

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Lauren Eileen Upadhyay

Date

« Écrire le ravissement : élaboration du personnage dans
Le Ravissement de Lol V. Stein et *Le Vice-consul* de Marguerite Duras »

By

Lauren Eileen Upadhyay
Doctor of Philosophy

French Literature

Claire Nouvet
Advisor

Éric Le Calvez
Co-advisor

Geoffrey Bennington
Committee Member

Valérie Loichot
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

« Écrire le ravisement :
élaboration du personnage dans
Le Ravisement de Lol V. Stein et
Le Vice-consul de Marguerite Duras »

By

Lauren Eileen Upadhyay
M.A., Georgia State University

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

Advisor: Éric Le Calvez, Ph.D.

An abstract of
a dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in French
2015

Abstract

« Écrire le ravisement :
élaboration du personnage dans
Le Ravisement de Lol V. Stein et
Le Vice-consul de Marguerite Duras »

By Lauren Eileen Upadhyay

Through an analysis of the preparatory manuscripts and drafts of these novels, this dissertation investigates character development in Marguerite Duras's works and its relation to the author's engagement with the act of writing, and shows how Marguerite Duras stages the writing *process* through the laconic characters that populate her novels.

The first chapter refers to an interview in which Marguerite Duras designates the main character in *Le Ravisement de Lol V. Stein* as a "dépersonne." The author problematizes the very notion of what constitutes a literary character by implying that the character is not to be considered as the *simulacra* of a person, but as the very undoing of the concept of personhood.

The question of identity frames the second chapter, which presents a study of the delimitation of self in *Le Ravisement de Lol V. Stein*. The characters' parasitical identities create a multiplicity of selves, reflecting the borderless nature of writing which, according to Duras, is "a fluid world."

The third chapter focuses on the characters' materiality in *Le Vice-consul*, which presents a number of *mises en abyme* of the writer. The characters are described as disfigured by the love that they cannot attain. This search for love parallels the experience of the writer before the literary work, which Duras describes as a "love without subjects."

We study the characters' voices in the fourth chapter through a comparison of expression in these novels. Fragmentary discourse in *Le Ravisement de Lol V. Stein* reflects Marguerite Duras's writing process, as Lol's mutilated sentences attest to the violence that the text endures. By contrast, in *Le Vice-consul* the main character screams, and this anguish parallels the urgency of the writer's search for the appropriate words.

This dissertation argues that the Durassian characters can be seen as allegories of the text in creation, soliciting their coming into being without attaining completion. Like the characters, the text is caught between elaboration and annihilation, dispossessed rather than developed by the writing process. The Durassian text, like its characters, casts doubt on its own identity as a *text*, perpetually remaining instead in the state of *writing*.

« Écrire le ravisement :
élaboration du personnage dans
Le Ravisement de Lol V. Stein et
Le Vice-consul de Marguerite Duras »

By

Lauren Eileen Upadhyay
M.A., Georgia State University

Advisor: Claire Nouvet, Ph.D.

Advisor: Éric Le Calvez, Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in French
2015

DÉDICACE

*For my parents, Fred and Carol Kuntz,
in appreciation for their unwavering love and support.*

A dissertation is a testament to having gone on. This dissertation is presented in memory of my grandmother, Anna Eileen McGarvey, who didn't get to go on long enough to see me get here. It is me going on for her. It is also presented in memory of many others, listed below, who did not get to go on – or simply couldn't.

I carry on, for them.
I carry them on with me.

*Philippe Bonnefis
Albert Gallo, Jr.
Albert Gallo, Sr.
William Kuntz
Candace Lang
Vicky 'Victoria' Nyegaard
Mahim Ojha
Ben Wise
and
Jeremy Wise*

And in memory of all those who lost their lives in the earthquake of
25th April 2015 in Nepal.

« Il est sept heures du matin.
La lumière est crépusculaire.
Des nuages immobiles recouvrent le Népal ».

« Je pleure sans raison que je pourrais vous dire,
c'est comme une peine qui me traverse,
il faut bien que quelqu'un pleure,
c'est comme si c'était moi ».

Le Vice-consul, p. 28 et p. 193

REMERCIEMENTS

À Marguerite, scandale dont je n'arrive jamais à me détourner, insupportable sublime.

À Sam, d'avoir tant écrit de lettres.

Je souhaite remercier d'abord et surtout mes excellents directeurs, Claire Nouvet et Éric Le Calvez, pour leur conseil, leur patience, et leur générosité au cours de ce projet. Je souhaite aussi remercier mon premier directeur, feu Philippe Bonnefis, qui a su m'orienter dans mes recherches, et dont l'influence reste importante dans cette thèse. Je tiens à remercier aussi les membres de mon comité de thèse, Geoffrey Bennington et Valérie Loichot, pour leurs excellentes contributions aux idées ici présentées. Je remercie également mon ancien membre de comité, feu Candace Lang, pour sa confiance en moi. Enfin, je remercie les nombreux professeurs d'Emory qui m'ont guidée depuis sept ans, en particulier ceux du Department of French & Italian.

Je remercie Jean Mascolo d'avoir gracieusement donné son accord de consulter et de publier les citations inédites contenues dans cette thèse, et Michèle Kastner pour son soutien administratif auprès du fonds d'archives des Éditions Benoît-Jacob.

Je remercie l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine d'avoir rendu disponible et accessible les manuscrits du fonds Duras, et d'avoir donné leur accord de publier les passages cités dans cette thèse qui proviennent de ce fonds.

Je remercie l'Ambassade de France aux États-Unis et la Commission Franco-Américaine pour la Bourse Chateaubriand, qui a financé mes recherches d'archives en France.

Je remercie la Laney Graduate School à Emory University pour son soutien financier, à plusieurs reprises, de mes recherches d'archives en France.

Je remercie ma famille :

Fred et Carol Kuntz, mes parents chéris, inestimables.

Sami Bousnina, mon cœur.

Gretchen, Jay, Jake, Skylar, Louis, et Colin Vaught.

Alicia, Andrew, Evie, et A.J. Hubbard.

Bridget Sutton et Jeff, Elliot, Amelia, et Ian Kuntz.

Ma grand-mère, Dorothy Gallo.

Mes oncles et mes tantes, surtout Aunt MeMe.

Je remercie mes amis :
Je remercie Marjorie Lévy en particulier,
pour son conseil, son soutien, et son amitié lors de mes recherches en France.

Sharon Bogue.

Alina Cherry.

Bo Eriksen.

Lilly Gannone.

Camille et Emmeline Gros.

Marilène Haroux-Stanley.

Charles-Édouard Hervé.

Nicolas Jesep.

Faye Koulouris.

Jeanne Lainé.

Marlène Lemelle.

Finn Mackie.

Danielle Marsh.

Julia Mulatinho Simões.

Estefanía Olid-Peña.

Élodie Paiola.

Nicolas Rémy.

Matt Ruppert.

Annie de Saussure.

Danielle Stam.

Eszter Szilágyi.

Jennifer Terrazas.

Samir Upadhyay.

Lauren Van Arsdall.

Rémi Varin.

Je remercie les bibliothécaires et le personnel de l'IMEC, et en particulier :

Marjorie Delabarre.

Yves Chevrefils-Desbiolles.

André Derval.

Albert Dichy.

Hélène Favard.

Catherine Josset.

Julie Le Men.

Sandrine Samson.

et Leïla, pour sa magnifique cuisine.

Je remercie les spécialistes durassiens qui m'ont soutenue ou conseillée :
Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber,
pour leur généreux soutien de ma candidature pour la Bourse Chateaubriand.

Olivier Ammour-Mayeur.

Annalisa Bertoni.

Mireille Calle-Gruber.

Florence de Chalonge.

Elizabeth Groff.

Robert Harvey.

Sylvie Loignon.

Yann Mével.

Christophe Meurée.

Carol Murphy.

Caroline Proulx.

Catherine Rodgers.

Julia Waters.

Je remercie ma directrice aux *Lettres de Samuel Beckett* :
Lois More Overbeck, pour la sagesse qu'elle a su partager avec moi,
et pour son exemple qui m'inspire.

Je tiens à remercier aussi, à Georgia State University, le professeur Kathleen Doig, qui est restée pour moi une source d'information, de conseil, et d'inspiration.

Je remercie le personnel administratif du Department of French and Italian à Emory :

Amandine Ballart.

Kate Bennett.

Leslie Church Hartness.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE

REMERCIEMENTS

CHAPITRES

INTRODUCTION : LE PERSONNAGE, ALLÉGORIE DE L'ÉCRITURE	1
L'approche génétique : <i>praxis</i>	13
Corpus de l'œuvre inédite	14
Dynamiques de l'écriture	18
1 DE L'INACHEVÉ VERS L'ABSENT : LA CÉSURE DE L'ÊTRE	20
Sur les ruines de Lol V. Stein	22
Lol « vue dans les autres »	35
Le dépeuplement de la dépersonne	44
Une esthétique de la soustraction	48
2 SUJET PARASITE, VOIX PLURIELLES	54
Le nom qui ne nomme pas	55
À l'origine de « là »	64
Répétition, substitution, compulsion : l'identité s'effondre	79
(Dé)personn(ag)es	89
3 L'ENTRE-DEUX DE L'ÉCRITURE	99
Le visage insupportable	105
L'écriture en parallèle	119

	La phrase qui ne marche plus	140
4	FAIRE PARLER LE SILENCE : LE MOT MANQUANT	148
	Lol et le discours fragmentaire	151
	Le Vice-consul et la quête du mot juste	171
	« Tout crie doucement, mais loin »	186
	CONCLUSION : AU RAS DU TEXTE	196
	BIBLIOGRAPHIE	206
	APPENDICES	
	A. Brouillon du <i>Ravissement de Lol V. Stein</i> IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.10, f° 3 <i>ter</i>	214
	B. Brouillon du <i>Vice-consul</i> IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.5, f° 93	216

TABLES ET FIGURES

Tatiana se substitue à Lol	66
Confusion du sujet Lol/Tatiana	68
Pluralisme du sujet	88
Suicide de Michael Richardson	93
Genèse du dépeuplement	96
Genèse du « descripteur bavard »	109
Tissage des récits du vice-consul et de la mendiante	122
L'effort de l'écrivain	133
Discours fragmentaire I	162
Discours fragmentaire II	163
Discours fragmentaire III	165
Discours fragmentaire IV	165
Discours fragmentaire V	167
Discours fragmentaire VI	168
Genèse du cri	178

INTRODUCTION

LE PERSONNAGE, ALLÉGORIE DE L'ÉCRITURE

Le mouvement est présent à l'immobilité même. Il la meut du rythme dont les personnages se font et se défont. Le rythme qui est coextensif d'un style est le temps interne de l'écriture : ce n'est autre que le temps de l'espace intérieur – soit, l'écriture même. [...] Le rapport de l'immobilité au mouvement est essentiel à la constitution de l'apparence de telle sorte que celle-ci fasse du corps *l'événement*. L'écriture de Marguerite Duras instaure l'espace où le corps trouve la seule vérité essentielle dont il peut se dire enfin réel : l'immobilité est surface infiniment sensible et ce qui s'y agit n'est autre que le geste. Le geste ne peut pas être expression : il est inscription.¹

Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse.²

De quoi est fait, ou se fait, un personnage ? A-t-il une « personnalité » ? L'esquisse de celle-ci se fait-elle à partir d'une personne, d'une expérience, d'une vision ? Déjà, nous touchons à l'une des questions fondamentales du personnage, à laquelle nous reviendrons souvent dans cette étude : le lien de radical entre *personnage*, *personnalité*, et *personne*. En ce que le personnage doit renvoyer à un être anthropomorphe, ces éléments se combinent pour créer

¹ Pierre Férida, « Entre les voix et l'image », dans Marguerite Duras et. al., *Marguerite Duras*, coll. « Ça/Cinéma », Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 158.

² Marguerite Duras et Jérôme Beaujour, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 33.

une entité hybride, faite d'une chair de texte et de papier, mais formée à l'image d'un être humain ou « humanisé ».³

Cette impression qu'offre le personnage reste-t-elle fixe, rigide, ancrée dans sa conception, ou au contraire évolue-t-elle, s'adapte-t-elle, se transforme-t-elle ? À quel moment peut-on déclarer l'ébauche du personnage finie, terminée, devenue « personnage » ? Certainement pas lors des multiples circonstances de sa conception, de sa création, de son interaction avec son auteur... plutôt, sans doute, au moment de la publication de son histoire ? Et pourtant, reste encore la réception du portrait peint, l'interaction avec cet au-delà qu'est le lecteur, les interprétations qu'on en donne⁴ ; tout ce qui peut encore faire évoluer le personnage, qui enfin s'avoue nécessairement pluriel, et jusqu'à l'infini, car chaque lecture le crée de nouveau. S'étendent donc à partir du moment de la publication d'un ouvrage, deux longues histoires jamais vraiment commencées et surtout jamais finies : la genèse du personnage auprès de l'auteur, et la genèse du

³ Selon le modèle sémiologique, comme l'a élaboré Philippe Hamon, le personnage « n'est pas une notion exclusivement "littéraire" : le problème de la littéralité de la question (fonctionnement en énoncé d'une unité particulière appelée "personnage", problème, si l'on veut, de "grammaire textuelle") doit être prioritaire à celui de sa littérarité (critères culturels et esthétiques) [...] », « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n° 6, « Lectures », mai 1972, p. 87.

⁴ La relation entre ces trois notions – *personnage*, *personnalité*, et *personne* – est donc déterminée non seulement par la composition du personnage, mais aussi par son impression sur et son interaction avec le lecteur, ce que Vincent Jouve désigne comme « l'effet-personnage » : « L'effet-personnage, c'est donc l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit. [...] Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur des scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients). » « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n° 85, « Forme, difforme, informe », février 1992, p. 109-111.

personnage auprès du lecteur. Ces trois figures – auteur, personnage, et lecteur – contribuent sans cesse à la création du récit, qui n'en finit jamais.

Même s'il est vrai que tout personnage existe dans cet état intermédiaire entre le devenir et la finition, les personnages durassiens du Cycle indien peuvent être néanmoins considérés comme des cas à part, des cas-limite. Créés d'ellipses et de palimpsestes, les personnages du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul* restent, nous le verrons dans cette étude, insaisissables, fantomatiques même, également absents et présents ; ce sont autant de palimpsestes sur lesquels on remarque encore les traces de l'écrivain et de son labeur de création, de rédaction. Pour Duras, la création du personnage est en effet inextricablement liée à l'élaboration de l'écriture : le personnage est l'acteur qui met en scène, de manière allégorique, l'élaboration du texte. Les gestes répétés et renouvelés de composition, de correction, et de réécriture qu'exige le métier de l'écrivain sont pour Marguerite Duras un travail de solitude, de douleur, et d'amour, thèmes qui se trouvent réfléchis et interrogés dans les personnages principaux, Lol V. Stein et le vice-consul, dont le texte raconte les récits. Le personnage durassien est conçu comme limite, qui problématise le concept du « personnage », non seulement parce qu'il met en question le statut de celui-ci, mais aussi parce qu'il met en doute la notion même de l'existence du texte. Pour Marguerite Duras le texte littéraire est *écriture*, dans un va-et-vient continu qui se tient dangereusement entre présence et absence, entre composition et finition. À ce sujet, l'écrivain explique :

Quand un livre est fini – un livre qu'on a écrit j'entends – on ne peut plus dire en le lisant que ce livre-là c'est un livre que vous avez écrit, ni quelles choses y ont été écrites, ni dans quel désespoir ou dans quel bonheur, celui d'une trouvaille ou bien d'une faillite de tout votre être. Parce que, à la fin,

dans un livre, rien de pareil ne peut se voir. L'écriture est uniforme en quelque sorte, assagie. Rien n'arrive plus dans un tel livre, terminé et distribué. Et il rejoint l'innocence indéchiffrable de sa venue au monde.⁵

L'écriture pour Marguerite Duras est inextricablement reliée à la recherche du « soi », de son « être », mais le livre fini efface cette exploration, car « on ne peut plus dire » cette recherche une fois que l'écriture prend fin. L'histoire qui intéresse l'écrivain, ce n'est pas celle que raconte le livre, mais celle que raconte l'écriture, cet épuisement de l'être qui s'investit dans l'écrit. L'écriture du livre fini est « uniforme », « assagie », et ne laisse plus les traces de son engendrement, de son élaboration.

Ce que nous remarquons dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*, c'est que ce sont des livres qui ne sont pas « finis ». L'histoire de l'écriture, de son élaboration, reste visible dans le texte publié, aux dépens de l'histoire que doit raconter le récit. C'est justement ce sur quoi Marguerite Duras met l'accent lorsqu'elle déclare, dans *La Vie matérielle* :

Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence.⁶

En effet, pour Marguerite Duras, l'acte d'écrire se veut soustractif : l'écrivain part, la génétique nous en offre la démonstration, d'une histoire élaborée et composée, pour ensuite procéder à brouiller le sens du récit qui avait existé, en éliminant les fils par

⁵ *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 30. En effet, les livres que nous étudions sont pour l'écrivain singuliers dans son œuvre : « Quand on a fini un livre on le donne. Ça entre dans l'inconnu total. On ne connaît pas les conséquences du langage. On ne peut pas les prévoir. Le livre dure le temps d'un livre, sauf certains qui m'ont poursuivie comme *Le Ravissement*, *L'Amour*, *Le Vice-Consul* ». Marguerite Duras, « Flaubert c'est... », dans *Outside, suivi de Le monde extérieur*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984/1993, p. 385.

⁶ Marguerite Duras et Jérôme Beaujour, *op. cit.*, p. 35.

lesquels tout tenait ensemble.⁷ Mais loin de détruire l'histoire, loin d'annoncer « la mort du récit », Marguerite Duras utilise ce processus pour créer une nouvelle forme de littérature, un texte qui porte encore les marques de son élaboration.

En effet, les phrases fragmentaires, les ellipses, les personnages qui restent à l'état d'ébauche, les histoires brouillées où il n'y a pas de dénouement clairement développé – quoique, nous le verrons, *Le Vice-consul* se distingue du *Ravissement de Lol V. Stein* en ce que les personnages agissent « pour que quelque chose ait eu lieu » (LVC, 140) –, tout contribue à un sentiment pour le lecteur que le livre n'a pas été terminé. Ce phénomène donne l'impression que l'écriture est dans un état de dynamisme encore, qu'elle ne se fige toujours pas dans la solidité du texte parce que l'écriture durassienne se *veut* « une histoire et l'absence de cette histoire ».

Si le texte durassien reste dans cet entre-deux précaire, si son auteur l'empêche de se figer et de « rejoind[re] l'innocence de sa venue au monde » (cité ci-dessus), c'est parce que cette venue au monde n'est justement *pas* innocente, mais violente, douloureuse : le labeur de l'engendrement n'est pas effacé chez Duras, il est mis en scène. Ce sont les personnages qui sont chargés de témoigner du processus que le texte subit, chargés de démontrer cette lutte pour faire venir un livre, la difficulté de trouver « les mots pour vous dire » (LVC, 121). Mais alors que les personnages ne *trouvent* pas les mots, l'écrivain, pour sa part, *supprime* les mots, les enlève. Dans l'élaboration du personnage, ce geste se traduit en un concept de « dépersonne », comme Duras l'a expliqué dans un entretien en 1964 lors de la sortie du *Ravissement de Lol V. Stein* : « C'est le roman de la *dépersonne*, si vous

⁷ C'est à mon premier directeur de thèse, feu Philippe Bonnefis, que je dois le terme de « génétique soustractive » pour désigner le processus d'écriture durassienne ainsi que je le lui ai décrit lors de l'une de nos réunions suite à mon premier séjour de recherches sur le fonds Duras, en 2009.

voulez, de *l'impersonnalité* ». ⁸ Effectivement, ce sont les personnages qui cherchent leurs mots, qui restent en sursis, qui ne parviennent pas à être, car les personnages se posent comme l'allégorie du texte en création, mais cette genèse du texte ne progresse pas vers une plénitude, vers une présence ou un devenir. Au contraire, ce que Marguerite Duras « élabore », c'est justement la dévolution du personnage : l'écriture *défait* son élaboration. À travers sa genèse, l'histoire est imprégnée de son absence. Ainsi, le processus d'écriture chez Duras est en fait le contraire même d'un processus d'écriture, si l'écriture d'un roman, dans sa définition traditionnelle, consiste à « raconter une histoire ».

Et si l'écriture « en passe par son absence », le texte est paradoxe. Suggérer que l'écriture « en passe par son absence » met en place une relation contradictoire, car le texte est à la fois présent et absent. Tout comme la notion de « dépersonne » établit un paradoxe chez le personnage. En effet, « personne » est un *contrenyme*, c'est-à-dire un mot qui a deux sens qui se contredisent, qui s'annulent ou se neutralisent (car le mot « personne » signifie à la fois une personne et l'absence d'une personne). Les personnages, figures creuses qui se révèlent être des « dépersonnes », « en passent par » leur absence, comme le texte.

C'est d'ailleurs sur les personnages que le titre de chaque roman attire notre attention. Dans la présente étude, nous proposons donc d'analyser les manifestations allégoriques du processus de création textuelle que l'on trouve reflétées dans ces deux romans, à travers les personnages en question. *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul* font partie d'une série de romans, de films, et même de scripts (dont certaines ébauches),

⁸ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet à l'émission *Lectures pour tous* ; repris dans *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet*, Paris, Éditions et Publications de l'École Lacanienne, 1999, p. 17.

que depuis quelques années la critique a pris l'habitude de surnommer le « Cycle indien ».⁹ Cette série d'œuvres a été produite pendant la période entre 1963 et 1976, note Florence de Chalonge, et inclut quatre textes (*Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) *Le Vice-consul* (1965), *L'Amour* (1972) et *India Song* (1973), trois films (*La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)), et deux textes « hybrides » (*La Femme du Gange* (1973) et *India Song* (1973)). On pourrait également ranger, dans ce vaste groupement plutôt officieux qu'officiel, un court-métrage, « *Nuit noire, Calcutta* » (1964), le scénario écrit par Marguerite Duras pour un court-métrage réalisé par Marin Karmitz, associé aux ouvrages du cycle indien selon la classification établie dans l'Édition de la Pléiade.¹⁰

⁹ Voir à ce sujet Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Lille, PUF du Septentrion, coll. « Objet », 2005, p. 15-19 ; ou bien Christiane Blot-Labarrère, « Désespérance, longue houle, *Le Vice-consul* de Duras », publication sur le site Web Fabula.org, Acta Fabula Dossier Critique, novembre-décembre 2013, vol 14, numéro 8, <http://www.fabula.org/revue/document8288.php#ftn5>. Consulté le 25 juillet 2015.

¹⁰ Sylvie Loignon a d'ailleurs plaidé en faveur pour l'inclusion de cet ouvrage dans le « cycle indien » : « [...] ce court-métrage [...] rejoue surtout les motifs qui seront présents dans le cycle indien, notamment dans *Le Vice-consul* et *India Song*. En effet, le texte écrit par Marguerite Duras pour *Nuit noire Calcutta* est à rattacher à ce que la critique durassienne appelle le cycle indien constitué autour du personnage d'Anne-Marie Stretter : ce cycle comprend *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amour*, *La Femme du Gange* et *India song*. Le rapprochement avec le cycle indien se fait donc d'abord par la date de sortie de ce court-métrage : 1964 est en effet la date de publication du *Ravissement de Lol V. Stein*. Deux ans plus tard est publié *Le Vice-consul*. Or, on sait que Duras a longuement travaillé sur ce texte ; elle évoque à Pierre Dumayet précisément les deux ans passés à trouver la place de la mendiante dans le roman. C'est donc dans la période de genèse du *Vice-consul* que s'inscrit ce court-métrage. Il se donnerait donc aussi à lire comme un témoignage sur cette période de genèse d'un des romans les plus marquants de Marguerite Duras. Il s'agit là d'un récit qui procède par enchâssement : le récit-cadre met en scène Peter Morgan, écrivain arrivant aux Indes, à Calcutta, qui écrit un récit enchâssé, le récit de la marche de la mendiante, celle que l'on retrouve dans le récit-cadre, aux abords de l'Ambassade de France. Le personnage éponyme, Jean-Marc de H, est arrivé à Calcutta après avoir tiré sur les lépreux de Lahore. Il est en attente d'une décision sur son sort. Le récit s'inspire d'un personnage réel, un ami de faculté de Marguerite, devenu diplomate. Il s'appelait Freddy et Marguerite Duras en parle dans un entretien avec Renaud Montfourny : elle le décrit comme un juif qui lui a donné le goût des Écritures. À l'époque, il vient d'être muté à Bombay. » « *Nuit noire Calcutta : Une traversée de la nuit ?* », conférence aux Rencontres de Duras organisées par l'Association Marguerite Duras, juillet 2010.

Face à un corpus si large et si vaste d'œuvres à étudier, le choix du regroupement de ces deux romans (*Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*) pour la présente étude dérive, d'une part, du fait de leur composition simultanée : lors de leur conception et rédaction, l'écrivain se serait enfermé un certain temps dans son appartement aux Roches Noires, à Trouville, pour faire une cure de désintoxication alcoolique ; Marguerite Duras a souvent remarqué dans ses entretiens combien l'écriture « sans alcool » était difficile et pénible pour elle, mais aussi très révélatrice, fraîche, et neuve :

[...] enfin, ça avait commencé avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Là, il y a une période, je sortais d'une désintoxication alcoolique, alors, je ne sais pas si cette peur – j'y ai pensé souvent, je n'ai jamais réussi à élucider ça –, cette peur que j'ai connue en écrivant n'était pas aussi l'autre peur de se retrouver sans alcool ; si ce n'était pas une séquelle de la désintoxication, je ne sais pas.¹¹

Pendant cette période, Marguerite Duras a vécu entre Trouville et sa maison à Neauphle pour écrire *Le Ravissement de Lol V. Stein* (« J'ai fini *Lol V. Stein* ici, j'ai écrit la fin ici [à Neauphle], et à Trouville devant la mer »).¹² Or, l'écrivain aurait apparemment commencé la rédaction du *Vice-consul* avant celle du *Ravissement de Lol V. Stein*, mais la composition s'étant montrée difficile et l'auteur y ayant longuement travaillé, il aurait été abandonné pendant qu'elle écrit et finit, assez rapidement, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et revient ensuite au *Vice-consul* pour labourer encore, et enfin l'achever, en 1965 : « Alors que la rédaction du *Vice-consul*, qui paraîtra en 1966, est entamée, Duras l'abandonne temporairement pour écrire en quelques mois, de juin à octobre 1963, à Trouville et à Paris, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ». ¹³ En fin de compte, l'auteur aurait travaillé sur *Le*

¹¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 14.

¹² *Écrire*, op. cit., p. 17.

¹³ Marguerite Duras : *Œuvres complètes, Tome II*, « Notice », Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011, p. 1683.

Vice-consul, selon elle, trois ans : « Écrire *Le Vice-consul*. J'ai dû mettre trois ans à le faire, ce livre-là ». ¹⁴

D'autre part, si nous avons jugé nécessaire de nous limiter à ces deux livres, c'est pour souligner un aspect particulier de ces romans : ils mettent en œuvre, chacun, une héroïne (Lol V. Stein) et un héros (le vice-consul) qui se trouvent dans des situations émotionnellement similaires, et qui, tous deux, se ressemblent sous plusieurs aspects. Notamment, chacun sera soumis à des études de cas psychiatrique par les autres personnages qui les entourent. Ces personnages fouilleront dans leur passé pour essayer de trouver des informations qui pourraient expliquer leurs actions ou confirmer une maladie quelconque ; or, ces investigations n'aboutiront à rien. Dans chacun des cas, l'amour non-vécu provoque un état d'absence dans le personnage, absence qui se traduit en une ellipse de sens, de logique, de texte, et enfin, d'histoire. De plus, la connexion entre ces deux personnages nous permet de faire la comparaison entre le masculin et le féminin chez Duras, et d'examiner de plus près les éléments qui les relie l'un à l'autre.

Dans le premier chapitre, nous interrogeons la notion même de *personnage* dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Pour Marguerite Duras, comme nous le verrons, le *personnage* n'est plus à considérer comme le simulacre littéraire d'une *personne*, mais comme une « dépersonne ». Si cette réponse est particulière, c'est surtout parce qu'elle met l'accent, non pas sur l'histoire et ses thèmes, ni sur son intrigue ou ce qui est raconté, mais plutôt sur le *personnage* romanesque. En déclarant que ce roman est « le roman de la *dépersonne*, si vous voulez, de *l'impersonnalité* », Duras insiste sur le lien entre *personnage* et ces deux autres

¹⁴ *Écrire*, op. cit., p. 25.

composants, *personne* et *personnalité*, dont le personnage dérive. Comme l'auteur l'a bien relevé, c'est un roman qui se fonde sur un vide : il se construit sur un manque de personne. Le préfixe « dé- » indique principalement « séparation, cessation, différence », et implique une négation.¹⁵ Il s'ensuit que la « dépersonne » signale la perte de la notion d'une « personne ». Et si le personnage dérive de la *personne*, le personnage durassien, cette « dépersonne », met aussi en doute les idées reçues sur la représentation de l'être dans la littérature.

Le deuxième chapitre explore la question de l'identité dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, en examinant les relations entre les personnages. Ce sont des êtres dont l'identité reste fluide et non pas fixe, et qui, par une sorte de parasitage, s'entremêlent. Ainsi les personnages, et leurs nombreux avatars, par leur pluralisation, font exploser la notion d'identité, débordant sans cesse les limites qui la définissent. Ce faisant, les personnages trahissent une fluidité qui est en fait celle de l'écriture : selon Marguerite Duras, l'écriture, « c'est un monde liquide ».¹⁶ L'identité est donc, dans les livres durassiens, sans limites, modelable, plurielle ; elle trahit une écriture de méandres, qui vagabonde sans limites. Philippe Vilain décrit ainsi la relation que Duras maintient entre elle, le texte, et ses personnages :

Duras entretient, en effet, une sorte de mystique autour de son écriture lorsqu'elle prétend ne pas savoir quand elle écrit, ni comment le texte va progresser, mais se laisser guider par l'écriture ou être envoûtée par ses personnages : « J'entends leurs voix en écrivant... Je ne sais pas où je vais, » se plait-elle à dire comme pour faire de sa geste personnelle une écriture de l'errance, non finalisée, qui abolit les distinctions génériques [...].¹⁷

¹⁵ Maurice Grévisse, *Le Bon usage*, éd. André Goosse, 13^e édition, Paris, Duculot, 1998, p. 223.

¹⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷ *Dans le séjour des corps : Essai sur Marguerite Duras*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2010, p. 61-62.

C'est un geste qui résiste au cloisonnement des personnages, à l'élaboration de leur soi-disant *personnalité* par opposition à ce qu'ils ne sont pas, car le personnage est souvent défini par son contraire, *l'autre*. Chez Duras cet *autre* est susceptible de se transformer, de déborder ses limites, de venir habiter l'individu, de s'enchevêtrer avec les personnages qui semblent être mis en opposition. L'exploration que fait Marguerite Duras de l'identité trahit un geste d'élaboration du personnage qui n'est pas terminé, mais qui continue au cours du roman. Ce sont des personnages dont l'identité n'est pas fixe, et ainsi, en les laissant dans cet état de brouillon, en les plaçant dans l'espace *solide* que représente un texte publié, Marguerite Duras réussit à inonder cette *solidité* de *fluidité*, et ce faisant, met en question la notion même de l'identité – du « texte ».

Nous nous servons de ces études de Lol V. Stein pour passer, dans le troisième chapitre, à une étude de la matérialité du personnage dans *Le Vice-consul*. Ce chapitre permet, dans un premier temps, de comparer les deux personnages principaux de ces œuvres, pour ensuite examiner les nombreuses mises en abyme qui mettent en scène l'élaboration de l'écriture dans ce roman. Notamment, nous remarquons que plusieurs personnages dans ce texte représentent la douleur, la souffrance, et l'amour que Duras, dans *La Vie matérielle*, relie à l'engendrement du « livre » :

Je peux dire qu'il s'agit d'un amour absurde sans sujets [...] c'est un amour qui aime déjà, qui envahit et qui reste en deçà de tout ce qu'on pourrait en dire pour des raisons d'ordre religieux et qui de ce fait pourrait être proche d'un besoin de souffrance, d'une raison obscure d'avoir à souffrir pour se rappeler d'une absence sans image, sans visage, sans voix mais qui emporte le corps tout entier, comme sous l'effet de la musique, vers l'émotion qui accompagne la délivrance d'on ne sait quel poids formel. [...] Ça n'est pas clair. Ça ne peut pas se déclarer. Ça fuit tout le temps. C'est impuissant. Et

pourtant c'est là. Dans une confusion qu'ils ont en commun qui leur est personnelle et qui est l'identité de leur sentiment.¹⁸

L'image du personnage dans ce roman est en effet défigurée, insupportable à voir et même fugace, car ce n'est pas une image complète – le visage du personnage comme le texte qui le crée est défiguré par l'écriture qui reste à l'état d'élaboration. « Délivrés » du « poids formel », les personnages du *Vice-consul* défient l'ordre en se posant en opposition à une autorité qui prend dans ce roman la forme de l'administration coloniale. Ils dépassent ainsi la raison, « reste[nt] en deçà de tout ce qu'on pourrait en dire ». Alors qu'ils sont envahis de désir, l'amour qu'ils cherchent à connaître leur reste insaisissable, comme le texte qui n'arrive pas à s'engendrer, qui n'arrive pas à trouver les mots pour s'exprimer. Leur souffrance est parallèle à celle de la mise en forme de l'écriture, reflétant le texte déchiqueté, qui ne parvient pas non plus à se produire. Faute d'arriver à se matérialiser, les personnages basculent dans une folie qui, nous le verrons, est celle de l'écriture même.

Dans le quatrième chapitre, nous portons notre attention sur la voix du personnage dans ces deux romans. En examinant d'abord le discours fragmentaire dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, nous comparons l'expression elliptique du personnage dans le roman publié avec leurs versions préparatoires dans les manuscrits, où les phrases sont encore intactes. L'occurrence de phrases tranchées dans le texte publié révèle le processus rédacteur de l'écrivain, qui consiste à brouiller le sens du roman en employant une approche rédactionnelle *soustractive*, enlevant les détails qui complètent les phrases et ainsi expliquent l'histoire, afin d'insuffler la déraison dans l'expression de Lol V. Stein. Le texte ainsi *mutilé* permet d'exprimer la souffrance du personnage, et de faire parler le travail de

¹⁸ *Op. cit.*, p. 98.

l'écrivain, qui coupe le texte, qui le réassemble, qui l'efface, et le supprime. Alors que la parole de Lol est soustraite ou qu'elle reste silencieuse, le vice-consul, au contraire, s'exprime en criant et en hurlant ; or, il n'arrive pas à trouver ses mots. Son angoisse à la recherche d'une expression rejoint « l'urgence » de la recherche du mot chez l'écrivain :

[...] laisser le mot venir à sa place, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça "littérature d'urgence." [...] C'est peut-être ça le plus difficile, se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre.¹⁹

Un mode tout autre d'expression sort de cette souffrance.

L'APPROCHE GÉNÉTIQUE : PRAXIS

Dans la présente étude, notre intérêt pour le processus d'élaboration du texte nous a amenée à employer une approche de génétique textuelle, afin d'analyser les manuscrits et tapuscrits préparatoires de ces deux romans. Nous tenons à préciser ici que la génétique textuelle, comme le souligne Éric Le Calvez,

n'est pas une théorie, c'est une pratique critique qui travaille à partir d'un support spécifique et limité (constitué de traces textuelles dans le cas de la génétique des textes) et même s'il est clair que les processus de création ne sont pas toujours couchés sur papier (un cheminement de pensée prend place entre deux ratures, et il est plutôt rare qu'il s'énonce littéralement), sortir de ces limites revient à ouvrir la voie aux conjectures, et donc à l'arbitraire.²⁰

En effet, l'analyse des manuscrits des romans en question s'entend plutôt comme pratique qui permet d'examiner le processus de création chez l'auteur en question à partir des

¹⁹ Marguerite Duras, « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, *Le magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 20.

²⁰ « Contre l'herméneutique : Le cas *Bovary* », dans *Balzac, Flaubert. La Genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, éd. Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Global COE Program, International Conference Series 2, 2009, p. 75.

exemples que l'on trouve dans les avant-textes et d'analyser les variations qui construisent les personnages et leurs rapports les uns aux autres. L'analyse génétique permet d'apercevoir, surtout, les préoccupations principales qui structurent le roman et son récit.

Les multiples manuscrits et tapuscrits qui composent ces deux romans nous renseignent dans nos recherches sur certaines préoccupations de l'auteur que l'on voit dans l'état germinal du texte, l'évolution de ces concepts au cours de l'élaboration textuelle, et les changements qui ont laissé leurs traces sur la construction des personnages. Enfin, nous nous intéressons à la trajectoire rédactionnelle de l'auteur dans la mesure où celle-ci marque un nouveau territoire d'écriture chez Duras, comme elle l'explique en 1964 à Pierre Dumayet : « Il est inaugural... *Lol V. Stein* : On rentre quelque part, dans une littérature que je n'avais jamais abordée, qui m'est à la fois nécessaire et inconnue. Je ne suis pas sûre du tout de moi dans *Lol V. Stein* ». ²¹ Cette nouvelle écriture déclenche une période chez l'écrivain où ses textes deviennent de plus en plus lacunaires et abstraits que ceux qui les précèdent, et où le processus de l'élaboration du récit semble avoir été bouleversé, car on remarque une différence nette entre les textes d'avant *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et ceux d'après.

CORPUS DE L'ŒUVRE INÉDITE

Afin de mener à bien ces recherches, et dans le but de répondre à un intérêt de plus en plus poussé dans les études universitaires pour la mise en valeur des archives et pour les processus de création qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre littéraire, nous avons jugé nécessaire d'entreprendre une analyse importante sur les archives durassiennes, conservées

²¹ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 26.

pour la plupart à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC),²² à Caen, en France.²³ Dans la présente étude, nous employons des références aux dossiers conservés sous les cotes établies par l'IMEC, et aux numéros de folios paginés selon l'inscription de l'écrivain.²⁴ Nous avons choisi d'employer une transcription dite « linéarisée », qui s'accordait le mieux au genre de manuscrits et de tapuscrits auxquels nous avons affaire, notamment aux collages faits par l'auteur à partir de plusieurs brouillons collés ensemble, mode de rédaction qui rendait la transcription dite « diplomatique » impossible.²⁵

Selon la classification de l'IMEC, 21 dossiers comportent le fonds du *Ravissement de Lol V. Stein*. Les dossiers conservés sous les côtes DRS 28.1 à DRS 28.14 contiennent des manuscrits et des tapuscrits ayant un rapport avec le récit du roman, alors que les autres dossiers sont destinés, selon la classification de l'IMEC, aux « textes, scénarios, et synopsis » (dossiers DRS 28.15 à DRS 28.20), et à la mise en scène cinématographique (DRS 28.21).

Le fonds du *Vice-consul* contient, pour sa part, 18 dossiers, mais avec souvent un contenu bien plus ample que ceux du *Ravissement de Lol V. Stein*, ce qui a nécessité une

²² Toute référence aux manuscrits et tapuscrits renvoie à ceux conservés dans le fonds Duras à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, sous les cotes indiquées.

²³ C'est pourtant bien fortuit que l'écrivain ait gardé ses manuscrits. Elle raconte dans *La Vie matérielle* que ce n'était pas toujours le cas : « Pendant quinze ans, j'ai jeté mes manuscrits aussitôt que le livre était paru. Si je cherche pourquoi, je crois que c'était pour effacer le crime, le dévaloriser à mes propres yeux, pour que je "passe mieux" dans mon propre milieu, pour atténuer l'indécence d'écrire quand on était une femme, il y a de cela à peine quarante ans. Je gardais les restes des tissus de couture, les restes des aliments, mais pas ça. Pendant dix ans, j'ai brûlé mes manuscrits. Puis un jour on m'a dit : "Garde-les pour ton enfant plus tard, on ne sait jamais" ». *Op. cit.*, p. 70.

²⁴ Lorsqu'il s'agit d'un folio dont la pagination a été changée par l'auteur, ce qui est parfois le cas dans les manuscrits durassiens, recyclés souvent au cours de la rédaction, nous donnons comme numéro de folio le numéro non barré.

²⁵ La transcription « diplomatique » est cependant préférable, car elle permet de reproduire le folio de manuscrit exactement selon sa disposition sur la page. Au sujet des différentes approches de transcription, voir Almuth Grésillon, *Qu'est-ce que la critique génétique ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 121-131.

attention analytique très focalisée.²⁶ La répartition des dossiers de ce roman consiste, selon l'inventaire établi par l'IMEC, en des dossiers dont le contenu concerne principalement le récit du roman (DRS 32.9, 32.10, 32.11, DRS 33.1 à 33.6, DRS 33.8 à 33.14).²⁷ Les autres dossiers classés sous le fonds du *Vice-consul* contiennent en général des feuillets épars, dont l'organisation a été établie ainsi : le dossier DRS 33.7 contient un seul feuillet, indiqué comme « documentation se rapportant à l'œuvre – notes de travail », ne contenant qu'un seul paragraphe de brouillon ; le dossier DRS 33.11, décrit comme « bibliothèque d'études – bibliographies », contient 3 feuillets imprimés de bibliographie, coupés des livres de Marguerite Duras, avec « *Le Vice-consul* » rajouté par une inscription manuscrite dans la liste des œuvres ; et le dossier DRS 42.23, qui contient des feuillets épars de brouillons qui semblent avoir été rédigés suite à la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*, mais dont le sujet est suffisamment tangentiel pour ne pas nous concerner dans la présente étude.²⁸

Il existe également un fonds d'archives ayant un rapport plutôt avec la vie personnelle de l'auteur, appartenant à Jean Mascolo, fils de Marguerite Duras, dont les éléments sont conservés pour leur part auprès des Éditions Benoît-Jacob, à Paris, dans un appartement décoré d'affaires personnelles de Marguerite Duras : les meubles, les œuvres

²⁶ En effet, Christiane Blot-Labarrère décrit ce fonds ainsi : « L'examen de ces différents états du texte révèle tantôt de fortes ressemblances, toujours nuancées par des corrections manuscrites différentes, tantôt des écarts importants, par exemple dans la conception, la définition ou les portraits des personnages. Le tout donne le spectacle d'un assez grand désordre qui résulte moins du mode de classement des dossiers que des difficultés rencontrées par l'auteur lors de la rédaction de ce roman, témoignant par là même du trajet lent, hésitant et sinueux parcouru avant d'aboutir à la version définitive ». *Marguerite Duras : Œuvres complètes, Tome II, Le Vice-consul*, « Note sur le texte », Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011, p. 1739.

²⁷ Il est à noter que, dans la séquence des cotes, le dossier DRS 33.7 sort de l'ordre séquentiel.

²⁸ Selon l'inventaire de l'IMEC, « [c]e dossier contient des feuilles de notes diverses, 1 cahier (petit format) incomplet avec des textes à identifier (personnages : Madeleine, Claire, Loley, René), 1 texte non titré commençant par "j'attendais", 1 texte intitulé "L'Arbre" avec une annotation manuscrite "Est-ce de Duras ? Je ne reconnais pas mon écriture", 1 autre texte non titré débutant par "En Russie où rien ne pénètre, c'est une sorte de blockhaus la Russie..." ».

d'art et de photographie, les bibelots évoquent l'écrivain *in situ*, espace encore figé dans le temps de Marguerite Duras. Les recherches que nous avons effectuées sur ce deuxième fonds ont porté principalement sur la correspondance de l'auteur dans le but de trouver des réflexions sur le processus de création chez Duras, mais dont la recherche ne s'est pas montrée pertinente pour notre analyse dans son état présent.

Enfin, notre recherche a été aidée par le travail fondateur d'Annalisa Bertoni, qui en 2005-2006 a conduit la première thèse de doctorat sur la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein*.²⁹ Cette thèse, ainsi que les études génétiques de cette chercheuse qui ont paru dans certaines revues, ont offert une première perspective sur le roman en question et sur cette période de l'écriture de Marguerite Duras en général.³⁰ Nous proposons de rajouter ici des études approfondies de certains passages encore inédits du fonds d'archives du *Ravissement de Lol V. Stein*, et d'exposer surtout certains inédits du *Vice-consul*, qui jusqu'à maintenant n'ont fait l'objet d'aucune étude génétique.

Dans cette étude, nous avons mis la priorité sur l'analyse et l'interprétation plutôt que sur l'énumération et la classification : d'abord, parce que ces dernières tâches ont déjà été très minutieusement entreprises par Annalisa Bertoni dans sa thèse, et ensuite, parce que notre propos porte principalement ici sur l'élaboration *génétique* du *personnage* et non pas sur la genèse de l'œuvre en général. En limitant notre propos à l'étude du personnage,

²⁹ *Au seuil du texte : genèse du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, thèse de doctorat, dir. Gianfranco Rubino, Rome, Università degli studi di Roma, année 2005/2006.

³⁰ Trois études d'Annalisa Bertoni en particulier ont attiré notre attention ; ce sont : « Genèse du personnage : Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », dans *Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet*, éd. Florence de Chalonge, Caen, Lettres Modernes Minard, 2011 ; voir également « "Un miroir qui revient" : genèse de la scène du bal dans l'avant-texte de *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », dans *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, éd. Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Marguerite Duras », n° 2, 2007 ; enfin, « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Les Archives de Marguerite Duras*, éd. Sylvie Loignon, Grenoble, ELLUG, 2012.

nous avons dû délaissier l'effort de dater les manuscrits ou d'analyser les couches d'inscriptions (déjà très bien étudiées par Bertoni), mais ce choix nous a permis d'approfondir l'aspect analytique de l'approche génétique.

DYNAMIQUES DE L'ÉCRITURE

En somme, la consultation des archives nous donne à la fois la possibilité de découvrir certains des méandres significatifs du texte dans son état naissant, tout en nous permettant de

donner à voir, c'est-à-dire rendre disponibles, accessibles et lisibles, les documents autographes qui ne sont d'abord que des pièces d'archives, mais qui ont en même temps contribué à l'élaboration d'un texte et qui sont les témoins matériels d'une dynamique créatrice.³¹

Dynamique, donc, que l'analyse génétique illumine, en (re)mettant en scène l'écrivain-compositeur, ce qui offre un aperçu sur ce dont le texte est fait, en le défaisant dans un certain sens : processus qui permet d'examiner à la loupe ses fibres, ses fils, ses tissus, mais aussi ses interconnexions, les liens qui se tracent à l'insu du lecteur du texte publié, mais qui construisent aussi ce texte.

Le texte durassien se tient dans un entre-deux précaire : il n'est pas un texte fini ni achevé, et il n'est pas non plus un texte inachevé. En effet, c'est ce matériel du texte que l'écriture durassienne semble destinée à exposer, à travers les personnages qui sont l'allégorie sa mise en forme, ce labeur que le texte subit. Si l'allégorie établit une métaphore entre des concepts abstraits et des éléments concrets, dans le texte durassien, le personnage représente, de manière allégorique, le processus de l'écriture, le travail dont il est fait. Ce

³¹ Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 15.

processus se traduit en des personnages fragmentaires, bizarrement absents selon certains aspects, mais cependant faits de restes qui marquent leur présence dans le texte, et sollicitant sans cesse à devenir des personnages dans le sens plein du terme ; or, si le personnage sollicite, au stade de la genèse, son élaboration, la genèse ne répond pas à cette sollicitation, et la « dépersonne » en résulte. Les personnages durassiens, demandant à *être* sans jamais y parvenir, résident dans un état intermédiaire entre élaboration et anéantissement, dépossédés par le processus qui devait les élaborer. En ceci, comme le personnage, le texte durassien met en doute surtout sa propre identité en tant que texte, en tant que « livre » clos et fini, mais cette ouverture de l'écrit permet de créer « cette espèce de livre qui n'est pas un livre »,³² ce livre qui reste encore *écriture*.

³² *La Vie matérielle, op. cit.*, p. 16.

CHAPITRE 1

DE L'INACHEVÉ VERS L'ABSENT : LA CÉSURE DE L'ÊTRE

L'insolence est la force de Duras mais on aura compris que cette force c'est la faiblesse extrême qui ouvre, fissure le corps d'écriture jusqu'au point d'évanouissement du sujet, au bord de la langue, où rien ne le porte plus [...].³³

Dans *La Vie matérielle* Marguerite Duras note :

Écrire, ce n'est pas raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Thala.³⁴

Cette citation souligne un lien fondamental entre le personnage de Lol V. Stein, décrit comme « absent » (LVS, 90, 128, 173) ou n'étant « pas [...] là » (LVS, 12), et l'histoire elle-même, car tous deux sont mis en relation par cette absence d'être. L'histoire subit son absence, même après sa publication, car elle est racontée par bribes, elle n'est jamais complète. Ainsi elle s'apparente au personnage qui fait également l'épreuve de son absence, de sa fragmentation. À en croire l'explication de Duras, c'est un processus d'élaboration, une épreuve de l'absence, sans fin, ce qui donne à lire dans la citation non pas un présent de l'indicatif, mais un présent progressif : autrement dit, l'histoire *est en train de* subir son absence, et n'en finit pas de la subir.

³³ Carole Massé, « Dans le désert de l'amour », *Marguerite Duras à Montréal*, éd. Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Spirale, 1981, p. 118.

³⁴ Marguerite Duras varie ici l'orthographe de S. Thala. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le premier roman où le toponyme apparaît, le 'a' précède le 'h' ; c'est donc l'orthographe que nous employons dans la présente étude. *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 35.

Ce processus d'élaboration, l'auteur l'a souligné encore et surtout chez Lol, qui va jusqu'à rendre sa créatrice malade : « C'est à Trouville que j'ai arrêté dans la folie le devenir de Lola Valérie Stein ». ³⁵ La genèse de Lol comme personnage lacunaire est affolante ; elle mène l'écrivain à un état désespéré qui sera reflété dans les thèmes du roman. À Lacan qui la questionne sur le devenir de Lol, Marguerite Duras raconte avoir répondu : « J'ai essayé de lui expliquer que moi-même j'ignorais la genèse de cette Lol ». ³⁶ Dans ce processus épouvanté, le personnage continue sans cesse à se développer jusqu'à ce que l'auteur perde le contrôle et mette fin à ce « devenir » ; le personnage est inachevé. ³⁷ Ou plutôt, il ne parvient pas à « être ». Et s'il ne parvient pas à « être », c'est le texte lui-même, nous le verrons, qui manque à être.

³⁵ *Écrire*, op. cit., p. 14.

³⁶ *Marguerite Duras : La Passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Trad. René de Ceccatty. Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 65.

³⁷ Même si certains personnages sont laissés inachevés, Jean Cléder suggère que l'auteur ne les a jamais lâchés : « Au-delà du récit proprement dit, est-ce que ces assemblages et ces remaniements ne pourraient pas instruire une réflexion sur la construction même de la réalité ? Je pose la question parce que régulièrement, Duras parlait de ses personnages au présent de l'indicatif, comme s'ils continuaient d'exister à l'extérieur de ses livres ». *Marguerite Duras : trajectoires d'une écriture*, Bordeaux, Les Éditions Le Bord de L'eau, 2006, p. 42. L'idée donc de mettre fin au « devenir » de Lol V. Stein signale surtout un arrêt du processus avec la publication du livre. Or, nous soulignons que si on lit ce présent comme un présent progressif, les personnages continuent non seulement d'exister, mais aussi de se développer ; phénomène que l'on peut constater dans les ouvrages ultérieurs du « Cycle indien », où Duras revient à certains personnages tout en les transformant. L'auteur n'a jamais arrêté non plus de parler de ces personnages : elle continue d'évoquer Lol, le Vice-consul, la mendicante, et Anne-Marie Stretter jusque dans son avant-dernier livre, *Écrire*, en 1993. Enfin, le geste de la réécriture continue bien après la publication d'un roman, comme on peut le remarquer dans la reprise du sujet de *L'Amant*, publié en 1984 et puis reformulé pour devenir, en 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*. C'est un geste qui caractérise toute la carrière de Marguerite Duras, et que l'on peut même constater dans ses reprises et modifications de certains sujets dans ses entretiens, soulignées par Lou Merciecca dans sa communication, « Poétique de la lecture dans les entretiens de Marguerite Duras », présentée le 17 août 2014 au colloque « Marguerite Duras : Passages, croisements, rencontres », Centre International Culturel de Cerisy-la-salle (publication à paraître).

SUR LES RUINES DE LOL V. STEIN

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le personnage éponyme est une jeune femme dont le fiancé (Michael Richardson) l'a quittée pour une autre femme, Anne-Marie Stretter, sur une piste de danse lors du bal du casino dans une ville balnéaire qui s'appelle T. Beach. Cet abandon semble marquer le début de sa « maladie » qui porte tous les signes d'un traumatisme clinique. Lol passe par une période de « prostration », pendant laquelle elle s'enferme dans sa chambre et s'arrête petit à petit de parler (LVS, 23-25). Elle n'aurait apparemment rien ressenti lors de l'épisode sur la piste de danse au bal de T. Beach ; le narrateur annonce qu'elle n'a pas souffert : « Elle payait maintenant, tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal » (LVS, 24). Suite à l'épisode, toute une série de voix posent à Lol des questions de nature psychologique, dans le vain espoir d'analyser d'où provient son malaise. Le récit ressemble curieusement, par moments, à un diagnostic de cas psychiatrique, avec comme sources premières d'autres personnages de l'histoire, notamment la meilleure amie d'enfance de Lol V. Stein, Tatiana Karl. Mais Lol n'arrive jamais à expliquer son malaise.

À la suite de la *maladie* que provoque la scène du bal, Lol abrège son nom, « Lola Valérie Stein », en « Lol V. Stein » : « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein - c'était ainsi qu'elle se désignait » (LVS, 23). Le raccourcissement du prénom mime le geste d'une perte ; Bernard Alazet interprète le changement de nom comme le signe d'une perte d'identité:

L'omission de la douleur, plus que l'abandon de Lol par Michael Richardson, est l'élément déterminant qui oriente dès lors l'existence de l'héroïne. Lorsque à l'aube le bal se termine et que les amants disparaissent, Lol commence à souffrir : « ravie » par le spectacle de leur amour naissant,

elle ne supporte pas d'en être privée. Abandonnée par le couple, et non par le seul Michael Richardson, Lola Valérie Stein se sent dépossédée de toute identité, mutile son nom et devient Lol V. Stein.³⁸

C'est donc la « dépossession » de l'identité qui définit le personnage de Lol, dépossession qui est surtout reliée à l'absence d'amour (signalée par le départ du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, mais également soulignée par le fait que Lol « prononçait son nom avec colère » après cet épisode traumatique). L'abréviation du prénom semble suggérer que « cette matière dont elle est faite », son identité même dont elle est dépossédée, serait en ruines.

Duras souligne dans *Les Parleuses* que Lol choisit son nom de « Lol V. Stein » : « Son vrai nom, c'est elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même... et pour toujours ».³⁹ Cet état « en ruines » est donc assumé ; ce choix permet à Lol de faire un geste symbolique, de marquer son statut d'entre-deux. Effectivement, comme le souligne l'écrivain, « Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Thala ».⁴⁰ Selon Duras, il faudrait comprendre Lol V. Stein en tant que construction, à la fois détruite et bâtie. Son nom de « pierre » (Lol, en effet, ne prend pas le patronyme de son mari, Jean Bedford, préférant garder plutôt celui de sa famille d'enfance, « Stein », qui signifie « pierre » en allemand) signale cette dynamique de construction et de destruction dans le personnage.⁴¹ Son nom marque à la fois la suppression de son identité

³⁸ Marguerite Duras : *Œuvres complètes, Tome II, Le Ravissement de Lol V. Stein*, « Notice », Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2011, p. 1682.

³⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ *Outside, suivi de Le Monde extérieur*, *op. cit.*, p. 32.

⁴¹ Jean Vallier fait remarquer que le nom de famille « Stein » aurait aussi pris du temps à se développer. Dans les manuscrits de *L'homme de Town Beach*, Lol s'appelle encore Lol Blair, portant le nom de jeune fille de Sonia [Blair] Orwell : « Si c'est à Sonia Orwell, à qui est dédié le livre, que Duras emprunte le premier patronyme de Lol qui se nomme très longtemps dans les brouillons Lol Blair, en hommage à Sonia Orwell, car le prénom Lol s'inspire de celui de l'actrice Tatiana Moukhine : toutes deux semblent avoir été

par la censure des éléments du nom (tel le prénom tronqué, et le deuxième prénom, supprimé presque entièrement sauf pour le 'V' initial), et la recherche simultanée d'une identité propre à elle. Il marque la perte d'identité et la tentative de se redéfinir à partir de cette perte. Le passé, le présent, et le futur de Lol ne pourront désormais, à partir du moment du bal de T. Beach, jamais se séparer : ils seront reliés ensemble par les événements qui ont marqué sa vie, qui ont sculpté sa personnalité, et qui sont gravés dans le nom de Lol V. Stein.

Au centre de l'histoire se trouve donc, selon Marguerite Duras, l'épisode du bal de S. Tahla qui marque le malaise identitaire de Lol :

Le Ravissement est un roman en soi, l'histoire d'une femme rendue folle par un amour latent, qui ne s'énonce jamais, qui ne passe pas à l'acte. Autrement dit, du moment où, au bal de S. Thala, Lol voit Michael Richardson, son fiancé, partir avec une autre femme, Anne-Marie Stretter, toute sa vie se développera autour de ce manque même, de ce vide même. Lol est prisonnière, folle d'une existence qu'elle ne parvient pas à vivre.⁴²

D'après l'écrivain, Lol souffre de ne pas parvenir à vivre à cause de l'épisode traumatique du bal, une faille dans son existence. Ce qui lui manque serait en fait l'amour, événement qui lui aurait permis d'exister. Or, ce manque à vivre est lié à un manque plus ancien que l'épisode du bal. Selon Tatiana, les fiançailles de Lol avec Michael Richardson avaient été inexplicables :

Lorsque le bruit avait couru de ses fiançailles avec Michael Richardson, Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle. Qui aurait pu trouver Lol, qui aurait retenu son attention entière ? ou du moins une part suffisante de celle-ci pour la faire s'engager dans le mariage ? qui aurait conquis son cœur inachevé ? (LVS, 80)

sollicitées par Duras pour le projet, antérieur au roman, d'une version théâtrale du *Ravissement* qui ne verra jamais le jour. » *C'était Marguerite Duras, tome II : 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 413-414.

⁴² *Marguerite Duras : La Passion suspendue, op. cit.*, p. 64.

Lol est décrite ici comme ayant un « cœur inachevé », qui l'empêcherait même d'être attirée par un homme ; elle semble être incapable d'aimer. Selon Tatiana, Lol souffre donc d'un certain manque à être, mais ce n'est pas l'épisode traumatique du bal qui est la cause, ni l'origine de ce manque - l'« inachèvement » de Lol remonte bien avant ce moment. Effectivement, d'après le récit de Tatiana, Lola Valérie Stein, dont le prénom est presque toujours raccourci en « Lol », « n'est pas là », depuis sa jeunesse. Cette phrase se répète deux fois dans les premières descriptions de Lol (nous soulignons) :

Au collège, dit [Tatiana], et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être - elle dit : **là**. Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. [...] Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fût dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien. Était-ce le cœur qui n'était pas là ? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas - elle dit : **là** - il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu. (LVS, 12-13)

La qualité d'absence de Lol provient d'un manque de sa « personne » dans l'espace et dans le temps. Lol est « une personne qu'elle se devait de paraître », c'est-à-dire une façade ; ce qui est justement la définition d'un personnage, qui se donne à voir comme une personne mais qui n'en est pas une. Selon le Grand Robert, le terme de « personnage » désignerait un « rôle que l'on joue », qui dépend de son « apparence ».⁴³ C'est d'ailleurs pour cela que nous parlons de *se mettre dans la peau* d'un personnage ou de *remplir son personnage*, car le concept même dénote une sorte d'adoption d'une personnalité ou d'un rôle.

⁴³ Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e édition, Tome VII, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985, p. 298.

Dans cette perspective, il est intéressant de noter que la genèse du nom « Lol » trouve son point de départ dans des noms d'actrices. L'une des premières ébauches du *Ravissement de Lol V. Stein* était un script, destiné pour l'écran (DRS 28.15). Il semble que ce script ait été d'abord rédigé suite à une commande de Peter Brook pour le théâtre, qui voulait que l'auteur écrive ce qui lui plaît :

Alors elle commence à écrire une conversation entre deux personnes, pour deux actrices qu'elle aime, Loleh Bellon⁴⁴ et Tatiana Moukhine. [...] Seuls les deux noms subsisteront. Car le texte devient vite récit et s'appellera longtemps *L'homme de Town Beach*. Loleh deviendra Lol.⁴⁵

On trouve aussi dans certains manuscrits (DRS 28.10) le nom de Lol barré et le substitué de « Jeanne » inscrit à sa place. On sait que Duras aurait considéré l'actrice Jeanne Moreau pour la représentation filmique de Lol, ce que Jean Vallier note dans son ouvrage autobiographique sur Duras :

Marguerite Duras, cette fois encore, se tourne vers Joseph Losey pour réaliser le film de Lol. En août 1964, ils échangent une première correspondance à ce sujet. Marguerite a pensé à Jeanne Moreau pour le rôle principal ; celle-ci aurait donné son accord, mais va demeurer inaccessible.⁴⁶

L'inscription des noms des actrices, déjà à l'étape des brouillons et ensuite jusqu'à une version assez tardive du manuscrit, confirme que l'auteur imaginait déjà l'aspect

⁴⁴ Effectivement, dans un carnet de notes préparatoires (DRS 28.13), on trouve que le personnage principal s'appelle non pas Loleh ou Lol, mais « Loly » ou « Loley » (l'orthographe varie).

⁴⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 383.

⁴⁶ *C'était Marguerite Duras, tome II : 1946-1996, op. cit.*, p. 426.

scénique/cinématographique⁴⁷ du texte aux moments de la conception et de la rédaction du roman.⁴⁸

Dérivé d'un nom d'actrice, « Lol » nomme un personnage qui semble jouer un rôle à l'intérieur du texte : elle est « une personne qu'elle se devait de paraître » (LVS, 12). Ce faisant, Lol n'expose pas seulement le rôle que tout personnage littéraire joue en tant que simulacre d'une *personne*, elle expose le simulacre qu'est la notion même de *personne* : elle joue à être une *personne* alors même qu'elle n'est pas « là », ni dans le temps ni dans l'espace. La genèse de l'écriture montre le passage d'une conception du personnage comme simulacre de la *personne* à une conception du personnage comme ce qui expose le simulacre qu'est la notion même de *personne*.

⁴⁷ Annalisa Bertoni note, « Si le projet de représentation théâtrale est vite tombé, l'idée de tirer un film de ce sujet a vraisemblablement côtoyé toute la rédaction du roman, comme le montrent les quelques indications pour la transposition cinématographique dispersées dans les brouillons du roman [...]. » Elle renvoie aux manuscrits conservés sous les côtes DRS 28.4 et DRS 28.2. *Au seuil du texte : genèse du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.35-36.

⁴⁸ Le récit de Jean Vallier raconte différemment l'histoire de la naissance du *Ravissement de Lol V. Stein* : « Lors d'un séjour à Paris, Barney Rossett, le président de Grove Press, fait part à Marguerite d'un projet alléchant qui consistait à demander à des auteurs européens d'avant-garde, d'écrire un script original pour la société américaine Four Star Télévision ». (*C'était Marguerite Duras, tome II, 1946-1996, op. cit.*, p. 413). Plusieurs écrivains avaient été sollicités par Rosset pour envoyer des projets. Seul le script de Samuel Beckett sera produit, ce qui deviendra son seul film, intitulé « FILM ». D'ailleurs, c'est à Barney Rosset que le texte éventuel du *Vice-consul* doit l'inspiration du personnage de Charles Rossett. Laure Adler évoque de même un projet cinématographique que Duras aurait proposé à Alain Resnais à partir du *Ravissement de Lol V. Stein*, mais Annalisa Bertoni démonte cette déclaration dans son étude de la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* : « Il faut pourtant préciser que notre hypothèse se détache de celle de Laure Adler en ce qui concerne l'identification du scénario proposé à la production américaine. Même si par une tournure un peu ambiguë, Adler nous semble en effet suggérer que Duras, une fois le projet américain échoué, essaya de tourner le même film avec Alain Resnais, [lui] se souvient d'avoir lu un scénario développant [un] tout autre sujet [...]. Les critères de datation internes [au] synopsis et l'époque présumée de l'offre de Rosset, nous invitent pourtant à croire qu'il s'agit de deux textes différent[s] et que le scénario formulé pour Grove Press n'a rien à voir avec celui montré, peut-être quelques mois après, à Alain Resnais ». (*Au seuil du texte : genèse du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras, op. cit.*, p.75-76). De sa part, Jean Vallier précise que Duras « a repris pour ce script un projet conçu à l'origine pour la scène » (*C'était Marguerite Duras, tome II, 1946-1996, op. cit.*, p. 416) ; donc le « cinéma de Lol V. Stein » (LVS, 49) se référerait aux origines mêmes du roman. Ces différentes versions permettent de confirmer la présence d'au moins deux variations du texte dans des genres variés, et dont le roman jaillirait ensuite : d'abord le script de la pièce de théâtre, et ensuite, celui destiné à l'écran.

Qui plus est, si le personnage littéraire est censé donner l'impression qu'il dure, Lol quant à elle n'a pas de durée temporelle : elle est « toujours en allée loin de vous et de l'instant ». Alors que le personnage traditionnel arrive à faire croire au lecteur que son être perdure au-delà de l'instant de lecture, Lol semble mettre à nu l'absence qui caractérise en fait tout personnage.⁴⁹ Mais le geste de Duras est plus radical encore, car ce qui distingue Lol de tout autre concept de personnage, ce qui la rend radicalement différente du modèle typique, c'est le fait qu'elle est en mouvement dans la temporalité du récit, elle fuit l'espace et le moment – elle est « toujours en allée loin de vous et de l'instant » – ce qui l'empêche d'être présente aussi bien dans le temps que dans l'espace du récit. Ainsi le personnage de Lol problématise, évide l'idée même de *personne* que le personnage traditionnel est censé simuler.

L'absence de Lol est intimée dans le surnom qu'elle choisit, car la dernière partie (absente) de son prénom, « la », semble rappeler le mot « là » : « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait » (LVS, 23). Étant donnée l'accentuation de l'élément tronqué du prénom, la répétition du déictique spatial dans l'incipit met d'autant plus l'accent sur la dynamique de présence et d'absence par

⁴⁹ En effet, l'absence caractérise le personnage littéraire : tout personnage est, à la base, lacunaire, puisque déterminé par le texte qui le crée : « [...] le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre ; il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, telle ou telle "figure", tel ou tel trope), et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives ; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles ; bref, on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire : localisable partout et nulle part, ce n'est pas une "partie" autonome, d'emblée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte, mais un "lieu" ou un "effet" sémantique diffus qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc. ; "unité" à la fois constituante et constituée, synthèse simultanée d'événements sémantiques alignés, régissante de l'intrigue et régie par elle, son analyse relève donc, peut-être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyste, et réclame des précautions particulières dans sa construction. » Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 20.

l'intermédiaire du mot « là » : comme c'est l'élément absent du prénom, Lol est littéralement, linguistiquement, « pas là ».

Dans les brouillons initiaux du roman, au lieu de se focaliser sur le manque de présence chez Lol, Marguerite Duras a plutôt mis l'accent sur l'aspect inachevé du personnage : ainsi, au lieu du déictique spatial « là », nous trouvons une tournure de phrase qui soulignait plutôt la matérialité naissante de Lol :

Au collège, dit elle, et elle n'était pas la seule à le penser, ~~dit-elle aussi~~, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : **faite**. Elle donnait l'impression d'être inachevée, de vivre dans une attente, une sollicitation de ce qu'elle serait, ce qu'elle n'arrivait pas à atteindre. (DRS 28.10, f° 2)

Était ce le cœur qui n'était pas là ? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut être en effet le cœur de Lol V. Stein ~~qui n'était pas encore achevé~~, *qui n'était pas* – elle dit : **fait**, il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu, même durant les fiançailles de Lol. (*Ibid.*)

Même si on peut remarquer déjà l'idée séminale de la présence de Lol et de sa manifestation visuelle dans les passages ci-dessus, avec le déictique spatial « là » (quoiqu'il s'agisse ici d'une référence synecdochique à une partie, le cœur, plutôt qu'au tout, Lol ; il n'empêche que l'accent ici est mis plutôt sur *l'inachevé matériel*, ce qui n'est *toujours pas* matériel). Si le cœur « n'est pas là », ce n'est pas nécessairement parce qu'il est absent, mais parce qu'il progresse vers son devenir, et surtout, qu'il soit absent ou en train d'être créé, l'accent est mis sur l'élément d'attente (« il allait venir sans doute » ; « qui n'était pas encore achevé »). Ici, Lol donne l'impression à Tatiana d'être dans une position d'attente, car elle anticipe ce qu'elle n'a toujours pas atteint ; effectivement, le verbe *atteindre* suggère un mouvement vers un objectif ou un but final, celui de la matérialisation du personnage, et

de son passage à l'être. Ce que l'on perçoit à ce stade de la rédaction, c'est l'écrivain en train de se heurter à la question ontologique de l'être du personnage.

Les passages soulignés ci-dessus font allusion également à la nature paradoxale de l'absence et de la présence simultanées dans Lol, d'autant plus accentuées par l'emploi du participe passé « achevé » (« Elle donnait l'impression d'être inachevée » ; « c'était peut être en effet le cœur de Lol V. Stein ~~qui n'était pas encore achevé~~ »), qui peut signifier à la fois *complété* et *tué*. Dans le cas de Lol, le verbe « achever » souligne en même temps son statut à l'intérieur de la diégèse, où elle est absente, achevée et ravie, et aussi son statut métatextuel, car être « achevé » semble signaler le statut du roman même, dont le processus serait nécessairement fini puisqu'il a été publié.

Cet état intermédiaire marque une recherche pour Duras de cerner Lol et de définir son statut – et le manque de vocabulaire nécessaire pour le faire. Le double sens sylleptique du verbe « achever » fait écho à la complexité de sens que l'on peut remarquer dans le lexique que choisit Marguerite Duras, dont le titre *Le Ravisement de Lol V. Stein* (sylleptique également) est l'un des exemples les plus cités : *ravisement* peut signaler à la fois un état d'enchantement, mais également de dépouillement. Dans les manuscrits et tapuscrits préparatoires, Lol est en train d'être créée et simultanément détruite, à la fois diégétiquement, dans l'espace du récit, et métatextuellement, dans la genèse du roman.

Une autre version du texte dans les manuscrits marque cette dynamique du *devenir* avec une référence explicite au caractère inachevé de Lol :

~~Elle disait qu'au collège, dit-elle, il manquait quelque chose à Lol déjà, que elle-ci elle était étrangement incomplète, qu'elle avait vécu sa jeunesse comme dans une instance constante d'elle-même. Au sollicitation de ce~~

qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à atteindre, au collège elle était une gloire de douceur et d'indifférence [...]. (DRS 28.11, f° 60)

Ici, la référence à Lol comme « étrangement incomplète » semble souligner d'autant plus son état d'inachèvement. D'abord, le manuscrit indique que Lol est « dans une instance constante d'elle-même », phrase sémantiquement inattendue dans laquelle les différents sens d'« instance » et « en instance » résonnent. Si « instance » évoque « sollicitation pressante. Demander avec insistance », ⁵⁰ « en instance » signale quelque chose qui est « en cours » et même « sur le point de... », ⁵¹ puisque le mot « instance » dérive du latin *instans* qui signifie « imminence, proximité, application assidue, demande pressante ». ⁵² À ce stade de la rédaction, si Lol est « dans une instance constante d'elle-même », elle est alors constamment *imminente*, toujours sur le point de se produire sans pour autant jamais parvenir à se produire, à devenir « elle-même ». Lol semble solliciter perpétuellement sa réalisation. Elle cherche elle-même sa propre matérialisation, faisant appel pour devenir ce qu'elle devrait être, en attente d'elle-même comme les autres personnages vis-à-vis d'elle.

Le changement de l'énoncé - « une ~~instance constante d'elle-même~~ » - en « une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à atteindre » permet à l'auteur de conserver la notion d'instance, mais rajoute de surcroît une extension paradoxale de l'élément temporel. Quant à l'emploi du conditionnel - « une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à atteindre » - Jean-Pierre Ceton souligne l'importance du conditionnel chez Duras comme une « indécision [qui] traduit [...] le refus de distinguer

⁵⁰ A. Beaujean, *Petit Littré : Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard Hachette, 1959, p. 1143.

⁵¹ Paul Robert, *Le Grand Robert*, version numérique, éd. Sophie Morvan et Alain Rey, « Instance ». Paris, Les dictionnaires Robert, 2013. Consulté le 18 mai 2015.

⁵² « Instance ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, Ressource numérique, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/instance>. Consulté le 14 mai 2015.

nettement les différents degrés de réalité ou niveaux d'expérience », et insiste sur le fait que « cette indistinction [prend] une forme grammaticale – d'ailleurs proprement théorisée, parce qu'elle a des répercussions sur la conception des fictions ». ⁵³ Si effectivement Lol n'est pas réalisée, si elle n'arrive pas à exister, l'emploi du conditionnel ici permet à l'auteur de mettre en relief ce manque de manifestation du personnage, son incapacité à être. Nous assistons donc à un moment dans la genèse de Lol où l'écrivain doute de sa capacité à réaliser le personnage.

De plus, si le terme *sollicitation* se rapproche sémantiquement d'*instance*, il signifie aussi selon le Grand Robert une « démarche pressante » qui serait « susceptible d'entraîner », et connote également une « tentation ». ⁵⁴ La connotation de *pression* attachée à ce terme suggère une urgence presque dangereuse, une imminence hors de tout contrôle. Ce terme comporte par ailleurs un deuxième sens – « appel, excitation » ⁵⁵ ; ou même « stimulation » ⁵⁶ – qui permet de lire une connotation érotique et corporelle, une incitation ou excitation qui provoque l'action. *Sollicitation* implique surtout une interaction avec un autre auprès duquel une demande insistante ou pressante est effectuée et constamment renouvelée.

En choisissant le terme *sollicitation* plutôt que celui d'*instance*, Marguerite Duras met l'accent sur le fait que le personnage de Lol V. Stein est dans une situation *pressante*,

⁵³ Jean-Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras : On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écrire*, Paris, François Bourin Éditeur, 2012, p. 76-77. Voir aussi, à propos de la grammaire durassienne, Cécile Hanania, « Pour une grammaire de l'imaginaire: Marguerite Duras "lectrice" de Grévisse », *Dalhousie French Studies*, vol. 80, Halifax, Dalhousie University, fall 2007, pp. 111-122.

⁵⁴ Paul Robert, *Le Grand Robert de la Langue Française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome VIII, 2^e édition, *op. cit.*, p. 832.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

qu'elle subit la pression d'accéder à l'être. Il y a chez elle une potentialité à être, mais la condition nécessaire manque pour qu'elle parvienne à être – elle est obligée de demander sans cesse son élaboration. Elle est un personnage – une ébauche – sollicitant l'écrivain, demandant sa mise en forme, mais qui, justement, n'atteindra jamais ce qu'elle « serait ».

Dans la version publiée, on peut constater que Duras a transformé la description de Lol pour mettre l'accent plutôt sur une qualité d'absence (« il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là ») que d'inachèvement (« il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : faite »). La transition de la condition de *devenir* à celle d'*absence* que l'on remarque dans la version publiée de ce passage dépasse l'état essentiel : celui d'*être*. Le personnage de Lol, comme son prénom *mutilé* représente un lieu qui n'a jamais été, et qui plus est, nous montre la genèse, ne sera jamais.

Tant que Lol n'était pas *achevée*, il restait encore la possibilité qu'elle le soit, finalement. La décision de Duras de mettre l'accent sur cette qualité d'absence (statut paradoxal étant donné que le personnage est quand même *présent* dans le récit) fait preuve d'une transformation fondamentale du personnage de Lol. Elle restera toujours « un point aveugle pour sa créatrice même »⁵⁷ et surtout pour ses lecteurs, qui seront amenés à ressentir le vide que son absence d'être représente :

Lol est celle qui n'est pas là. On dirait, pour reprendre une expression actuelle, que Lol est “dans son monde,” à la fois possédée et dépossédée de ce qu'il lui restait d'amour, réduite à ne plus être qu'un diminutif (Lol) ou un pronom (elle) [...].⁵⁸

Son auteur avoue n'avoir pas reconnu cette absence du personnage, lors de la conception et de la rédaction du récit: « D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai

⁵⁷ *Ibid.*, 1685.

⁵⁸ Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps*, *op. cit.*, 54.

fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... Là non. Quand j'ai eu fait Lol V. Stein, ça m'a totalement échappé ».⁵⁹

Ce n'est donc qu'après-coup que Marguerite Duras reconnaîtra que Lol est un personnage singulièrement absent, une « dépersonne ». En 1964, juste après la sortie du *Ravissement de Lol V. Stein*, Marguerite Duras fait une interview télévisée avec Pierre Dumayet sur l'émission *Lectures pour tous*. Ce dernier l'interroge sur le contenu et les grands thèmes de son nouveau livre. Poussée par le reporteur à préciser « C'est le roman de quoi ? c'est le roman de la folie, de la différence, de la certitude... ? », l'auteur répond, « C'est le roman de la *dépersonne*, si vous voulez... de l'impersonnalité. Peut-être c'est ça ».⁶⁰ Si cette réponse est particulière, c'est surtout parce qu'elle met l'accent, non pas sur l'histoire et ses thèmes, ni sur son intrigue ou ce qui est raconté, mais plutôt sur le *personnage* romanesque. En soulignant l'« impersonnalité » de son personnage, Marguerite Duras insiste sur le lien entre *personnage* et ces deux autres composantes, *personne* et *personnalité*, dont le *personnage* dérive.

Le Ravissement de Lol V. Stein est une histoire unique, dont le sujet principal n'est pas un thème, une structure, ou un récit quelconque. Au contraire, ce qui importe le plus, et qui constitue le sujet du récit même, c'est le personnage. Or, comme l'auteur l'a relevé, c'est un roman qui se fonde sur un vide : il se construit sur ce manque de personne. Le préfixe « dé- » indique principalement « la séparation, la privation, la négation », ⁶¹ impliquant la perte de quelque chose. Ce qui a été perdu, c'est la notion même de

⁵⁹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 99-100.

⁶⁰ Entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ Maurice Grévisse, *Le Bon usage*, *op. cit.*, p. 223.

personne. La « dépersonne » qu'est Lol marque l'abandon d'une certaine conception de la « personne ».

LOL « VUE DANS LES AUTRES »

L'absence de Lol va jusqu'à la rendre absente à elle-même. Lol, en effet, ne se voit pas:

Maintenant elle voit les regards de ceux-ci s'adresser à elle en secret, dans une équivalence certaine. Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier. (LVS, 54)

Chez Lacan, la conscience de soi s'établit à partir du moment où l'enfant se voit dans le miroir.⁶² Puisque Lol a les yeux chercheurs, qui regardent toujours ailleurs, vers un vide ou un rien, elle « ne se voit pas » et donc n'a pas de conscience d'elle-même : elle n'existe pas, n'a pas de mémoire, échappe même au langage. En restant suspendue dans cet état naissant, Lol n'atteint jamais à la conscience de soi ; elle demeure dans une condition d'ignorance vis-à-vis d'elle-même. D'autres références au regard de Lol signalent cette absence de conscience de soi: à un moment, son regard est décrit comme « opaque et doux » (LVS, 91) ; ailleurs, ses yeux sont « presque toujours étonnés, étonnés, chercheurs » (LVS, 136) : cherchant, mais ne trouvant jamais un point sur lequel s'arrêter.

Parce qu'elle ne se voit pas, Lol est dans le besoin de l'autre. Elle a non seulement besoin de voir l'autre – son voyeurisme dans le champ de seigle où elle guette l'acte sexuel entre Jacques Hold et Tatiana Karl lui permet de recréer à l'infini la scène dont elle a été

⁶² Lacan décrit ce stade du miroir comme un « moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre, constitue ses objets dans une équivalence abstraite par la concurrence d'autrui, et fait du *je* cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger. » Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 95.

exclue, celle du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter – mais elle a aussi besoin de l'autre pour être vue. Ce n'est que « dans les autres » qu'elle peut être perçue : « Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres ». Lol semble dépendre pour exister du regard des autres, notamment de la voix du narrateur, et de la représentation visuelle que cet « autre » décrit, avec ses interjections répétées de « je vois ».

Or que voit-il ? Bien que l'œuvre se focalise principalement sur le personnage de Lol V. Stein, les descriptions de son physique travaillent plus à brouiller son apparence pour le lecteur qu'à la révéler. Même si le narrateur offre plusieurs indications descriptives de Lol, ces portraits s'avèrent souvent contradictoires, et empêchent donc, par leur manque de précision, d'imaginer le personnage. Nous apprenons ainsi que Lol avait dix-neuf ans lors de l'événement au bal de T. Beach, car le narrateur avoue qu'il préfère ne rien savoir sur son enfance/adolescence : « Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une minute magique à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein » (LVS, 14). Or, de son apparence physique à cette période-là, nous n'avons aucune indication.

En revanche, lors de sa rencontre avec Jean Bedford, elle est décrite comme ayant une silhouette « jeune, agile » (LVS, 26). Le texte insiste sur cette jeunesse – « Elle était très jeune » (LVS, 26) – et cet aspect juvénile fait écho à la description de Jean Bedford, qui est d'ailleurs connu pour sa tendance à préférer les très jeunes filles (« on soupçonna Jean Bedford de n'aimer que les femmes au cœur déchiré, on le suspecta aussi, plus gravement, d'avoir d'étranges inclinations pour les jeunes filles délaissées, par d'autres rendues folles »

(LVS, 30-31)). Même si Lol est très jeune, son odeur semble contredire cet aspect, car elle sent la vieillesse et l'abandon, voire l'usure :

Il embrassa cette main, elle avait une odeur fade, de poussière. (LVS, 28)

Ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d'objet inutilisé. Elle était belle mais elle avait, de la tristesse, de la lenteur du sang à remonter sa pente, la grise pâleur. Ses traits commençaient déjà à disparaître dans celle-ci, à s'enliser de nouveau dans la profondeur des chairs. Elle avait rajeuni. On lui aurait donné quinze ans. (LVS, 29)

Le narrateur continue pour confirmer que ce semblant de jeunesse lui est resté pendant les dix années qui s'écoulaient entre la rencontre avec Jean Bedford, et celle avec le narrateur : « Même quand je l'ai connue à mon tour, elle était restée maladivement jeune » (LVS, 29). Puisqu'elle ressemble à la fois à une jeune fille et a des traits et des caractéristiques de vieille femme, la description physique de Lol occupe une position paradoxale⁶³ : elle ne nous renseigne ni plus ni moins, et le lecteur reste aveuglé devant un faux-semblant de l'image visuelle. Sabine Quiriconi remarque que cet aspect aveuglant dans les descriptions durassiennes a pour effet de construire une image sur le vide, et d'en faire une esthétique de l'absence :

[...] pour celle qui avoue qu'« *un livre ouvert c'est aussi la nuit* », l'expérience confine à l'aveuglement, au deuil de la vision première : l'objet visé échappe au voyeur, alors même que celui-ci en est saisi. Ici, évoquer de l'image la possibilité, c'est rendre perceptibles l'absence et la faillibilité constitutives de toute image. C'est, par là, donner à voir.⁶⁴

⁶³ Le paradoxe de sa présentation dans le livre s'étend même jusqu'à son regard, qui est en même temps « immense » et « famélique » (LVS, 78).

⁶⁴ Sabine Quiriconi, « Ce qui d'une image n'est pas à voir, ce qui d'un texte n'est pas à lire : les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras par Claude Régy et Robert Wilson », dans Sylvie Loignon, *Marguerite Duras 3 : paradoxes de l'image*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 53-54.

L'absence de la « vision première », cet « aveuglement », crée la possibilité de voir autrement, et surtout de comprendre que l'image est en fait construite d'absences.

Et ce n'est pas seulement la personne physique de Lol qui devient évanescence, mais son histoire même. Son histoire est en effet racontée par un narrateur qui, nous le verrons, la frappe d'incertitude et ceci à plusieurs niveaux. Le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* est Jacques Hold, à savoir l'amant à la fois de Tatiana et de Lol. C'est donc un narrateur homodiégétique, mais il cache ce fait au lecteur dans les premières pages du roman. Jacques Hold paraît en effet d'abord dans le récit à la troisième personne, un homme dans la rue que Lol voit depuis chez elle et qui embrasse une femme, qui, on le comprend plus tard, devait être Tatiana Karl. Elle reconnaît le visage de la femme mais sans se rappeler tout de suite qu'il s'agit de son ancienne amie : « Des ressemblances flottent autour de ce visage. Autour de cette démarche, du regard aussi » (LVS, 38). C'est cette vision qui aurait inspiré à Lol à sortir de chez elle, à commencer à se promener, et surtout qui lui aurait permis de rencontrer Jacques Hold. Le moment de leur rencontre se situe dans le blanc qui sépare ce chapitre et le début du chapitre suivant, à la page 52. Ce chapitre commence avec une phrase qui répète à deux reprises le pronom d'objet direct sans l'avoir jamais nommé :

Dès que Lol le vit, elle le reconnut. C'était celui qui était passé
devant chez elle il y avait quelques semaines.
Il était seul ce jour-là. (LVS, 52)

En fait, il faudra au narrateur deux phrases à pronoms – donc, à trous – censés le représenter avant qu'il ne se dévoile en tant que sujet, et alors encore en pronom sujet, « il ». Bien plus, le lecteur ne saura qui il est que vingt-deux pages plus tard, dans une

phrase célèbre dans laquelle le narrateur se présente, enfin, à la première personne : « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi » (LVS, 74).

Maints ont été les commentaires de cette présentation célèbre et singulière du narrateur, qui mélange la première et la troisième personne, l'hétéro- et l'homodiégétique. L'auto-présentation du narrateur apprend au lecteur à se méfier de lui, car la découverte de l'identité derrière la voix qui parle surprend, puisque jusqu'à ce point Jacques Hold s'est dissimulé derrière une voix anonyme. Son personnage est donc rusé, puisqu'il essaie de manipuler le récit en le contraignant à son gré. Narrateur homodiégétique, il entre sur scène après le mariage de Lol, et il aimerait évincer son passé à elle, tous les moments qui ont précédé le bal, du récit qu'il raconte. Personnage dont la fonction est de traduire Lol pour le lecteur, il avoue ne pas être objectif et souhaiter, au contraire, souligner la relation qui existe entre elle et lui-même :

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une minute magique à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein. Je ne le veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie. (LVS, 14)

Nous avons donc, en Jacques Hold, un narrateur tendancieux. Certains critiques⁶⁵ ont vu un lien entre le nom de « Hold », signifiant *tenir* en anglais, et cette tentative de manier le récit à sa façon. Or, les sonorités de son nom se rapprochent de celui de Jean-Marc de H., le personnage principal du *Vice-consul* dont le nom, « Hohenhole », fait plutôt penser au

⁶⁵ Voir par exemple à ce sujet Mireille Calle-Gruber : « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras : une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », dans *Le Nouveau roman en questions, I : « Nouveau Roman et archétypes »*, éd. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres Modernes Minard, 1992, p. 53.

mot *hole*, qui veut dire *trou* en anglais. En fait ces deux rapprochements ont du sens, étant donné que Jacques Hold, tout en tentant de manipuler son récit, finit, nous le verrons, par l'insuffler de trous et d'imprécisions.

Une série de déclarations d'incertitude mettent en effet continuellement en question l'autorité du narrateur. D'une part, le narrateur affirme : « C'est ce que je sais » (LVS, 11) ; d'autre part, il exprime son doute : « je ne suis convaincu de rien » (LVS, 14). Le narrateur déstabilise son récit en le parsemant de nombreux « je doute », « j'invente », et « je mens ». Marguerite Duras, notons-le, a rajouté ces indications dans une étape plus tardive de la rédaction, changement que l'on peut voir déjà dans le folio DRS 28.1. Ce dossier contient à la fois des tapuscrits et des manuscrits, juxtaposés les uns avec les autres, et parfois même collés les uns sur les autres. L'écrivain aurait rajouté ces expressions de doute par des additions manuscrites sur des pages tapuscrites, à la fois au stylo à bille et à la plume également, ce qui permet de repérer au moins deux jeux de corrections différents. Ces rajouts rendent le récit dans son ensemble douteux et incertain.

En plus de la prépondérance du doute et de l'incertitude, la version de l'histoire que raconte le narrateur comporte également les récits de plusieurs autres témoins, dévoilés quelques pages plus tard : « Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl » (LVS, 11) ; « Lol, raconte Mme Stein, [...] » (LVS, 23) ; « Le récit de cette nuit-là fait par Jean Bedford à Lol elle-même contribue, il me semble, à son histoire récente » (LVS, 25) ; « Ainsi, si de ce qui suit, Lol n'a parlé à personne, la gouvernante se souvient, elle, un peu » (LVS, 37). Les premières pages du roman créent ainsi une structure narrative à plusieurs couches, construite d'une variété de voix, et

parsemée d'incertitude, d'invention, de faux-semblants, provenant de perspectives subjectives diverses.

Le narrateur, pour sa part, se présente comme spectateur, celui qui valide ou qui met en doute ce qui a été constaté, ou vu, par d'autres : Tatiana, Jean Bedford, la gouvernante de Lol, et sa mère. Dans chaque témoignage, le narrateur interrompt le récit régulièrement avec des interjections de « j'invente » ou « je doute », pour rendre suspect ce qui est raconté. Le seul personnage capable d'affirmer (ou non) la validité de ce qui est raconté, Lol, est le seul qui ne raconte pas. Entretemps, le lecteur attend impatiemment que l'histoire *se matérialise*. Il semblerait que le récit ne soit pas « là », faisant ainsi écho à la situation de Lol elle-même qui « n'est pas là ».

Dans cette perspective, il convient de noter qu'excepté les références à Lol comme celle qui « n'est pas là » déjà citées dans l'incipit du roman, seul le narrateur emploie le mot « là », et toujours dans un contexte affirmatif, en indiquant la présence, ce qui est « là ». Le mot reparaît aussi dans de multiples autres contextes dans le roman, ce qui affirme son importance et souligne les éléments variés qui sont « là ». Or, plusieurs de ces éléments sont en fait des figures d'absence, tels « le lendemain » ou « l'oubli » :

« C'en sont là les derniers faits voyants ». (LVS, 25)

« Le lendemain est là ». (LVS, 74)

« Qui sera là dans cet instant auprès d'elle ? » (LVS, 105)

« [...] l'oubli est là ». (LVS, 135)

« Mais l'horreur, je n'y peux rien, est là. Je reconnais l'absence, son absence d'hier, elle me manque à tout moment, déjà ». (LVS, 137)

En fait, le mot *là* apparaît plus de cent fois au cours de l'histoire, évidemment pour marquer l'importance de ce qui est là et surtout de ce qui ne l'est pas. Surtout, ce déictique spatial sert à localiser et à insister sur la présence du narrateur en le positionnant comme spectateur qui affirmera ou niera ce qui se passe et ce qu'il voit se dérouler. Des interjections telles que « je vois » ou « je vois ceci » de la part du narrateur soulignent d'autant plus l'importance du visuel, mais elles sont très souvent directement suivies d'une expression de doute, « j'invente ». Comme c'est le narrateur qui confirme ou met en question ce qui est vu, ce qui est là, il affirme également, quoique de manière douteuse, la présence ou l'absence de l'histoire, et surtout, l'absence de Lol. Le lecteur, par conséquent, se trouve toujours dans le flux du récit, sans jamais être certain de ce qui existe dans l'histoire, car de nombreuses images visuelles sont immédiatement détruites par leur négation. Il est révélateur de découvrir que l'insistance sur le visuel, et sur la position du narrateur en tant que spectateur, ne figuraient pas dans les premières versions du *Ravissement de Lol V. Stein*.

Si Lol a besoin du narrateur pour être vue et narrée, ce narrateur semble donc incapable de la donner à voir ou de narrer sa propre histoire. Lui-même exprime son impuissance à le faire : ses expressions de spéculation et de doute au sujet de Lol tout au long de l'histoire sont autant de preuves de son incapacité à la définir (ou de son refus de le faire). Il est incapable de la « tenir » dans une définition et une narration, de même qu'il est incapable de « tenir » son corps. Face à Lol, Jacques Hold semble en effet perdre sa capacité de « tenir ». Ses avances amoureuses envers elle semblent vouées à l'échec : « Je me rapproche de ce corps. Je veux le toucher. De mes mains d'abord et ensuite de mes lèvres.

Je suis devenu maladroit » (LVS, 113). Il n'arrive pas à posséder Lol : « Harassé, au bout de toutes mes forces, je lui demande de m'aider. Elle m'aide. Elle savait. Qui était-ce avant moi ? Je ne saurai jamais. Ça m'est égal » (LVS, 188). Ces tentatives de saisir ou de tenir Lol sont destinées à l'échec, car Lol est un personnage qui ne parvient pas à « être ».

Le narrateur maintient donc sans cesse Lol en sursis, la rendant ainsi d'autant plus absente, en brouillant sa description et l'insufflant de doute. Lol n'est jamais entièrement présente dans le texte. Bien plus, puisque ce sont les regards des autres qui créent Lol – les maints autres qui participent en tant que sources de la narration – sa présence creuse est éparpillée à travers une multiplicité de représentations : illusion de plénitude avec toujours une négation pour la contrer, et jamais rien pour l'ancrer.

Maintenant elle voit les regards de ceux-ci s'adresser à elle en secret, dans une équivalence certaine. Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier. (LVS, 54)

Ici encore on retrouve le déictique spatial « là » évoquant la matérialité, et qui souligne également les caractéristiques de manque chez Lol. Il n'y a pas de localisation de la matérialité de Lol : elle est toujours déplacée, toujours *là* sans jamais être *ici*.

Enfin, l'évocation de la matérialité de Lol sert surtout à exposer ses qualités doublement fluides : et de par sa nature incertaine, et aussi par l'intermédiaire de la métaphore maritime que l'on trouve dans le passage ci-dessous :

Maintenant elle voit les regards de ceux-ci s'adresser à elle en secret, dans une équivalence certaine. Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier. (LVS, 54-55)

Sans « port d'attache », lieu où on attache un bateau, « l'être » de Lol flotte : sa matière est disséminée dans les autres, ceux qui la regardent, car elle est absente à elle-même, et ne peut se manifester que dans l'appropriation par l'autre. C'est ainsi que Jacques Hold arrive à raconter son histoire, car il ne raconte pas celle de Lol, mais celle de « l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie » (LVS, 14). Lol existe pour les autres, par les autres, et sa matérialité est diffusée dans ceux qui la regardent et qui l'interprètent. Si Lol a une matérialité, si enfin elle est *faite*, construite de *quelque chose*, cette matière n'a aucun point de référence, de renvoi. Linguistiquement, Lol est un *signifiant* avec un *signifié* instable. Sa matérialité est absence, même dans sa présence. Dans le roman publié, la matérialité de Lol n'est plus en *devenir* : elle est absence.

LE DÉPEUPEMENT ET LA DÉPERSONNE

Lol n'est jamais, en fait, « présente » ou « là » : ni dans les manuscrits, ni dans le texte final.

Au contraire, on la décrit souvent avec une *nature détruite*, métaphore apocalyptique qui, presque ironiquement, survit à la rédaction pour rester intacte dans la version publiée :

~~Elle n'était personne elle-même, la soi disant Lol Blair. Au bord de l'être elle n'avait jamais sombré dans cette illusion.~~ Le vide, la transparence de la personne incendiée de Lol Blair lui permettait d'accueillir ceux qui répondaient le mieux à sa nature ~~xxx~~ détruite, ~~en~~ consommée jusque dans ses cendres. Il le découvrit. (DRS 28.3, f° 47)

À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire. Son choix est exempt de toute préférence. Je suis l'homme de S. Tahla qu'elle a décidé de suivre. Nous voici chevillés ensemble. Notre dépeuplement grandit. Nous nous répétons nos noms. (LVS, 113)

Les phrases raturées sont celles qui affirment la notion de « personne » et mettent Lol en opposition à cette notion, un signe négatif qui fait contraste avec la plénitude de ce concept. Leur suppression dans la version finale signale un changement majeur dans le texte, car les descriptions retenues évoquent uniquement des symboles du creux ou du vide. En effet, à travers les deux passages, et surtout au cours du développement textuel, ce sont les métaphores de destruction qui restent intactes, mais le référent devient moins spécifique dans la version publiée : « la personne incendiée » devient « l'être incendié », et cet être aussi bien que sa « nature détruite » sont qualifiés tous deux de « transparence ». On remplace la matérialité corporelle suggérée par « personne » par un référent abstrait et indéfini, « être », d'abord biffé dans la version manuscrite (« ~~Au bord de l'être elle n'avait jamais sombré dans cette illusion~~ »). La phrase raturée est en fait fort significative, car elle suggère que la notion d'« être » n'est qu'inventée, une construction de l'imagination, et qu'ainsi Lol serait plus libre dans son refus du concept.

Plus encore, l'expression « au bord de l'être » dégage un élément spatial dans la notion d'être, et peint l'image d'une sorte de trou ou de vacuité dans lesquels on est capable de « sombrer » ; le fait de ne pas « sombrer » « au bord de l'être » suggère que le protagoniste peut échapper à cette illusion identitaire, que sa conception de lui-même n'est pas encombrée par une telle chimère. Le remplacement de cette phrase par une construction objective, où l'être de Lol a été incendié, rend le personnage plus passif. Son manque d'être n'est plus un geste effectué par elle-même, mais plutôt quelque chose qu'elle aurait subi. Lol est définie par un manque de présence, et violemment ici, par l'anéantissement même de son être.

Bien que la présence de Lol soit anéantie ou absente, elle est néanmoins en relation avec l'autre. La version manuscrite de cette citation se distingue de la version publiée car l'élément d'*autrui* a été réduit, transformé en vacuité. Ainsi la phrase « ceux qui répondaient le mieux à sa nature détruite », qui évoque plusieurs autres inconnus et indéfinis, devient « dépeuplement », anéantissant la notion même d'*être* : « notre dépeuplement grandit ». Être « dépeuplé » dans le contexte durassien consiste en une élimination de l'identité, l'anéantissement de tout ce qui définit l'aspect « peuplé » d'un être ; autrement dit, un phénomène de « dépersonnalisation ». Cependant, il s'agit en fait non seulement du dépeuplement de Lol, mais aussi du dépeuplement du narrateur lorsqu'il entre en contact avec elle, car il éprouve le même phénomène de dépersonnalisation que Lol est en train de subir. En étant « chevillés ensemble », ils perdent leur identité propre ; même s'ils « [se] rép[ètent] [les] noms », ces noms ne signifient plus rien, car les limites des personnages sont effacés. Ainsi la multiplicité des autres (« ceux qui répondaient le mieux à sa nature détruite ») est enlevée et centralisée dans ces deux personnages, « chevillés » ensemble.

En se chevillant avec d'autres personnages, Lol se rattache à l'autre, que cela soit un ou plusieurs autres. C'est cela qui lui permet d'être *narrée*, et ainsi, rendue présente. Mais la faillibilité du récit crée une dynamique simultanée d'absence et de présence, par le dépeuplement qui résulte de ce rattachement. Comme le démontre Tara Collington, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* la relation entre le narrateur et Lol le fait tomber dans la même dynamique de confusion qu'elle, comme si sa condition était contagieuse :

La conscience de soi fragmentaire de Lol s'exprime dans son rêve d'un flux temporel et spatial, dans lequel la cohésion et la continuité ne sont pas

possibles, un flux qui “contamine” Hold dans sa tentative d’imposer un ordre narratif.⁶⁶

Collington déclare par ailleurs que le récit devient de plus en plus temporellement et spatialement ambigu au fur et à mesure que le roman progresse.⁶⁷ Le « chevillage » des personnages, alors, semblerait suggérer que le phénomène de dépeuplement s’applique non seulement à Lol, mais aussi au roman en général, et ainsi c’est le roman qui est dans cet état continuellement élusif.

Si Lol n’existe que dans les autres, elle n’existe pas. En fait, elle et tous les autres personnages semblent se fondre en une seule entité,⁶⁸ à la fois objet et sujet⁶⁹ :

L’approche de Lol n’existe pas. On ne peut pas se rapprocher ou s’éloigner d’elle. Il faut attendre qu’elle vienne vous chercher, qu’elle veuille. Elle veut, je le comprends clairement, être rencontrée par moi et vue par moi dans un certain espace qu’elle aménage en ce moment. Lequel ? Est-il peuplé de fantômes de T. Beach, de la seule survivante Tatiana, piégé de faux-semblants, de vingt femmes aux noms de Lol ? Est-il autrement ? Tout à l’heure aura lieu ma présentation à Lol, par Lol. Comment m’amènera-t-elle près d’elle ? (LVS, 105)

À cause de cet anéantissement de l’espace, il est impossible de voir Lol de plus près ou de plus loin qu’on ne la voit. Elle n’a pas de mise au point, pas de devenir : au cours du récit on n’apprend ni plus ni moins sur elle, car elle n’est pas clarifiée par notre lecture de son histoire. Cet espace sans espace est celui qu’elle choisit, et celui dans lequel elle est multipliée, presque de manière schizophrène, en une variété de femmes différentes.

Quoique son désir soit mentionné ici – « elle veut » – son statut de sujet est néanmoins

⁶⁶ « Self and narrative in *Le Ravissement de Lol V. Stein* », Manitoba, Mosaic, vol. 39, n° 2, June 2006, p. 136.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 125-141.

⁶⁸ « Sa vue seule m’effondre. Elle ne réclame aucune parole et elle pourrait supporter un silence ind[é]fini. Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein » (LVS, 150).

⁶⁹ Jacques Lacan exprime la problématique ainsi : « Du ravissement – ce mot nous fait énigme. Est-il objectif ou subjectif à ce que Lol V. Stein le détermine ? ». « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », dans *Marguerite Duras*, coll. « Ça/Cinéma », *op. cit.*, p. 131.

immédiatement supplanté par le fait qu'elle est objectivée par Jacques Hold : « elle veut être rencontrée *par moi* et vue *par moi* ». L'emploi de la voix passive – « être rencontrée / vue *par moi* » – est par ailleurs inattendu ici car le lecteur s'attendrait plutôt à un subjonctif, du genre « elle veut que je la rencontre / voie ». La répétition de la préposition qui rétablit le pouvoir de Jacques Hold, « par moi », développe une tonalité quasiment obsessionnelle pendant que le narrateur essaie de retenir sa prise (son « hold », en anglais) sur l'existence toujours déplacée de Lol. Mais ce déplacement de son existence dans celle du narrateur, par ce « chevillage » avec lui souligne le fait que tous les deux n'agissent pas de manière autonome, mais ensemble. Même si Lol est absente, Jacques Hold devient son porte-parole, et ainsi elle trouve une sorte d'expression par l'intermédiaire de cet autre personnage.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA SOUSTRATION

Dans *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Julia Kristeva a désigné cette présence/absence simultanée dans l'œuvre durassienne, et en particulier dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, comme une « maladresse » stylistique caractérisée par « [d]es phrases étirées, sans grâce sonore et dont le verbe semble oublier le sujet », « des ajouts de dernière minute entassés dans une proposition qui ne les avait pas prévus, mais à laquelle ils apportent tout son sens, la surprise », et des « mots trop savants et superlatifs, ou trop banals au contraire et trop usés, disant une grandiloquence figée, artificielle et maladive ». ⁷⁰ « Maladresse » stylistique ou esthétique, produite selon Kristeva de

ce “rien” qu'impose à une conscience troublée l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et, indépendamment d'elle mais en parallèle, le malaise

⁷⁰ *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 233.

psychique de l'individu dû aux chocs secrets de la biologie, de la famille, des autres.⁷¹

Cette esthétique de la maladresse, « une parole surfaite à force d'être défaite »,⁷² résulte d'une confrontation avec cette horreur, et en devient donc « le discours de la douleur émoussé ».⁷³ Kristeva suggère que l'écriture durassienne s'affronte avant tout à l'horreur :

Si recherche formelle il y a, elle est subordonnée à l'affrontement au silence de l'horreur en soi et dans le monde. Cette confrontation la conduit à une esthétique de la *maladresse* d'une part, à une *littérature non cathartique* d'autre part.⁷⁴

Comment dire la vérité de la douleur, sinon en mettant en échec cette fête rhétorique [apprêtée de la littérature], en la gauchissant, en la faisant grincer, en la rendant contrainte et boiteuse ?⁷⁵

La stylistique reflète donc une douleur fondamentale, et de cette horreur crée une nouvelle esthétique. Et si cette esthétique dans les livres durassiens « nous [fait] côtoyer la folie »,⁷⁶ cette folie n'est pas, nous le démontrons par la présente étude, le résultat d'« ajouts à la dernière minute entassés », mais justement d'une *suppression*, une *soustraction* tellement inattendue et différente qu'elle est en fait la preuve d'un travail non pas de dernière minute, mais *minutieux*, sur le texte. D'ailleurs, seule une analyse génétique permet de définir ce qu'est un « ajout », plus encore « de dernière minute » (sur les épreuves, par exemple).

Certains critiques, telles Cécile Hanania et Christiane P. Makward, entre autres, ont également souligné le travail exhaustif que Duras effectue sur ses écrits : la première, en

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 235.

démontrant comment certaines ambiguïtés linguistiques, intentionnellement placées, enrichissent le texte au lieu de l'appauvrir⁷⁷ ; la seconde, en élaborant les éléments de travail stylistique dans les textes durassiens.⁷⁸ Certes, la notion de « maladresse stylistique » réussit à repérer et à définir une esthétique de la douleur qui œuvre dans les écritures de Duras, mais il ne semblerait pas que cela soit le résultat d'une maladresse au niveau de la rédaction : au contraire, ce texte qui échappe constamment aux perceptions de son lecteur résulte d'un processus *voulu* soustractif qui réduit progressivement et le personnage, et le texte. Chez Duras l'intérêt stylistique consiste en l'élaboration méticuleuse du texte, l'effort soigneux effectué par l'écrivain afin de procéder ensuite, et par soustraction, à un ravissement des éléments les plus révélateurs de certaines phrases, dans le but de faire ressentir au lecteur l'absence et la présence simultanées d'un texte qui est hanté par ses maintes versions, demeurant sous forme de palimpseste.

Chez Duras le texte avance de plus en plus vers l'abstraction, phénomène qui se perçoit et dans la représentation du monde visuel par le langage, qui devient de plus en plus flou, et dans la disposition des mots sur la page, qui font écho au monde lacunaire qu'ils sont censés décrire. Tout comme les descriptions de Lol, remplies d'inconsistances et d'absences ; tout comme sa parole, trouée et fragmentaire ; ainsi donc le texte reflète ces éléments de son « être ». Le texte crée cette absence : visuellement et textuellement ; et nous, lecteurs, nous sommes les *autres* qui l'éprouvons, et qui sommes témoins de ses absences. Tenant lieu d'une réception passive du texte, cette interaction résulte d'un changement de l'écriture durassienne pendant cette période, par lequel le lecteur occupe la

⁷⁷ Cécile Hanania, *op. cit.*

⁷⁸ « For a Stylistics of Marguerite Duras », *L'Esprit créateur*, Bâton Rouge, LSU, vol. XXX, n° 1, spring 1990, p. 28-39.

place d'un personnage, qui en essayant de déchiffrer le texte joue un rôle parallèle à celui du narrateur, cherchant à comprendre malgré les trous et les lacunes d'information dans le récit. L'écrivain vietnamien Anna Moï décrit ce phénomène en termes d'un espace rajouté dans le texte, qui laisse de la place pour le lecteur dans le récit :

Écrire n'est pas tout dire : dans bien des circonstances, il est préférable de se taire ; il convient d'adopter l'ellipse [...]. Ce silence, plus ou moins long, plus ou moins syncopé, s'entend. Son rôle est d'attirer le lecteur sur une présence fantôme insérée dans l'espace du texte et non décrite. Un jeu de l'absence avec une mise en valeur de ce qui n'est pas écrit [...].⁷⁹

Lol serait, donc, la manifestation allégorique de cette absence, l'absence du *texte*. Elle est ce qui n'est pas écrit, et le reste de ce qui a été enlevé : autrement dit, elle incarne les ratures de l'écrivain qui restent comme autant de palimpsestes sur le corps de son texte.

Cette précision est importante à noter par rapport au développement du texte, car la figure du « mot trou » dans le roman est un élément métatextuel qui semble évoquer la recherche du mot juste, établissant ainsi un lien entre le texte publié et le processus de son élaboration. Or ce n'est pas simplement une référence à l'avant-texte, mais à l'après-texte aussi, car ce qui manque n'est pas élaboré : il reste, et donc la recherche textuelle *continue* même après la publication. Le « mot-trou » revient constamment dans le Cycle indien ; notamment dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où il s'apparente à un animal : « Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair » (LVS, 48). Duras a souvent fait référence à cet élément de son roman, et justement parce que le chien mort de la plage est en fait le palimpseste d'un scénario différent de l'histoire dans lequel Tatiana Karl aurait suivi Lol et Jacques Hold à la plage de T. Beach. La figure de Tatiana est remplacée plus tard par l'image d'un « chien

⁷⁹ *Esperanto, désespéranto : La francophonie sans les Français*, Paris, Gallimard, 2006, p. 15.

mort de la plage en plein midi », et finalement, dans les épreuves, par « ce trou de chair », comme le démontre Annalisa Bertoni : « le chien est le résidu de ces transitions multiples et inabouties. Reste pourri, il exprime le vertige du manque qui habite à la fois Lol et les mots, établissant une dernière équation entre le ravissement du personnage et celui de l'écriture ». ⁸⁰

Lol, comme un fantôme, hante le récit, et ne peut exister que si elle est vue par les autres. Elle ne peut parler que si le narrateur parle à sa place ; le seul moyen de la connaître, selon le narrateur, est de ne pas la connaître, et de vouloir la connaître de moins en moins :

En ce moment, moi seul de tous ces faussaires, je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein. (LVS, 80-81)

Ce passage sert de clé pour comprendre les éléments de doute chez le narrateur, car paradoxalement, ce sont exactement ces paroles et interjections aporétiques qui le distinguent de « tous ces faussaires » : ne pas savoir, c'est savoir mieux. Ainsi ses interjections de négation – « rien », « moins encore », « de moins en moins » – dans son récit sur Lol sont des termes vides qui signifient que la négation est le seul moyen de connaître Lol. De plus, ce geste de la part du narrateur laisse de l'espace au lecteur pour son interprétation du personnage, car les vides sont remplis par les conjectures du lecteur qui essaie de relier tous les fils qui tracent le portrait de Lol dans le texte. Pourtant, comme Lol est une image en creux, les questions du lecteur sur ce personnage mystérieux ne seront jamais satisfaites : il n'y a pas de réponse.

⁸⁰ « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Les Archives de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 218-219.

Comment le lecteur devrait-il réagir, face à l'absence et aux lacunes qui caractérisent ce texte élusif, qui « fût dans les mains comme l'eau » (LVS, 13) ? Il n'y a que deux réponses possibles : soit le rejet de ces vides qui restent à combler, insupportables, terrorisant une lecture traditionnelle, compréhensible, bien cadrée et présentée ; on ferme le livre. Soit, et c'est le choix de tout lecteur durassien, l'acceptation et l'assimilation des vides qui traduisent une tension latente dans l'écriture. Dans l'un des manuscrits cités ci-dessus, on décrit l'expérience d'une présence qui surgit des cendres de cette même façon : « il le découvre » (DRS 28.3, f° 47). Quoique cette phrase ne soit pas maintenue dans la version finale du passage cité, la réapparition du verbe « découvrir » ailleurs dans le texte publié (LVS, 11, 64, 67, 71, 103, 106, 147) met l'accent sur l'importance de la notion de « révélation ». Or, ici la découverte est paradoxale car c'est le ravissement même que nous découvrons – ravissement, en fait, de l'écriture. La trouvaille est celle d'une absence cachée dans le texte. C'est cette dynamique de soustraction qui reste à découvrir : le texte est lacune, et c'est justement cette absence qui est l'élément fondateur sur lequel il se bâtit.

CHAPITRE 2

SUJET PARASITE, VOIX PLURIELLES

... un mot peut-être, ou un départ grammatical – sujet encore indéterminé – ou seulement une figure libre de sens dont je ne pouvais préciser la nature. Rattachée à une expérience différente, elle en était maintenant la répétition, le signe indéchiffrable. Il semblait qu'elle venait ici pour tenter de ramener un ensemble dont elle avait été séparée ; et j'étais désigné par son insistance. Elle s'adressait à moi certainement, réclamait une réponse que j'étais incapable de lui fournir. Celle-ci, devais-je me dire, ne se distinguait plus de notre parcours dans un territoire qui ressemblait à une architecture horizontale dissimulant les vues singulières, interdisant une prise directe sur les événements de notre histoire. Il fallait donc continuer. J'essayais de repenser à ses premières paroles, de les répéter. Là, je devinais une limite. Je n'avais plus le choix : inutile de vouloir changer un début qui avait déjà disposé de moi. Puis j'oubliais.⁸¹

Selon Madeleine Alleins, Lol est « [q]uelqu'un qui dit non à la subjectivité et à ses limites ».⁸² Si Lol est définie par la dynamique de l'inachèvement vers l'absence, son identité reste aussi en flux, toujours esquissée par sa relation avec les autres personnages qui la traduisent. Ces voix qui se chevauchent, se multiplient, et se font plurielles, par le dédoublement et l'expansion du sujet qu'elles rendent possible, anéantissent les limites et les frontières qui bornent le personnage. Selon Cathy Jellenik (nous traduisons de l'anglais), « Évidemment pour Duras, les rôles littéraires ne sont pas sévèrement délimités,

⁸¹ Jean-Louis Baudry, *Personnes, roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 5.

⁸² Marguerite Duras, *médium du réel*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984, p. 123.

et les “soi” ne sont pas complètement séparés ». ⁸³ Cette multiplication de voix porte à s’interroger sur le rôle qu’occupe le personnage de Lol. Si Lol « n’est pas...là » (LVS, 12, 13) elle est néanmoins présente dans le récit, et cette position paradoxale de présence/absence simultanée est soutenue, nous le verrons, par une identité, des réflexions, et une description qui restent toujours ambiguës et vagues.

LE NOM QUI NE NOMME PAS

Si Lol est une « dépersonne » ⁸⁴, comme le déclare Marguerite Duras, elle exemplifie bien cette dynamique dans le texte, à commencer par son nom qui paraît dans le titre du livre, onomastique fondamentale et fondatrice. Cependant, le nom de Lol V. Stein est paradoxal, car même si « Stein » signifie « pierre », Lol a plutôt une identité fluide : elle résiste aux frontières qui devraient la séparer de ceux qui l’entourent, brouillant les limites qui définissent les périmètres de chaque personnage. Comme nous l’avons montré, Lol n’a pas une matière fixe et définie, elle est un personnage en flux, dans un processus qui met éternellement en question son existence même, et nous pouvons remarquer le développement de ce phénomène à partir de son nom. Alors que le titre fait référence à Lol V. Stein, son nom complet est Lola Valérie Stein. Or, elle sera également désignée comme Lola, Lola Stein, Lol Valérie Stein, Lola Valérie, et Lol. La flexibilité et surtout la variabilité que l’on retrouve au niveau de l’appellation suggère une sorte de pluralité qui caractérise le personnage, mise en place grâce à ces avatars, car Lol « se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents,

⁸³ *Rewriting Rewriting : Marguerite Duras, Annie Ernaux, Marie Redonnet*, New York, Peter Lang, 2007, p. 51.

⁸⁴ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*

et dont la visibilité dépend d'elle » (LVS, 41). C'est ce qui semble être suggéré par ces variations du nom de Lol : chaque personnage perçoit des aspects différents, et, nous le verrons, qui ne cessent de faire vaciller son identité.

Chaque modification du nom de Lol permet de percevoir le personnage sous un angle différent, accentuant le fait que le personnage est pluriel à lui-même, tout en démultipliant les perspectives des autres. Curieusement, les variations sur ce nom sont utilisées en fonction du personnage qui s'y réfère, ce qui suggère que Lol se montre différemment à chaque personnage qui la rencontre : sous le regard des acteurs de l'histoire, Lol change de personnalité, de nature, ou d'identité, aspect sur lequel le narrateur insiste lorsqu'il souligne sa prise sur le récit (nous soulignons) : « je raconterai *mon* histoire de Lol V. Stein » (LVS, 14). Même s'il y a plusieurs témoins de la nuit du bal et de ce qui se serait passé suite à cette scène, c'est Jacques Hold qui contrôle et qui manipule le récit qu'il raconte.

Lorsque Jean Bedford croise Lol dans la rue et la rencontre pour la première fois, ayant déjà entendu son histoire « célèbre », son nom se transforme en « Lol Stein ». C'est en fait la seule fois dans tout le roman où elle est désignée ainsi :

Il la fit marcher encore un peu, puis il lui vint à l'idée, pour voir un peu, de revenir dans le boulevard où il l'avait trouvée. Elle se braqua tout net lorsqu'ils passèrent devant une certaine maison. Il reconnut le portail, là où elle s'était cachée. La maison était grande. La porte d'entrée était restée ouverte.

C'est alors qu'il lui vint à l'esprit qu'elle était peut-être Lol Stein. Il ne connaissait pas la famille Stein mais il savait que c'était dans ce quartier qu'elle habitait. L'histoire de la jeune fille il la connaissait, comme toute la bourgeoisie de la ville qui allait, dans sa majorité, passer ses vacances à T. Beach. (LVS, 28)

Lol suit Jean Bedford pendant assez longtemps, et il décide de faire de cette poursuite une sorte de jeu. Il ne se rend compte de qui elle est qu'après un certain temps, lorsqu'il voit qu'elle bifurque « devant une certaine maison ». C'est une maison connue, sans doute celle où Lol a grandi, et où elle s'est enfermée suite à l'épisode du bal : « Lol, raconte Mme Stein, fut ramenée à S. Tahla, et elle resta dans sa chambre, sans en sortir du tout, pendant quelques semaines » (LVS, 23). L'appellation de « Lol Stein » pourrait signaler un état intermédiaire entre celui de son adolescence, et celui d'après le bal de T. Beach, quand elle a choisi de raccourcir son nom. L'apocope qui résulte du surnom « Lol », raccourcissement du prénom « Lola », met l'accent sur son absence et sur son manque de localisation – elle n'est « pas là », nous nous en souvenons –, mais l'absence du « V ». au milieu du nom semble indiquer un état intermédiaire entre Lola Stein et Lol V. Stein, entre l'être et l'absence. Cet état intermédiaire est d'ailleurs mis en relief par le fait que Lol se dissimule sur le seuil : « Il reconnut le portail, là où elle s'était cachée ». Le mot « là » dans cette phrase, comme ailleurs dans le roman, est mis en exergue afin de souligner la localisation de l'être qu'est Lol, mais, comme un fantôme, elle est à la fois « là » et « cachée » : elle reste insaisissable, et elle continuera à s'évader tout au cours du récit.

La dynamique d'inachèvement/d'absence que nous avons élaborée au chapitre précédent nous amène à considérer ici un autre effet de cette coupure. Si le nom de Lol souligne qu'elle « n'est pas... là » (LVS, 12, 13), les moments dans le récit où elle est désignée comme « Lola » deviennent fort significatifs, car, nous le verrons, ils rappellent un aspect de son identité qui aurait été anéanti ou perdu, mais dont le souvenir perdure pour ses proches.

Alors que le début du prénom, « Lo », crée une liaison sonore qui rappelle « l'eau », le suffixe « la » évoque une présence spatiale grâce à la paronomase avec le déictique spatial « là ». Quant au patronyme, « Stein », sa signification de « pierre » rajoute encore un autre élément à la synthèse que ce nom représente, joignant la fluidité de l'eau à la dureté de la pierre. Lol est ce qui est entre l'eau et la pierre : elle personnifie l'union de la mer avec la terre, et d'autant plus, du patronyme, paternel, avec la fluidité qui s'associe souvent à une connotation féminine. Le « V ». pourrait indiquer alors une sorte de clivage, séparation des éléments.⁸⁵

Même si Lol est d'habitude appelée par son prénom raccourci, « Lola Stein » est le nom de l'adolescente que son fiancé, Michael Richardson, a abandonnée à S. Tahla. Alors que le « V ». du deuxième prénom, Valérie, n'existe toujours pas dans cette version du nom, le prénom entier, « Lola », suggère une localisation de l'être du personnage. Le livre ne l'appelle ainsi que lorsqu'un personnage ne connaît que cette période de sa vie. Cela n'arrive qu'à deux moments. D'abord, de manière seulement hypothétique, au moment où le narrateur considère les réactions des gens de la ville lorsqu'ils croisent Lol dans la rue :

Rien d'ailleurs dans les vêtements, dans la conduite de Lol ne pouvait la signaler à une attention plus précise. La seule chose qui eût pu le faire c'était son personnage lui-même, Lola Stein, la jeune fille abandonnée du

⁸⁵ Jacques Lacan lit le nom différemment, en évoquant le fameux jeu des enfants dans une série de jeux de mots : « Lol V. Stein : ailes de papier, V, ciseau, Stein, la pierre, au jeu de la moure tu te perds ». (« Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *op. cit.*, p. 131). Bernard Alazet interprète cette description faite par Lacan du nom de Lol ainsi : « Le nom même du personnage porte les stigmates de son cheminement erratique : de la mutilation de la terminaison féminine (Lol-a) à la pétrification que connote le patronyme allemand (Stein, « pierre »), Lol, prise dans les retournements d'un palindrome, réitère la scène traumatique en un jeu continu de déplacements [...] ». (*Marguerite Duras : Œuvres complètes, Tome II, Le Ravissement de Lol V. Stein*, « Note sur le texte », *op. cit.*, p. 1739). Quant à Hélène Cixous, elle voit la question du nom de Lol ainsi : « Elle l'appelle l, l, zéro ; elle, elle, 0. Encore un coup de génie : la trouvaille du nom-trou. Un vrai miroir aux aloûêtres. Tous nous nous y jetons. LOL !! Un trou avec deux l l à ses côtés, deux bâtonnets, deux phallus en miroir deux ailes deux elles deux traits de zèle [...] ». (« Édits de Duras », dans *Le magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 58).

casino de T. Beach qui était née et qui avait grandi à S. Tahla. Mais si quelques-uns reconnurent en elle cette jeune fille, victime de l'inconduite monstrueuse de Michael Richardson, qui aurait eu la malveillance, l'indélicatesse de le lui rappeler ? Qui aurait dit :

- Je me trompe peut-être, mais n'êtes-vous pas Lola Stein ? (LVS, 40-41)

C'est donc lorsque les habitants de la ville « reconn[aissent] en elle cette jeune fille » que Lol est désignée par « Lola Stein ». Cette appellation relie Lol à l'expérience de « l'inconduite monstrueuse de Michael Richardson », et fait d'elle la « victime » d'une situation si délicate qu'il est peu judicieux même de l'évoquer. « Lola Stein » est aussi décrite comme un « personnage » ici, mettant en relief son caractère modelable, changeable : Lol joue un rôle, plusieurs rôles, et certains de ses aspects se laissent apercevoir à travers le texte, chaque fois différents.

L'appellation « Lola Stein » revient également vers la fin du récit, lors du retour de Lol, accompagnée par Jacques Hold, à T. Beach, là où s'est déroulée l'histoire de son ravissement. C'est dans le casino où a eu lieu le bal, et plus précisément dans la salle de bal, que Lol se fait reconnaître par un homme du personnel qui leur avait permis de rentrer :

L'homme éteint. La salle redevient, par contraste, beaucoup plus obscure. Lol sort. L'homme attend derrière les rideaux, souriant.

- Il y a longtemps ? demande-t-il.

- Oh, dix ans, dit Lol.

- J'étais là.

Il change d'expression, reconnaît mademoiselle Lola Stein l'infatigable danseuse, dix-sept ans, dix-huit ans, de la Potinière. Il dit :

- Pardon.

Il doit savoir le reste de l'histoire aussi, je le vois bien. Cette reconnaissance échappe complètement à Lol. (LVS, 181-182)

Dans ce dernier épisode, c'est le gardien qui la reconnaît par le nom de « Lola Stein », et qui en est embarrassé, sans doute, selon le narrateur, parce qu'il « doit savoir le reste de

l'histoire aussi ». Lol est donc encore reliée à son histoire d'adolescente abandonnée par cet épisode où elle croise un inconnu qui connaît son passé. Encore une fois ici, nous remarquons que la reconnaissance de cette jeune adolescente qui se nommait « Lola Stein » fait allusion toujours à son passé que personne n'a l'audace de mentionner. C'est aussi la raison pour laquelle, à chaque fois que cette ancienne nomination est évoquée, nous sommes toujours dans la focalisation interne : d'abord celle des gens de la ville qui la croisent sur leur chemin, et ensuite, ici, celle de ce personnel qui, en la reconnaissant, ne dit rien d'autre que « pardon ». Lola Stein est donc celle que l'on n'ose plus évoquer. De plus, comme le suffixe « la » peut aussi introduire un objet féminin, le fait que Lol est traitée de « jeune fille » dans le premier passage et de « mademoiselle » dans le deuxième la rattache à son adolescence et accentue sa féminité.

Le nom de « Lola Stein » est donc le nom de la jeune adolescente du bal de T. Beach. En revanche, Lol ne se fait appeler « Lola Valérie » qu'une seule fois, dans une réflexion sur elle faite par le narrateur, mais présentée comme un témoignage, du point de vue du mari de Lol, Jean Bedford :

Jean Bedford disait aimer sa femme. Telle qu'elle était, qu'elle avait toujours été avant et depuis son mariage, il disait qu'elle lui plaisait toujours, qu'il ne croyait pas l'avoir modifiée mais l'avoir bien choisie. Il aimait cette femme-là, Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continu qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur, de ce corps de soie que le réveil jamais ne changeait, de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa douceur, la douceur de sa femme. (LVS, 33)

Le mari de Lol insiste sur la continuité de Lol dans le temps : « [t]elle qu'elle était, qu'elle avait toujours été avant et depuis son mariage ». Cependant, la description de « Lola

Valérie » que nous présente Jean Bedford vacille tout autant que Lol elle-même, car d'une part il insiste sur le fait que « le réveil jamais ne [la] changeait », alors que, d'autre part, Lol est caractérisée par « un effacement continu qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur », décrite comme une « dormeuse debout » et une « virtualité constante et silencieuse ». Autrement dit, ce qui est constant chez cette Lola Valérie, c'est qu'elle est perdue dans cette « douceur » : elle a l'air de rêver et de ne jamais évoluer. « Lola Valérie » est aussi une « virtualité », c'est-à-dire une possibilité qui ne se réalise toujours pas, une simulation de ce qu'elle pourrait être. C'est pour cela que dans cette description du point de vue de Jean Bedford, la familiarité s'entend, mais avec encore une certaine distance.

Jacques Hold l'appellera une fois « Lol Valérie Stein » (LVS, 155), comme s'il tentait de prononcer son nom :

- Lol Valérie Stein, hé ?

- Ah oui.

Je lui ai fait mal. Je l'ai senti à un « ah » chaud dans mon cou.

(LVS, 155)

Le « ah », répété deux fois, évoque la fin du prénom, Lola, aussi bien que les sonorités du nom « Valérie » : les parties de son nom que Lol a supprimées. Si le narrateur pense avoir « fait mal » à Lol, c'est parce qu'il prononce l'une des parties défendues du nom ; il évoque, presque entièrement, l'être de Lol. Il est donc intéressant de constater que Lol n'est appelée par son nom entier qu'une seule fois dans le livre, et que c'est Jacques Hold qui ose l'appeler ainsi. L'événement a lieu juste avant la seule et unique fois dans le livre où Lol fait l'amour avec Jacques Hold. D'abord, Lol dit le nom entier du narrateur, Jacques Hold ; lui, par la suite, prononcera le nom de Lola Valérie Stein en entier :

Elle fait signe : non, dit mon nom.

- Jacques Hold.

Virginité de Lol prononçant ce nom ! Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein, la soi-disant Lol V. Stein ? Fulgurante trouvaille de celui que les autres ont délaissé, qu'ils n'ont pas reconnu, qui ne se voyait pas, inanité partagée par tous les hommes de S. Tahla aussi définissante de moi-même que le parcours de mon sang. Elle m'a cueilli, m'a pris au nid. Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas.

- Lola Valérie Stein.

- Oui.

À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire. Son choix est exempt de toute préférence. Je suis l'homme de S. Tahla qu'elle a décidé de suivre. Nous voici chevillés ensemble. Notre dépeuplement grandit. Nous nous répétons nos noms. (LVS, 112-113)

Le nom devient ainsi équivalent à un « signe », mais son statut de signe est immédiatement nié (« non, dit mon nom »), et le nom « ne nomme pas ». Au contraire de ce qu'il désigne d'habitude, à savoir une identité précise, ici le nom n'est pas significatif d'une stabilité, mais plutôt d'une « inconsistance » ou d'une « inanité », parce qu'il permet de repérer les *faux-semblants* dans le récit : par exemple, la « soi-disant Lol V. Stein », ou bien le nom de Jacques Hold qui « pour la première fois [...] ne nomme pas ». Mais d'autant plus, ce moment où les personnages font l'amour leur permet de mêler leurs identités en les « incendi[ant] ». C'est également pour cela que Jacques Hold se transforme en « l'homme de S. Tahla », comme « l'homme de T. Beach », qui est évoqué juste après, au moment de l'approche du narrateur précédant l'acte sexuel :

Au moment où mes mains se posent sur Lol le souvenir d'un mort inconnu me revient : il va servir l'éternel Richardson, l'homme de T. Beach, on se mélangera à lui, pêle-mêle tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de

vue, de nom, on va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort. Des chemins s'ouvrent. (LVS, 113)

L'acte sexuel provoque un dédoublement de l'identité du narrateur, où le « souvenir d'un mort inconnu » commence à se transférer à Jacques Hold. C'est un souvenir qui ne devrait appartenir qu'à Lol car il s'agit de « l'homme de T. Beach », que Jacques Hold n'a pas connu. Le moment du coït est comparé à une « mort », par laquelle les identités se perdent dans l'effondrement des frontières entre les personnages : « on va se perdre de vue, de nom ». Par la simultanéité que le moment de pénétration représente, tous les acteurs concernés par l'acte sexuel se fondent en un seul : « tout ça ne va faire qu'un », un désordre « pêle-mêle » où tout est confus, confondu, et où aucune identité distincte ne demeure – chevauchement d'identités qui, malgré l'aspect de « mort », offre la possibilité d'une sorte de renaissance, car « [d]es chemins s'ouvrent ».

Si c'est par cet acte sexuel que les êtres se mélangent et perdent leurs identités distinctes, Lol et Tatiana se trouvent également reliées par l'intermédiaire de Jacques Hold. Or, alors que Jacques Hold représente le lien sexuel entre Lol et Tatiana, car il est l'amant de chacune, ces deux femmes se connaissent depuis l'enfance, et Tatiana est le dernier personnage dans le récit qui connaisse Lol depuis cette période. Cette familiarité entre les deux personnages féminins se voit dans l'un des noms de Lol, une variation que seule Tatiana se permet d'employer. En effet, même si parfois Tatiana utilise aussi le prénom « Lol » comme les autres personnages, elle est en revanche le seul personnage à l'appeler « Lola », notamment au moment où Lol se présente chez Tatiana pour la première fois, au moment où elles se revoient après tant d'années passées : « - C'est bien Lola, je ne me

trompe pas ? » (LVS, 22). Ainsi, le prénom « Lola » désigne l'amie d'enfance de Tatiana Karl, aspect de l'identité de Lol qu'aucun autre personnage n'a connu, mais on remarquera surtout que Tatiana se permet de prononcer l'élément supprimé du prénom : « la », évoquant le déictique spatial « là », ce qui semble suggérer que Tatiana accède au centre de l'être de Lol V. Stein. Nous le verrons par ce qui suit, ces deux personnages sont effectivement reliés ensemble d'une façon assez frappante, non seulement dans le récit mais également dans la structure du texte.

À L'ORIGINE DE « LÀ »

Lol et Tatiana restent inextricablement reliées, notamment grâce à leur forte amitié qui débute, selon l'incipit du texte, pendant leur enfance scolaire à la pension, mais qui se solidifie pendant et après le bal de T. Beach, où s'est déclenchée la crise de Lol. Il semble que Lol ait perdu la mémoire de la nuit du bal, car elle ne se souvient pas de la présence de Tatiana. Mais Tatiana est celle qui est là, non seulement à l'origine de la souffrance, mais aussi dans l'enfance de Lol. Duras évoque l'importance de Tatiana dans un entretien :

... à l'origine - je pense à Tatiana Karl - tandis qu'elle devient immense avec le désespoir de la mort qui s'avance. Elle s'élargit, [...] la femme habillée de noir, la nouvelle, l'ancienne Tatiana Karl, évidemment elle prend les dimensions de Lol V. Stein, là, mais sur le tard.⁸⁶

Tatiana est celle qui est présente à tous les moments, dès l'origine de Lol V. Stein et aussi pendant la nuit du bal ; ainsi elle englobe toutes les femmes du récit, les rassemblant toutes ensemble. Pour Lol, Tatiana sert ainsi d'aide-mémoire, permettant d'accéder au souvenir de cet événement, souvenir que Lol elle-même a omis de sa mémoire :

⁸⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 160.

Tatiana fixe le vide.

- Ce bal ! oh ! Lol, ce bal !

Lol sans changer de pose fixe le même vide que Tatiana.

- Comment ? demande-t-elle. Comment sais-tu ?

Tatiana doute. Elle crie enfin.

- Mais Lol, j'étais là toute la nuit, près de toi.

Lol ne s'étonne pas, ne cherche même pas à se souvenir, c'est inutile.

- Ah ! c'était toi, dit-elle. J'avais oublié. (LVS, 98)

Ce témoignage de la scène du traumatisme de Lol révèle que ce n'est que par l'intermédiaire de Tatiana que Lol arrive à se remémorer les événements de la nuit fatale du bal. Tout au long de l'histoire, ces deux personnages restent entremêlés par cette relation qui oblige Lol à dépendre du souvenir de Tatiana ; d'ailleurs, le narrateur en dépend également, car il n'entre sur scène dans la vie de Lol V. Stein que bien après le bal de T. Beach.

Le lien entre Tatiana et Lol a son origine dans les manuscrits du *Ravissement de Lol V. Stein*, qui les unit non seulement par l'histoire qu'elles partagent, mais également par le texte qui les *confond*. Nous retrouvons les preuves de cette origine commune dans un brouillon du roman qui deviendra *Le Ravissement de Lol V. Stein* ; cependant, le manuscrit porte le titre *L'homme de Town Beach*, avec l'inscription « avant-dernière version ~~définitive~~ ». Alors que cette inscription porterait normalement à croire qu'il s'agit de l'une des dernières versions du texte précédant la publication du roman, Annalisa Bertoni démontre que ce brouillon comporte très probablement la première version composée du roman,

c'est-à-dire la première version que Duras construit à partir de plusieurs versions dactylographiées.⁸⁷

TATIANA SE SUBSTITUE À LOL	
<p>Lol sur Tout aussitôt qu'elle on le revit voyait ainsi, en comprenant que rien, aucun mot aux aucune violence au monde n'aurait raison de ce changement. Il fallait maintenant qu'il fût vécu jusqu'au bout. Il commençait déjà, majeur, implanté de toutes ses racines dans le sol insondable de la nouvelle histoire de l'homme de Town Beach.</p> <p>Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner pas chez Lol de souffrance.</p> <p>Elle se Tatiana la trouva elle même changée, par lui, et pour lui, par son événement, mêlée à celui-ci, à son immensité, à sa précision d'horlogerie d'aussi près que Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue mais de son avenir: <> Lol n'aurait pas été plus fascinée.</p> <p>C'est pourquoi qu' En Elle dansant pour la dernière fois avec l'homme de Town Beach <> son amour. elle trembla du même tremblement que lui et que lorsqu'il lui dit qu'il lui fallait inviter cette nouvelle venue à danser, elle répondit qu'en effet, il le fallait.</p> <p>La femme était seule, un peu à l'écart du buffet <> et elle regardait sa fille qui dansait déjà. L'homme de Town Beach se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on n'aurait pas pu imaginer qu'elle refuse de le suivre. Lol, suspendue, attendit. Elle accepta.</p> <p>Ils étaient partis sur la piste de danse. Lol les avait regardés, fascinée de son comme une femme dont le cœur est libre de tout engagement, elle parut les aimer <> choisit leur amour.</p> <p>Il faut que j'invite cette femme à danser.</p> <p>Elle Tatiana l'avait vu agir avec sa nouvelle façon, aller vers elle, comme forcé, s'incliner. Elle, avait eu un léger froncement de sourcils. L'avait elle reconnu elle aussi pour l'avoir vu ce matin pour la plage et seulement pour cela ? Elle était restée auprès de Lol.</p> <p>Lol qui s'était instinctivement rapproché [sic] d'elle de la femme en même temps que l'homme de Town Beach. La femme lui vit ses lèvres s'entrouvrir et les lèvres pour ne rien prononcer et contenir difficilement</p>	DRS 28.2, f° 3-5

⁸⁷ La classification entreprise par Annalisa Bertoni permet de distinguer trois phases principales de réécriture pendant lesquelles l'auteur aurait procédé par une technique de collage et de réassemblage à partir de dactylographies originales afin de créer les versions successives du texte. Voir *Au seuil du texte : genèse du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, op. cit., pp. 30-54.

<p>l'étonnement ravissant à voir ce qu'était devenu le visage de l'homme de Town Beach. Dès qu'elle fut dans ses bras, à sa gaucherie soudaine, à son expression abêtie, figée par la rapidité du coup, Lol Tatiana avait compris que ce même désarroi qui l'avait envahi lui, venait à son tour de la gagner.</p>	
---	--

[...]

Lol restait toujours là où elle s'était trouvée au début de cette nuit, derrière les plantes vertes du bar.

Tatiana, sa meilleure amie était toujours là. Elle

~~Qui, quelle autre femme s'était jointe à elle et~~ lui caressait la sa main posée sur une petite table sous les fleurs. *Oui, c'était Tatiana* ~~Qui~~ avait eu pour elle ce geste d'amitié absurde que l'on prodigue aux accouchées dans leurs derniers moments-?

Le passage permet de repérer deux exemples du rôle prépondérant de Tatiana Karl pendant l'épisode traumatisant du bal de T. Beach. D'abord, nous remarquons que Marguerite Duras a inscrit la présence de Tatiana dans la scène, remplaçant le sujet « Lol » par un « on » indéfini qui implique un sujet pluriel, laissant entendre qu'il y a eu un témoin de la scène : « ~~Lol~~ ~~sur~~ ~~et~~ Tout aussitôt qu'elle on le ~~revit~~ voyait ainsi [...] ». L'auteur procède ensuite à substituer Tatiana à Lol afin de transférer l'acte de témoignage de la victime à son amie : « ~~Elle~~ ~~se~~ *Tatiana* la trouva elle même changée » ; « ~~Elle~~ *Tatiana* l'avait vu agir avec sa nouvelle façon » ; « ~~Lol~~ *Tatiana* avait compris que ce même désarroi qui l'avait envahi lui, venait à son tour de la gagner ». Enfin, l'imbrication de Tatiana dans l'expérience de Lol est complétée par l'insistance dans le texte sur la présence de Tatiana, insérée par des rajouts manuscrits interlinéaires après la première rédaction : « *Elle était restée auprès de Lol* » ; « *Tatiana, sa meilleure amie était toujours là. Elle* ~~Qui, quelle autre femme s'était jointe à elle~~ ~~et~~ lui caressait la sa main posée sur une petite table sous les fleurs ». ; « *Oui, c'était Tatiana* ~~Qui~~ avait eu pour elle ce geste d'amitié absurde que l'on prodigue aux accouchées dans leurs derniers moments-? ». La subjectivité est donc transférée de Lol à Tatiana, comme s'il

s'agissait d'un seul être divisé en deux. Le témoignage de Tatiana va beaucoup plus loin qu'un simple accompagnement : les émotions et les réactions de Tatiana *remplacent* celles de Lol ; Tatiana *se substitue* à Lol et atteste de l'événement à sa place. Autrement dit, d'une manière parasitique, Tatiana dépend de « l'omission de la douleur » (LVS, 24) de Lol, pour tenir lieu de cette dernière dans l'événement du bal de T. Beach.

Mais ce ne sont pas seulement ces épisodes mutuellement vécus par les deux héroïnes qui les nouent ensemble et tracent les liens d'une relation tenace. L'interdépendance de Tatiana Karl et de Lol V. Stein provient d'une origine commune dans les manuscrits, où l'on peut retrouver leurs identités souvent entremêlées, par exemple lorsque l'auteur barre le prénom de l'une pour le remplacer par celui de l'autre :

CONFUSION DU SUJET LOL/TATIANA	
Lol Tatiana Karl, tout au contraire de la manière qu'elle avait de se coiffer pour <+ qu'avec> ses amants, avait une coiffure souple, presque défaite <+ relâchée>, rejetée sur une épaule, en écharpe. Sa robe était vaste et ne tenait <+ est aux lignes souples et ne resserre> pas son corps mais le laissait libre <+ comme ses tailleurs sombres et sévères d'après-midi>.	DRS 28.1, f° 67
Jacques : Tu n'es pas malheureux [sic] Tatiana Lol ?	DRS 28.16, f° 17
Lol qui s'était instinctivement rapproché [sic] d'elle <+ de la femme> en même temps que <i>l'homme de Town Beach</i> . La femme lui vit ses lèvres s'entrouvrir <+ t les lèvres> pour ne rien prononcer et contenir difficilement l'étonnement ravissant à voir ce qu'était devenu le visage de l'homme de Town Beach. Dès qu'elle fut dans ses bras, à sa gaucherie soudaine, à son expression abêtie, figée par la rapidité du coup, Lol <+ Tatiana avait> comprit que ce même désarroi qui l'avait envahi lui, venait à son tour de la gagner.	DRS 28.2, f° 4
Lol qui s'était instinctivement rapproché [sic] d'elle en même temps que lui vit ses lèvres <+ -La nouvelle venue> s'entrouvrir<+t les lèvres>	DRS 28.3, f° 4

<p>pour ne rien prononcer et contenir difficilement l'étonnement ravissant à voir ce qu'était devenu le visage de l'homme de Town Beach. Dès qu'elle fut dans ses bras, à sa gaucherie soudaine, à son expression abêtie, figée par la rapidité du coup, Lol⁺ Tatiana> comprit que ce même désarroi qui l'avait envahi lui, venait à son tour de la gagner.</p>	
---	--

Dans les deux premiers passages, le nom d'un personnage se substitue à celui de l'autre, presque de manière arbitraire, ce qui laisserait vraisemblablement croire qu'il s'agirait d'une erreur, un faux début de phrase, par exemple. Or, dans les deux derniers passages cités ci-dessus, il est évident que l'auteur aurait changé d'avis deux fois en assignant l'action de comprendre à l'un des personnages. Cette compréhension de l'événement est d'abord attribuée à Lol, mais Marguerite Duras semble avoir petit à petit développé l'aspect de Lol comme incapable de comprendre – ravie de sa mémoire –, ce qui l'aurait ensuite obligée à choisir Tatiana comme interprète de la situation ; la version publiée démontre que Tatiana devient le seul personnage qui comprend ce qui se passe :

Lol avait instinctivement fait quelques pas en direction d'Anne-Marie Stretter en même temps que Michael Richardson. Tatiana l'avait suivie. Alors elles virent : la femme entrouvrit les lèvres pour ne rien prononcer, dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu le matin. Dès qu'elle fut dans ses bras, à sa gaucherie soudaine, à son expression abêtie, figée par la rapidité du coup, Tatiana avait compris que le désarroi qui l'avait envahi, lui, venait à son tour de la gagner. (LVS, 18-19)

Dans la version publiée, non seulement Tatiana occupe enfin le rôle de celle qui comprend et interprète la situation, mais les personnages sont sortis de l'anonymat et ont acquis des noms. Le personnage désigné au début comme « lui » devient « l'homme », pour finir ensuite en « Michael Richardson », alors que « elle » se transforme en « la femme », et finalement devient « Anne-Marie Stretter ». Nous pouvons ainsi remarquer une progression

générale par laquelle chaque personnage atteint petit à petit son identité et son rôle. Ce qui est frappant, c'est l'insistance sur l'expérience mutuellement vécue entre Tatiana Karl et Lol V. Stein, par laquelle elles auraient toutes les deux éprouvé ensemble l'effet de l'abandon de Michael Richardson.

Lors de nos recherches sur le fonds du *Ravissement de Lol V. Stein* conservé à l'IMEC, nous avons constaté ce phénomène de remplacement du prénom de Lol par celui de Tatiana, ou le contraire, au moins sept fois, toujours dans certains des dossiers qui contiennent le manuscrit de *L'homme de Town Beach*⁸⁸ (dossiers 28.1 et 28.2), sauf une seule fois dans le script théâtral contenu dans le dossier DRS 28.16. Alors qu'il pourrait s'agir d'une simple erreur, notons que le phénomène disparaît dans les autres dossiers, et qu'à aucun moment dans les manuscrits Marguerite Duras ne confond les noms des personnages masculins. Il semblerait plutôt qu'il s'agisse d'un changement qui marque le choix de faire de Lol un personnage « ravi » à sa mémoire et à sa capacité de compréhension, et d'inscrire Tatiana comme interprète de la situation ; plus spécifiquement, il s'agirait d'une correction qui représente l'évolution de ce manuscrit – toujours intitulé *L'homme de Town Beach* mais en train de devenir *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Ainsi, il semblerait que, au contraire d'une erreur d'écriture vite corrigée, il s'agirait

⁸⁸ L'inventaire du fonds Duras à l'IMEC indique que les dossiers DRS 28.1, DRS 28.2, DRS 28.3, DRS 28.4, DRS 28.5, et DRS 28.9 contiennent les brouillons du texte de *L'homme de Town Beach*. Il est cependant difficile de savoir quel manuscrit conservé à l'IMEC représente la plus ancienne rédaction du récit car, comme le démontre Annalisa Bertoni, l'écrivain a employé un système de collage au cours de la composition par lequel elle coupait et réassemblait ses manuscrits et tapuscrits. Il est ainsi souvent impossible de savoir de quelle dactylographie ou de quelle campagne de correction chaque fragment collé provient. Annalisa Bertoni propose, aux pages 47-48 de son ouvrage, un *stemma* de l'avant-texte qui suggère une chronologie de l'écriture avec les différentes phases de la rédaction, mais ce modèle contient plusieurs lacunes qui figurent des étapes d'écriture hypothétiques, dont aucune trace n'a été trouvée. Comme le note Bertoni, il y a vraisemblablement au moins une phase de rédaction dont les manuscrits ou tapuscrits auraient été perdus, à savoir celle qui représente l'étape des brouillons qui précèdent la dactylographie. Ce qui nous reste dans le fonds de l'IMEC se constitue en des réassemblages de textes déjà composés et puis coupés et collés ensemble. *Ibid.*

plutôt d'une liaison voulue et développée entre les rôles des deux femmes qui, nous le verrons, continue à les nouer ensemble jusque dans le roman publié.

Bien qu'elles soient confondues dans les expériences qu'elles partagent, le texte tente de les distinguer. Entre Lol et Tatiana une bipolarisation s'esquisse en effet, par laquelle l'une devient presque le contraire de l'autre, à commencer par leurs descriptions physiques. Les cheveux de Lol sont d'une blondeur frappante – Jacques Hold lui en fait la remarque : « – Vous avez les yeux parfois si clairs. Vous êtes si blonde » (LVS, 114) – alors que ceux de Tatiana sont noirs, et en « masse souple et abondante » (LVS, 65). Leur relation s'exprime toujours par un contraste parfait jusque dans leur habillement :

Elles portent toutes deux ce soir des robes sombres qui les allongent, les font plus minces, moins différentes l'une de l'autre, peut-être, aux yeux des hommes. Tatiana Karl, au contraire d'avec ses amants, a une coiffure souple, rejetée, presque à toucher son épaule en une masse nouée, lourde. Sa robe ne resserre pas son corps comme ses austères tailleurs d'après-midi. La robe de Lol, à l'inverse de celle de Tatiana, je crois, prend son corps de près et lui donne davantage encore cette sage raideur de pensionnaire grandie. (LVS, 147)

Alors que les deux personnages féminins portent « des robes sombres qui les allongent, les font plus minces », et que le texte souligne que ces robes sont « moins différentes l'une de l'autre », les vêtements servent en fait à différencier et à distinguer les deux personnages (nous soulignons) : « La robe de Lol, à l'inverse de celle de Tatiana, je crois, prend son corps de près et lui donne davantage encore cette sage raideur de pensionnaire grandie ». Les deux personnages féminins deviennent ainsi les contraires l'un de l'autre, tout en restant similaires « aux yeux des hommes ». Ce paradoxe est d'autant plus mis en relief par l'interjection de doute de la part du narrateur – « je crois » – dans la dernière phrase du passage. Ce rapprochement des deux femmes par l'homme souligne encore

l'entremêlement d'identités que l'acte sexuel rend possible, car aux yeux des hommes elles deviennent difficilement distinguables.

Nous trouvons la même antithèse entre Lol et Tatiana dans leurs manières de vivre. Pour Jean Bedford, Lol est « calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continu qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur, de ce corps de soie que le réveil jamais ne changeait, de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa douceur » (LVS, 33). Cette « calme » « douceur » contraste avec la vie frénétique de Tatiana – Lol remarquera que celle-ci est « si pressée » (LVS, 136) – et ses actions dans le récit seront de plus en plus marquées par son manque de contrôle sur les situations dans lesquelles elle se trouve – notamment avec Jacques Hold, qu'elle souhaite vivement garder comme amant, mais qui se laisse attirer de plus en plus par Lol V. Stein.

Qui plus est, Lol se caractérise par sa vie réglementée, et un ordre qui paraît parfait : « Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également » (LVS, 30). Lol est attentive à ordonner sa vie dans les moindres détails de sa maison, de sa famille, et de son couple. Excepté lors de son histoire d'amour avec Jacques Hold, Lol donne l'impression de ne jamais tromper son mari : « Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford » (LVS, 32). D'ailleurs, Jean Bedford ne semble même pas concerné par la possibilité d'une infidélité : « Jean Bedford ne soupçonne rien ni personne, son seul souci, semblerait-il, serait d'empêcher sa femme de glisser dans un propos dangereux,

publiquement » (LVS, 143). Dans sa vie familiale, Lol reste exemplaire, semble-t-il – « on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford » –, et même si son mari est averti de sa folie et de sa tendance à perdre le fil de sa pensée, il ne lui vient pas à l'esprit que sa femme puisse le tromper.

Par contraste, la vie de Tatiana est complètement à l'abandon : « - Chez moi c'est encore le désordre noir. Mon mari est riche, je n'ai pas d'enfants, que veux-tu... que veux-tu... » (LVS, 92). Ce « désordre » dans la vie de Tatiana fait contraste avec la vie ordonnée de Lol. De même, alors que Lol est restée fidèle à son mari jusqu'à sa rencontre avec Jacques Hold, Tatiana trompe son mari, et l'a trompé à plusieurs reprises avec différents amants : « - J'ai des amants, dit Tatiana. Mes amants occupent mon temps libre complètement » (LVS, 97). Cependant, Tatiana essaie de se donner l'image d'une femme qui ne trompe pas son mari : « À S. Tahla elle croit passer pour une femme fidèle. Elle tient à cette réputation » (LVS, 118). En ceci, Tatiana diffère de Lol, qui est même choquée par l'aveu de son amie sur son infidélité : « - Ces mots, dit-elle bas, je ne savais pas que tu les employais, Tatiana » (LVS, 97). Or, dans l'expression de doute sur l'image qu'elle donne – « elle croit passer pour une femme fidèle » – Tatiana se rapproche de Lol qui, « on le croit », n'a jamais trompé son mari. Malgré leur partage de certaines expériences, les différences entre les deux femmes établissent un système d'identités binaires qui les fixent dans des pôles contraires l'une à l'autre, comme si elles étaient les deux parties d'un ensemble. Nous verrons cependant que ces qualités ne sont pas si contraires qu'elles ne le paraissent.

Bien que Tatiana se distingue de Lol par son « infidélité », cette tendance à tromper son mari cache néanmoins une sorte de fidélité. Le narrateur insiste en effet sur le lien très fort entre Tatiana Karl et son mari, Pierre Beugner :

Pierre Beugner se trompe-t-il sur l'intention véritable ? Il porte à Tatiana un amour revenu de bien des épreuves, sentiment qu'il traîne mais qu'il traînera jusqu'à la mort, ils sont unis, leur maison est solide plus qu'une autre, elle a résisté à tous les vents. Dans la vie de Tatiana, l'impérieuse obligation première et dernière à laquelle il n'est pas pensable qu'elle se dérobe un jour, c'est de revenir toujours, Pierre Beugner est son retour, sa trêve, sa seule constance. (LVS, 155)

Infidèle, Tatiana reste néanmoins fidèle à son mari dans un certain sens parce qu'elle ne le quitte pas. Ainsi, même dans son antithèse, Tatiana ressemble à Lol qui est cette « calme présence » (LVS, 33) aux côtés de son mari, alors que Lol finira par tromper Jean Bedford avec Jacques Hold. Présentées comme différentes l'une de l'autre, Lol et Tatiana ne sont pas, finalement, aussi différentes qu'elles le paraissent à première vue.

En fait, les antithèses cachent des similarités qui relient les deux femmes. Par exemple, la chevelure brune de Tatiana est également en désordre (et contraste avec les cheveux « si blonds » de Lol), mais c'est aussi cette chevelure qui renvoie à l'enfance commune des deux femmes. Les cheveux en désordre de Tatiana dans le récit sont en fait l'un des traits descriptifs les plus récurrents de son personnage. Le texte y fait référence à plusieurs moments (LVS, 59, 65, 79, 129), et alors que Jacques Hold caresse ses cheveux lors de leurs rencontres à l'Hôtel des Bois (LVS, 163), ce sont aussi les cheveux qui attirent Lol V. Stein quand elle rend visite à Tatiana ; curieusement, elle se permet de les caresser : « Lol d'abord s'écarte et puis elle revient, se rapproche de Tatiana, et caresse légèrement ses cheveux » (LVS, 91). Ces cheveux défaits sont l'une des caractéristiques qui relient Tatiana

à son origine, celle de pensionnaire à l'école avec Lol: « - Ah ! tes cheveux défaits, le soir, tout le dortoir venait voir, on t'aidait » (LVS, 79). Même si c'est surtout Lol qui est décrite en tant que « pensionnaire grandie » (LVS, 114, 147), la chevelure est un lien avec leur passé commun.

Si, d'une part, Lol se caractérise par l'ordre parfait, cet ordre semble plutôt cacher un désordre latent dans son personnage, ce qui détruit encore l'une des principales antithèses entre elle et Tatiana. Curieusement, elle a du mal à faire le plan de son jardin :

Elle s'occupa beaucoup du jardin qui avait été laissé à l'abandon, elle s'était déjà beaucoup occupée de celui qui avait précédé, mais cette fois elle fit, dans son tracé, une erreur. Elle désirait des allées régulièrement disposées en éventail autour du porche. Les allées, dont aucune ne débouchait sur l'autre, ne furent pas utilisables. (LVS, 35)

Dans le strict ordre de Lol V. Stein, il existe quand même une anomalie qui gâche tout, quelque chose qui ne semble pas s'accorder à la vision présentée. Le plan du jardin devient ainsi une métaphore de la folie de Lol. Les allées sont bien tracées, soigneusement définies, et conçues pour leur effet visuel, mais Lol oublie la chose la plus essentielle : leur fonction. Ce thème d'un problème fondamental en Lol, qui se cache juste au-dessous de la surface, signale la folie du personnage, et se développe tout au long de l'histoire.

En effet, le moment où Lol se présente chez Tatiana pour la première fois depuis le bal de T. Beach fournit à Tatiana l'occasion de savoir si Lol est, effectivement, « guérie » de sa folie.

De sa folie, détruite, rasée, rien ne paraissait subsister, aucun vestige exception faite de sa présence chez Tatiana Karl cet après-midi-là. La raison de celle-ci colorait un horizon linéaire et monotone mais à peine, car elle pouvait plausiblement s'être ennuyée et être venue chez Tatiana. Tatiana se demandait pourquoi quand même, pourquoi elle était là. C'était inévitable :

elle n'avait rien à dire à Tatiana, rien à raconter, leurs souvenirs de collègue, elle paraissait en avoir une mémoire très atteinte, perdue, les dix ans passés à U. Bridge, elle en avait fait le tour en quelques minutes. (LVS, 77)

L'ordre de Lol, sa présentation parfaite – le texte nous dit que « [e]n cachette de son mari, de ses enfants, de ses domestiques, elle se prépara ce jour-là pendant des heures » (LVS, 70) – se révèle donc être une façade, un faux-semblant de raison alors que Lol est encore « très atteinte ». Sa raison est comparée à un « horizon linéaire et monotone mais à peine », suggérant qu'au-delà de cette surface, Lol cache une folie totale qui risque toujours de briser cette apparence de raison. Petit à petit, Tatiana se rend compte pendant cette rencontre que Lol est encore *folle* :

Tatiana devient grave. Elle considère son amie avec ferveur. Je comprends qu'elle est presque sûre que Lol n'est pas tout à fait guérie. Elle en est profondément rassurée, je le sais ; cette survivance même pâlie de la folie de Lol met en échec l'horrible fugacité des choses, ralentit un peu la fuite insensée des étés passés. (LVS, 84)

Si Tatiana remarque cette persistance de la folie chez Lol, elle n'en est cependant pas déçue, mais au contraire, « rassurée ». Selon le narrateur, ce soulagement provient d'un désir, chez Tatiana, de ralentir l'avancée de l'histoire, d'essayer de figer les événements dans le temps et de lutter contre « l'horrible fugacité des choses ». L'aspect éphémère et fuyant de l'histoire de Lol perturbe Tatiana, qui aimerait savoir qu'il y a quelque chose du passé qui résiste à « la fuite insensée des étés ». Dans ce désir de voir perdurer les traces de cette expérience vécue ensemble, la nuit du bal où Tatiana est restée auprès de Lol et l'a accompagnée dans cet événement traumatisant, la volonté de Tatiana rejoint le désir de Lol, qui aimerait « murer le bal » (LVS, 49) afin de rester toujours dans le moment qui a provoqué la souffrance. C'est donc cette expérience partagée qui relie les deux personnages

et qui développe les conditions nécessaires pour qu'elles se confondent en une seule entité par la suite.

Cette relation avec Tatiana est en fait lourde de signification, car c'est seulement grâce au contact avec cette dernière, semble-t-il, que Lol arrive à prendre le contrôle de son récit. Il n'y a en effet que deux moments où la voix de Lol sort de la narration, dans une voix à la première personne qui est pourtant si bien dissimulée dans le récit que l'on arrive mal à la repérer. La première fois a lieu au tout début du roman, lorsque le narrateur raconte l'enfance commune de Tatiana et de Lol dans la pension scolaire :

Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl, sa meilleure amie durant leurs années de collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. On danse, Tatiana ? Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées – une émission-souvenir – dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais. (LVS, 11)

Grâce à cette analepse, l'enfance de Lol et Tatiana semble se décoller de la page, s'échappant de la fixité du récit. Dans l'évocation de la danse des deux collégiennes, la voix de Lol interrompt la narration pour s'adresser à Tatiana : « On danse, Tatiana ? » ; cependant, tout de suite après, le narrateur reprend la parole : « Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein ». Juste après, la voix bascule encore à celle de Lol, implorant Tatiana au présent et surtout à l'impératif – « [a]llez, Tatiana, allez viens » –, donnant à la fois l'impression d'être un écho des voix du passé, et traduisant également l'immédiateté et l'urgence que seul l'impératif permet d'exprimer. Dans la reprise plus tard

du même passage, qui se répète avec seulement quelques variations, les deux modes se trouvent dans une même phrase :

Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collègue, elles dansaient dans le préau vide – on danse, Tatiana ? – un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses anciennes – une émission-souvenir qu’elles attendaient, les surveillantes étaient envolées, seules dans l’immense cour du collège où on entendait, ce jour-là, les bruits des rues. Allez, Tatiana, allez, on danse, parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur. (LVS, 85)

Cette fois-ci, le texte précise que c’est Tatiana qui est en train de narrer, mais on peut constater le même effet d’interruption de la voix de Lol à l’interrogatif (« on danse, Tatiana ? »), et ensuite à l’impératif (« Allez, Tatiana, allez »). Les voix prennent un aspect hâtif tandis que six phrases dans le premier passage sont condensées en seulement deux phrases dans la version répétée, la réduction effectuée grâce à un effet de parataxe rendu possible par l’emploi de plusieurs tirets qui saccadent la longue phrase qui en résulte.

La deuxième occasion où la voix de Lol arrive à percer la narration a lieu à un moment clé de l’histoire, à savoir celui où les deux femmes se rencontrent pour la première fois depuis la nuit du bal de T. Beach. C’est un moment pour lequel Lol se prépare pendant plusieurs heures ; elle met même beaucoup de temps à attendre avant de se présenter à la porte, faisant d’abord plusieurs tours de la maison : « Lol, une fois de plus, fait le tour de la villa, non plus dans l’espoir de tomber sur Tatiana mais pour essayer de calmer un peu cette impatience qui la soulève » (LVS, 71). Lol décide enfin de sonner à la grille de la maison, et Tatiana sort, accompagnée par un domestique et quelques hommes. C’est l’approche des deux femmes, l’une vers l’autre, qui permet un déplacement de la voix narratrice :

Elle sourit au groupe et continue à marcher lentement vers la terrasse. Des parterres de fleurs se découvrent sur la pelouse, le long de l'allée, des hortensias se fanent dans l'ombre des arbres. Leurs coulées déjà mauvisantes est sans doute sa seule pensée. Les hortensias, les hortensias de Tatiana, du même temps que Tatiana maintenant celle qui d'une seconde à l'autre va crier mon nom.

- C'est bien Lola, je ne me trompe pas ? (LVS, 72-73)

Le déplacement du point de vue du narrateur à Lol s'effectue par l'intermédiaire de la réflexion sur les fleurs qui se trouvent dans l'allée du jardin de Tatiana. Après la phrase du narrateur qui imagine que Lol est en train de considérer les hortensias - « Leurs coulées déjà mauvisantes est sans doute sa seule pensée » - la voix de Lol s'insère, encore grâce à la répétition de cet élément - « les hortensias » - qui lui permet de prendre la parole : « les hortensias de Tatiana, du même temps que Tatiana maintenant celle qui d'une seconde à l'autre va crier mon nom ». Encore une fois, la voix de Lol traduit une immédiateté, les instants qui se succèdent de seconde en seconde. Le rythme de la phrase, qui gagne de la vitesse à mesure qu'elle s'approche du point final, transmet l'anticipation que Lol ressent. Ainsi la voix de Lol, qui d'habitude n'a aucune place dans la narration de son propre récit, arrive à s'exprimer lors de ces moments clés qui aménagent le rapprochement des deux personnages principaux féminins.

RÉPÉTITION, SUBSTITUTION, COMPULSION : L'IDENTITÉ S'EFFONDRE

En tant que « dépersonne », Lol ne se confond pas seulement avec Tatiana. Lol confond également les autres personnages avec lesquels elle est en relation en les substituant, nous le verrons, les uns aux autres. Cette substitution, cette confusion des personnages semble

provoquée par la scène traumatique du bal, qui devient l'objectif même des actions de Lol V. Stein, rupture des frontières qu'elle souhaite ériger.

Le bal est en effet un épisode traumatique qui met en scène un triangle de personnages dont les identités et les rôles semblent nettement marqués : Lol, Michael Richardson, et Anne-Marie Stretter, la « femme fatale » qui le ravit à Lol. Lol rencontre Michael Richardson et en tombe amoureuse. C'est un jeune homme issu d'une famille assez riche : « Il avait vingt-cinq ans. Il était le fils unique de grands propriétaires terriens des environs de T. Beach. Il ne faisait rien » (LVS, 12). Rencontré aux tennis de T. Beach, Michael Richardson devient « l'homme de T. Beach » : « Lol a rencontré l'homme de T. Beach pendant les vacances scolaires d'été, un matin, aux courts, il avait vingt-cinq ans, fils unique de grands propriétaires des environs, sans emploi, cultivé, brillant, très brillant, d'humeur sombre, Lol dès qu'elle l'a vu a aimé Michael Richardson » (LVS, 102). Lol donnera un peu plus de détails sur la personnalité de son ex-fiancé à Jacques Hold : « Elle me parle de Michael Richardson sur ma demande. Elle dit combien il aimait le tennis, qu'il écrivait des poèmes qu'elle trouvait beaux » (LVS, 190). Excepté ces quelques indications, le personnage de Michael Richardson reste assez mystérieux. Il est l'homme de Town Beach, appellation importante si l'on prend en compte que *L'homme de Town Beach* était l'un des premiers titres que Marguerite Duras a considérés pour son roman, et que l'auteur a gardé ce titre pendant la plus grande partie de la rédaction de son roman ; ainsi, dans le fonds Duras de l'IMEC on note une version manuscrite portant l'inscription « 1^{ère} version », et une autre version, signalée comme « avant-dernière version ». De même, le nom propre de Michael Richardson n'advient que plus tard dans la rédaction ; on

remarque dans plusieurs versions manuscrites que l'auteur alternait souvent entre la périphrase « l'homme de Town Beach » et, souvent, une correction de cette appellation qui rend le personnage d'autant plus indéfini, et qui correspond au toponyme finalement choisi pour le site du fameux bal, « l'homme de T. Beach ».

L'apparition d'Anne-Marie Stretter au bal du casino, accompagnée de sa fille qui lui ressemble parfaitement est le moment exact où le narrateur, Jacques Hold, décide de commencer le récit de Lol V. Stein : « Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal au Casino municipal de T. Beach » (LVS, 14). Michael Richardson se trouve attiré par Anne-Marie Stretter par une force quasiment surnaturelle : il est ébloui, voire ravi, par cet être captivant. Il l'aurait remarquée sur la plage l'après-midi, mais lors de son arrivée au bal, il est comme obligé de l'aborder ; il dira à Lol : « - Il faut que j'invite cette femme à danser » (18). Ce sont les derniers mots qu'il prononce à sa fiancée avant de la quitter pour toujours en suivant cette femme fatale. Anne-Marie Stretter et Michael Richardson disparaissent du texte après la scène du bal.

Suite à cet épisode, Lol procède de manière obsessionnelle à essayer de « murer le bal » (LVS, 49), dans une tentative de rester auprès du couple que forment Michael Richardson et Anne-Marie Stretter dont elle a été exclue quand ils sont partis ensemble.⁸⁹

⁸⁹ En effet, selon Philippe Vilain, « Le ravissement tient lieu d'expropriation de soi, d'un non-lieu où l'être se marginalise et se retrouve hors de lui, à côté du lieu habitable qu'est son corps, comme si, concernant Lol, l'intensité de l'émotion, du choc de la séparation, la maintenait en périphérie d'elle-même, comme s'il fallait sortir de soi, [...] s'éprouver de manière objectale, exogène, non pour être soi mais pour être à soi. Le ravissement de Lol, toujours en retrait par rapport aux formes du discours, qui parle peu, doit ainsi se comprendre comme une absence d'un ordre singulier, une absence à elle-même, extatique [...]. Dissociation, schizophrénie, délires troubles de l'identité, toutes ces formulations sont synonymes pour dire, sinon la folie,

Pour s'emmurer avec eux, elle doit leur trouver des substituts qui puissent jouer les rôles nécessaires au prolongement du moment infini qu'est la fin du bal. Ce désir de recréer le triangle du bal la conduit à mettre Tatiana à la place d'Anne-Marie Stretter et Jacques Hold à la place de son fiancé.

Lol désire rester à l'extérieur de ce couple et garder la position de voyeur vis-à-vis d'eux, mais c'est un rôle que Jacques Hold ne semble pas comprendre au début de sa relation avec Lol. Tout d'abord, il désire quitter Tatiana et ne se consacrer qu'à Lol :

- Je vais quitter Tatiana Karl.

Elle se laisse glisser sur le sol, muette, elle prend une pose d'une supplication infinie.

- Je vous en supplie, je vous en conjure : ne le faites pas. (LVS, 117)

Ce n'est que par la suite que Jacques Hold comprendra l'importance pour Lol de se remettre à l'infini, de manière compulsive, dans la position de voyeur de l'autre couple. Elle prend un intérêt voyeuriste à la relation de Tatiana avec Jacques Hold, que ce dernier encourage en indiquant à Lol les horaires de ses rendez-vous avec sa maîtresse. Plusieurs rencontres - dîners, soirées - mettent en scène ce triangle amoureux qui répète le triangle du bal : Lol met Tatiana à la place d'Anne-Marie Stretter, et Jacques Hold à la place de Richardson. Grâce aux indications de Jacques Hold, Lol observe le couple depuis un champ de seigle lors de leurs rendez-vous à l'Hôtel des Bois : « Très vite, elle gagne le champ de seigle, s'y laisse glisser, s'y trouve assise, s'y allonge. Devant elle il y a cette fenêtre éclairée. Mais Lol est loin de sa lumière » (LVS, 62). Depuis ce poste dans le champ, Lol voit Jacques Hold et Tatiana Karl passer devant la fenêtre, et elle assiste à leur acte sexuel

le rapport d'étrangeté à soi, d'exil intérieur ». *Dans le séjour des corps : Essai sur Marguerite Duras, op. cit.*, p. 52-53.

aussi, tout en en restant exclue - « Lol est loin de [l]a lumière » de la fenêtre - comme elle l'était pendant la nuit du bal de T. Beach, séparée, exclue du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter.

Cette volonté de répéter la scène du bal, dont elle a été exclue pour toujours, marque une impossibilité chez Lol d'inscrire l'événement traumatisant. Faute d'avoir pu rester avec le couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, Lol essaie de reconstituer la scène pour la substituer à celle de sa souffrance. L'observation voyeuriste du couple de Jacques Hold et de Tatiana Karl lui permet de se remettre dans le rôle d'observatrice afin de figer sa relation vis-à-vis d'un couple, pour toujours : « Elle se voit, et c'est là sa seule pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels » (LVS, 47). Or, son passé avec Tatiana Karl, et son avenir avec Jacques Hold, changent le dénouement de son histoire, car elle a néanmoins une relation avec chacun de ces personnages, et donc elle ne peut pas recréer la scène du bal.

Le roman culmine avec le retour à T. Beach de Lol, accompagnée de Jacques Hold. Alors que le désir chez Lol de voir le couple que forment Jacques Hold et Tatiana Karl lui permet de créer sa propre version du bal, « un certain espace qu'elle aménage en ce moment » (LVS, 105), son retour à T. Beach change le dénouement, car l'accomplissement de l'acte sexuel avec Jacques Hold altère sa relation avec lui et Tatiana Karl. En fait, c'est une scène qui n'arrêtera pas de se reproduire, comme une danse, dynamique dans laquelle les partenaires changent sans cesse. Ainsi, le retour à T. Beach avec Jacques Hold permet à Lol de se mettre à la place d'Anne-Marie Stretter, en accomplissant l'acte sexuel avec

Jacques Hold, acte que ce dernier arrive seulement avec beaucoup de difficulté à accomplir, en disant qu'il en est « [h]arassé, au bout de toutes [s]es forces » (LVS, 188). Jacques Hold arrive mal à pénétrer Lol parce que cet acte implique l'assimilation du personnage de Lol dans celui de Tatiana.

L'acte sexuel, comme nous l'avons démontré, permet à Lol de se rapprocher de Tatiana, mais d'autant plus, crée une situation par laquelle Lol change de position, et occupe la place de celle-ci dans son couple avec Jacques Hold. Cet espace que Lol « aménage » multiplie son être et l'entremêle avec celui de Tatiana :

Elle veut, je le comprends clairement, être rencontrée par moi et vue par moi dans un certain espace qu'elle aménage en ce moment. Lequel ? Est-il peuplé de fantômes de T. Beach, de la seule survivante Tatiana, piégé de faux-semblants, de vingt femmes aux noms de Lol ? Est-il autrement ? Tout à l'heure aura lieu ma présentation à Lol, par Lol. Comment m'amènera-t-elle près d'elle ? (LVS, 105)

Ici, le texte désigne Tatiana comme « la seule survivante » du bal de T. Beach, et suggère que ces multiples avatars dont Lol se réclame sont des « faux-semblants », résultats du traumatisme qu'elle a subi lors de cette soirée. Cette souffrance a provoqué la fragmentation de son être et sa multiplication en plusieurs avatars. Tatiana reste « la seule survivante » car elle est le seul personnage qui était présent pendant la nuit du bal et qui arrive à comprendre ce qui se serait passé. Lol cherche à « aménager » cette rencontre tout en étant accompagnée de Tatiana car c'est la seule façon pour elle d'arriver à exister – de manière parasite, en dépendant de cette autre femme. Remarquons que, si Lol « aménage » la rencontre, elle cherche à la peupler comme on meuble un espace, mais cet espace est peuplé de « fantômes », donc déjà, il est en fait *dépeuplé*. Or, si Lol est bien active dans ce

rôle d'aménagement, elle est en revanche singulièrement passive en étant « rencontrée par moi et vue par moi ». Elle joue un rôle à la fois d'objet et de sujet, chose que l'on remarque à la fin du passage : « tout à l'heure aura lieu ma présentation à Lol, par Lol ». Et si cette présentation « aura lieu », l'écrivain met l'accent encore une fois sur la relation du personnage à l'espace, « aménagé » de fantômes, car le retour à T. Beach signale la rentrée dans un espace où tout a déjà eu lieu, et où Lol remet infiniment en scène le même événement.

Cette tendance vers une appropriation parasite de l'être de Tatiana trouve son point culminant justement à la fin du roman, dans la scène d'amour entre Lol et Jacques Hold lors du retour à T. Beach. C'est à ce moment que Lol semble désirer se substituer à Tatiana et, d'autant plus radicalement, confond sa propre identité avec celle-ci :

Je m'allonge auprès d'elle, de son corps fermé. Je reconnais son odeur. Je la caresse sans la regarder.

- Oh que vous me faites mal.

Je continue. Au toucher je reconnais les vallonnements d'un corps de femme. Je dessine des fleurs dessus. Elle [sic] ne se plaint plus. Elle ne bouge plus, se souvient sans doute qu'elle est là avec l'amant de Tatiana Karl.

Mais voici qu'elle doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse, la seule dont elle s'est toujours réclamée du moins pendant le temps où je l'ai connue. Elle dit :

- Qui c'est ?

Elle gémit, me demande de le dire. Je dis :

- Tatiana Karl, par exemple.

Harassé, au bout de toutes mes forces, je lui demande de m'aider :

Elle m'aide. Elle savait. Qui était-ce avant moi ? Je ne saurai jamais. Ça m'est égal.

Après, dans les cris, elle a insulté, elle a supplié, a imploré qu'on la reprenne et qu'on la laisse à la fois, traquée, cherchant à fuir de la chambre,

du lit, y revenant pour se faire capturer, savante, et il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même – Tatiana ne se nomme pas, elle – et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein. (LVS, 188-189)

Dans cette scène d'amour, Lol ne semble pas capable d'accomplir l'acte sexuel sans occuper la place de Tatiana. En se souvenant qu'elle « est là avec l'amant de Tatiana Karl », Lol « doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse ». Il n'est pas clair si l'identité dont Lol doute est celle de Lol V. Stein ou celle de Tatiana Karl. Cependant, comme Lol désire rester à l'extérieur du couple afin de les observer, elle ne peut pas accomplir l'acte sexuel. Elle est donc obligée de se substituer à la place de Tatiana, et de s'approprier l'identité de celle-ci, afin de pouvoir assister à l'acte sexuel. C'est pour cela qu'elle reconnaît en Jacques Hold « l'amant de Tatiana Karl », et qu'elle lui demande de l'appeler ainsi – « Tatiana Karl, par exemple » – afin de jouer le rôle de ce personnage dans le récit et de se rendre capable de faire l'amour. L'insertion d'un blanc typographique juste après ce moment de nomination n'est pas arbitraire, mais insiste sur une ellipse qui semble être provoquée par la tentative de se désigner par une certaine identité. Effectivement, l'acte d'amour qui suit semble permettre un effacement : c'est un acte de « ravissement » dans les deux sens, à la fois violent et émerveillant, car Lol cherche « à fuir de la chambre », demandant paradoxalement « qu'on la laisse et qu'on la reprenne à la fois ». Enfin, l'acte sexuel a l'effet de faire s'effondrer les séparations entre les deux femmes, et ainsi :

il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même – Tatiana ne se nomme pas, elle – et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein.

Par l'acte sexuel, les séparations s'effacent. Lol s'unit à Tatiana Karl et les deux êtres se mélangent en une entité unique, la seule façon pour Lol de vivre l'acte d'amour, qui nécessite l'omission de son identité, la mort de l'être de Lol V. Stein, car elle est définie par l'absence.⁹⁰ Plus encore, Jacques Hold semble perdre sa propre identité aussi : le sujet parlant se transforme, d'un « je » à la première personne du singulier en un « on » indéfini, indiquant, semblerait-il, un sujet *pluriel* : « Après, dans les cris, elle a insulté, elle a supplié, a imploré qu'on la reprenne et qu'on la laisse à la fois ». De plus, il semble que Jacques Hold ait oublié non seulement sa propre identité, mais également les détails du récit qu'il est en train de raconter, car lorsqu'il voit que Lol sait faire l'amour, il pose la question : « Qui était-ce avant moi ? Je ne saurai jamais » ; cependant, nous savons, grâce au récit qu'il raconte, que Lol est mariée à Jean Bedford, et qu'elle a eu une relation, dans le passé, avec Michael Richardson. Il est alors surprenant que Jacques Hold pose cette question, mais cette interrogation ici suggère qu'il s'agirait d'une pluralisation du sujet, et que celui qui pose la question n'est peut-être même pas Jacques Hold, mais vraisemblablement Michael Richardson.

En effet, dans la genèse de cette scène, nous remarquons que l'idée d'une pluralisation des identités est une préoccupation principale de l'écrivain dès les premiers brouillons que nous possédons. La scène est dans son état le plus primitif⁹¹ dans le dossier

⁹⁰ Lol, Jacques Hold, et Tatiana Karl forment ainsi un triangle d'amour. Selon Jean Cléder, « le triangle [...] est bien une figuration de cette séparation de la personne : à la fin du roman, Lol V. Stein, regardant Tatiana Karl faire l'amour avec Jacques Hold, se regarde comme une autre (elle se donnera d'ailleurs les deux noms, Tatiana Karl et Lol V. Stein) ; l'enjeu de cette séparation, c'est la suppression des peines d'amour. » *Marguerite Duras, trajectoires d'une écriture, op. cit.*, p. 86.

⁹¹ Comme nous l'avons déjà suggéré, il n'est pas possible de confirmer les dates de rédaction de chaque brouillon, d'autant plus que l'écrivain emploie un système de collage qui résulte en un mélange de plusieurs versions du texte dans un même dossier de brouillons. Cependant, l'adjectif « partousard » ici pour décrire

DRS 28.1, où nous trouvons ce passage, un fragment de dactylographie avec des corrections manuscrites, collé sur une page de manuscrit :

PLURALISME DU SUJET	
<p>Il était<+ Je suis> devenu maladroit, lui<+ moi> le manieur de femmes, le fin chasseur de toute femme. Au moment où ses mains se poseront<+ ent> sur Lol le souvenir d'un mort inco inconnu lui revint<+ me revient : il va ravir [/servir ?] l'éternel partousard, l'homme de Town Beach, on se mélangera à lui, tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de vue, de nom, on va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort.> à la mémoire.< Cela avait été fait> La perspective de l'amour avec Lol lui parut impossible, inutile. D'autres<+ Des> chemins s'ouvraient<+ ent> que ce corps<+ Sa bouche s'ouvrirait< + e sous la mienne. Elle sait faire.> au sien. L<+ S>a main ouverte de Lol posée sur so [sic] son bras préfigurait cet< + e un> avenir <+ multiforme et unique>, main rayonnante <+ et unie> aux phalanges courbées, brisées< + cassées>, d'une légèreté de plume et avaient<+ et qui + ont> la légèreté, la douceur première<+ nouveauté> d'une fleur.</p>	DRS 28.1, f° 66

Dans le brouillon ci-dessus, nous remarquons que le sujet qu'est Jacques Hold est déjà pluriel, vacillant entre la troisième personne et la première personne du singulier, cette dernière étant inscrite lors d'un jeu de corrections, écrites à la main sur le tapuscrit.

L'auteur laisse pourtant les deux sujets, notamment dans la première phrase : ~~Il~~

~~était~~<+ Je suis> devenu maladroit, ~~lui~~<+ moi> le manieur de femmes, le fin chasseur de toute femme. Au moment où ses

Jacques Hold ne se trouve que dans les versions les plus élaborées du texte, et les versions successives de ce passage font preuve d'un travail progressif de soustraction pour arriver enfin à la version publiée.

mains se poseront<+ ent> sur Lol le souvenir d'un mort ~~in~~ inconnu ~~lui revint~~ ». Ce qui est d'autant plus frappant dans ce brouillon, c'est la description de Michael Richardson comme « l'éternel partousard », suggérant que Michael Richardson est une sorte d'échangiste qui a des relations sexuelles avec tout le monde. Même si l'adjectif « partousard » est ensuite enlevé dans le texte publié – on ne le retrouve que cinq fois dans les manuscrits préparatoires du *Ravissement de Lol V. Stein*, le reste de la description demeure, permettant de faire le rapport entre ces personnages du roman et les relations sexuelles qui les relie ensemble.

(DÉ)PERSONN(AG)ES

Cette substitution des personnages efface leurs identités respectives. Et ce ne sont pas uniquement les personnages féminins qui sont ainsi confondus : les personnages masculins le sont aussi. Deux figures masculines jouent un rôle important dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : Michael Richardson et Jacques Hold. Lol substitue, nous l'avons vu, Jacques Hold à Michael Richardson dans la recreation du triangle amoureux du bal de T. Beach. Quel est l'enjeu d'une telle substitution ? À qui Jacques Hold est-il substitué quand il tient lieu de Michael Richardson ?

Fiancé à Lol, c'est au bal du casino de T. Beach que Michael Richardson rencontre Anne-Marie Stretter. Il l'aurait apparemment remarquée sur la plage l'après-midi – en voyant Anne-Marie Stretter entrer dans la salle du bal avec sa fille, il dit à Lol : « – Elles étaient ce matin à la plage » (LVS, 15). Richardson semble avoir été ravi par le regard clair d'Anne-Marie Stretter :

Avait-elle regardé Michael Richardson en passant ? L'avait-elle balayé de ce non-regard qu'elle promenait sur le bal ? [...] le regard, chez elle – de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille – logeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter. (LVS, 16)

Ce « non-regard » d'Anne-Marie Stretter est reproduit chez Lol quand elle évoque son désir de « voir » le couple amoureux en parlant avec Jacques Hold ; c'est lui qui le remarque : « Je vois tout. Je vois l'amour même. Les yeux de Lol sont poignardés par la lumière : autour, un cercle noir. Je vois à la fois la lumière et le noir qui la cerne » (LVS, 105). Ce « non-regard » est donc celui de l'amour, et il semble piéger celui qui le voit. Michael Richardson change quand il voit le « non-regard » d'Anne-Marie Stretter, « la femme qui venait d'entrer » et qu'il invite à danser. C'est un changement monumental, que tous les invités du bal ont remarqué :

Lorsque Michael Richardson se tourna vers Lol et qu'il l'invita à danser pour la dernière fois de leur vie, Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation subite si envahissante qu'elle sut qu'il avait bien regardé, lui aussi, la femme qui venait d'entrer.

Lol sans aucun doute s'aperçut de ce changement. Elle se trouva transportée devant lui, parut-il, sans le craindre ni l'avoir jamais craint, sans surprise, la nature de ce changement paraissait lui être familière : elle portait sur la personne même de Michael Richardson, elle avait trait à celui que Lol avait connu jusque-là.

Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer.

Les yeux de Michael Richardson s'étaient éclaircis. Son visage s'était resserré dans la plénitude de la maturité. De la douleur s'y lisait, mais vieille, du premier âge.

Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout. Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire. (LVS, 17)

C'est la « personne » de Michael Richardson qui change, car il semble vieillir. Il perd quelque chose de son identité qui permettait aux personnages du *Ravissement de Lol V. Stein* de l'identifier jusque-là, et après ce moment, personne ne le reconnaît même plus. En effet, le texte évoque sa « nouvelle histoire [qui] commençait déjà [...] à se faire ». Le changement chez Michael Richardson lorsqu'il rencontre Anne-Marie Stretter semble provenir de ce qu'elle provoque la *fin* de son histoire avec Lol, mais le fait que Lol est abandonnée, qu'elle n'est pas emportée avec le couple, la laisse dans un état intermédiaire, car elle n'arrive pas à être anéantie, elle aussi, alors que c'est ce qu'elle désire :

Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient. Certaines fois, il a aux yeux de Lol le même élan qu'au premier jour, la même force fabuleuse.

Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne.

Il l'aurait dévêtue de sa robe noire avec lenteur et le temps qu'il l'eût fait une grande étape du voyage aurait été franchie.

J'ai vu Lol dévêtue, inconsolable encore, inconsolable.

Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle : elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. D'autres sont nés pour mourir. Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres.

Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde.

- Toi. Toi seule.

Cet arrachement très ralenti de la robe de Anne-Marie Stretter, cet anéantissement de velours de sa propre personne, Lol n'a jamais réussi à le mener à son terme. (LVS, 49-50)

Dans ce résumé de la scène du bal, le narrateur figure la scène d'amour entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter comme un geste que Lol « est née pour voir ». Or, Lol ne peut plus voir le geste quand le couple quitte le bal. Elle est condamnée à essayer de toujours revenir sur cette scène dans un effort de s'unir avec eux, cherchant désespérément à « murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient ». Le départ de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter crée une lacune, car Lol aurait voulu voir l'acte sexuel « men[é] à son terme ». Le dévêtement d'Anne-Marie Stretter est mis en parallèle avec un dévêtement des émotions de Lol - « J'ai vu Lol dévêtue, inconsolable encore, inconsolable ». Le geste qui doit effectuer l'acte sexuel, geste que le narrateur ne peut qu'imaginer ici, devait permettre à Lol de s'anéantir : « à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde ». La substitution qui a lieu par l'acte sexuel échoue parce que Lol n'a pas réussi à voir ce geste, mais cet effacement du personnage est désigné comme une « volupté », sensation désirable qui renvoie, dans ce contexte, à la même dynamique sylleptique que le « ravissement », où l'anéantissement est un effet voulu - effet donc troublant, car à la fois négatif et positif.

Cet anéantissement de Lol V. Stein a d'abord été conçu, dans l'imaginaire de l'écrivain, comme une sorte de mort qui serait parallèle à l'éventuel suicide de Michael Richardson. Marguerite Duras a en effet pensé écrire que Michael Richardson se serait suicidé à la suite de sa rencontre avec Anne-Marie Stretter. Nous remarquons ce dénouement dans plusieurs des manuscrits préparatoires du roman :

SUICIDÉ DE MICHAEL RICHARDSON	
<i>Aussi, Lol Elle fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans en passer par la sauvagerie du choix, sans avoir à plagier le crime qu'aurait été, à ses yeux, le remplacement par un être unique, le-du suicidé de Town Beach - et surtout sans trahir l'abandon ref exemplaire dans lequel il l'avait laissée.</i>	DRS 28.2, f° 14
Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix, sans avoir à plagier le crime qu'auraient été, aux yeux de quelques-uns, le remplacement par un être unique du partant de T. Beach et surtout sans avoir trahi l'abandon exemplaire dans lequel il l'avait laissée.	LVS, 30

Le suicide de Michael Richardson aurait permis à Marguerite Duras de donner une solution, un dénouement, à l'histoire entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter. Mais finalement, au lieu de tuer ce personnage, elle le fait suivre Stretter jusque dans les Indes, puisque ces deux personnages réapparaissent dans *Le Vice-consul*. Dans les brouillons, nous remarquons que le scénario où Michael Richardson est censé s'être suicidé n'est enlevé qu'assez tardivement dans la rédaction, au dossier DRS 28.10, où le mot « suicidé » est enfin barré. Le passage du dossier DRS 28.2 cité ci-dessus reste cependant quasiment intact dans le texte publié, sauf que l'adjectif qui décrit Michael Richardson est changé de « suicidé » en « partant » dans la version publiée, mettant l'accent sur sa disparition de la vie de Lol, et du récit. En désignant Michael Richardson comme un « partant » au lieu d'un « suicidé », Marguerite Duras laisse ouverte la possibilité de son retour.

Or, dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, ce qui se serait passé entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter après leur rencontre n'est pas indiqué. Le texte laisse un

grand point d'interrogation sur leur avenir commun en ne s'y référant qu'une seule fois de plus, dans un dialogue entre Tatiana et Lol :

- Il n'est jamais revenu, jamais, dit Tatiana. Quelle nuit !
 - Revenu ?
 - Il n'a plus rien à T. Beach. Ses parents sont morts. Il a vendu son héritage aussi, toujours sans revenir.
 - Je savais, dit Lol.
- Elles parlent entre elles. Le violon continue. Sans doute Jean Bedford joue aussi pour ne pas être avec nous ce soir.
- Il est mort peut-être ?
 - Peut-être. Tu l'aimais comme la vie même. (LVS, 101)

C'est la seule mention qui existe dans le texte final sur le destin de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter après leur départ du bal, évoquant néanmoins une mort hypothétique. Si Michael Richardson « n'est jamais revenu », cela n'empêche pourtant pas que son absence hante le récit comme une présence fantomatique, comme on le voit aussi chez Lol ici, qui « savai[t] » le dénouement de son histoire sans qu'il soit annoncé dans le récit.

Comme dans l'ancien titre du roman, Michael Richardson est désigné comme « l'homme de T. Beach » (LVS, 50, 102, 113) de même que Jacques Hold deviendra « l'homme de S. Tahla » (LVS, 113) quand il se substitue à lui. Les personnages masculins sont donc identifiés par leur lien périphrastique à des lieux dont les toponymes se ressemblent. Chacun comprend une initiale signifiant la première partie du nom, en l'occurrence, supprimée : T. Beach, S. Tahla. Cette mutilation du nom est similaire à la mutilation du nom de « Lola », devenu « Lol », qui suggère un manque à être. Comme Lol, Michael Richardson est affligé, par sa rencontre avec Anne-Marie Stretter, d'un certain manque à être, d'un anéantissement qu'elle lui aurait fait subir.

Lol, nous l'avons vu, substitue plus tard le narrateur, Jacques Hold, à cet « homme de T. Beach ». Dans un effort de recréer la scène du bal, elle met Hold à la place de Richardson et Tatiana/Lol à la place de Stretter. Elle effectue cette substitution quand elle décide de « suivre » Jacques Hold. Michael Richardson et Jacques Hold sont tous deux « chevillés ensemble » (LVS, 113), en un chevillage qui permet de transformer le narrateur en fiancé originel de Lol. Dans la déclaration de Jacques Hold « Je suis l'homme de S. Tahla qu'elle a décidé de suivre » (LVS, 113), le verbe « suis » peut donc être vu de manière sylleptique, c'est-à-dire compris de trois manières différentes : Jacques Hold « est » parce qu'il « suit », c'est-à-dire se substitue à Michael Richardson ; or, il « suit » peut aussi être compris de manière temporelle : il vient après. Il subit alors la même transformation que celle que Richardson a subie quand il a suivi Anne-Marie Stretter : il perd son nom propre pour devenir « l'homme de S. Tahla » de même que Richardson a perdu son nom propre pour devenir « l'homme de T. Beach » quand il a suivi Anne-Marie Stretter.⁹²

⁹² L'orthographe de ce toponyme varie souvent chez Duras. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'orthographe est « S. Tahla », mais elle se transforme en « S. Thala » dans *L'Amour, Écrire*, et ailleurs. L'ambiguïté de l'orthographe pourrait être accidentelle, mais on n'extrapolerait pas en suggérant qu'elle est sans doute voulue, car elle rejoint une déstabilisation générale des noms propres chez Duras, chose qu'on remarque également dans les noms des personnages qui évoluent d'œuvre en œuvre. Ici la variation de l'orthographe déplace la référentialité du toponyme : alors qu'un « Thala Beach » existe en Australie, il y a également des villes au Maroc et en Tunisie, respectivement, qui portent le nom de « Tahla ». L'auteur relie le nom du lieu aux sonorités du mot « thalassa » : « [...] c'est très tard que je me suis aperçue que ce n'était pas S. Thala, mais Thalassa. » (Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 85). Or, loin de se référer à un lieu concret ou réel, la variation de l'écriture du toponyme brise justement toute tentative de l'associer à une localité spécifique : on reste dans l'univers de l'imaginaire, et surtout, comme le démontre Florence de Chalonge, dans l'univers du texte : « Le toponyme durassien réaffirme ses tendances à la dissémination. Les lettres du « mot de S. Thala », décolorées, passées du noir au blanc telles les mouettes de la mer, s'envolent en se dispersant. Elles ne reviendront pas se poser sur les « sables », oiseaux de mer bien alignés, pour former, avec la syllabe [sa], sur la ligne de l'espace graphique, et dans le bon ordre, le nom « THALASSA ». » *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, op. cit., p. 90.

Le lien de Hold avec Lol anéantit leurs identités propres. Comme Anne-Marie Stretter, Lol semble détruire ceux avec qui elle s'accouple, se « cheville », effectuant un anéantissement de son être avec le leur. La transformation du passage entre la version manuscrite et la version publiée fait preuve d'un souci de supprimer l'élément de découverte - « il le découvrit » - et le mot « personne » dans la version finale :

GENÈSE DU DÉPEUPEMENT	
Elle n'était personne elle-même , la soi disant Lol Blair. À bord de l'être elle n'avait jamais sombré dans cette illusion. Le vide, la transparence de la personne incendiée de Lol Blair lui permettait d'accueillir ceux qui répondaient le mieux à sa nature xxxx détruite, en <i>consommée jusque dans ses cendres. Il le découvrit.</i>	DRS 28.3, f° 47
À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire. Son choix est exempt de toute préférence. Je suis l'homme de S. Tahla qu'elle a décidé de suivre. Nous voici chevillés ensemble. Notre dépeuplement grandit. Nous nous répétons nos noms.	LVS, 113

La version manuscrite de cette citation se distingue de la version publiée car l'élément d'« autrui » a été réduit, transformé en vacuité : ainsi la phrase « ceux qui répondaient le mieux à sa nature détruite », qui évoque plusieurs autres inconnus et indéfinis, devient « dépeuplement », anéantissant la notion même d'« être » : « notre dépeuplement grandit ». Être « dépeuplé » dans le contexte durassien consiste en une élimination de l'identité, l'anéantissement de tout ce qui définit l'aspect « peuplé » d'un être ; autrement dit, un phénomène de « dépersonnalisation ». Cependant, il s'agit en fait non seulement du dépeuplement de Lol, mais aussi du dépeuplement du narrateur lorsqu'il entre en contact avec elle, car il éprouve le même phénomène de dépersonnalisation que Lol est en train de

subir. En étant « chevillés ensemble », ils perdent leur identité propre ; même s'ils « [se] rép[ètent] [les] noms », ces noms ne signifient plus rien, car les limites des personnages sont effacées. Ainsi la multiplicité des autres (« ceux qui répondaient le mieux à sa nature détruite ») est enlevée et centralisée dans ces deux personnages, « chevillés » ensemble. En effet, Lol anéantit, « dépeuple » ceux avec qui elle s'accouple, car l'acte sexuel détruit l'identité spécifique, effectuant un « chevillage » de tous en un seul, « pêle-mêle », nous dit le texte.

Le sujet du *Ravissement de Lol V. Stein* est parasite : disséminé dans plusieurs « autres » sans jamais se préciser. Démultipliés, ils ne sont pas pour autant plus amples, car cette expansion du sujet, sa pluralité, ne sert qu'à le rendre plus vague, moins saisissable, et surtout, plus *simulé*. En effet, par son transfert et son partage avec de nombreuses autres voix, la spécificité de la référence est perdue. Or, comme le souligne Marguerite Duras,

[u]ne perte progressive d'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personnalité.⁹³

C'est cela le paradoxe que représente cette dynamique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : la pluralité du sujet a pour effet l'effacement du sujet, l'anéantissement de l'identité même. Et si ce chevauchement d'identités est la « seule préoccupation » de l'écrivain dans son écriture, il s'ensuit que *Le Ravissement de Lol V. Stein* interroge et met en doute, d'abord et surtout, cette notion qu'est l'identité. L'écriture vise à briser les paramètres qui définissent

⁹³ Marguerite Duras et Bettina L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. 44, n° 4, March 1971, p. 655.

les limites du personnage, afin de détruire la notion du personnage même. Chez la « dépersonne », la perte de l'identité est un processus que le livre met en scène, une expérience-limite qui est seulement possible dans l'univers du récit.

CHAPITRE 3

L'ENTRE-DEUX DE L'ÉCRITURE DANS *LE VICE-CONSUL*

Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire.

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.⁹⁴

Selon Marguerite Duras, il y a une différence importante entre la composition matérielle du personnage du vice-consul et celle de Lol V. Stein :

[...] Lol V. Stein, je ne peux la saisir que lorsqu'elle est engagée dans une action avec un autre personnage, que je l'écoute et que je la regarde. Elle n'est jamais corps contre corps avec moi comme l'est le vice-consul. Un texte c'est un tout qui avance ensemble, ça ne se pose jamais comme un problème de choix.⁹⁵

L'écrivain souligne ainsi un écart fondamental entre Lol et le vice-consul, que nous avons à moitié élaboré dans notre description de la matérialité de cette première : pour son écrivain, Lol V. Stein serait toujours absente, vue à travers l'autre (le narrateur), alors que le vice-consul serait plus proche de l'écrivain. Cette proximité ne signifie pas cependant que le

⁹⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 52.

⁹⁵ Marguerite Duras et Jérôme Beaujour, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 40-41.

vice-consul est « présent » alors que Lol serait « absente ». Comme nous l'avons vu chez Lol V. Stein, et comme nous le verrons ici, le personnage du vice-consul est lui aussi marqué par un certain état lacunaire. La vision du personnage que le récit du *Vice-consul* nous offre est une vision lacunaire, en fuite, car la composition matérielle de ce personnage n'est pas statique : elle est en évolution. Insupportable, car impossible à saisir, à figer dans l'espace d'un récit, qui nous le verrons est un espace flou, brouillé, entre sommeil et vigilance, entre vie et mort, où la substance de l'écriture est toujours sur le point de se matérialiser.

Le Vice-consul raconte l'histoire de Jean-Marc de H., vice-consul de France à Lahore, qui est sous investigation par les autorités consulaires pour un crime qu'il aurait commis, celui d'avoir tiré sur des lépreux un soir depuis le balcon de sa villa coloniale. Sans traiter pour le moment la question de la hiérarchisation sociale des colonies que cet épisode met en relief, il est tout de même intéressant de noter que l'histoire de sa violence contre les lépreux est traitée par l'administration coloniale comme un épisode qu'il faudrait dissimuler pour le faire oublier ; le meurtre devient donc un problème secondaire : « - On a d'abord cru, explique l'ambassadeur, que c'était un farceur, un maniaque du revolver et puis il a commencé à crier la nuit... et puis il faut bien le dire, on a trouvé des morts dans les jardins de Shalimar » (LVC, 40). Le problème principal n'est donc pas celui du crime, mais de l'angoisse ou de la nervosité du vice-consul : le meurtre n'en est qu'un effet nuisible. Or, dans le cas du vice-consul comme dans celui de Lol, l'interrogation sur les faits de l'épisode conduit à une investigation sur l'enfance de Jean-Marc de H. Lorsque ce passé est remis en question, le seul parent du vice-consul, une tante qui vit encore en

France, est recherchée pour témoigner des faits de sa jeunesse qui auraient pu contribuer à son mal à être (notamment avec les autres), et à son manque de jugement ce soir-là.

La découverte, par l'intermédiaire d'une lettre de la part de cette tante, que le jeune Jean-Marc de H. a eu une enfance troublée, et qu'il n'a jamais connu de femme (il avoue lui-même qu'il est encore vierge (LVC, 74)), provoquent la curiosité, et semblent indiquer une anormalité latente chez lui. Justement, sa tante dira dans sa lettre à l'Ambassadeur, dans laquelle elle défend son neveu : « Ainsi, chez cet enfant des choses couvaient, [...] des choses qui ne ressemblaient pas à celles que nous attendions de lui, nous qui croyions le connaître » (LVC, 39). Comme dans le cas de Lol, l'histoire du vice-consul diffère de celle qui nous est présentée à première vue dans le roman. Selon les témoignages de leurs proches (Tatiana dans le cas de Lol, et la tante de Malesherbes dans celui du vice-consul), leurs problèmes ne proviennent pas tellement de leurs situations actuelles que de quelque chose dans leur passé lointain qui *couvait* ; le verbe est le même dans les deux cas :

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclorre par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. (LVS, 12)

Ainsi, chez cet enfant des choses couvaient, dit-elle, des choses qui ne ressemblaient pas à celles que nous attendions de lui, nous qui croyions le connaître. (LVC, 39)

La répétition du verbe « couvrir » n'est certainement pas un hasard, mais suggère en effet un lien entre les deux figures, comme si Marguerite Duras avait voulu développer deux versions – une féminine et une masculine – d'un seul personnage.⁹⁶ Le choix du verbe est

⁹⁶ On serait tentés d'attribuer ce double androgyne à une indifférence du sexe comme de l'identité telle que nous l'avons constatée dans le chapitre précédent, mais Marguerite Duras préfère mettre en valeur les

aussi significatif, car il met en place une métaphore aviaire ou animale, celle d'un oiseau mère qui veille sur ses œufs. L'image aviaire, récurrente dans l'œuvre durassienne, représente l'éphémère, la fugacité, mais aussi la solitude, comme dans le Psaume, « [j]e veille et je gémis comme l'oiseau solitaire sur le toit ». ⁹⁷ De plus, l'acte de « couvrir » peut faire penser à une couveuse médicale, qui sert à tenir en vie un enfant prématuré, ce qui rejoint l'aspect inachevé ou incomplet des êtres dans l'écriture durassienne. Ainsi l'occurrence du mot « œuf » – une fois dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et une fois dans *Le Vice-consul* – prolonge la métaphore et pourrait même signaler un passage « clé » pour la compréhension de l'histoire :

Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. (LVS, 48-49)

Il ne répond pas à la question posée par le directeur du Cercle. Le directeur se penche et ose, ose parce que ce sont peut-être les derniers jours du vice-consul à Calcutta.

- Et après Montfort, monsieur, allez, un mot.

- Rien, la destinée, dit ma mère. Je me fais un œuf à la coque dans la cuisine et je réfléchis sans doute, je ne sais plus. Ma mère part, directeur. Près du piano, en robe bleue elle dit : Je vais refaire ma vie, car avec toi que deviendrais-je ? Le disquaire meurt. Elle reste à Brest. Elle meurt. (LVC, 204)

différences sexuelles au lieu de les confondre. D'ailleurs, alors que Lol supprime le féminin de son prénom, le vice-consul est spécifiquement désigné par son titre, au masculin. En mettant en relief le masculin et le féminin en deux avatars d'un même personnage, Duras suggérerait-elle que les deux sexes seraient comme deux côtés d'une seule et même entité ?

⁹⁷ Cité dans Dom Pierre Miquel, *Dictionnaire symbolique des animaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991, p. 201.

Ce qui est à retenir dans ces deux passages, c'est que l'allusion à l'œuf est accompagnée dans les deux cas de références faites au « mot », et à la « mère/mer », avec à chaque fois l'indication de l'évacuation de la mer – elle « s'écoule » – ou bien le départ de la mère.⁹⁸ Cette indication de la séparation de la mer/mère pourrait donc être la « chose qui couvait » dans l'enfance de chaque personnage. Or, si on trace la métaphore encore plus loin, on trouve que le mot est mis en parallèle avec la mère. Dans le passage du *Ravissement de Lol V. Stein*, la mention du mot fait référence à la notion de « mot-trou »,⁹⁹ un mot absent, vide, qui n'existe pas, que l'on cherche mais sans le trouver. La référence au mot dans *Le Vice-consul* est moins explicite dans l'extrait ci-dessus, mais l'insistance de la part du directeur du Cercle, qui demande « un mot » sur l'enfance du vice-consul, marque l'absence d'explication des actions du personnage. La réponse du vice-consul est énigmatique : il se contente de mentionner l'incompréhensible départ de sa mère. Ces passages établissent un rapport métaphorique entre la mère et le mot qui semblent évoquer un problème plus

⁹⁸ Marguerite Duras explique la relation entre la mer et la mère dans un article en 1972 : « La mer est partout, le sel, la mer sont encore dans la vasque animale où nage notre enfant, à son âge de poisson, dans notre ventre ». « Au fond de la mer : Exposition de Marie-Pierre Thiébaud », dans *Outside, suivi de Le monde extérieur*, *op. cit.*, p. 311.

⁹⁹ « Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils trouvés les autres ? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein » (LVS, 48-49).

important aussi bien chez Lol V. Stein que chez le vice-consul : ils partagent un certain état d'« inachèvement » de leurs histoires « amoncelées ». La seule option qui leur reste serait d'essayer encore et encore de « refaire sa vie » dans une réécriture perpétuelle mais pourtant impossible de l'histoire, faute du mot pour l'exprimer.

Chez le vice-consul, le passé n'arrive donc pas à répondre directement à la question de savoir ce qui a motivé ses actions incompréhensibles. Les questions posées par l'administration coloniale (le directeur du Cercle ici, et ailleurs, l'ambassadeur et Charles Rosset) « insistent sur l'enfance » (LVC, 84) ; or le directeur du Cercle demande encore, juste après l'explication offerte par le vice-consul, « - Mais sur Lahore, monsieur, un mot, allez » (LVC, 205). La recherche de détails dans l'histoire du vice-consul qui pourraient indiquer un problème dissimulé mène l'administration coloniale à trouver que le « [s]eul fait marquant » serait « l'absence, apparemment, de liaisons féminines » (LVC, 39). Ainsi, dans l'histoire du vice-consul comme dans celle de Lol V. Stein nous pouvons repérer un motif récurrent : personnage principal victime d'épisode traumatisant → étude du cas psychologique → allusion à l'enfance → point d'interrogation sur les « vraies » raisons de la crise. Dans les deux cas, la recherche d'explication n'aboutit à rien que de la spéculation.

Par son interrogation sur ce qui aurait pu motiver la violence du vice-consul, l'administration sonde l'enfance du personnage. Cependant le passé n'est qu'un leurre, une réponse typique face à de telles questions, mais qui ne saurait répondre dans le cas de ce personnage qui reste impossible à saisir. Il n'y a en effet pas d'explication qui puisse satisfaire cette enquête, faute d'une réponse définitive sur les raisons de ce crime.

L'administration et la société coloniales ne peuvent qu'essayer de comprendre en regardant, dans l'espoir que le visage témoignera de ce à quoi les mots ne suffisent pas.

LE VISAGE INSUPPORTABLE

Nous avons montré, dans le chapitre précédent, qu'il serait impossible de concevoir une théorisation de la matérialité du personnage chez Marguerite Duras sans prendre en compte le rôle primordial du narrateur (ou des narrateurs), qui témoigne(nt) en particulier de l'aspect visuel, spectacle ou scène que le lecteur ne peut « voir » que par l'intermédiaire de ce ou ces narrateur(s). Ainsi est-il donc impossible, nous l'avons souligné, de négliger l'importance de la perception dans ces résumés subjectifs car la description du personnage dans le roman durassien n'est pas seulement une série de faits à élaborer rapidement et à liquider, mais plutôt un élément fondateur de l'histoire, qui fait tourner l'action du récit, et qui, par sa qualité subjective, renseigne autant sur l'aspect physique du personnage commenté que sur les éléments psychiques de celui qui perçoit. La description participe autant du récit que l'action de celui-ci, et même *devient* souvent son action.

Étant donné cette importance des relations entre les personnages, l'élément de la perception dans *Le Vice-consul* prend des proportions aussi importantes que l'élément visuel dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Or, alors que dans le dernier texte la perception reste plutôt centrée sur le narrateur qui répète « je vois ceci », ce qui fait fonctionner le texte du *Vice-consul* est plutôt un procédé de *témoignage*, car tout tourne autour de la vision des autres personnages. Qui plus est, ces personnages-témoins sont souvent anonymes, formant une chorale de voix qui, par commérages, racontent leurs impressions sur les gens qu'ils

observent : ce sont donc, de manière ironique, les voix qui voient. Ce qui explique la décision de regrouper souvent, au fil de l'histoire, la « société blanche de Calcutta » dans des bals, des dîners, des soirées ou des rendez-vous amicaux, afin de créer une convergence de perspectives portées par des voix inconnues et inidentifiables. Le « je vois » ou « je vois ceci » du *Ravissement de Lol V. Stein* se transforme en un « on dit » ou « on voit » anonyme dans *Le Vice-consul* :

On voit mal ses yeux, son visage n'est pas expressif. Il est un peu mort, le vice-consul de Lahore... vous ne trouvez pas qu'il est un peu mort ? (LVC, 96)

On dit : Regardez comme elle a l'air dur parfois, parfois on dirait que sa beauté change... Y a-t-il de la férocité dans son regard ? ou au contraire - de la douceur ? (LVC, 121)

On dit : Il parle tout bas, regardez-le comme s'il... Il a l'air véritablement bouleversé, vous ne trouvez pas ? (LVC, 122)

Ces voix anonymes qui rendent compte des personnages (et des descriptions de lieux) insufflent au récit un aspect fugace et éphémère, avis flottants qui permettent au lecteur d'imaginer la scène seulement à travers de petits aperçus en fuite.

Ces « bavards descripteurs », selon Philippe Hamon,¹⁰⁰ rajoutent un élément énonciateur à l'effet constatif de la description :

Au lieu de “voir” un spectacle, le personnage “parlera” le spectacle, le commentera pour autrui ; le personnage parlera donc une unité textuelle qui apparaîtra écrite ; l'énoncé descriptif est délégué à une énonciation descriptive, déléguée et incarnée ; le personnage est ici, essentiellement, porte-parole.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 197-202.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 198.

On peut comprendre le rôle de ces personnages comme ceux des narrateurs à la première personne, mais sans qu'ils soient identifiés. Cet effet de description par commérages est d'autant plus accentué par les tirets indiquant des discours directs.

Une comparaison avec les manuscrits préparatoires révèle pourtant que ce procédé avait aussi précédemment structuré *Le Ravissement de Lol V. Stein* à une étape première de sa rédaction. On le voit surtout, et assez souvent, dans le script du *Ravissement de Lol V. Stein* (DRS 28.19),¹⁰² qui représente la première version de l'écriture de ce roman. Si le « on » paraît donc dans le script, c'est parce qu'il correspond non pas à la narration/description, mais plutôt aux didascalies qui servent à indiquer ce que le spectateur doit voir sur scène. On peut remarquer encore que ce « on » anonyme apparaît une fois dans le dossier DRS 28.8 qui, avec les dossiers DRS 28.6 et DRS 28.7, était contenu dans une chemise portant l'indication « 1^{ère} version » (selon la classification de l'IMEC) ; il s'agirait donc d'une première version du roman de Lol V. Stein, écrite après la décision d'abandonner le projet de film. Dans le dossier DRS 28.15, contenant encore une autre version (mais plus tardivement rédigée) du roman, le procédé est encore présent, alors que dans le dossier DRS 28.12 (représentant également une version du roman qui serait postérieure au script), le verbe est changé en « aperçoit », mais le procédé demeure, et c'est la seule instance du sujet indéfini perceptif que l'on trouve encore dans le texte publié. Ainsi, s'il survit jusque dans le premier brouillon du roman, c'est soit une erreur qui aurait été ensuite, mais très lentement, rectifiée, soit une première exploration de la part de Marguerite Duras dans le domaine de ce qui deviendra des textes échappant à la classification par genre, comme ce sera le cas de *India Song* (dont le texte est sorti en 1973, dix ans après *Le Ravissement de Lol*

¹⁰² Intitulé « Script Grove Press ».

V. Stein) qui est désigné ainsi : « *Texte, théâtre, film* ». D'ailleurs ce texte dépouillé (qui devient ensuite une pièce de théâtre et un film, respectivement) dans lequel il ne reste que des voix rappelant certains éléments des romans du Cycle indien représente une sorte de point culminant dans la série de cette œuvre.

GENÈSE DU « DESCRIPTEUR BAVARD » DANS LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN	
<i>On voit que les 2 amies ont l'habitude. Elles sourient à Lol, qui se reprend d'ailleurs aussitôt, rit. Une épouvante passe dans l'assemblée. Jean Bedford immobile regarde sa femme.</i>	DRS 28.15, f° 1 : Brouillon du script du <i>Ravissement de Lol V. Stein</i> .
<i>Une lumière si vive <+insolente> que l'image en devient comme folle, on voit ceci du bal : Derrière des plants verts, balayés par les ombres de ces plants, la main posée sur une table recouverte par des verres à moitié bus, des cendriers, Lol Blair immobile et souriante regarde.</i>	DRS 28.17, f° 6 : Script manuscrit/tapuscrit du <i>Ravissement de Lol V. Stein</i> avec corrections manuscrites.
Quand le vent est un peu fort, on voit fugitivement [sic] des salles vides aux fenêtres fermées, une salle de jeu, deux salles de jeux, des tables recouvertes de grandes plaques de tôle verte cadénassées.	DRS 28.8, f° 141.
Quand le vent est un peu fort, on voit fugitivement [sic] <+ aperçoit> des salles vides <+ désertes> aux fenêtres fermées, une salle de jeu, deux salles de jeux [sic], des tables recouvertes de grandes plaques de tôle verte cadénassées.	DRS 28.12, f° 141.
Quand le vent est un peu fort, on aperçoit des salles désertes aux fenêtres, fermées, une salle de jeu, deux salles de jeu, des tables recouvertes de grandes plaques de tôle verte cadénassées.	Texte publié, p. 179.

Enfin, le principal « voyant » du *Ravissement de Lol V. Stein* est Jacques Hold, et par conséquent le sujet-voyant deviendra soit « je », soit « il », ou même parfois « on », mais toujours relié à ce « je » qui s'identifie. C'est une correction que Duras apportera à l'intégralité des occurrences de la description visuelle, et ainsi le « descripteur bavard », ce « on » indéfini qui *voit*, disparaît du *Ravissement de Lol V. Stein* pour paraître uniquement dans *Le Vice-consul*, ce qui permet de distinguer les deux romans l'un de l'autre. Pourtant, ce qui reste important est le personnage du spectateur, un spectateur qui fait partie de l'action du récit, même lorsqu'il est indéfini ou anonyme. Ce qui fait du texte un théâtre, et de la salle, une scène. Si on considère l'intérêt chez Marguerite Duras à franchir les limites tracées par les désignations des genres (on peut penser au « texte-théâtre-film » d'*India Song*), cette *mise en scène* du texte n'est pas surprenante. Mais le spectateur anonyme du texte dans *Le Vice-consul* crée aussi un effet de mise en abyme, car ces *voyants* reproduisent dans le texte la position du lecteur, qui après tout se révèle être, lui aussi, un spectateur, cherchant à voir et à comprendre ce qui motive le récit.

Le personnage « voyant » du narrateur dans *Le Vice-consul* reste, pour la plupart du temps, anonyme. Comme nous l'avons déjà vu, les « descripteurs bavards » permettent de relater une multiplicité de points de vue sans que la figure qui regarde soit identifiée ; or, tous ces personnages voyants n'arrivent pas à voir le vice-consul, et donc ce n'est pas seulement le sujet qui est anonyme, mais l'objet de la vision qui reste, lui aussi, elliptique. Grâce à cette dynamique, nous avons l'impression que le récit offre une vision complète, mais chaque élément qui doit construire l'image du vice-consul reste creuse, et nous ne voyons en fin de compte rien. L'effet que provoque le visage du vice-consul sur ceux qui

l'observent est le même que celui que provoque le visage de Lol. Leurs visages sont tous deux « insupportables » à regarder :

Pierre Beugner, une nouvelle fois, détourna la conversation, il était visiblement le seul de nous trois à mal supporter le visage de Lol lorsqu'elle parlait de sa jeunesse, il recommença à parler, à lui parler, de quoi ? de la beauté de son jardin, il était passé devant, quelle bonne idée cette haie entre la maison et cette rue si passante. (LVS, 78)

- Nous avons chez nous en ce moment un jeune et charmant ami anglais qui ne peut pas supporter la vue du vice-consul de Lahore... Ce n'est pas de la peur à proprement parler, c'est un malaise... On fuit, oui, je l'avoue, je fuis un peu. (LVC, 44)

Lol V. Stein et le vice-consul attirent l'attention comme nuls autres. Chacun d'eux se trouve dans les marges de la société en un certain sens : Lol à cause de son passé avec Michael Richardson et la maladie que celui-ci a provoquée, et le vice-consul pour « l'incident » de Lahore. En tant que personnages principaux de chaque roman, ce sont les figures qui devraient fournir des histoires, mais qui les compliquent plutôt, car ils portent en eux des lacunes plutôt que des informations, ce qui rend ces personnages « insupportables », et pour le lecteur qui n'arrive pas à supporter les blancs et les trous dans l'histoire, et pour les autres personnages qui semblent ressentir cette qualité de manque. C'est une qualité qui se rapproche de la folie, qui est justement l'un des autres éléments désignés comme « insupportables » dans *Le Vice-consul* :

Ces pas, derrière lui, ce sont les siens, réguliers, ceux d'une bête ; elle n'a pas ramassé l'argent, elle court vite, il court plus vite qu'elle. [...]

Elle s'est arrêtée ? Charles Rossett s'arrête aussi et se retourne. Oui.

La sueur, le corps source de sueur, ruisselle, c'est à devenir fou cette chaleur de la mousson, les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, elles se repoussent, la peur règne, et elle seulement.

Elle est à cent mètres de lui, elle a renoncé à le suivre.

Les idées, de nouveau.

Charles Rossett pense qu'il ne sait pas ce qui lui arrive mais qu'il va quitter les Îles, les chemins déserts des Îles où rencontrer ça.

La folie, je ne la supporte pas, c'est plus fort que moi, je ne peux pas... le regard des fous, je ne le supporte pas... tout mais la folie... (LVC, 199-200).

La mendicante qui poursuit Charles Rosset commence à lui transférer sa folie, et même si celui-ci en attribue les caractéristiques à la température – « c'est à devenir fou cette chaleur de la mousson » – cela n'empêche pas que « les idées ne se rassemblent plus, elles se brûlent, la peur règne ». Ici la folie est associée à la perte de logique. Les idées ne s'enchaînent plus dans une synthèse qui les lie l'une à l'autre mais au contraire, elles « se brûlent » ; elles ne peuvent coexister l'une avec l'autre, mais s'auto-détruisent et se détruisent entre elles. Charles Rosset a peur de cette folie, et dit qu'il « ne la supporte pas » comme il ne supporte pas le visage du vice-consul car il produit un effet de destruction totale.

C'est un vide similaire qui creuse le visage du vice-consul et le rend « insupportable » à voir. Or, le fait que ce soit le visage ou l'apparence du personnage qui est insupportable, au lieu du personnage lui-même (son caractère ou sa « personnalité » ne sont pas remis en question), semble signaler un aspect important de la fonction du visage dans le texte. Si le visage du personnage met mal à l'aise, c'est qu'il porte l'empreinte du vide que ces personnages représentent. Ainsi, selon Sylvie Loignon, « [l]e visage tout autant que le texte sont déformés : ils quittent tous deux le domaine de la ressemblance, brouillant les limites du fictif et du réel, ou encore du visuel et du textuel [...] ». ¹⁰³

¹⁰³ Sylvie Loignon, « “À corps” et désaccords : de l'écriture désaccordée au corps comme lieu de l'écriture chez Marguerite Duras », dans *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, op. cit., p. 119.

Effectivement, comme Sylvie Loignon le suggère ici, une métaphore est établie entre le visage et le texte. Loignon souligne ainsi cette dynamique que nous avons décrite précédemment qui met l'accent sur l'aspect visuel du texte : la corporalité déchiquetée du personnage reflète l'aspect défiguré du texte.

Il y a une problématique posée par le visage du vice-consul, problématique paradoxale car ce visage insupportable est quand même recherché sans cesse par les autres personnages dans l'histoire. Scandale dont on arrive mal à détourner le regard, le visage ainsi que la voix du vice-consul sont guettés par la société de Calcutta, comme par les lecteurs, également. Son apparence n'offre qu'une image en creux, toujours fuyant le regard mais aperçue malgré lui. Ainsi même s'il porte un visage insupportable, les autres autour de lui ne se détournent pas ; au contraire, ils cherchent à percevoir le spectacle que son visage met en scène :

Charles Rossett s'est arrêté à son tour. Il cherche à apercevoir le visage du vice-consul, mais celui-ci ne se retourne pas. (LVC, 48)

L'air danse devant les yeux. Charles Rossett essaie d'imaginer le visage lisse du vice-consul et s'aperçoit qu'il n'en a plus le pouvoir. (LVC, 49)

On dit : Comme il reste maigre, le vice-consul, tel un jeune homme, mais c'est le visage qui... Un jour sa mère est partie et il est resté seul, tout Calcutta sait. (LVC, 95)

Elle ne fait pas comme l'autre femme, elle n'écarte pas la tête pour voir le visage. Elle ne demande pas, n'invite pas à continuer. (LVC, 121)

Le visage du vice-consul est redevenu calme. Regardez-le, est-ce... est-il désespéré ? (LVC, 125)

De cette façon, le visage du vice-consul présente souvent une lacune exactement au moment où il faudrait le détailler. Le texte s'arrête, il y a un manque ou même un trou dans la surface typographique du texte (une ellipse), ou bien le personnage qui regarde n'arrive pas à voir. Pourtant, une grande partie de l'histoire dépend, nous l'avons déjà montré, du regard des autres, plusieurs autres, qui observent ce personnage à la fois attirant et repoussant. Cette caractéristique problématique crée un récit toujours en mouvement, qui échappe à la vue et ainsi à la compréhension des lecteurs. En fait, tout le comportement du vice-consul est entouré par le mystère, car les gens ne comprennent même pas ce qu'ils voient devant eux, et par conséquent, le lecteur non plus ne comprend pas. Même quand le texte présente des descriptions du vice-consul, elles s'ouvrent plutôt sur des questions, et ainsi, au lieu de nous renseigner sur ce personnage mystérieux, ses descriptions le brouillent et l'évident d'autant plus. Le visage est donc le testament du labeur silencieux de l'écrivain qui « creuse » les descriptions du personnage et cherche à rendre visible ce phénomène, cet « évidement » par l'écriture dans la figure même du personnage, visage insupportable à voir car il donne à voir la surface défigurée, lacunaire du texte que l'écriture soustractive de Marguerite Duras produit.

Malgré les situations choquantes qui l'ont amené à Calcutta, le vice-consul a cependant presque toujours un air bête de bonheur, ce que les autres personnages observent, même s'ils n'arrivent pas à comprendre cette figure bizarre qui est entrée dans leur monde:

Le vice-consul a par instants l'air d'être très heureux. Il est comme s'il était fou de bonheur, par instants. On ne peut pas ce soir éviter sa compagnie : est-ce pour cela ? Comme c'est étrange cet air qu'il a ce soir. De quelle

pâleur est-il... comme s'il était sous le coup d'une émotion intense mais dont l'expression serait toujours différée, pourquoi ? (LVC, 95)

Charles Rossett, et d'autres l'observent à la dérobée. Le vice-consul n'a pas l'air de le remarquer. Ne sent-il jamais le regard des autres sur lui ? Ou est-il ce soir accaparé par autre chose ? On ne sait pas. Il a toujours cet air heureux sans que l'on comprenne d'où, de quelle vision, de quelle pensée le bonheur peut lui venir. (LVC, 97)

Cette caractéristique accompagne une autre sorte de bonheur dans l'histoire. Il s'agit d'une sensation d'euphorie que le vice-consul a ressentie dans sa jeunesse dans une pension disciplinaire, sentiment qu'il désigne comme « le bonheur gai ». Le « bonheur gai » provient d'une sorte de révolution effectuée par les pensionnaires contre l'autorité et l'oppression des dirigeants de la pension : « Le bonheur gai à Montfort consistait à détruire Montfort, dit le vice-consul de France » (LVC, 80). Le vice-consul se sert du souvenir de ce « bonheur gai » pour supprimer l'expression des sentiments qu'il devrait éprouver. L'expression de bonheur permet de « différer » l'expression d'une autre émotion, effrayante et terrible, qui provoque une « pâleur » comme celle de la mort : effectivement, l'émotion que le vice-consul essaie de supprimer est celle que les spectateurs discernent sur son visage. Alors qu'il a l'air heureux, il est « comme s'il était sous le coup d'une émotion intense mais dont l'expression serait toujours différée ». Étant donnée cette résistance à vivre son angoisse, le récit du vice-consul ne peut qu'ennuyer, car le récit d'enfance biffe celui que le directeur voudrait entendre : celui qui « expliquerait » l'incident, qui « exprimerait » l'angoisse du vice-consul. C'est une angoisse que le vice-consul semble avoir « oublié » d'admettre.

L'oubli lie le vice-consul à Anne-Marie Stretter, personnage du *Ravissement de Lol V. Stein* qui réapparaît dans *Le Vice-consul*. Les seuls personnages à réparaître dans *Le Vice-*

consul sous les mêmes noms sont en effet Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, qui jouent un rôle central dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* car ils sont les seuls présents au bal de T. Beach. Or, après le récit du bal, ils ne parlent plus (même s'il existe plusieurs références à leur histoire au cours du récit) ; ils deviennent comme des fantômes qui font retour dans *Le Vice-consul*. Alors que Michael Richardson devient Michael Richard dans *Le Vice-consul*, Anne-Marie Stretter est l'un des personnages les plus constants entre les deux ouvrages car elle garde son nom d'un roman à l'autre, malgré le fait que nous découvrons son prénom de jeune fille, « Anna-Maria » (LVC, 106), dans *Le Vice-consul*, et ainsi, ses origines : elle est italienne, de Venise. Alors qu'elle hante *Le Ravissement de Lol V. Stein* puisqu'elle disparaît après l'épisode du bal, au contraire dans *Le Vice-consul* elle devient un personnage principal, qui est présent du début jusqu'à la fin du récit. Exemple emblématique de « femme fatale », son apparence est toujours marquée par sa beauté, son élégance, et sa capacité d'attirer tous ceux qui l'entourent. Si Michael Richardson se trouve enchanté par cette femme mystérieuse, elle a le même effet à plusieurs reprises dans *Le Vice-consul*, où elle se trouve entourée d'une bande d'admirateurs. Le portrait moral d'Anne-Marie Stretter se dessine dans *Le Vice-consul* qui développe les connotations de mort déjà attachées à son personnage dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré ? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se

présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre ? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout. Mais comme celle-ci était gracieuse, de même façon qu'elle. Leur marche de prairie à toutes les deux les menait de pair où qu'elles aillent. Où ? Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. (LVS, 15-16)

Ce soir à Calcutta, l'ambassadrice Anne-Marie Stretter est près du buffet, elle sourit, elle est en noir, sa robe est à double fourreau de tulle noir, elle tend une coupe de champagne. Elle l'a tendue, elle regarde autour d'elle. Aux approches de la vieillesse, une maigreur lui est venue qui laisse bien voir la finesse, la longueur de l'ossature. Ses yeux sont trop clairs, découpés comme ceux des statues, ses paupières sont amaigrées. (LVC, 88)

Dans les deux romans, lors du bal dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et lors de la soirée à l'ambassade dans *Le Vice-consul*, Anne-Marie Stretter porte la même tenue, une robe à double fourreau de tulle noire qui accentue sa maigreur, aspect répété entre les deux descriptions, aussi bien que son « ossature » longue et fine. Elle est sans âge visible, et curieusement, puisque le verbe est au conditionnel présent - « mourrait » - on aperçoit le devenir de Lol ici en prolepse ; cependant, l'adverbe « désormais » rallonge l'acte de mourir attendu. D'autres descriptions de son personnage mystérieux semblent vaciller entre la jeunesse et la vieillesse :

Michael Richard la prend tout entière - comme elle est rajeunie ainsi assise dans une pose enfantine, disloquée, sur ses genoux, il l'embrasse de toute sa force et la lâche. Elle va vers la fenêtre, l'ouvre, regarde, puis elle va vers le lit, se repose.

Michael Richard se lève, va vers le lit à son tour, s'approche tout près de cette femme. Son corps allongé paraît privé de son volume habituel. Elle est plate, légère, elle a la rectitude simple d'une morte. Elle a les yeux fermés mais elle ne dort pas, c'est le contraire. Le visage lui-même est modifié, différent, il est ramassé sur lui-même, vieilli. Elle est devenue subitement celle que, laide, cette femme-là aurait été. (LVC, 192)

Ici, Anne-Marie Stretter est d'abord « rajeunie », mais ensuite, elle a le visage « vieilli ». Cet aspect vieilli est d'autant plus accentué par la description de sa pose : « plate, légère, elle a la rectitude simple d'une morte ». La description d'Anne-Marie Stretter semble vaciller entre plusieurs images à la fois, comme si l'étendue de sa vie était condensée dans ces quelques passages, finissant avec sa mort.

C'est cette qualité de mort qu'Anne-Marie Stretter partage avec le vice-consul: « On voit mal ses yeux, son visage n'est pas expressif. Il est un peu mort, le vice-consul de Lahore... vous ne trouvez pas qu'il est un peu mort ? » (LVC, 96). Cependant, alors que le vice-consul supprime ses émotions et donc l'expression de son angoisse, Anne-Marie Stretter arrive à ressentir ces sentiments douloureux, de par ses larmes et ses pleurs.

L'une des caractéristiques récurrentes d'Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-consul* est en effet ses larmes, car elle pleure sans que l'on sache pourquoi. Dans l'un des manuscrits, on peut voir que Duras aurait tenté de donner une explication de ces larmes : « Pleurerait-elle à cause de ~~la misère aux~~<+,> Indes? Ne pourrait-elle pas, elle, la supporter? » (DRS 32.9, f° 68). Pourtant, cette explication est supprimée dans le texte publié. Ensuite chaque référence aux larmes d'Anne-Marie Stretter se caractérise par une ignorance vis à vis de la source de son malheur : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi » (LVC, 193). Anne-Marie Stretter fait allusion à une sorte de douleur qui se serait transférée en elle, comme si elle souffrait à la place de quelqu'un d'autre. Ses pleurs expriment pourtant une souffrance pénible et même insupportable.

Les larmes d'Anne-Marie Stretter dérangent sa bande d'amis, et Michael Richard essaie de la convaincre de supprimer sa mémoire afin de l'empêcher de pleurer de nouveau : « Il n'y a rien à dire sur les raisons de cet oubli. Il n'y a rien d'autre à faire que de le supprimer de notre mémoire » (LVC, 188). Processus auquel elle se prêtera par la suite, sous les coups violents de Charles Rossett :

[...] il crie en frappant : qu'elle ne pleure plus jamais, jamais, plus jamais ; on dirait qu'elle commence à perdre la mémoire, personne ne pleure plus, dit-elle, rien n'est plus à comprendre, la main bat, chaque fois plus ponctuelle, elle est en train d'atteindre une vitesse et une précision machinales, la perfection bientôt. (LVC, 197)

Dans cette nouvelle version du ravissement, c'est donc la mémoire qui est ravie au personnage, pour que toute connaissance soit remplacée par l'absence. Ce qui se traduit, comme chez le vice-consul, en un manque d'expression, manque de sentiment - « qu'elle ne pleure plus jamais » - où tout se dissipe. Que reste-t-il si tout devient absence ? Quelle est la matière de cette absence, et de quoi les personnages sont faits lorsque l'expression, les sentiments, la mémoire, tout est ravi ?

L'ÉCRITURE EN PARALLÈLE

C'est dans la figure d'une mendicante cambodgienne que, nous le verrons, cette matérialité s'incarne. Le récit de la mendicante propose en fait une mise en abyme complexe du texte dans lequel il est inséré. Le récit du vice-consul s'entrelace avec celui de cette femme qui, tombée enceinte, aurait été chassée par sa mère, et qui, après une longue route où elle souffre d'une immense faim, accouche, vend son bébé à une dame blanche, et se retrouve à Calcutta. Nous apprenons qu'elle a vagabondé à pied à travers l'Asie pendant environ dix

ans avant de s'arrêter enfin en Inde. Une fois arrivée à Calcutta, elle perd la raison et ne repartira plus de cette ville. L'espace de Calcutta signifie alors l'arrêt de la marche, la fin du vagabondage, mais aussi la chute dans la folie.

La mendiante est une figure dont l'histoire accompagne celle du vice-consul d'une manière bien particulière. Lorsqu'on considère la (faible) relation entre ces deux personnages, on voit que dans le roman du *Vice-consul* il s'agit bien de deux récits et non pas d'un seul. Effectivement, il est difficile de relier le vice-consul à la mendiante dans la logique du récit, car malgré le fait qu'ils occupent le même espace diégétique, leurs histoires avancent parallèlement et ne s'entrelacent jamais ; à l'époque de la rédaction, l'auteur révèle dans un entretien :

En ce moment j'ai trois manuscrits en cours : [deux pièces] et un nouveau roman, *Le Vice-consul de France à Calcutta*. C'est un livre très compliqué qui se développe parallèlement sur deux plans : une femme qui habite Neuilly invente une histoire à partir d'un petit hôtel particulier qui est vide la plupart du temps. Cette femme, dont le rôle n'est que d'être narratrice, apprend que cette villa appartient à un monsieur qui s'appelle Hohenhole, vice-consul de France à Calcutta. Cette histoire est concomitante à une autre. Elles n'ont que ceci en commun : elles se passent dans la même ville, au même moment. C'est l'histoire d'une femme qui a vendu son enfant. Il y a longtemps. Elle a abouti à Calcutta. Elle est folle.¹⁰⁴

La tension du texte du *Vice-consul*, plus compliqué que celui du *Ravissement de Lol V. Stein*, résulte donc de ce chevauchement de deux histoires en un seul récit, et le manuscrit de ce roman fait preuve de l'effort chez Marguerite Duras d'insérer l'histoire du vice-consul dans celle de la mendiante.

¹⁰⁴ « L'auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle », *Réalités*, n° 206, mars 1963, p. 90-96.

Les tentatives de l'écrivain de tisser ensemble les deux récits permettent de voir des liens entre les deux personnages qui, sinon, restent cachés, dissimulés, ou même supprimés dans l'édition publiée. Duras abandonnera ensuite cette structure pour présenter les deux récits parallèlement, mais cette approche de la rédaction dont les manuscrits font preuve nous permet de comprendre certains rapports moins évidents entre les deux personnages. Même si le titre du roman est *Le Vice-consul*, la mendiante y occupe également une place première, et cette séparation totale entre son récit et celui des « blancs de Calcutta » révèle l'une des structures fondamentales du récit, à savoir de séparer, même au niveau de la composition textuelle, ces deux sociétés ; et d'autant plus, de mettre l'une en subordination à l'autre, ce qui se voit dans la figure de Peter Morgan, le narrateur qui contrôle le récit de la mendiante car c'est lui qui raconte son histoire dans une sorte de mise en abyme, une histoire insérée dans l'histoire du vice-consul, mais qu'il invente en s'inspirant de la « vraie » figure de la mendiante. C'est dans le dossier DRS 32.10 que l'on trouve les pages où Duras aurait expérimenté ce tissage des deux récits. Sur onze pages de tapuscrits on trouve des corrections interlinéaires où l'écrivain a essayé d'insérer dans l'histoire de la mendiante celle du vice-consul ; on en offre ici quelques exemples pertinents :

TISSAGE DES RÉCITS DU VICE-CONSUL ET DE LA MENDIANTE	DRS 32.10
<p>Combien de temps, ces Cardamones, devant, derrière elle ? Cette chambre autour de lui qui sent le buvard et la G<+ g>omme ? Ce Bois de Boulogne ? Ces rôdeurs si doux ? Ce fleuve plain [sic] d'une eau purée d'argile après la pluie ? un entre mille, ce fleuve entre le riz m'a portée jusqu'à cette faim<+ ici.> Autant qu'il m'en souviene, ce pas de l'homme qui est mon père, à sept heures du soir, m'a toujours <+ serré le cœur. glacé.> été une p<+ P>eur:<+ à Neuilly de devenir comme son père qui revient de la banque à sept heures. <+Qui revient pour se taire auprès de sa mère.></p>	f° 38
<p>Elle se réveille, sort, recommence à tourner autour des carrières comme elle a fait dans le nord du Tonlé Sap. Pafillisible elle dormait.<+ fillisible> Condorcet, Condorcet. Ils dorment. Puis e<+ Profond sommeil des enfants obstinés. + E>lle rencontre quelqu'un sur un chemin, elle demande chaque fois la direction de la Plaine des Oiseaux. Il ne demande rien. La Plaine des Oiseaux, on ne connaît<+ it> pas, on ^{ne} veut pas répondre. Elle continue à demander. Cette direction là [sic], après chaque refus de l'indiquer prend couleur de paradis infernal. Il ne demande rien, jamais rien : Condorcet, Neuilly, autobus métro, il connaît Le réseau des Prisunics, il<+ il connaît,> ne <+ rien> demande<+ r> rien, motos <+ et courant d'air.>. Elle connaît maintenant la direction du Tonlé Sap, ^{et sa position par rapport à lui,} où elle se trouve.</p>	f° 38
<p>Le professeur dit : derrière ce que vous voyez, il y a des étoiles et des soleils, des systèmes planétaires [sic] en, mais derrière ce que vous ne voyez pas il y en a encore; des milliards, et e<+ , milliards> est une façon de parler puisqu'ils sont en quantité innombrables au sens littéral du mot innombrable, le mot quantité étant, impo<+ ro>pre de ce fait car<+ que> ce qui est innombrable échappe à toute mesure<+ qualité> <+ ,> si loin que vous puissiez l'imaginer, vous ne commencerez même pas à grignoter cette [sic] état du monde<+ le commencement des milliards, ce mot encore une fois...>. Un élève a crié non. Il est revenu à la maison, i<+ I> a raconté à son copain qui <+ a> dit que dans s<+ c>es conditions ne pas <+ y> penser à tout ça était<+ est> préférable. <+ Il raconte à sa mère <+ qui dit : tu vois comme Dieu est grand – Il a honte pour elle. Il est plutôt gentil ce soir, pense la mère>></p>	f° 39
<p>Sauf par anicroches, quand elle se blesse le pied sur un éclat de marbre par exemple elle a tendance à oublier l'origine, qu'elle a été chassée parce que tu es<+ elle est tombée> enceinte:<+ , d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte. – Lui, la bicyclette devient lointaine, toute est au présent à Montfort petite à l'horizon : un jouet d'enfant qu'il a cassé.></p>	f° 44

Les récits de la mendiante et du vice-consul s'entremêlent presque indissociablement, et on bascule entre plusieurs modes et voix narratifs, le changement effectué chaque fois grâce à un élément qui reste en commun, et qui permet le passage de l'expérience d'un personnage à l'autre. Dans le premier passage cité, le thème du lent passage du temps et du désespoir de chaque personnage est l'élément déclencheur qui facilite la transition entre les deux récits. Pour Duras, la période de temps pendant laquelle la mendiante erre à travers l'Asie représente une sorte de lacune : « Il y a un trou de dix ans, c'est-à-dire le temps qu'elle met pour descendre de Savannakhet au Laos, par le Siam et la Birmanie, pour arriver à Calcutta ».¹⁰⁵ Le récit est d'abord raconté par un narrateur homodiégétique mais qui alterne entre les perspectives des deux personnages. Suite à l'énumération d'éléments présents dans la diégèse, indiqués grâce à la répétition du déictique démonstratif (« ces Cardamones » ; « cette chambre » ; « ce Bois de Boulogne » ; « ces rôdeurs » ; « ce fleuve » ; « cette faim »), le récit passe à la première personne du singulier, et c'est la voix du jeune vice-consul qui prend le relais. L'énumération continue quand même (« ce pas de l'homme qui est mon père »), suivant le même style que les phrases précédentes mais changeant de voix. Alors que la mendiante réfléchit sur la monotonie de son voyage avec la vue constante des montagnes (« combien de temps, ces Cardamones, devant, derrière elle ? »), le vice-consul remonte à son enfance et à la mémoire des lieux de son passé (« Cette chambre autour de lui qui sent le buvard et la gomme ? Ce bois de Boulogne ? »). La faim qui caractérise le vagabondage de la mendiante est mise en parallèle avec la réflexion du vice-consul, à la première personne du singulier, sur la figure de son père, qui est reliée par la paronomase entre « père » et « peur » à la réaction

¹⁰⁵ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 36.

émotionnelle qu'elle suscite. L'absence de nourriture et l'absence du père – figure qui, malgré sa « présence » ici, reste absente car il ne parle pas (il « revient pour se taire auprès de [la] mère ») – traduisent une lacune de soin ou d'attention, et aussi la perte d'une certaine origine, source de vie.

Le deuxième passage rapproche les deux personnages par leurs efforts de s'orienter dans l'espace, et par leurs va-et-vient. Même si la mendiante demande souvent sa direction et le jeune vice-consul jamais, le résultat est le même car la mendiante ne reçoit aucune réponse : « La Plaine des Oiseaux, on ne connaît pas, on ne veut pas répondre ». Le vice-consul et la mendiante se déplacent tous les deux sans aide, sans indication de la part de qui que ce soit. De plus, leurs vagabondages et leurs errances analogues sont saccadés par leurs sommeils (« elle dormait » ; « profond sommeil des enfants obstinés »). Ces caractéristiques partagées permettent également de rapprocher les deux espaces et temps diégétiques. Alors que dans le texte publié le lecteur rentre dans l'enfance du vice-consul grâce à l'histoire qu'il raconte au directeur du Cercle par une sorte d'effet de « flash-back » (LVC, 80-85), l'histoire de la mendiante est racontée au présent, ce qui donne l'impression qu'elle est en train de se dérouler sous nos yeux (grâce à la dynamique narrative commentée ailleurs dans cette étude) ; or le chevauchement des deux récits mélange les deux temporalités (enfance/présence) et espaces (Paris/Asie) pour créer une nouvelle géographie textuelle indiscernable. Dans le texte publié, le nom de la pension disciplinaire change, devenant « Montfort » au lieu de « Condorcet » ; de plus, Montfort est décrit dans le roman comme « une pension de la Seine-et-Oise » (LVC, 39, 80), donc située entre deux rivières, avec la référence à un « mont fort » qui se relie au Tonlé Sap et aux Cardamones

omniprésents pour la mendiante, ce qui rapproche d'autant plus les expériences de ces deux personnages grâce à des éléments géographiques partagés entre leurs deux récits.

La scène dans la salle de classe, qui constitue le troisième passage, diffère des autres extraits en ce que ni la voix ni le récit de la mendiante n'y figurent, et pourtant ce passage permet de dégager l'un des éléments dont l'écrivain se sert pour tisser ensemble les deux récits : il s'agit de la reprise de certains thèmes que l'on pourrait considérer comme générateurs de l'œuvre (nous y reviendrons). Ici nous sommes uniquement dans le récit du jeune Jean-Marc de H. (le vice-consul), mais l'Inde est évoquée dans sa leçon à l'école, annonçant l'avenir qui lui est destiné, et l'espace où il rencontrera la mendiante. Le chiffre de « milliards », qui permet d'exprimer une quantité décrite comme « innombrable », restera dans le texte publié – avec ses variations : « milliers », « millions », et « milliards » – pour évoquer l'excès inquantifiable des gens affligés par la faim, la souffrance, et la pauvreté aux Indes :

Il y a cinq semaines que Jean-Marc de H. est arrivé dans une ville du bord du Gange qui sera ici capitale des Indes et nommée Calcutta, dont le chiffre des habitants reste le même, cinq millions ainsi que celui, inconnu, des morts de faim qui vient d'entrer aujourd'hui dans la lumière crépusculaire de la mousson d'été. (LVC, 34)

Il ne faut pas écrire, restons ici, de ce côté-ci, en Chine, aux Indes, de la poésie personne ne sait, il n'y a que dix poètes sur des milliards d'hommes chaque siècle... (LVC, 132)

– Je dois me tromper, ce n'est pas possible, nous sommes à des milliers de kilomètres de l'Indochine ici... Comment aurait-elle fait ? (LVC, 153-4)

Dans le texte publié, ces mots qui permettent d'exprimer une quantité qui est en réalité innombrable ou inexprimable ne se réfèrent plus aux étoiles ni aux systèmes planétaires, mais à ceux qui meurent de faim aux Indes.

La scène de la leçon à l'école permet de comprendre l'un des gestes générateurs du récit chez Duras, qui consiste à développer le récit autour d'un thème introduit à partir d'un seul mot ou d'une seule image. La reprise d'expressions de quantité laisse donc présager l'emploi récurrent ultérieur de ce mot (« milliards ») et d'autres de ce genre dans le roman publié. On peut remarquer souvent que Marguerite Duras utilise l'espace du manuscrit pour méditer sur les expressions clés de son texte, pesant la valeur du mot et expérimentant la poétique qui s'en dégage. Le texte du *Vice-consul* en particulier est un laboratoire où les réflexions de l'écrivain abondent. Ce n'est pas un récit bouclé et terminé, un texte net et précis réduit à ses détails les plus essentiels, mais un travail laissé en débarras, y compris les essais et les abandons, étalés tous devant le lecteur pour témoigner de la totalité de l'effort de l'écrivain.

Si Dieu est mentionné dans ce passage (la mère répond au jeune Jean-Marc de H., « tu vois comme Dieu est grand »), et ailleurs chez Marguerite Duras, ce n'est donc pas par hasard ; c'est un thème récurrent. Mais ici l'invocation de Dieu est dénoncée comme une réponse sans réflexion, une tentative de rationaliser ce dont on ne peut pas rendre raison. Le nom de « Dieu » est comme les expressions de quantité qui ne permettent pas de quantifier : ce sont des expressions lacunaires, qui n'expriment en fin de compte rien de précis, effaçant l'énormité de l'image de ceux qui souffrent de la faim. Comme ces expressions, le nom de « Dieu » prétend expliquer ce que l'on ne peut expliquer, et efface

ainsi l'énormité d'une souffrance impossible à comprendre. De même que les mots de quantité ne peuvent exprimer les nombres excessifs de souffrants, le recours à Dieu ne peut rationaliser cette souffrance.

La figure de Dieu signale généralement celle du père dans l'œuvre durassienne, figure d'autant plus surprenante ici car le père est pourtant très absent de ce roman. La critique a tendance à s'attarder sur cette faille dans l'œuvre,¹⁰⁶ reliant l'absence au décès du père Donnadiou (le nom de famille de Marguerite ; "Duras" est un pseudonyme) ; ce nom de famille évoque aussi, bien évidemment, le nom de Dieu, et plus spécifiquement, un impératif demandant de donner à Dieu. En tant que *pater familias*, Dieu est présent par son absence manifeste. Ainsi la notion de Dieu rejoint celle du « mot-trou » dans l'écriture durassienne (« ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là » (LVS, 47)), qui désigne un mot recherché en vain, un mot pour exprimer ce qui ne peut s'exprimer.

De par cette relation le lien qui unit le vice-consul et la mendiante commence à se dégager, car les deux personnages ont des relations complexes avec la source autoritaire que représente le père, et avec l'origine matérielle qu'est la mère. Nous avons déjà démontré comment la présence du père pour le jeune Jean-Marc de H. lui « serre le cœur ». Cependant, le père constitue une présence lacunaire car même s'il « revient » à la maison après son travail, il ne parle pas : c'est une présence fantôme dans le récit. Chez la mendiante, les deux figures du père – le sien, et celui de son bébé – signalent également l'abandon. Même si le père est mentionné au début du récit – « Son père lui a dit : Si je me

¹⁰⁶ L'absence du père est pourtant un sujet compliqué, car cette figure n'est pas toujours absente, et reste dans le récit durassien comme référence à une tragédie originelle. Voir à ce sujet en particulier Lia Van de Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, et notamment le chapitre intitulé « Une aussi longue absence – le père : de l'effacement à la réconciliation ? » Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995, pp. 45-65.

souviens bien, nous avons un cousin dans la plaine des Oiseaux, il est sans trop d'enfants, il peut peut-être te prendre comme domestique » (LVC, 10-11) – il n'aide pas son enfant, semblant plutôt sanctionner son renvoi. Quant au père du bébé qui naîtra et que la mendicante vendra, il n'existe aucune référence à celui-ci ; son absence totale représente encore une lacune dans le texte, trou à partir duquel pourtant le récit s'engendre.

En essayant de suivre l'indication de son père, la mendicante s'égare du chemin de la plaine des Oiseaux, et c'est ainsi qu'elle se retrouve à Calcutta :

Elle abandonnera aussi la plaine des Oiseaux. Elle remontera un peu vers le nord et, au bout de quelques semaines, elle obliquera vers l'ouest. Après, en route pour dix ans vers Calcutta. Calcutta où elle restera. Elle restera là, reste là, dans les moussons. Là, à Calcutta, endormie dans la lèpre sous les buissons le long du Gange. (LVC, 56-57)

Lèpre dans laquelle la mendicante s'endort, lépreux sur lesquels le vice-consul tire ; c'est le seul moment où leurs histoires sont capables de se croiser. Sinon, la mendicante ne rencontre jamais le vice-consul, et leurs récits restent parallèles.

Le dernier passage que nous donnons comme exemple emploie ce qu'on pourrait appeler une technique de « pivotement » pour passer entre les récits de la mendicante et du vice-consul. Le mot « tombée » sert de charnière qui permet de glisser d'un récit à l'autre, transformant l'expression « tombée enceinte » en « tombé(e) d'un arbre très haut ». Alors que la différence entre « tomber d'un arbre » et « tomber enceinte » semble trop vaste, l'image de la chute, perte de statut ou de hauteur, et d'être « cassé » ou « blessé » convient dans les deux cas, et relie la situation de la mendicante à celle du vice-consul. Le passage est laissé en l'état même dans le texte publié, l'écrivain n'y retournant jamais pour travailler le transfert entre les histoires des deux personnages. Le pronom tonique « lui » contrebalance

la répétition du pronom sujet « elle », mettant l'accent sur les deux personnages ; or ces dernières phrases sur la bicyclette du jeune Jean-Marc de H. sont supprimées dans le texte publié,¹⁰⁷ et donc la seule référence à son enfance qui reste est la mention de l'arbre. Ainsi le tissage des deux récits est dissimulé soigneusement dans le texte publié, et pourtant sans voir les manuscrits, on ne comprend même pas la référence à l'arbre.

Ces récits plutôt parallèles se croisent donc aux moments où la douleur, actuelle et passée, est évoquée : la mendiante chassée de sa famille par son père et sa mère ; la figure absente et effrayante du père qui ne parle pas ; la souffrance que représente le manque de nourriture ; souffrance qui est multipliée par des quantités incompréhensibles. Marguerite Duras explique dans un entretien comment tous ses éléments relie le récit de la mendiante à celui du vice-consul :

La mendiante, c'est ce sur quoi tire le vice-consul. J'ai essayé, en décrivant la marche et le malheur de la mendiante, j'ai essayé de préparer l'arrivée du

¹⁰⁷ Les références à la bicyclette dans le texte publié sont remplacées en effet par un objet fétiche, la bicyclette d'Anne-Marie Stretter, qu'elle a oubliée et qui est restée depuis très longtemps près des tennis : « Contre le grillage qui entoure les tennis déserts il y a une bicyclette de femme qui appartient à Anne-Marie Stretter » (LVC, 36). Le vice-consul reste fixé sur cette bicyclette, la mentionnant à plusieurs reprises dans sa conversation avec le directeur (LVC, 78), et même allant jusqu'à la toucher, geste que Charles Rosset observe : « [il] fait quelque chose. À cette distance il est difficile de savoir exactement quoi. Il a l'air de la regarder, de la toucher, il se penche sur elle longuement, il se redresse, la regarde encore » (LVC, 48). La bicyclette tient la place donc de sa propriétaire, Anne-Marie Stretter, dont le vice-consul est amoureux, mais son geste envers l'objet fétiche se relie en fait à une habitude de l'enfance du vice-consul qui est racontée dans les manuscrits mais supprimée de la version publiée : « *Il est un garçon de douze ans qui revient du lycée, c'est un fou comme un autre, il rentre chez son père le petit banquier qui habite Neuilly, il est > + d>ans une rue ensoleillée et déserte <+ e'était de Neuilly> il a vu une bicyclette rangée le long du trottoir [illisible] son canif, il l'a enfoncé dans le pneu de la bicyclette, et il est reparti épouvanté, d'un pas calme dans la rue qui n'en finissait pas <+ chaude, dorée.>* » (DRS 32.11, f° B1). Enfin, dans un autre passage aussi supprimé de l'œuvre finale, le vice-consul offre une explication de son action : « *Enfant, je crevais les pneus de bicyclette avec un canif pour mettre fin à un certain état du monde* » (DRS 32.9, f° 99). Cet objet permet au vice-consul d'accomplir un geste sexuel symbolique : en « enfonçant » son canif dans le pneu afin de le percer, le personnage arrive enfin à accomplir une sorte de pénétration simulée, et ainsi à satisfaire son désir sexuel.

vice-consul. En pensant que du moment que ces choses-là existaient, on pouvait ne pas les supporter et tirer dessus. On peut tuer le malheur. On peut tirer sur la mort.¹⁰⁸

Ce sont donc les références à la souffrance et aux sources du malheur, éléments de l'histoire qui représentent des lacunes, qui relient le Vice-consul à la mendiante. Là où la douleur est indicible, inexprimable, inquantifiable, c'est là où les récits se croisent.

Dans les manuscrits, Duras insère les récits l'un dans l'autre; dans la version publiée, elle les sépare. Or ils restent en fait liés par un effet de mise en abyme complexe dans la version publiée. L'histoire du Vice-consul rencontre celle de la mendiante par l'intermédiaire de Peter Morgan, l'une des figures qui occupent l'espace colonial, et qui, ayant observé la mendiante sur les rives du Gange et dans les rues de Calcutta, est en train d'écrire l'histoire de sa vie. Ainsi le scriptural et le fictif s'embrouillent tout au long du récit, le personnage de l'écrivain apparaissant en mise en abyme dans le texte. On le retrouve également dans celui de l'ambassadeur, lui aussi écrivain, mais raté : « Il se souvient de quelque chose qu'on lui a dit au Cercle, que l'ambassadeur a essayé d'écrire des romans, autrefois, on dit : Sur le conseil de sa femme, il a abandonné, c'est cela ». (p. 132, *Le Vice-consul*). Justement, c'est Anne-Marie Stretter la grande « liseuse » dans ce roman. Elle, qui se fait livrer des cartons pleins de romans, conseille à l'ambassadeur d'abandonner sa tentative d'écriture.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ Dans *Le Vice-consul*, on apprend en effet qu'Anne-Marie Stretter aime lire : « – Je vous remercie pour les colis de livres, vous me les faites porter très vite ; si vous voulez des livres, c'est simple, dites-le-moi. Il la voit ailleurs tout à coup, différente, attrapée au vol puis épinglée pendant qu'elle danse : parfois, lorsque ses filles sont à l'étude, l'après-midi, oui, au creux de la sieste, il la voit dans un coin caché de sa résidence, dans un office abandonné, recroquevillée sur elle-même dans une pose extravagante, qui lit. Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas. Ces lectures, ces nuits passées dans la villa du delta, la ligne droite se brise, disparaît dans une ombre

L'image de l'écrivain hante l'écriture durassienne, comme l'écriture hantait l'écrivain Duras. Dans *Écrire*, Duras compare l'écriture à la nuit. La condition de l'écrivain est celle d'une solitude totale : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas »,¹¹⁰ et aussi, d'un « état de douleur sans souffrance ».¹¹¹ C'est également « l'inconnu »,¹¹² et c'est « aussi insupportable qu'un crime ».¹¹³ Si les ouvrages durassiens abondent en représentations de la lutte avec l'écriture, *Le Vice-consul* en est un exemple parfait, grâce aux deux mises en abyme d'écrivains dans le texte : celui de l'écrivain qui a réussi, Peter Morgan, et celui de l'écrivain qui a échoué, l'ambassadeur, Monsieur Stretter (« l'ambassadeur a essayé d'écrire des romans, autrefois, on dit : Sur le conseil de sa femme, il a abandonné, c'est cela » (LVC, 132)).¹¹⁴ Qui plus est, les autres personnages questionnent Peter Morgan sur le contenu de son livre, et lui donnent leurs avis sur ses choix de personnages et d'intrigues.

L'écriture devient, avec cette figure de l'écrivain qu'est Peter Morgan, un personnage du texte dans une sorte de « chevillage » de réalités – textuelle,

où se dépense ou s'exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit. Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter ? » (LVC, 104). C'est Charles Rossett qui lui aurait envoyé ces colis de livres, dont il est question à deux reprises dans le roman (« Des colis de livres arrivent de France à son nom » (LVC, 90)). Mais si le sujet de ses lectures, ici, devient opaque, dans les manuscrits du *Vice-consul*, on peut constater que le passage était d'abord écrit plus explicitement, en révélant la nature de ces lectures : « Parfois, de même qu'elle s'en va quelques jours vers l'embouchure, parfois, lorsque ses filles sont avec la gouvernante, dans un coin de la villa, ~~vant~~ recroquevillée sur elle même, cachée, Anne Marie Stretter se livre à ses lectures honteuses, se noie dans une littérature de bas étage, la dévore, la dévore jusqu'à la nausée, dans des poses extravagantes, assise sur une chaise, dans un office abandonné, se livre, comme une collégienne vicieuse à des lectures honteuses. J'ai besoin de ces trêves à son intelligence » (DRS 33.1, f° 19).

¹¹⁰ *Écrire*, op. cit., p. 14.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹² *Ibid.*, p. 52.

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁴ Le directeur du Cercle exprime également un désir d'écrire, mais ne réussit pas : « – Il y a vingt ans que je suis arrivé ici, dit le directeur, eh bien je regrette de ne pas savoir écrire... quel roman cela ferait ce que j'ai vu... ce que j'ai entendu... » (LVC, 72).

métatextuelle, virtuelle, « réelle ». Mise en abyme de l'écrivain, Peter Morgan permet de représenter l'effort qu'est, pour Marguerite Duras, l'écriture. Le labeur et la lutte de cette écriture sont détaillés dans une réflexion de la part d'un écrivain qui réapparaît dans deux versions différentes des brouillons du *Vice-consul*. Dans la version du dossier DRS 33.1, le passage en question forme l'incipit du roman ; dans l'autre version, il se trouve inséré au milieu du texte :

L'EFFORT DE L'ÉCRIVAIN	
<p>« Mme [sic] son sommeil ne me libère pas. Il encombre toute ma chambre. Venise en est pleine. Je souffre mille morts au nom du Vice Consul de France [sic]. Dieu se s'invente [sic]. La clef est là. J'ai inventé mon martyr, j'ai inventé un homme qui laisse passer les chances du bonheur, habité par une immense humilité<+ ,> ennuyeux comme l'ennui même et il est mon Dieu. Sous ses fenêtres, dans le Gange, ce qui nage est de quelle nature? Par rapport à lui, en moi, de quelle nature est ce? D'aucune et de toutes à la fois. Leur coexistence [sic], c'est mon effort, le pourquoi de mes larmes, c'est mon effort et mon échec. Il ne rime Elle ne rime à rien? Mais, quoi rimerait? Il faut se décider. J'ai décidé qu'elle nagera dans le [sic] Gange, ma fille dont la seule science est de se nourrir de poissons crus, elle a un truc, et qu'elle sera, parmi une multitude <+ ,> de fadeur et d'épouvante, une seule des pensées du Vice Consul de France à Calcutta ».</p>	<p>DRS 32.9, f° 39.</p>
<p>Je suis venu ici pour écrire l'histoire d'un homme que j'ai inventé. C'est un héros silencieux^{et}, naïf, sans audace, et qui laisse passer les chances du bonheur. → → Au point où je suis de son histoire je dois maintenant dire sa défaite, son rve [sic] écrasé, trouver une circonstance qui, lentement ou brutalement au contraire, mette en pleine lumière sa solitude, la banalité de sa vie, son angoisse si courte, ordinaire<+ de rien.>. Je dois donc inventer un univers, complètement, un climat, des femmes rencontrées, remonter aux sources amères ou douces de la vie. <+ <i>Si Je [illisible]</i> <+ [tourmais]> ce livre de cette façon. Aussi je raconterais l'histoire de mon histoire. En somme, la mienne, celle de mon effort. Or mon effort ne m'intéresse pas en soi.> Cette circonstance sera lointaine : une ville de l'Inde. <i><+ Calcutta> <+ Il ne m'intéresse c'est, au contraire de mon effort, ma faiblesse devant l'effort à fournir. devant l'effort – Comment, si je renverse et pourquoi je n'arriverai pas à faire ce roman. Les muscles souples, au repos, le ciel plein, plein le cœur, j'ai le ver plein, et rongé je</i></p>	<p>DRS 33.1, f° 1. Manuscrits en désordre contenus dans une enveloppe portant l'inscription « Vice-consul, brouillons », et datée du 11 février 1965.</p>

n'ai pas entré de travailler – je laisse faire Sans adresse, je laisse courir, L'histoire me court dessus ~~comme~~ les poux <+sur> ma mendiante L'histoire faite si elle est faite ce jour, je ne saurais pas de quoi elle est faites De moi l'adresse de ~~ma~~ ~~[illisible]~~ débute> Je ne la connais pas mais je suis instruit de son existence. Elle s'appelle Calcutta. Je suis à Venise pour inventer Calcutta, ~~vaine~~ <+ L'>apothéose du nombre.

<+ 1 million d'habitants dont tout 90% d'affamés. La plus haute proportion du monde – pour elle, ma mendiante.>

Sur ma carte géographique, j'ai déplacé légèrement son centre vers le Nord. Le Gange y passera. Il m'est nécessaire. <+ après, après, je changerais le ~~[illisible]~~ de la ville.>

J'ai loué une chambre ~~ici et~~ <+ à Venise, il doit y avoir des semaines que> je m'y suis enfermé ~~afin de mener à bien et jusqu'à son terme l'histoire de cet homme que j'ai inventé.~~ <+ pour quoi ?>

Pour le moment, cet homme dort. Je le sortirai de ce sommeil à coups de fouets, il marchera, sur les contes tombera quand je voudrais. <+ Qu'est ce que je sais ici ? Qu'est ce que je veux ? Je dois vouloir quelque chose que j'ignore.. sans doute réussir à sortir ce livre de moi.> Ma chance est la plus grande qui soit. Si ~~je~~ <+ j>e ne réussis pas <+ à être heureux> je ne me tuerai pas. Je retournerai d'où je viens, je continuerai à faire ce que je faisais, ~~entre ma famille et mon travail,~~ p>ersonne ne saura. Venise ne gardera aucune trace de mon effort. Ici, la vanité dans les murs. <+ La vanité est dans les murs : aussi, ~~parfois~~ si jeune parfois.>

Il faut que je trouve dans mon histoire de quoi faire la sienne. Mais dans mes veines coule un sang pauvre. Aurais je la force ?

Cet écrivain ne s'identifie pas, et aucune des pages contenues dans ce dossier ne porte son nom, donc nous pouvons en conclure que cette écriture représente l'un des premiers brouillons du texte. Nous assistons donc ici à la phase initiale de la rédaction du texte, et ce détail nous permet de voir que l'écriture jaillit justement de cette réflexion sur l'engendrement de l'écriture. Le passage continue en donnant des informations sur le personnage de la mendicante, ce qui restera le rôle de Peter Morgan dans le roman. On voit détaillée ici l'idée de faire du personnage du vice-consul l'allégorie de l'écriture, et de faire écho aux douleurs du labeur de l'écrivain dans les thèmes du roman. La violence – les coups de fouet, par exemple – pourrait ainsi être comprise comme le travail de l'écrivain en train de mettre le livre en forme. L'écrivain écrit « l'histoire de son effort » qui ne l'« intéresse pas en soi » ; il en fait plutôt des figures allégoriques sous la forme de personnages, qui représentent ainsi l'histoire de cet effort de manière métaphorique.

« Sortir le livre de moi » est une phrase qui a recours à la métaphore de la grossesse et de la parturition, encore plus renforcée par un autre passage finalement raturé, où l'écrivain parle de « mener à bien et jusqu'à son terme l'histoire de cet homme que j'ai inventé » ; mais surtout, cette idée trouve son propre avatar dans le texte publié avec la figure de la mendicante, car l'enfant dans son ventre est décrit comme un rat qu'il faudrait faire sortir : « Nature, donne-moi un couteau pour tuer ce rat » (LVC, 18). Quelques pages plus loin, lorsque la mendicante se prostitue à des pêcheurs, en la pénétrant « [i]ls cognent contre l'enfant, ce rat, il faudra bien qu'il sorte » (LVC, 22). L'enfant est comparé à un rat, à une créature étrange, crasseuse, et parasite qu'il faudrait sortir, qui représente un danger

pour le corps qui la porte. Un « symbole de cupidité »,¹¹⁵ le rat connote la ruine ou le ravissement dévastateur. Le thème de la grossesse chez la mendicante, enceinte contre son gré, chose qui est la raison pour laquelle elle se fait chasser de son village pour arriver ensuite dans un pays étranger dont elle ne parle pas la langue, sans un sou, toujours affamée et subissant une douleur extrême et double à cause de la faim et de son enfant trouverait donc son parallèle dans ces pages où le labeur de l'écriture est comparé à une grossesse pénible et longue. Ce n'est pas sans rappeler le thème de la grossesse dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qui figure Dieu au féminin, comme une mère : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu » (LVS, 51). Le corps du texte se forme dans le ventre de l'écrivain, métaphore qui évoque un lieu de non-savoir où sommeil et réveil se confondent, et où l'écrivain est seul avec le texte qui l'habite.

L'écriture durassienne est une écriture proprement corporelle, qui se préoccupe beaucoup plus des rythmes et de la voix que de la logique ou des faits, et l'allusion à Dieu suggère que le corps serait le lieu de toute origine, le lieu d'où tout émerge et s'engendre. Cependant ce « rat » qui en émerge est indésirable, monstrueux. Cette écriture corporelle est organique au lieu d'organisée : elle n'obéit pas aux règles. En conséquence le texte ne se produit pas de façon linéaire et réglementaire, mais doit plutôt sortir de l'écrivain comme un enfant doit sortir du ventre de la mère, après une pénible période de grossesse (pendant laquelle la faim menace sans cesse et la folie s'installe) et un labeur douloureux, qui n'a pour résultat que l'horreur, et le désir de « tuer » l'enfant avant même qu'il ne naisse.

¹¹⁵ Dom Pierre Miquel, « Rat - Souris », *op. cit.*, p. 233.

La sortie du ventre de la mère est non seulement comparée à la production textuelle mais aussi à une sortie hors du sommeil dans le passage barré de ce paragraphe (cité plus haut) :

J'ai loué une chambre ~~ici et~~ <+ à Venise, il doit y avoir des semaines que> je m'y suis enfermé ~~afin de mener à bien et jusqu'à son terme l'histoire de cet homme que j'ai inventé.~~ <+ pour quoi ?>

~~Pour le moment, cet homme dort. Je le sortirai de ce sommeil à coups de fouets, il marchera, sur les contes tombera quand je voudrais.~~ <+ Qu'est ce que je sais ici ? Qu'est ce que je veux ? Je dois vouloir quelque chose que j'ignore... sans doute réussir à sortir ce livre de moi.>

La logique qui motive la décision de « s'enfermer » dans une chambre louée « afin de mener à bien et jusqu'à son terme l'histoire » est raturée, remplacée par une question – « pourquoi ? » – mettant en doute le geste même d'écrire. La thématique de vouloir « sortir ce livre de moi » remplace en parallèle celle du passage barré : « sortir [l'homme qui dort] de ce sommeil à coups de fouet, il marchera, sur les contes tombera ». Mais ces thèmes du sommeil ou du ventre dont le livre doit sortir ne se réconcilient pas, car le livre ne sort finalement pas de son sommeil dans la cellule génératrice de l'écrivain, il reste seulement une tentative d'écriture, ce qui est évident dans le fait que Marguerite Duras continue à réécrire cette même histoire encore et encore pendant dix ans de plus (dans les autres ouvrages qui comprennent le Cycle indien), et à réemployer les mêmes thèmes et les mêmes personnages à travers son œuvre.¹¹⁶ C'est d'ailleurs ce qui est suggéré par l'image

¹¹⁶ Selon Vincent Tasseli, ce geste de réécriture est comme un retour sur les ruines : « Cet acte d'éternel retour, ces palimpsestes réitérés font que chaque nouveau texte n'a de cesse de revenir sur les ruines de son propre commencement. Brouillons, entretiens et essais, romans recommencés, transposés ou annulés, personnages récurrents, disparus et resurgis sous un autre masque, tout concourt à faire de sa production la source d'une intratextualité qui est l'un des enjeux majeurs de son écriture. » « Les voix de Marguerite Duras, un dialogue au service de l'effacement », Bulletin de la Société Marguerite Duras, éd. Bernard Alazet, no. 34, vol. 1, 2014, p. 74.

d'un homme qui marche et « tombe sur les contes » : une sorte de conte-randonnée sur lequel l'homme trébuche, car ces contes forment une boucle, un cycle qui revient encore et encore ; l'homme tombe sans cesse dans cette dynamique, comme on tombe dans un cycle de sommeil.

Le thème du sommeil parcourt en effet tout le roman : les références au « sommeil » ou à « dormir » comptent plus de 25 mentions, alors que le mot « réveil » et ses verbes correspondants apparaissent 36 fois dans le texte. À tout moment, les personnages sont en train de sortir d'un cycle de sommeil, ou en train de se rendormir. Les sommeils et réveils de la mendiante sont par ailleurs les seules indications du passage du temps, car la mendiante est complètement perdue, non seulement dans l'espace mais également dans le temps (on ne connaîtra ni son âge, ni combien d'années se seraient passées depuis son arrivée à Calcutta)¹¹⁷ ; on sait seulement qu'elle se serait arrêtée à Calcutta après dix ans d'errances (LVC, 176). Cette thématique du sommeil rythme *Le Vice-consul* : non seulement pour le personnage de la mendiante, mais aussi pour tous les autres personnages, qui, à des moments différents, s'endorment et se réveillent sous la chaleur de la mousson d'été. Lorsque le vice-consul parle avec Anne-Marie Stretter, en lui demandant d'imaginer Lahore, elle répond, « - C'est très difficile de l'apercevoir tout à fait - elle sourit -, je suis une femme... Ce que je vois seulement c'est une possibilité dans le sommeil... » (LVC, 123). Le sommeil est lié au domaine de la possibilité mais cette possibilité ne se réalise pas, elle reste toujours dans le domaine du potentiel sans jamais se transformer en une vision précise.

¹¹⁷ « Pendant combien de temps ? Combien de temps, ces Cardamones, devant, derrière elle ? » (LVC, 150). « La lumière à Pursat supprime les Cardamones, efface le fil à l'horizon, le Stung Pursat, le bruit des treuils, porte au sommeil celui qui ne se méfie pas, le nourrit d'un rêve angoissé, écrit Peter Morgan » (LVC, 23).

Il ne s'agit pas d'un simple sommeil : d'autant plus radical, le vice-consul suggère qu'il faudrait remonter aux origines, dans le ventre de la mère où l'on ne connaît toujours pas sa propre existence, encore moins l'existence de l'autre, afin de découvrir le lieu où l'horreur originale se serait produite :

- [...] Mais essayez quand même, je vous en supplie, d'apercevoir Lahore.

[...]

- C'est très difficile de l'apercevoir tout à fait - elle sourit -, je suis une femme... Ce que je vois seulement c'est une possibilité dans le sommeil...

- Essayez dans la lumière. Il est huit heures du matin, les jardins de Shalimar sont déserts. Je ne sais pas que vous existez vous aussi.

- Je vois un peu, un peu seulement. (LVC, 123)

Le vice-consul avoue à Anne-Marie Stretter qu'il n'est pas sûr qu'elle existe aussi, car ils sont tous les deux endormis, figés dans ce « sommeil » où les choses, les êtres ne parviennent pas à « exister », à être pleinement ; ce ne sont que des possibilités. Les personnages restent entre le sommeil et le réveil, dans un état entre le « possible » et le « réalisé ». Le cycle perpétuel de réveils et de sommeils, qui n'en finit jamais, n'offre de surcroît aucun espoir que les personnages sortiront éventuellement : ils restent seulement endormis, en état de genèse. L'écriture de Marguerite Duras cherche à demeurer dans cet état d'entre-deux car ainsi le texte existe toujours dans la « possibilité » d'une écriture renouvelée. En effet, cet état de souffrance insupportable d'un texte qui n'arrive pas à se produire est presque privilégié par l'écrivain, car ainsi tout reste à élaborer et à refaire. Le texte durassien cherche à résider dans cette situation précaire, au bord de la destruction tout en frôlant éternellement la possibilité de l'engendrement.

LA PHRASE QUI NE MARCHE PLUS

Aurions-nous donc affaire, dans le roman du *Vice-consul*, à un texte qui sort de la cellule génératrice, ventre où s'engendre l'écriture, ou au contraire à un texte qui « mourrait », ou bien à un texte qui « dort », pris entre sommeil et vigilance dans une sorte de *petite mort* qui attend toujours le réveil ? Il s'agirait en fait d'un texte qui se tient de manière précaire entre ces trois situations, et c'est dans la figure de la mendiante que tous les éléments contribuant à l'état intermédiaire du récit du *Vice-consul* se réunissent et trouvent leur expression la plus radicale. Ce personnage représente une mise en abyme de l'anéantissement que subit le texte.

Les personnages du roman cherchent à oublier, ils désirent supprimer l'expression d'une souffrance qui reste inexplicée. Le récit du *Vice-consul* incarne cette mémoire coupée - « cut », en anglais - et pourtant résiduelle dans la figure de la mendiante :

Calcutta. Elle reste. Il y a dix ans qu'elle est partie. Depuis combien de temps est-elle sans mémoire ? Quoi dire à la place de ce qu'elle n'aurait pas dit ? de ce qu'elle ne dira pas ? de ce qu'elle ignore avoir vu ? de ce qu'elle ignore avoir eu lieu ? à la place de ce qui a disparu de toute mémoire ?
(LVC, 71)

Dans les premières pages de l'histoire, la mendiante essaie de résister à la perte de mémoire : « La jeune fille est sous la faim trop grande pour elle, elle croit que la vague va être trop forte, elle crie. Elle essaie de ne plus regarder le Stung Pursat. Non, non, je n'oublie pas, je suis ici où sont mes mains » (LVC, 19).

Néanmoins, juste après cet épisode, nous apprenons qu'elle « a tendance à oublier l'origine » (LVC, 20) ; elle est donc incapable de résister à la perte de mémoire car cette perte est déjà inscrite - en l'occurrence, écrite - dans son personnage. De cette façon la

mendiant, qui a perdu le sens du temps au cours de ses années de vagabondage, personnifie l'abolition totale de la mémoire, comme une sorte de blanchissement ou d'incinération des idées.

Or de quoi est fait un personnage qui incarne une telle destruction de la mémoire, un tel anéantissement de la « personne » ? Dans *Le Vice-consul* comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, on peut remarquer un élément commun qui relie les références à la matérialité de Lol V. Stein et de la mendiant, qui se construisent toutes deux de « poussière », substance composée de saleté et de rien. Cet élément est un fil unificateur entre les deux histoires, reliant ces personnages féminins tout en soulignant leur matière anéantie, leur composition faite d'un reste, de cendres. Lol, par exemple, sent la poussière : « Il embrassa cette main, elle avait une odeur fade, de poussière, à son annulaire il y avait une très belle bague de fiançailles ». (LVS, 28) ; elle est « en cendres » (LVS, 49). Cette matière revient dans *Le Vice-consul* sous une forme comestible ; la mendiant, affamée, mange la poussière : « Elle ramasse une poignée de poussière et la met dans sa bouche. Elle se réveille une seconde fois, elle ne se souvient pas avoir mis ça dans sa bouche, elle regarde le noir de la nuit, elle ne comprend pas, elle a presque été du riz chaud, la poussière » (LVC, 22).

Enfin, on remarque encore une référence à la poussière dans ce passage où Peter Morgan revient à cet élément pour construire son portrait *écrit* du personnage de la mendiant :

Peter Morgan regarde Anne-Marie Stretter qui dort.

- Elle est sale comme la nature même, ce n'est pas croyable... ah, je ne voudrais pas quitter ce niveau-là, de sa crasse faite de tout et déjà ancienne, pénétrée dans sa peau - faite sa peau ; je voudrais analyser cette

crasse, dire de quoi elle est faite, de sueur, de vase, des restes de sandwiches au foie gras de tes réceptions de l'ambassade, vous dégoûter, foie gras, poussière, bitume, mangues, écaillés de poisson, sang, tout...

Pourquoi parler à cette femme qui dort ?

- Discours inutile et silence profond, dit Michael Richard.

- Elle serait à Calcutta comme un... point au bout d'une longue ligne, de faits sans signification différenciée ? Il n'y aurait que... sommeils, faims, disparition des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet ?

- Je crois que ce qu'il veut dire, dit Michael Richard, c'est plus encore, il voudrait ne lui donner d'existence que dans celui qui la regarderait vivre. Elle, elle ne ressent rien. (LVC, 177-178)

Ce passage en particulier souligne l'importance du métatextuel dans *Le Vice-consul*, car les paroles de l'écrivain mélangent inextricablement la description du personnage avec celle du texte, ce qui fait que le personnage de la « mendiante » et le texte ne forment qu'une seule entité, la mendiante devenant une mise en abyme du processus textuel. Les éléments qui composent son histoire s'entassent dans ce paragraphe, mélangés avec les éléments formels qui travaillent dans l'écriture, tous déposés par l'écrivain qui les rassemble et les désassemble à son gré.

Peter Morgan veut « analyser » de quoi la mendiante est « faite », et cette investigation le ramène à son processus d'écriture même. Si Peter Morgan représente l'image de l'écrivain dans l'histoire, sa préoccupation avec l'élément matériel du texte fait écho à la même préoccupation chez Marguerite Duras. Comme Peter Morgan représente le personnage de l'écrivain en mise en abyme, cet accent mis sur la matérialité signale une attention chez l'auteur à l'élément matériel dans l'histoire, et sa relation métaphorique à l'écriture.

La mendiante, faite de « restes », de morceaux de nourriture riche récupérés dans les poubelles des villas coloniales, de la poussière qui recouvre tout, et de couche sur

couche de « crasse » épaisse, incarne les éléments du texte entassés, coupés, réarrangés par l'écrivain. Ces couches de crasse mettent en place une allégorie des couches d'histoires que nous offre le texte du *Vice-consul*, plusieurs fils suivis et abandonnés, étalés en de multiples strates, palimpsestes du travail de l'écrivain. Les écrivains – Peter Morgan et Marguerite Duras – ne quittent pas ce niveau-là, le niveau où tout est encore écriture, labeur, composition. Comme l'écriture, la mendicante est faite de cette crasse, de ces éléments entassés que l'écrivain n'a jamais jetés. Ces couches de « crasse » ne remplissent pas, cependant, le manque d'histoire que la mendicante incarne, l'oubli de ses origines et de son histoire qui représentent l'anéantissement total de sa mémoire. L'origine de la rupture est oubliée, et tout ce qui reste est une forme défigurée par ce travail textuel, creusée et vide.

Or, Peter Morgan « voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendicante le bric-à-brac de la sienne » (LVC, 71) : geste qui offre encore la possibilité d'une nouvelle version de l'histoire, d'une nouvelle réécriture. Alors que certains personnages souffrent de cette absence de mémoire, de cet anéantissement complet, d'autres – ceux qui jouent les rôles les plus proches de l'écrivain, Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou Peter Morgan ici – veulent remplir ce vide par leurs histoires « inventées », comme l'exprime Jacques Hold :

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais. (LVS, 37)

À la place de l'effacement de la mémoire, ce bric-à-brac rejoint l'entassement des éléments de l'histoire. Comme Lol V. Stein, la mendiante a donc besoin du narrateur pour s'exprimer, mais chacune est inventée et réinventée au fur et à mesure que l'écriture se substitue à elle. Même si Jacques Hold ne parle pas de l'acte *d'écrire* comme le fait Peter Morgan, il construit son histoire à sa propre façon, et il avoue que c'est la sienne, et que les faits sont filtrés par lui.

De même que la mendiante, le personnage du vice-consul est composé des différents récits que l'on raconte à son sujet mais qui ne parviennent pas à combler l'absence de son histoire. Au contraire du *Ravissement de Lol V. Stein*, ce qui semblerait se donner à voir à travers cette structure narrative complexe du *Vice-consul*, ce sont les différentes couches qui construisent l'écriture, tous les éléments qui comprennent et composent le processus par lequel le roman se crée. C'est donc par ces couches de « crasse » d'écriture, tous les fils sans résolution et tous les restes qui en résulte, que le texte est construit : sans histoire, sans dénouement. Les couches de personnages racontants et racontés dans le texte sont comme la crasse de la mendiante, cette « crasse » d'écritures chevauchées les unes sur les autres qui n'aboutissent jamais à une *histoire*.

Car, effectivement, la mendiante s'arrête à Calcutta, elle ne continue pas : elle s'arrête. Sa longue marche finie, elle reste dans la crasse des restes, dans les poubelles, dans la boue du Gange, dans les marges : elle ne parviendra jamais à sortir de ces espaces de restes jetés à la poubelle, de bouts de papier qui n'aboutissent à rien ; marginalisée, elle restera dans les *notes marginales*.

Dans le même passage cité ci-dessus, la mendiante faite de couches de « crasse » est également comparée à un « point » :

Elle serait à Calcutta comme un... point au bout d'une longue ligne, de faits sans signification différenciée ? Il n'y aurait que... sommeils, faims, disparition des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet ?

- Je crois que ce qu'il veut dire, dit Michael Richard, c'est plus encore, il voudrait ne lui donner d'existence que dans celui qui la regarderait vivre. Elle, elle ne ressent rien. (LVC, 177-178)

La figure de la mendiante représente ici l'allégorie de l'écriture abandonnée. Elle incarne la mise en question même de la fonction d'une phrase, et la mise en doute du rôle de l'écriture. La mendiante a été chassée, mais elle revient, résiste, refuse de lâcher l'écrivain, hantant le texte d'une écriture qui ne sert plus à rien : effectivement, elle se présente comme la mise en abyme d'une écriture qui a perdu la mémoire de son origine, et au bout de laquelle un point marque la fin de la marche. « Elle marcherait, et la phrase avec elle » (LVC, 175), dit Peter Morgan, mais le conditionnel exprime une situation qui ne se réalisera jamais. Comme la mendiante qui ne marche plus, à Calcutta *la phrase non plus ne marche plus* : elle se défait, s'arrête, elle perd le « lien entre la cause et l'effet », la folie et l'oubli prennent la place de la logique des idées (et celle, trompeuse, des idées reçues), et remplacent l'histoire.

Maud Fourton résume ainsi les liens établis par cette mise en abyme et leur effet sur le développement du récit :

Pour dire, l'écriture doit se dire : elle doit donner à voir dans un même mouvement son évolution et ses points d'achoppement, sa "folie" au sein de la fiction afin de pouvoir continuer. Mais aussi sa "crasse faite de tout et déjà ancienne, pénétrée dans sa peau - faite sa peau" (VC, 182) comme désire le faire Peter Morgan dans le "livre qu'il est en train d'écrire" (VC, 179) sur la mendiante. Livre qui coïncide étroitement avec ce qui serait un

livre sur l'écriture de ce même livre, un livre dont la fiction principale ne serait autre que l'écriture.¹¹⁸

En mettant en scène la mendiante, Duras met en scène son écriture, son processus d'écriture. Cependant, la folie résulte de la recherche du fil de la logique, et des « points d'achoppement » qui empêchent l'écrivain de *composer*. Bien au contraire d'un texte uniforme et logique, le texte durassien se dé-compose, relate « la mort dans une vie en cours » (LVC, 170), la résistance à l'ordre que voudrait imposer l'écrivain, comme à Calcutta la mendiante, le vice-consul, et Anne-Marie Stretter résistent à l'ordre de la société ou de l'administration.

Ainsi, de manière tout à fait inattendue, la mendiante est à la fois figure d'abandon, d'oubli, de folie, de restes, de crasse, de ce qui a été jeté, de ce qui a été anéanti, et de ce qui a été aboli, mais elle est aussi, grâce à son entrelacement dans l'histoire et à son endurance, palimpseste de ce qui a été perdu et qui reste encore. L'écriture durassienne opère entre ses espaces : celui où la mendiante marche, et la phrase avec elle, et celui de Calcutta, où « les choses sont triées avec précision » (LVC, 22), et où également le vice-consul subit cette souffrance qui en résulte. Dans un passage qui a été exclu du texte publié, mais que l'on retrouve encore dans les manuscrits, le vice-consul représente cette figure d'endurance :

C'est vers le nord de Venise que devrait se trouver une maison fermée, petite, avec un jardin de lilas : une des maisons patrimoniales de Jean-Marc de Hahenhole, pleine des poussières anciennes de sa jeunesse en train de mourir-<+ à Calcutta.>

~~Où est-il? Endormi à Calcutta, <+il dort> encore et encore. C'est presque un cadavre : ramasser ses os, ses morceaux, ses cendres, le refaire,~~

¹¹⁸ Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 41.

~~recommencer à le revoir, à entendre sa voix <insipide> mortelle.~~ L'heure
approche de son réveil. (DRS 32.9, f° 69)

C'est exactement ce qui caractérise l'écriture du vice-consul, ce ramassage de ce qui reste, cette refabrication continuelle de l'écriture. C'est pour cela que le texte est semé de périodes de sommeil et de réveil, cycles qui rythment le pas de l'écriture, la marche de la phrase : finalement, dans les manuscrits du vice-consul, la poussière est à la fois reste, et élément fondateur sur lequel une nouvelle version sera construite. Cet élément symbolise donc à la fois destruction et construction, un reste de l'écriture, avec lequel l'écriture est (re)construite, et avec lequel l'écriture se reconstruit, aussi.

CHAPITRE 4

FAIRE PARLER LE SILENCE : LE MOT MANQUANT

La scriptrice déploie donc sous nos yeux les processus qui donnent naissance au livre [...]. Tout comme si elle entrait dans le jeu pour l'enrayer définitivement en disant le non-dit qui est nécessaire à sa reproduction indéfinie. Elle va beaucoup plus loin encore : elle se livre à un véritable travail de démantèlement. Car elle part du livre accompli pour le faire exploser ensuite en paroles éparses. Ce qui était si bien construit – à grand effort, du moins – s'éparpille en fragments disparates : soudain tout reste encore à écrire – ou à réécrire.¹¹⁹

Entre le dit et le non-dit, c'est le non-dit qui en dit plus. Lorsque, dans l'édition de la « Pléiade » des œuvres de Marguerite Duras, Gilles Philippe remarque que Lol V. Stein « mutile son prénom »,¹²⁰ il met le doigt sur un phénomène essentiel du personnage, qui ne se limite pas uniquement à son appellation : *Le Ravissement de Lol V. Stein* se construit sur les vides, les trous, les lacunes. Duras en était consciente lorsqu'elle a rendu le manuscrit du *Ravissement de Lol V. Stein* à son éditeur chez Gallimard ; elle lui écrit : « J'aime mieux que personne ne lise ce texte-ci, si raturé, sale. Il ne faut pas ». ¹²¹ Or, le fait d'avoir rendu le manuscrit signale un élément paradoxal dans cette autocensure. L'œuvre durassienne est particulièrement préoccupée par ces « silences audibles », espaces qui laissent la place à un

¹¹⁹ Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, Paris, Minuit, 1977, p. 101.

¹²⁰ C'est un phénomène que Marcelle Marini avait déjà commenté, voyant une inscription dans le texte durassien d'une « castration symbolique », qu'elle compare à « une mutilation » (*Territoires du féminin, Ibid.*, p. 134). Mireille Calle-Gruber l'a également remarqué, mais elle emploie une formulation différente, celle de la « syncopation » : « Lola se syncopie par la suppression de la lettre *a* – marque du féminin dans le système morphologique français, héritée du latin ». « L'Amour fou, femme fatale Marguerite Duras : une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », dans *Le Nouveau Roman en questions I : « Nouveau Roman » et archétypes*, *op. cit.*, p. 38.

¹²¹ Marguerite Duras, lettre à Robert Gallimard, octobre 1963. Citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II 1946-1996*, *op. cit.*, p. 407.

langage qui ne se parle pas, communicant plutôt par la pluralité de possibilités d'expression que par la précision d'un choix de mot ou de phrase.

Toute poétique dépend des résonances de sens qui découlent d'un lexique particulier, mais la poétique durassienne éclate la signification de la phrase car le mot juste est toujours en fuite de l'énonciation : évoqué sans jamais être précisé. Dans son introduction pour *l'Avant-scène* de *Miracle en Alabama*,¹²² l'adaptation que Marguerite Duras a préparée, avec Gérard Jarlot, de *The Miracle Worker*, pièce de William Gibson qui raconte l'histoire de la sourde/muette/aveugle américaine Helen Keller,¹²³ Duras explique qu'elle souhaite que ses spectateurs voient dans la pièce « [...] le développement d'une situation qui ne peut à aucun moment se résoudre par le langage, bien que le langage contradictoirement en constitue la seule issue ».¹²⁴ La publication de *Miracle en Alabama*, sorti en 1963, coïncide avec l'écriture et la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* (et la rédaction d'une partie du *Vice-consul*), et on pourrait dire que, dans un certain sens, le personnage de Lol V. Stein découle de celui de Helen Keller, surtout en ce qui concerne la difficulté de l'expression langagière : même si Lol n'est physiquement décrite comme ni sourde, ni aveugle, ni muette, elle cherche à affaiblir ses sens en limitant ses capacités d'ouïe, de vue, et de parole : « À cette distance, quand ils parlent, elle n'entend pas. Elle ne voit que le mouvement de leurs visages devenu pareil au mouvement d'une partie du corps, désenchantés. Ils parlent peu. Et encore, ne les voit-elle que lorsqu'ils passent près du fond de la chambre derrière la fenêtre. L'expression muette de leurs visages se ressemble encore,

¹²² Marguerite Duras et Gérard Jarlot, *Miracle en Alabama. Pièce en trois actes de William Gibson, L'Avant-Scène*, n° 279, 1 janvier 1963.

¹²³ New York, Knopf, 1957.

¹²⁴ Marguerite Duras et Gérard Jarlot, « *Miracle en Alabama : Pourquoi ?* », *L'Avant-Scène*, n° 279, 1 janvier 1963.

trouve Lol » (LVS, 64). La distance voyeuriste que Lol établit entre elle et le couple de Jacques Hold et de Tatiana Karl – elle ne veut que « les voir » (LVS, 103, 105, 138) – lui permet d'éliminer l'ouïe et ainsi de simuler un état de sourd-muet, avec une vision floue qui ne traduit que des mouvements généraux, détachés de toute interprétation significatrice, communiquant seulement l'expression d'un geste sans raison ni détermination.

Lol désire être *incapacité*, abasourdie par un surplus de sensation que son non-corps n'arrive pas à traduire : « Je vois qu'un rêve est presque atteint. Des chairs se déchirent, saignent, se réveillent. Elle essaie d'écouter un vacarme intérieur, elle n'y parvient pas, elle est débordée par l'aboutissement, même inaccompli, de son désir. Ses paupières battent sous l'effet d'une lumière trop forte. Je cesse de la regarder le temps que dure la fin très longue de cet instant » (LVS, 131). Duras établit ainsi un paradoxe dans l'aveuglement de Lol car cet état ne résulte pas en un obscurcissement de la vision, mais au contraire, un blanchissement : c'est l'excès d'illumination qui emporte la vue et non pas l'absence de lumière. Et si par la science établie on sait que c'est grâce à la lumière que nous arrivons à voir, dans l'univers durassien on remarque que le paroxysme de sensation, l'excès d'éléments déclencheurs, a l'effet contraire, à savoir celui d'anéantir la sensation. C'est un état voulu, désirable, selon l'auteur : « C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle ». ¹²⁵ De même, au lieu d'une absence de bruit, l'assourdissement dérive d'un bourdonnement, excès de sons indéfinissables et indiscernables les uns des autres. Le vide ou la fragmentation chez le personnage principal durassien provient de cet excès, du vacarme, de l'éclair : du chaos des sensations sort la

¹²⁵ *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 94.

conception d'un état-limite, résidant sur le bord de toute impression, là où les capacités du personnage se fragmentent, se déchirent, élimés par l'excès de l'usage. De par la langue, Marguerite Duras effectue un bouleversement des notions de ce qui définit la littérature, précisément les faits et les détails qui doivent composer le récit et rendre sensible l'histoire pour le lecteur. L'écrivain joue avec la langue, déformant le discours et évitant le mot avec comme seul objectif de faire parler le silence que représente le livre achevé. C'est un travail d'amour, cet anéantissement, effort d'atteindre par l'intermédiaire du langage un état au-delà des mots, état aussi insupportable que désirable.

LOL ET LE DISCOURS FRAGMENTAIRE

Cette tendance vers la fragmentation s'étend jusqu'à la parole de Lol, où l'on compte de nombreuses occurrences de discours fragmenté. Qu'il s'agisse d'un brusque changement de sujet de conversation, ou plus violemment, d'une coupure radicale de la phrase qui s'attaque à sa syntaxe même, ces « trous » dans le discours de Lol brouillent le sens de « ses » paroles, et contribuent à un aspect déroutant du texte en général. Selon Jean Cléder, ces suppressions représentent une

relation très puissante et singulière que ce style institue entre esthétique et pathologie. [...] Lol V. Stein, ravie par le spectacle de sa propre dépossession, est dépossédée de l'usage ordinaire de la langue ; en amont, on sait que le personnage de Lol V. Stein a été inspiré à Duras par la visite d'un hôpital psychiatrique, mais on peut redescendre au niveau de la syntaxe elle-même pour s'apercevoir que Lol V. Stein ne finit pas ses phrases [...].¹²⁶

¹²⁶ Marguerite Duras : *trajectoires d'une écriture*, op. cit., p. 52.

Il s'agit d'un effet d'*aposiopèse*,¹²⁷ geste beaucoup plus précis qu'un simple effet de parataxe (technique littéraire pourtant répandue chez Duras, caractérisée par des phrases courtes ou saccadées), car il « consiste en une interruption dans la suite attendue des dépendances syntaxiques, l'enchaînement de la phrase restant en quelque sorte “en l'air.” »¹²⁸ Le terme, provenant de l'ancien grec, signifie « devenir silencieux ». Pourtant, ce silence ne représente pas un *ne rien savoir* mais un *savoir rien* ; Duras attribue la citation à Catherine Sellers : « [...] quand on joue Duras, il faut savoir que “rien,” c'est positif. Savoir rien. Ce n'est pas ne rien savoir ». ¹²⁹ Sujet que Susan D. Cohen reprend plus tard, dans son entretien avec Marguerite Duras : « Tout comme le silence, les blancs sur la page chez vous ne sont pas vides [...]. Le silence n'est ni absence de pensée, ni absence de communication ». ¹³⁰ C'est un geste qui permet, en général, de traduire un excès d'émotion ou une interruption de l'énonciation, mais chez Duras, ce phénomène marque bien plus que cela : une impossibilité d'exprimer, l'avènement de quelque chose qui ne peut être nommé.

Quoique quasiment toute recherche sur le texte durassien adresse les vides, les trous, les blancs, l'absence, les ellipses, ou les fragments dans le texte, très peu se sont consacrées entièrement à cette question fort significative. Force est de constater que la question du fragmentaire dans l'œuvre durassienne se trouve souvent soumise à une réflexion plus herméneutique ; et si certaines de ces interprétations du texte peuvent avoir leur mérite, le geste exégétique risque d'occulter le travail *textuel*. Dans son essai « The

¹²⁷ Discussion avec Julie Gaillard, Emory University, Atlanta, 15 avril 2015. Du grec *aposiôpêpsis*, qui signifie, « cesser de parler ». L'aposiopèse désigne une « interruption soudaine d'un énoncé, d'une parole traduisant une émotion, une insinuation, une allusion, une colère, une crainte, etc. ». Michel Pougeoise, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006, p. 57.

¹²⁸ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 61.

¹²⁹ *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁰ Marguerite Duras, « Silence qui parle ? », entretien avec Susan D. Cohen, [Inédit, propos recueillis les 15 et 23 juillet 1982]. *Initiales 3, MD*, Lyon, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, décembre 2013, p. 79-80.

Blanks », Trista Selous rejette l'une des interprétations communes de cette fragmentation, à savoir l'idée que les ellipses dans le texte durassien peuvent être considérées comme un exemple d'« écriture féminine » :

Je ne pense pas qu'une telle manière d'employer la langue puisse être spécifiquement identifiée comme "féminine" ; car elle fonctionne de la même façon que les sous-entendus ou les plaisanteries, en contrôlant et en utilisant le pouvoir de liens inconscients entre les signifiants, et je ne vois pas pourquoi ni comment on peut attribuer un genre masculin ou féminin à de tels phénomènes universels. De plus, je ne pense pas qu'il soit possible de considérer ces phénomènes comme bouleversant les règles par et avec lesquelles la langue (masculine) ou la littérature travaille. Au contraire, ils dépendent de la résistance (choisis selon le contexte) des règles face aux omissions.¹³¹

Cependant, cette interprétation occulte les phénomènes qu'on peut remarquer dans les romans en question, car *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul* semblent mettre en scène expressément un protagoniste féminin et un protagoniste masculin, et en particulier, souligne la différence dans leurs façons de s'exprimer. Le fragmentaire dans l'écriture durassienne ne permet pas la compréhension, et ainsi, travaille contre les règles qui, selon Selous, continuent de résister aux manipulations syntaxiques que l'écrivain leur fait subir ; la soustraction effectuée sur le texte vise à brouiller le sens, non pas à le clarifier, et ainsi l'écriture durassienne subvertit la syntaxe établie, non seulement en la déformant (élément qui ne nous préoccupe pas ici), mais en la refusant tout court. En revanche, il ne s'agit pas, non plus, d'une simple *écriture féminine*. Il y a une comparaison que Duras explore dans ces romans, qui à la base concerne la notion de l'endroit dont émerge l'écriture. Cette comparaison cadrera notre discussion ici des voix féminine et masculine dans ces deux

¹³¹ *Critical Essays on Marguerite Duras*, éd. Bettina Knapp, New York, G.K. Hall, 1998, p. 85.

ouvrages, et nous permettra de considérer comment l'aspect sexuel contribue à l'érotisme du geste de l'écriture.

Les éléments fragmentaires du *Ravissement de Lol V. Stein* ne représentent pas un aspect insolite du récit, puisqu'ils sont justifiés par l'histoire même. Nous nous rappelons que, suite à son traumatisme lors du bal de T. Beach, pendant lequel son fiancé lui a été ravi par une autre femme (Anne-Marie Stretter), Lol a été ramenée à S. Tahla et serait restée dans sa chambre, où elle « prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait » (LVS, 23). Le texte souligne ce choix intentionnel de se censurer, qui ira encore plus loin en touchant aussi, progressivement, à la parole de Lol :

Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. (LVS, 24)

Reliée à son rapport au temps, la durée insupportable de l'existence, cette fragmentation de la parole n'est donc pas seulement le résultat de quelque incapacité, mais une décision volontaire de raccourcir et son nom, et ses énoncés. Même si, au fur et à mesure que le récit se développe, Lol recommence à parler, ses expressions garderont quand même cette caractéristique distinctive de brièveté, et assez souvent, celle encore plus frappante, de l'ellipse. C'est surtout l'écriture qui porte la marque du traumatisme, car l'épreuve subie par le texte est un travail violent, de mutilation. Ainsi le traumatisme subi par Lol mime et est mis en parallèle avec celui effectué sur l'écriture ; la voix du personnage devient le porte-parole du processus de l'écriture.

Si l'aspect fragmentaire de la parole de Lol peut se justifier par l'histoire du personnage, il est néanmoins assez surprenant du point de vue stylistique. Des phrases

trouées qui ne se terminent pas, et qui parfois ne contiennent aucune ponctuation, même pas de points de suspension pour marquer ou souligner leur discontinuité, sont éparpillées ici et là dans le roman. On peut ainsi compter neuf exemples de discours tranché chez Lol. Parmi ceux-ci, on repère trois types différents de discours fragmenté. D'abord, il y a des ellipses discursives dans la parole de Lol elle-même, qui font preuve de la recherche d'un mot ou d'une façon d'énoncer. Ce sont des situations où Lol semble hésiter, ne trouvant pas le mot exact ou ne voulant pas terminer sa phrase. Or, la conversation continue, soit par un sens inféré, soit par une entente secrète partagée, toujours uniquement entre elle et Jacques Hold.

- Tu écoutes toujours ?
 - Presque toujours. Surtout quand je
 Tatiana attend. Le reste de la phrase ne viendra pas. Tatiana reprend : [...] (LVS, 93)

Mais si un jour je... - elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas - est-ce qu'ils me laisseront me promener ? (LVS, 139)

Ne s'ennuie-t-elle pas de cette maison ? lui demande la jeune femme, cette belle et grande maison de U. Bridge ? Lol ne répond pas tout de suite, tous la regardent, il passe quelque chose dans ses yeux, comme un frisson. [...] Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. Deux secondes passent, elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie, une manière de dire qu'elle se plaît davantage ici à S. Tahla qu'à U. Bridge. On ne relève pas, elle prononce bien : S. Tahla, U. Bridge. Elle rit un peu trop, donne trop d'explications. Je souffre, mais à peine, chacun a peur, mais à peine. Lol se tait. Tatiana est confirmée sans doute dans sa version de la distraction. Lol V. Stein est encore malade. (LVS, 145-146)

- Je croyais que
 Elle ne termine pas. J'insiste doucement.
 - Essayez de me dire. Que...
 - Vous auriez deviné.
 - C'est impossible, je dois vous voir, c'est impossible. (LVS, 153)

- Parfois dans la journée, j'arrive à m'imaginer sans vous, je vous connais quand même, mais vous n'êtes plus là, vous avez disparu vous aussi ; je ne fais pas de bêtises, je me promène, je dors très bien. Je me sens bien sans vous depuis que je vous connais. C'est peut-être dans ces moments-là, quand j'arrive à croire que vous avez disparu que J'attends. Quand elle cherche, elle arrive à continuer. Elle cherche. Ses paupières fermées battent imperceptiblement avec son cœur, elle est calme, cela lui plaît aujourd'hui de parler.
- que je suis le mieux, celle que je dois. (LVS, 170)

Dans ces situations, c'est toujours le narrateur qui interprète la raison du silence, ou ce qui le provoque. Celui-ci, Jacques Hold, encourage Lol à chercher le mot exact où à trouver le reste de la phrase. Dans le troisième exemple, la phrase a l'air d'être terminée (même si son sens reste ambigu) ; c'est seulement le narrateur qui sait qu'elle ne l'est pas - et qui le signale. Parfois, la conversation continue sans que Lol arrive à clôturer sa pensée. Seulement une fois, assez tardivement dans l'histoire, elle retrouve la parole, et arrive à continuer (c'est la quatrième citation).

Dans le deuxième cas de discours fragmentaire, nous trouvons des suppressions de la part du narrateur, qui aurait choisi de ne pas révéler ce que Lol a dit. Il s'agit à ces moments d'un phénomène d'ellipse narrative : c'est le narrateur ici qui censure ou élimine les paroles de Lol.

Elle dit :

- C'est la première fois que vous vous trompez.

- Ça vous plaît ?

- Oui. Surtout de cette façon. Vous êtes si près de

Elle raconte ce bonheur d'aimer, matériellement. Dans sa vie de chaque jour, avec un autre homme que moi, ce bonheur existe sans drame aucun. (LVS, 169)

Vous pourriez tout aussi bien aimer Tatiana, dit-elle, ce serait pareil pour...

Elle ajoute :

Je ne comprends pas ce qui se passe. (LVS, 139)

- Je vais téléphoner à mon mari. Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il

Elle ajoute :

Après je serai si raisonnable. Comme je lui ai déjà dit que c'était la fin de notre histoire déjà, est-ce que je ne peux pas changer, moi ? Je le peux, vous voyez. (LVS, 185)

Ce ne serait donc pas une situation d'autocensure chez Lol, puisque c'est le narrateur qui décide d'omettre une partie de ses paroles. Le résumé que donne le narrateur de ce que Lol a dit, ou bien l'énoncé narratif « elle ajoute », signale l'enlèvement d'une partie des paroles, mais ce qui a été enlevé n'est jamais raconté mot pour mot, et souvent nous ne savons même pas ce qui aurait rempli l'ellipse.

Il y a également une occasion inattendue, combinaison d'ellipse discursive et d'ellipse narrative, où on trouve que cette parole tranchée a été transférée, et que c'est Jacques Hold (et non pas Lol) qui déclenche ce phénomène entre lui et elle, comme s'il commençait à attraper sa maladie, sa folie. Dans ce cas, aucun des deux n'éclaircit le lecteur. Jacques Hold n'est pas capable, en ce moment, de remplir les trous, car chez lui aussi la parole est lacunaire.

Je lui souris, toujours dans le même état ignorant et averti à la fois d'un avenir qu'elle seule désigne sans le connaître.

Nous sommes deux à ne pas savoir. Je dis :

- Je voudrais.

Sa figure change, pâlit.

- Mais nous, dit-elle, qu'est-ce que nous ferions de ça ?

Je comprends, ce verdict, je l'aurais prononcé à sa place. Je peux me mettre à sa place mais du côté où elle ne veut pas.

- Je voudrais aussi - dit-elle. (LVS, 132)

Curieusement, l'ellipse ne confond pas les deux locuteurs, qui continuent la conversation dans une entente et une compréhension inexplicables pour le lecteur. Quelque chose passe ici entre les mots, soulignant la vérité du texte durassien, qui ne sera jamais que lacunaire.

Rien n'explique cette entente entre le personnage principal et le narrateur. La suite n'explique pas le trou dans le sens du dialogue.

Seulement une des neuf phrases appartient à la troisième catégorie de discours fragmentaire, qui consiste en un élément dans la diégèse qui interrompt les paroles de l'énonciatrice, et qui l'empêche de continuer. À ce moment, le narrateur offre une explication possible de la raison de l'interruption, qui provient d'un élément diégétique : les freins de l'arrêt du train à T. Beach.

Peut-être qu'il ne faudrait plus que je vous voie ensemble sauf
Elle a parlé rapidement. Peut-être la phrase a-t-elle été inachevée cette fois-ci
par le premier coup de freins de l'arrêt : nous arrivons à T. Beach. (LVS,
175)

La parole de Lol est interrompue par l'arrivée à T. Beach, le retour au lieu de son « ravissement ». Ce ne serait donc pas un hasard que sa parole soit également ravie dès qu'elle arrive à destination, ce qui permettrait de lire dans la coupure un effet du traumatisme subi. Selon Michel David, « Pour [Duras], le langage est un événement de corps, un traumatisme. Elle flirte avec le littoral du langage, la lettre, la zone de bordure du trou qui attire, fascine et effraie, l'écran du semblant ».¹³² Cependant, le narrateur offre aussi une interprétation logique de ce qui serait passé : le bruit des freins aurait-il pu couper la voix de Lol ? Cette circonstance de discours fragmentaire est accompagnée d'une indication que le narrateur est conscient de la répétition de ce phénomène, car l'expression répétée, « cette fois-ci », marque une déviation de la norme chez Lol. Elle permet de lire dans le passage ci-dessus un positionnement bizarre de la part du narrateur, deux points de vue en un seul, celui du narrateur et celui du personnage, pas tout à fait ensemble. Si la

¹³² *Le Ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 52.

voix de Lol est effectivement coupée par le bruit des freins du train, comme le narrateur semble l'indiquer, pourquoi faudrait-il un « peut-être » à la phrase ? Si le bruit des freins était la raison de la coupure de la voix, et que le narrateur n'a pas entendu ses propos, ce n'est pas une situation douteuse. Enfin, que cette instance de discours fragmentaire soit le résultat d'un problème d'entente, ou d'un traumatisme, le narrateur semble évoquer les interprétations possibles de ce phénomène, sans trancher pour l'une ou pour l'autre.

Remarquons surtout que la plupart des fragmentations se produisent juste après des propositions de doute: « je croyais que... », « j'arrive à croire que vous avez disparu que... » ; de subjonctif : « pour qu'il... » ; ou au conditionnel : « si un jour je... », « ce serait pareil pour... », « je voudrais » ; ou bien une combinaison des deux : « peut-être qu'il ne faudrait plus que je vous voie ensemble sauf... ». Ainsi, c'est seulement lorsque les discours de Lol sortent du cadre de l'indicatif ou de ce qui est certain qu'elle n'arrive plus à s'exprimer : « Connectant les trois époques du passé, du présent et du futur, [le conditionnel] favorise l'évasion vers le monde du potentiel ou du contrefactuel ».¹³³ Mais chez Lol l'effet est d'autant plus radical. Elle est bloquée dans le temps du présent, mais cela ne la rend pas plus présente au récit ; au contraire, le récit se bloque aussi lorsque Lol s'exprime, n'arrivant pas à s'aventurer dans les domaines de l'imaginaire. Dans ce ravissement du temps, Lol ne *peut* plus imaginer d'autres circonstances que les présentes, que ce qui est indiqué, que ce qui *lui* est indiqué.

L'absence de capacité pour l'hypothétique est symptomatique chez Lol de la lacune générale d'une temporalité autre que le présent, car le seul présent qu'elle peut concevoir

¹³³ Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Duculot, 1997 (réédition 1998). Cité dans Monique Pinthon, Guillaume Kichenin, et al., *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Paris, Atlande, 2005, p. 203.

serait la reconstruction perpétuelle du moment du traumatisme (qu'elle essaie de réaménager sans cesse au présent) : « Et cela recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre : ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre, au moins » (LVS, 47). Quoique le passé de Lol joue un rôle fondamental dans le récit, ce n'est que par l'intermédiaire du narrateur, Jacques Hold, et des témoignages des autres personnages – Tatiana Karl, surtout – que s'effectuent les retours en arrière qui permettent au lecteur de découvrir l'histoire de Lol, car son amnésie de la nuit du bal lui a ravi sa mémoire, et elle reste comme figée dans le temps. Elle aura besoin que Tatiana lui explique, par exemple, ce qui se serait passé lors du bal ; elle aura oublié la plupart des détails de la soirée de T. Beach, et Tatiana lui confirmera : « Je suis ton seul témoin. Je peux le dire : non. Tu leur souriais. Tu ne souffrais pas » (LVS, 99). L'effacement de la mémoire, accouplé avec l'impossibilité d'imaginer des situations hypothétiques, laisse Lol enfermée dans son présent, « le seul présent » (LVS, 74), avec la seule possibilité de recréer l'instant du bal, le moment traumatisant de sa séparation du couple de Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours : « Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. Elle y entre. Elle y entre chaque jour » (LVS, 46). L'itératif souligne l'impossibilité d'avancer au-delà du présent qu'elle n'arrête pas de recréer.

Dans les trois cas de discours fragmentaire, qu'il s'agisse d'une ellipse discursive, d'une ellipse narrative, ou d'une interruption diégétique, le lecteur dépend de l'intermédiaire du narrateur pour raconter – ou ne pas raconter – ce qui s'est passé. Nous

sommes donc confrontés à la problématique du narrateur, ce Jacques Hold qui construit son récit sur la parole des autres. On remarque que souvent, c'est lui qui interprète la raison des hésitations de Lol, ou qui l'encourage à continuer, et qui, de plus, devine ses réponses sans qu'elle ne les prononce. À ce sujet, Mireille Calle-Gruber écrit :

[...] la narration est anamnèse. La remémoration n'opère pas depuis un point focal unique et unificateur. Ce n'est pas celle d'un sujet. L'émergence du souvenir advient donc dans l'interruption, la reconstitution du passé n'est jamais une anastylose. Fragmentaires, isolés, non coïncidants, ce sont le plus souvent, sens strict de l'anamnèse, les souvenirs d'évènements concerts qui sont convoqués et qui remplacent l'expression synthétique d'une idée ou d'un sentiment. Ce récit-là est contraint d'aller en aveugle, à l'insu [...].¹³⁴

Dans la métaphore de Calle-Gruber, le récit de Jacques Hold est comparé à un monument en ruines, où le passé de Lol serait comme une stèle en fragments disparates dont certains serait perdus. Toutefois, il ne s'agit pas de reconstruire, et il n'y aurait nul besoin de recréer les morceaux pour reconstruire le passé. La narration n'essaie pas de reproduire avec vérité ou exactitude ce qui est terminé ; au contraire, elle consigne les fragments, les trous, les inexactitudes. Puisque tout le récit dépend du témoignage de ce narrateur – et n'oublions pas, il crée sa narration à partir de « ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach » (LVS, 14), – les fragments contribuent d'autant plus à une instabilité constante de l'histoire.

Le discours fragmentaire dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* reste problématique pour le lecteur, car le sens du récit, déjà rendu suspect par le narrateur peu fiable, est d'autant plus brouillé par ces lacunes fréquentes. Ce n'est pas seulement une indication de la pensée trouée de Lol, mais une absence de détails qui laisse les actions des personnages

¹³⁴« L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras : une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », dans *Le Nouveau roman en questions, I : « Nouveau Roman et archétypes »*, op. cit., p. 53.

et leurs réflexions sans fin, sans logique, sans suite. On ne peut pas s'empêcher de se demander comment ces phrases auraient été construites. L'auteur aurait-elle imaginé, dès le début, une Lol qui parle d'une manière si mystérieuse, ou au contraire, cet aspect du personnage se serait-il développé au fur et à mesure que l'histoire se rédige ?

Il est alors intéressant de découvrir que les paroles tranchées du *Ravissement de Lol V. Stein* sont encore intactes dans les manuscrits originels de l'œuvre : nous trouvons la fin, et avec celle-ci, un sens qui a été, littéralement et littérairement, brouillé. L'auteur aurait donc procédé à un enlèvement de détails, par un processus de rature : au lieu d'être complètement enlevés, les détails sont plutôt supprimés, ce qui fait que le texte du *Ravissement de Lol V. Stein* ressemble à un document classé, où certains éléments ont été biffés, comme s'ils étaient désignés en tant qu'incommunicables. Souvent, ce sens *perdu* justifie les répliques du narrateur, ou les actions de Lol.

En guise d'exemple de ce phénomène inattendu, nous citons ici quelques extraits des manuscrits qui permettent de reconstruire les répliques et le sens biffé qui les motive encore. Le premier exemple est extrait d'un moment dans le récit où Lol est allée retrouver Jacques Hold, qui est devenu son amant.

DISCOURS FRAGMENTAIRE I	
- Mais si un jour je ne rentre pas - elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas - est ce qu'ils me laisseront en liberté ?	DRS 28.1, f° 85
Mais si un jour je... - elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas - est-ce qu'ils me laisseront me promener ?	LVS, 139

Le souci de ne pas pouvoir se promener naît ici de l'intrigue originelle, que l'on découvre dans la première version des manuscrits : Lol aurait été envoyée de force dans un asile psychiatrique par Jean Bedford et Tatiana Karl, qui seraient venus la chercher à l'hôtel pendant la nuit à T. Beach avec Jacques Hold.¹³⁵ À la fin du texte publié, Lol entend encore les manifestations de ce dénouement perdu ; le lecteur comprend ces paroles comme des hallucinations, ce qui est d'autant plus accentué par les répliques de Jacques Hold :

« - La police est en bas.
Je ne la contredis pas.
- On bat des gens dans l'escalier.
Je ne la contredis pas » (LVS, 187).

Pourtant, ce qui est devenu comme une hallucination dans le texte publié, avait été une *réalité* dans une précédente version du manuscrit du *Ravissement de Lol V. Stein*.¹³⁶ Ainsi, les récits passés et le récit *final* se superposent, palimpsestes des multiples dénouements que l'auteur a considérés.

DISCOURS FRAGMENTAIRE II	
- Je vais téléphoner à mon mari, dit Lol. Le fait que je suis dans cette ville n'est pas suffisant pour qu'il s'inquiète. Après je serai si raisonnable qu'il oubliera.	DRS 28.2, f° 89

¹³⁵ Annalisa Bertoni offre une excellente étude du dénouement perdu du *Ravissement de Lol V. Stein* dans son article « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Les Archives de Marguerite Duras, op. cit.*, pp. 213-225.

¹³⁶ Dans le dossier DRS 28.8, nous trouvons le dénouement originel qui a ensuite été supprimé, ou du moins, dissimulé, dans le texte publié :

« Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l'hôtel des Bois.

Tatiana avait fait vite pour ne pas voir à revenir sur son malheur.

Elle était [sic] déjà là, à côté de Jean Bedford, dans son automobile. Lol qui nous avait tous précédés dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage.

<+ Nous avons attendu qu'elle se réveille>

Elle ajouta, très soucieuse de logique. - Je lui ai dit que c'était la fin de notre histoire. Et cela m'aidera à mentir.	
- Je vais téléphoner à mon mari. Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il Elle ajoute : Après je serai si raisonnable. Comme je lui ai déjà dit que c'était la fin de notre histoire déjà, est-ce que je ne peux pas changer, moi ? Je le peux, vous voyez.	LVS, 185

Nous avons en fait dans ce passage deux exemples de discours fragmentaire, celui où la phrase est coupée (« Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il »), et celui où la fin de la phrase a été supprimée (« Après je serai si raisonnable »). La version manuscrite souligne une attention à la logique chez Lol, qui est omise dans la version finale, ainsi que l'indication factuelle, « le fait », dont la rature pourrait faire preuve d'une décision de la part de l'auteur d'enlever toute assurance du genre cartésien. Enfin, sans ces liens à une logique particulière, l'intérêt d'être « raisonnable » reste plutôt dans la version finale comme une résolution sans motivation aucune. Même si le lecteur peut deviner le sens inféré de ces paroles, les trous restent des obstacles à la compréhension, car toute lecture est ainsi conjecture. Or, l'observation de Lol que la fin de l'histoire approche est un signal à la fois diégétique et métatextuel, indiquant une signification à deux niveaux du texte : à ce moment du récit la fin de l'histoire s'approche pour Lol et aussi pour le lecteur. La réflexion sur sa capacité à changer pourrait vouloir évoquer les transformations et les évolutions que le texte du *Ravissement de Lol V. Stein* aurait subies au stade de la rédaction, permettant une interprétation métatextuelle de ce propos également.

DISCOURS FRAGMENTAIRE III	
- Vous pourriez tout aussi bien aimer Tatiana, dit-elle, ce serait pareil entre vous et moi . <i>pour</i> [Elle ajoute : [<i>Il n'y a rien à comprendre.</i> - <i>Je ne comprends pas ce qui se passe.</i>	DRS 28.12, f° 111-112
Vous pourriez tout aussi bien aimer Tatiana, dit-elle, ce serait pareil pour... Elle ajoute : Je ne comprends pas ce qui se passe.	LVS, 139

Ici encore, nous remarquons un élément quasiment métatextuel dans la constatation « Je ne comprends pas ce qui se passe », qui semble refléter la situation du lecteur devant le texte. L'omission de « entre vous et moi » enlève le contexte de la proposition, et laisse une déclaration sans attache. L'ajout de « pour » dans la version manuscrite, qui témoigne du changement apporté au texte, a sans doute été jugé nécessaire par l'auteur afin de transformer un énoncé qui aurait pu se terminer après « pareil » en une phrase que le lecteur allait percevoir comme coupée et sans fin.

DISCOURS FRAGMENTAIRE IV	
Ne s'ennuie t elle [sic] pas de son ancienne maison ? lui demande la jeune femme, cette maison de X ? Lol ne répond pas tout de suite, ses yeux s'éclairent et il se passe quelque chose dans leur lumière, comme un frisson. Elle s'immobilise sous le coup de ce d'un passage souterrain en elle <i>de quoi ? d'oiseaux sauvages qui la traversent de part en part, s'engouffrent ? puis le vent de leur vol s'apaise ?</i> + e <+ E>lle répond qu'elle ignore avoir jamais habité cette ville de [sic] X; Tout aussitôt elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie, une manière de dire qu'elle se plaît davantage ici. On ne relève pas. Elle rit un peu trop, donne trop d'explications. Je souffre, mais à peine, chacun à peur, mais à peine. Lol se tait.	DRS 28.8, f° 116

<p>Ne s'ennuie-t-elle pas de cette maison ? lui demande la jeune femme, cette belle et grande maison de U. Bridge ? Lol ne répond pas tout de suite, tous la regardent, il passe quelque chose dans ses yeux, comme un frisson. [...] Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. Deux secondes passent, elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie, une manière de dire qu'elle se plaît davantage ici à S. Tahla qu'à U. Bridge. On ne relève pas, elle prononce bien : S. Tahla, U. Bridge. Elle rit un peu trop, donne trop d'explications. Je souffre, mais à peine, chacun a peur, mais à peine. Lol se tait. Tatiana est confirmée sans doute dans sa version de la distraction. Lol V. Stein est encore malade.</p>	<p>LVS, 145-146</p>
--	---------------------

Dans les passages ci-dessus, la phrase tranchée ressemble à une phrase complète, mais la coupure après « avoir jamais habité » résulte en un énoncé abstrait et surprenant, qui met en doute l'existence et surtout la localisation de Lol ; ainsi, si Lol « ignore avoir jamais habité », elle reste sans attache, sans ancrage. La prolifération de points d'interrogation dans la version du manuscrit, et les différentes interprétations de ce qui se passe chez Lol, semblent représenter les essais de différentes énonciations de la part de l'écrivain. Ce qui reste enfin dans le texte publié est une version abstraite de ces images concrètes d'« oiseaux sauvages » ; elles deviennent seulement « un frisson ». L'ajout des noms précis des villes permet au narrateur de faire remarquer la folie chez Lol, car elle croit vivre dans la ville de son passé, S. Tahla, alors qu'à ce moment dans le récit, elle habite avec son mari et ses enfants dans « cette belle et grande maison de U. Bridge » (LVS, 145). Le thème de la folie dans le récit, d'ailleurs, provient justement de ces erreurs ou confusions d'expression de la part du personnage de Lol. La version dans le manuscrit le confirme, car la folie n'est toujours pas évoquée à ce stade primitif de la rédaction.

DISCOURS FRAGMENTAIRE V	
<i>Lol Je croyais que</i> <i>J. Hold : Essayez de me dire. Que...</i> <i>Lol ... que vous auriez deviné</i> <i>J. Hold : je dois savoir ce que vous faites, c'est Lol impossible, je le dois...</i>	DRS 28.15, non paginé
<ul style="list-style-type: none"> - Je croyais que Elle ne termine pas. J'insiste doucement. - Essayez de me dire. Que... - Vous auriez deviné. - C'est impossible, je dois vous voir, c'est impossible. 	LVS, 153

Ici, dans l'évolution de la version manuscrite à la version publiée, le pronom relatif « que » perd sa proposition subordonnée, « vous auriez deviné », devenant plutôt une deuxième phrase avec un 'v' majuscule, « Vous auriez deviné ». Celle-ci est donc coupée de ses origines en tant que suite au premier énoncé, et la deuxième phrase reste déconnectée du contexte de la conversation. Même si le passage dans les manuscrits contenait déjà plusieurs ellipses, la deuxième version brouille d'autant plus le sens des paroles car l'interjection de Jacques Hold, « C'est impossible, je dois vous voir, c'est impossible » ne semble se référer à rien dans le dialogue. Par ailleurs, la phrase ici, « Je dois savoir ce que vous faites », positionne Lol en tant que sujet grammatical, alors que dans la version publiée elle devient l'objet de la phrase, et le fait qu'elle doit être vue par Jacques Hold lui enlève le pouvoir qu'elle possédait en tant que sujet. Comme nous l'avons souligné ailleurs, c'est un changement général que l'on remarque dans les manuscrits, qui transforme radicalement la dynamique entre ces deux personnages.

DISCOURS FRAGMENTAIRE VI	
<p>Je lui souris, toujours dans le même état ignorant et averti à la fois d'un avenir qu'elle seule désigne sans le connaître. On dirait que du lait se mêle à l'eau de ses yeux. Mais n<+ N>ous sommes deux à ne pas savoir. Je dis:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je vous désire. Sa figure frémit. Elle pâlit. - Mais nous, dit-elle, qu'est-ce que nous ferions de ça? <p>Je comprends<+,> la justesse de ce verdict.J<+ ,j>e l'aurais à sa place. Notre amour débute comme il doit, avec une exactitude de tir.<+ Je peux me mettre à sa place mais du côté où elle ne veut pas.></p> <ul style="list-style-type: none"> - Je vous désire aussi très fort. 	DRS 28.8, f° 104
<p>Je lui souris, toujours dans le même état ignorant et averti à la fois d'un avenir qu'elle seule désigne sans le connaître. On dirait que le lait est mêlé l'eau de ses yeux. Mais nous sommes deux à ne pas savoir. Je dis :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je vous désire. Sa figure frémit. Elle pâlit. - Mais nous, dit-elle, qu'est-ce que nous ferions de ça? <p>Je comprends [illisible] de ce verdict. Je l'aurais à sa place. [illisible]<+ Je peux me mettre à sa place mais du côté où elle ne veut pas.></p> <ul style="list-style-type: none"> - Je vous désire<+ voudrais> aussi très fort. 	DRS 28.12, f° 104
<p>Je lui souris, toujours dans le même état ignorant et averti à la fois d'un avenir qu'elle seule désigne sans le connaître.</p> <p>Nous sommes deux à ne pas savoir. Je dis :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je voudrais. Sa figure change, pâlit. - Mais nous, dit-elle, qu'est-ce que nous ferions de ça? <p>Je comprends, ce verdict, je l'aurais prononcé à sa place. Je peux me mettre à sa place mais du côté où elle ne veut pas.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Je voudrais aussi - dit-elle. 	LVS, 132

Dans les passages ci-dessus comme souvent Marguerite Duras procède en minimalisant les énoncés afin d'atteindre un texte tellement réduit que certains de ses mots se mélangent pour créer de nouveaux vocables. Comme le remarque Danielle Bajomée, « La torture de

l'esthétique narrative, le besoin de retrancher sans cesse et de gommer, le désir fou d'anéantir, n'indiquent rien d'autre que le pathétique d'un geste qui, pour ménager *l'accès* à une forme d'absolu, doit en passer par *l'excès* ». ¹³⁷ En l'occurrence, le changement de « je vous désire » en « je voudrais » semble provenir d'une compression des trois mots en deux, un compactage des consonnes qui transforme l'énoncé en réarrangeant les sonorités. La référence à la « justesse » est finalement enlevée dans la version publiée, suivant le même geste général chez l'auteur de supprimer les références à la factualité ou au raisonnement. L'infusion du silence et la fragmentation infligée au discours, l'ellipse, la parataxe, ou l'aposiopèse insufflées aux moments de tension dans le récit – ou dans le but de créer des moments de tension, plutôt – permet de poser son texte en sursis, de le faire résister au rationalisme qui règle le monde *réel*, exposant de par les voix des personnages une sorte de réalité de l'imaginaire, où ne règne que le désir de l'écriture, de l'écrivain.

Effectivement, la fragmentation du texte témoigne d'un travail particulier de la part de l'auteur : on voit dans les maints dossiers préparatoires et les différentes versions manuscrites et tapuscrites du texte une attention même au niveau de la ponctuation, jusqu'aux épreuves avec, à plusieurs reprises, des notations en marge à côté des phrases syncopées : « sans aucune ponctuation ». ¹³⁸ Souvent des points de suspension sont également raturés, notamment dans les épreuves, juste avant la publication. Processus soustractif, pour brouiller le sens d'un récit qui sera de plus en plus troué au fur et à mesure que l'auteur rédige son texte.

¹³⁷ « Veiller sur le sens absent », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 32.

¹³⁸ De nombreux exemples de cet enlèvement des ellipses existent dans les épreuves du roman. Voir par exemple DRS 28.14, f° 104, f° 106, et f° 174.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le récit naît d'une vacuité, d'un vide ; mais d'autant plus, c'est ce vide qui est le sujet même du récit, et la phrase, la langue, non seulement ce qui le construit, mais ce qui le soutient : « Le vide est statue. Le socle est là : la phrase » (LVS, 116). Or, comme nous l'avons vu, la phrase, elle aussi, est ellipse ; est fragment ; est vide. Pour Carol J. Murphy (ma propre traduction de l'anglais), « La structure textuelle de ce roman consiste en une série de retours en arrière (répétitions, remémorations) à un non-moment quand un non-personnage a éprouvé la négation de son néant ».¹³⁹ Le discours fragmentaire se fait reflet d'une vacuité fondamentale, originelle on peut dire, répandue dans le roman, centralisée en Lol : l'écriture. S'il existe quelque chose dans ce récit de vides construits sur des vides, c'est la phrase : l'écriture. Écriture syncopée, tranchée, trouée, surtout dans les manuscrits où on découvre des pages déchirées, découpées en morceaux contenant plusieurs versions de l'histoire, réarrangées et reconstruites par un travail de collage, parfois de plusieurs couches, qui constituent la voix du récit. Lol, dans son état de mutilée, se présenterait alors comme allégorie du processus de création, du processus qui la crée (cette écriture qui pour Marguerite Duras était si essentielle), processus soustractif qui consiste à trancher mais non pas à réduire : au contraire, le silence créé par l'effet d'aposiopèse est lourd de ce qui a été enlevé, de ce qui ne se dit pas. Ces fragments dans le texte reconduisent le lecteur vers l'écriture, car c'est justement dans les processus de la composition que le silence imposé par la rature peut parler de la violence et de la souffrance effectuées sur le texte.

¹³⁹ *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, Lexington, French Forum Publishers, 1982, p. 101.

LE VICE-CONSUL ET LA QUÊTE DU MOT JUSTE

Au « mot-trou » du *Ravissement de Lol V. Stein* vient faire écho le « mot juste » du *Vice-consul*. Si Lol est marquée par la fragmentation de la voix et l'anéantissement de sa capacité de s'exprimer, le vice-consul fait preuve d'un problème d'expression tout autre : le vice-consul hurle, crie, mais sa parole ne veut rien dire, ne signale rien, et représente une quête éternelle du mot juste, mot qui ne viendra jamais.

Le vice-consul est scandaleux, personnage exclu de la société de Calcutta, et chez lequel Duras souligne son habitude de crier :

Le Vice-consul c'est un livre que partout on a crié sans voix. Je n'aime pas cette expression mais quand je relis le livre je retrouve ça, quelque chose comme ça. C'est vrai, il hurlait chaque jour le vice-consul... mais d'un lieu pour moi secret. Comme chaque jour on prie, lui il hurlait.¹⁴⁰

Cet acte de crier rejoint une certaine notion de la politique chez Duras :

Le vice-consul c'est celui en qui je crois. Le cri du vice-consul, "la seule politique," il a aussi été enregistré, ici, à Neauphle-le-Château. [...] Et tous les gens du film pleuraient. C'était des pleurs libres, sans connaissance du sens qu'ils avaient, inévitables, les vrais pleurs, ceux des peuples de la misère.¹⁴¹

Le Vice-consul est politique dans la mesure où il met en évidence la misère des peuples dans les pays désavantagés, l'inégalité des systèmes sociétaux dans les colonies, et les effets néfastes de la politique gaulliste de l'époque. Comme l'explique Christiane Blot-Labarrère :

L'Inde blanche est soucieuse de sa tranquillité d'esprit et se croit quitte envers l'Inde noire. Mais ce sommeil où se réfugient souvent les Blancs n'est que la version mondaine de celui des indigènes. Aux Indes, tous s'enfoncent dans la somnolence : les uns pour ne pas voir la misère des autres qui, eux, cherchent à l'oublier. Toutefois, le traitement textuel des personnages n'est pas le même. Les Blancs sont nommés ou individualisés,

¹⁴⁰ *Écrire*, op. cit., p. 20-21.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

les indigènes toujours évoqués par des formes plurielles : lépreux, pèlerins, affamés, mendiants. Dans l'atonie générale, ils donnent l'impression d'un troublant pullulement. Leur « horde dolente » est plongée dans une déréliction sans fin. [...] Aucun commentaire n'accuse d'avantage l'opposition entre les Indes blanches et les Indes noires à Calcutta, ville miroir où ne se reflètent plus, à terme, que les innombrables visages d'un pareil malheur à vivre.¹⁴²

Publié au milieu de la guerre au Vietnam, *Le Vice-consul* expose l'affreux quotidien de ceux qui vivaient dans ces régions les plus appauvries, où la société blanche s'était construit un oasis pour s'isoler de la souffrance et de la douleur qui caractérisent la vie des peuples exploités et défavorisés. C'est un roman dont le thème se relie à l'enfance de Marguerite Duras, qui a grandi dans la colonie de l'Indochine,¹⁴³ et la position provocatrice courageusement prise par l'écrivain dans *Le Vice-consul* exprime l'insupportable d'une situation sans issue, la tension continue et qui risquait – risque – toujours d'éclater.

Ceci étant donné, le thème du cri dans ce livre prend toute son ampleur. Le cri du vice-consul traduit le malheur de l'existence, l'insupportable douleur de vivre. Selon Blot-Labarrère,

Le vice-consul s'est heurté à Lahore et, faute d'avoir détruit Lahore, il s'est détruit lui-même. À Calcutta, il apparaît broyé par sa propre révolte, mais ses cris, à la fin de la réception à l'ambassade, révèlent qu'elle demeure le centre du personnage devenu « engin de mort » au sein d'une micro-société sévère ou apitoyée [...].¹⁴⁴

¹⁴² Marguerite Duras, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 153-154.

¹⁴³ « On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens [...]. En somme, un jour, j'ai appris que j'étais française. » Marguerite Duras, discussion avec Michelle Porte rapportée dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 60.

¹⁴⁴ Marguerite Duras, op. cit., p. 158.

Les lieux de l'Inde – Calcutta, Lahore – disent l'horreur¹⁴⁵ de l'erreur, une erreur politique et existentielle qui subsiste malgré le geste révolutionnaire, à savoir, celui de tirer sur le malheur dans l'objectif de le tuer. Lorsque le vice-consul tire sur les lépreux dans le jardin de Shalimar, il tire sur l'incompréhensible de ce lieu.

Quoique ces lieux évoquent l'aspect politique, Duras les ramène toujours à la situation de l'écriture, écriture scandaleuse et choquante, qui irrite la société mais qui pour l'écrivain reste révolutionnaire car elle vise à défier l'autorité : « Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait ». ¹⁴⁶ Écrire est un choix : le choix de résister contre les artifices et les façades, de se séparer de la société, le choix de tirer sur les idées reçues, sur le malheur, sur ce qui a été établi et qui est un point de souffrance : « [L'écriture] c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude de l'écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier ». ¹⁴⁷

Dans *Le Vice-consul*, l'un des personnages secondaires, George Crown, demande, « – Qu'est-ce qu'il reste à Calcutta ? » (LVC, 178). Il n'y reste rien, car Calcutta est un lieu où « le reste a été volatilisé » (LVC, *idem*). Dans l'autodestruction du vice-consul il y a « l'Inde entière en état de décomposition », ¹⁴⁸ l'écroulement des idées reçues, et sur la politique, et sur l'écriture : « La lutte du vice-consul est une lutte à la fois naïve et révolutionnaire ». ¹⁴⁹

¹⁴⁵ « Il parle de Lahore. C'est-à-dire de ce qui leur est commun. Et ce qui leur est commun, ce sont les Indes. Cette horreur-là. » Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶ *Écrire*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

L'écriture a l'air innocent : on croit qu'elle sert simplement pour le plaisir. Mais elle a aussi le potentiel de changer le monde.

Si l'écrivain « ose sortir et crier », son geste est mimé dans l'écriture même, qui dans son état de brouillon exige d'être « terminé », de sortir et vivre indépendamment de son créateur :

Du moment qu'on est perdu et qu'on n'a donc plus rien à écrire, à perdre, on écrit. Tandis que le livre il est là et qu'il crie qu'il exige d'être terminé, on écrit. On est obligé de se mettre à son rang. C'est impossible de jeter un livre pour toujours avant qu'il ne soit tout à fait écrit – c'est-à-dire : seul et libre de vous qui l'avez écrit. C'est aussi insupportable qu'un crime. Je ne crois pas les gens qui disent : « J'ai déchiré mon manuscrit, j'ai tout jeté ». Je n'y crois pas. Ou bien ça n'existait pas pour les autres, ce qui était écrit, ou bien ce n'était pas un livre. Et quand ce n'est pas un livre, on le sait toujours. Quand ce ne sera jamais un livre, non, on ne le sait pas. Jamais.¹⁵⁰

Marguerite Duras trace ainsi un fil dans le texte théorique que représente son livre *Écrire*, décrivant l'acte de l'écriture comme une sorte de perte de soi, perte du fil ou de la logique, ce qui fait penser à la perte de direction de la mendicante. Cette perte représente également une sorte de prise de liberté de la part de l'écriture, par laquelle l'écrit commence à exister de manière autonome de son créateur ; comme le remarque Jean Cléder, « Duras parlait de ses personnages au présent de l'indicatif, comme s'ils continuaient d'exister à l'extérieur des livres ».¹⁵¹ De plus, en décrivant le cri du livre comme « insupportable », l'écrivain compare la situation du livre inachevé à « un crime » – ce qui le relie de surcroît à un autre acte du vice-consul, celui d'avoir tiré sur le malheur, sur les lépreux dans le jardin de Shalimar. L'écriture s'oppose ainsi au livre achevé, et c'est le manuscrit en élaboration qui prend le dessus sur l'ordre établi que représente la publication éditée, corrigée, blanchie.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁵¹ *Marguerite Duras : trajectoires d'une écriture*, op. cit., p. 42.

Si le cri du livre caractérise le livre inachevé (le manuscrit), comme le déclare Marguerite Duras, « [t]andis que le livre il est là et qu'il crie qu'il exige d'être terminé, on écrit », le cri du vice-consul semble signaler un état d'inachèvement qui le personnifie et qui pourrait également expliquer son statut de « vierge », souligné trois fois dans le roman (LVC, 74, 75, 110), et que Duras met en relief lorsqu'elle avoue que « le vice-consul, c'est quelqu'un qui a oublié qu'on pouvait écrire ».¹⁵² La notion de virginité fait bien sûr allusion à l'amour non-vécu entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter, la seule femme qui l'ait jamais attiré ; or, être « vierge » fait penser à une feuille vierge aussi, feuille blanche qui manque d'écriture.

La virginité du vice-consul signale en effet l'impossibilité d'écrire. Écrire, pour Duras, est un geste sexuel : « Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit ».¹⁵³ Marguerite Duras relie cette idée à une sorte de contact sexuel qui se transfère à travers l'œuvre, par lequel « [*l*]e livre, c'est l'histoire de deux personnes qui aiment ».¹⁵⁴ Ailleurs, elle raconte l'histoire d'une aventure sexuelle qu'elle a vécue, mais elle évoque en même temps les éléments qui construisent les histoires de ses romans : « Nous avons fait l'amour dans cet hôtel d'Aurillac, puis encore nous l'avons fait. [...] L'endroit était déjà là. Sur le corps. Dans ces chambres d'hôtel. Sur les rives sableuses du fleuve. L'endroit était de nuit ».¹⁵⁵ L'endroit de l'écrivain est donc la « chambre noire »¹⁵⁶

¹⁵² Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 71.

¹⁵³ Marguerite Duras et Jérôme Beaujour, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 87. La référence aux « chambres d'hôtel » évoque, par exemple, l'hôtel des Bois du *Ravissement de Lol V. Stein*, ou l'hôtel du Prince of Wales dans *Le Vice-consul* ; alors que la référence aux « rives sableuses du fleuve » rappelle le Mékong, rivière suivie par la mendiante, ou bien le Gange où elle nage à Calcutta.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁶ Anne Cousseau élabore la notion de la « chambre noire » de l'écriture comme un « lieu de révélation de l'écrit au sens photographique du terme, véritable *cabina obscura*, et dont la *cabine* [...] apparaît comme

de l'écriture ou encore « la nuit »¹⁵⁷ du livre. Si nous comprenons « l'endroit » ainsi, l'acte d'écrire, selon Marguerite Duras, est un geste sexuel, qui engendre le livre. Ainsi, si « un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça »,¹⁵⁸ le livre durassien représente l'espace et le temps de l'acte sexuel, l'amour, et la création matérielle.

Or, le vice-consul n'accomplit pas cet acte sexuel : il ne peut que le mimer. L'amour qu'il ressent pour Anne-Marie Stretter le confond en effet ; il n'arrive pas à comprendre comment l'exprimer, et cet amour n'est jamais vécu :

Ce soir, si le vice-consul a beaucoup questionné le directeur du Cercle sur Anne-Marie Stretter, il n'a pas beaucoup parlé. Le directeur attend qu'il le fasse chaque soir. Voici, il le fait.

Le vice-consul demande :

- Est-ce que vous croyez qu'il est nécessaire de donner un coup de pouce aux circonstances pour que l'amour soit vécu ?

Le directeur ne comprend pas ce que veut dire le vice-consul.

- Est-ce que vous croyez qu'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare, pour qu'on se retrouve un beau matin avec le sentiment d'aimer ?

Le directeur ne comprend pas encore.

- On prend quelque chose, poursuit le vice-consul, on le pose en principe devant soi et on lui donne son amour. Une femme serait la chose la plus simple.

Le directeur demande au vice-consul s'il éprouve de l'amour pour une femme de Calcutta. Le vice-consul ne répond pas à cette question. (LVC, 74)

Selon Marguerite Duras, ces personnages « font comme s'ils s'aimaient, ils vont mimer l'amour [...] c'est dans cette espèce de mimodrame qu'ils trouvent l'expression de leur

l'antichambre. [...] Si la « chambre noire » constitue à partir de 1977 un élément clef du discours métatextuel, elle est aussi un lieu qui va hanter l'œuvre de Duras, renvoyant ainsi le sens de certaines fictions, par un effet de mise en abyme, à la problématique de l'écriture ». « La chambre noire de l'écriture », dans *Les Cahiers de l'Herne* 86, "Marguerite Duras," eds. Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Z. Labarrère, Paris, L'Herne, 2005, p. 112.

¹⁵⁷ « Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. » Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 28.

amour ». ¹⁵⁹ Dans le cas du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter, cette complicité se crée par un geste d'amour de la part de cette dernière qui consiste en ce qu'en dansant avec le vice-consul, elle conspire avec lui afin de lui permettre de vivre une expérience d'entente secrète avec elle, la seule femme qu'il aurait voulu pouvoir aimer:

- Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici, dit le vice-consul de Lahore.
- Vous n'avez aucune chance.
- Aucune ?
- Aucune. Vous pouvez quand même faire comme si vous en aviez une.
- Que vont-ils faire ?
- Vous chasser.
- Je vais faire comme s'il était possible que vous me reteniez.
- Oui. Pourquoi faisons-nous ça ?
- Pour que quelque chose ait eu lieu.
- Entre vous et moi ?
- Oui, entre nous.
- Dans la rue, criez fort.
- Oui.
- Je dirai que ce n'est pas vous. Non, je ne dirai rien. (LVC, 140)

Même si le vice-consul reste vierge, l'amour « non-vécu » entre les deux personnages a quand même, paradoxalement, réussi à engendrer, car Anne-Marie Stretter « inspire » un sentiment d'amour chez le vice-consul, sentiment qu'il n'a jamais éprouvé auparavant - « Si je vous en parle avec cette insistance, c'est que c'est la première fois de ma vie qu'une femme m'inspire de l'amour » (LVC, 168) - et l'acte complice tient lieu de l'acte sexuel.

Or, le passage où crie le vice-consul a été rajouté aux avant-textes à un stade assez tardif - on ne le retrouve qu'au dossier DRS 33.12, à l'étape des épreuves, inséré dans l'épisode de la fin de la soirée à l'ambassade. En fait, l'acte complice entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul à la réception de l'ambassade est absent de tous les dossiers des

¹⁵⁹ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 40.

manuscrits sauf sur les épreuves ; on en trouve effectivement deux autres versions – et qui ressemblent à peine à la scène qui se développe après – dans les dossiers 33.1 et 32.10 :

GENÈSE DU CRI	
<p>Cet accord entre chaleur et Anne Marie Stretter, le Vice Consul rôde autour. Il pressent un sens secret. Il se répète les mots. Il ne dort pas, déjà, comme elle le lui avait annoncé pour dans quinze jours.</p> <p>J'entends la<+ Voici la> voix de ma femme, Anne Maris [sic] Stretter. Elle parle à Charles Rosset [sic]¹⁶⁰ quelques jours [sic] après la réception.<+ plus tard, quelques jours plus tard, peut être dans un hôtel dans une île de l'embouchure du Gange.></p> <p>- J'avais pensé à voir son air - il est distingué, ça il n'y a pas à dire- que sa réserve cachait [sic] quelque chose, par exemple, je ne sais pas moi, un amour à Paris, une passion secrète... et même que peut être il était en train d'écrire un roman, qu'il ne pensait qu'à ça. Mais non, rien, je crois bien...</p> <p>Ah, v<+ V>oici <+ aussi> Charles Rosset [sic] qui arrive peu à peu vers moi. J<+ J>e veux dire qu'il s'approche de Anne Marie Stretter. <+ Mais voici qu'il vient, lui aussi, ça commence, ça<+ il> vient.></p> <p>Elle → sourit →← comme un<+ L'>ange ←.</p> <p>- Avant de l'entendre, eh, qui sait ?</p> <p>Il y a un cri dans la nuit, sourd, je ne sais pas ce que vient de faire Charles</p>	<p>DRS 33.1, f° 14</p>

¹⁶⁰ À ce stade de la rédaction les noms des personnages ne sont toujours pas fixes, donc on remarquera que le nom Charles Rossett alterne avec « Charles Rosset », geste qui correspond avec un phénomène général dans les manuscrits préparatoires où on constate que Duras aurait d'abord préféré des inscriptions de noms français plutôt qu'anglais. Ainsi on voit que dans le dossier DRS 32.10, l'écrivain remplace systématiquement un 'e' tréma avec un 'e' dans le prénom de Michael Richard, alors qu'elle enlève un 's' qui avait été à la fin du prénom de George Crawn dans les dossiers DRS 32.9, 32.10, 32.11, 32.12, 33.10, et 33.12. Il y a également un autre personnage, mentionné seulement trois fois au dossier DRS 32.10 (qui disparaît entièrement du roman publié sauf pour quelques références elliptiques), qui se serait appelé « Raoul Brosse » : « Il y a Raoul Brosse, professeur de français à l'Université de Calcutta. Il est arrivé en même temps que Michael Richard. » (DRS 32.10, f° 51). Duras confond par ailleurs les deux personnages de George Crawn et de Raoul Brosse, donc on voit souvent inscrit le nom « Georges Brosse ».

Rossett. C'est elle qui a crié.	
<p>La réception<+ e lieu se vide,> s'agrandit, s'agrandit. Des lumières ont été éteintes. On enlève les plateaux. Son heure arrive. Il est encore là. Il boit. Tout à coup la femme du Vice Consul d'Espagne arrive et dit le fonds [sic] des choses : Anne Marie Stretter c'est celle qui va au Blue Moon, qui est à tous, qui ne choisit personne et que tous peuvent avoir. Délivrance. Il se souvient de la <+ petite> tristesse devant cette nouvelle des yeux<+ de> →← <+ quand il l'apprend> → de Charles Rossett ← <+ Lui au contraire... joie...> Il faut faire vite pour avoir la part de cette femme, entrer dans la nuit folle de Calcutta où tout le monde se vaut. Il danse pour lui dire : prenez moi avec vous, qu'est ce que çapeut [sic] vous faire ? Prenez moi avec vous, ma peur de la lèpre c'est faux, c'est un mensonge, je n'ai peur de rien excepté d'être<+ de ce que je suis capable de faire si je reste> seul, je suis digne d'<+ veux>être à Calcutta à vos côtés, de faire front à vos côtés dans votre saint synode devant ce ci [sic] qui est cette ville ouverte à tous les regards, ceci qui métouffe [sic], m'étouffe et va avoir raison de moi ?</p> <p>Qu'<e + a> t il crié ? Il ne sait plus. <+ Il ne sait plus qu'il a pleuré> L'anglais qui l'a pris par le bras et qui l'a fait traverser le parc était gentil. Il lui a dit : une nuit de sommeil et ça sera fini, elle n'en veut à personne jamais, elle ne vous pa en parlera même pas, ne vous en faites pas, dormez. <+ Et il est parti lui aussi.></p>	DRS 32.10, f° 58-59
<ul style="list-style-type: none"> - Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici, dit le vice-consul de Lahore. - Vous n'avez aucune chance. - Aucune sur mille ? - Aucune. Vous pouvez quand même faire comme si vous en aviez une. - Que vont-ils faire ? - Vous chasser. - Je vais faire comme s'il était possible que vous me reteniez. - Oui. Pourquoi faisons-nous ça ? 	DRS 33.12, f° 14

<p>- Pour que quelque chose ait eu lieu que nous ayons fait ensemble, il me semble.<+ <i>Entre vous et moi. – oui,</i> <+ <i>entre nous [illisible]>></i></p> <p>- Dans la rue, criez pour qu'ils vous entendent, fort.</p> <p>- Oui.</p> <p>- Je dirai que ce n'est pas vous. Non<+,> je ne dirai rien.</p>	
--	--

Une étude génétique de l'événement du cri révèle que l'idée d'en faire un acte complice entre le Vice-consul et Anne-Marie Stretter ne survient qu'à une étape très tardive de la rédaction, au stade des épreuves, en fait, où l'épisode apparaît tout d'un coup (DRS 33.12, cité ci-dessus). Il semblerait que la dernière version du manuscrit juste avant le stade des épreuves, celle où Marguerite Duras aurait développé la complicité entre ces deux personnages, ait été perdue, car nous n'avons pas trouvé de manuscrit qui montre le rajout de cet épisode dans le récit.

Dans la première version de l'épisode, il y a la possibilité que le Vice-consul soit un écrivain, d'après les remarques d'Anne-Marie Stretter qui l'observe : « J'avais pensé à voir son air [...] que peut être [sic] il était en train d'écrire un roman ». C'est le rôle que Peter Morgan jouera enfin dans la version publiée du texte, mais le thème de l'écriture n'a de cesse de réapparaître dans ce roman où plusieurs personnages auraient souhaité écrire : il y a d'abord le directeur du cercle, qui dit qu'il « regrette de ne pas savoir écrire... quel roman cela ferait ce que j'ai vu... ce que j'ai entendu... » (LVC, 72), et ensuite l'Ambassadeur, qui « a essayé d'écrire des romans, autrefois, on dit : Sur le conseil de sa femme, il a abandonné, c'est cela » (LVC, 132). Quant au cri, il surgit dans cette première version sans aucune indication de son origine, et de plus, sans cause exacte ; c'est seulement après son avènement qu'il sera attribué à Anne-Marie Stretter : « Il y a un cri dans la nuit, sourd, je

ne sais pas ce que vient de faire Charles Rossett. C'est elle qui a crié ». On peut en conclure que l'association cri/écriture apparaît déjà au stade des brouillons, car Marguerite Duras commence par la nécessité d'inscrire un cri et qu'elle évoque par ailleurs l'écriture sans pour autant relier les deux thématiques de manière explicite.

Dans le deuxième passage que nous citons (DRS 32.10), le cri est transféré d'Anne-Marie Stretter au vice-consul : « Qu'<e + a> t il crié ? Il ne sait plus ». Si le cri se transmet d'Anne-Marie Stretter au vice-consul, c'est parce que les deux personnages semblent partager ce besoin de crier, et leur union en agence l'avènement. Le vice-consul dit effectivement que ce serait le seul moyen de « faire front » à « cette ville », et à « ceci qui métouffe [sic] et qui va avoir raison de moi ». La relation avec Anne-Marie Stretter l'aide à se montrer devant « tous les regards » qu'il subit à Calcutta, qui risquent de le rendre fou et même dangereux : « je n'ai peur de rien excepté ~~l'être~~<+ de ce que je suis capable de faire si je reste> seul ». Il semblerait que le vice-consul espère que la relation sexuelle le rendra capable de dire ce qui l'étouffe, d'exprimer cette suppression. Lorsque le vice-consul crie il ne sait pas ce qu'il crie, ni pourquoi il a crié, car ce qui l'étouffe est inexprimable, inexplicable, mais il veut croire que l'intimité avec Anne-Marie Stretter lui offrira la possibilité d'inscrire ce qui fait crier.

Après avoir crié le vice-consul est escorté par « un Anglais »¹⁶¹ qui l'assure qu'Anne-Marie Stretter ne lui en voudra pas de son cri, qu'elle ne lui en parlera pas, et lui conseille de dormir : « une nuit de sommeil et ça sera fini ». Or le sommeil devient symbole de

¹⁶¹ L'Anglais en question est sans doute George Crown ; il est identifié ainsi dans le roman publié : « Un vieil Anglais arrive, grand et maigre, des yeux d'oiseau, la peau taraudée par le soleil. Depuis très longtemps aux Indes celui-là. Ça se voit autant que s'il était d'une race différente, vous ne trouvez pas ? D'un mouvement amical il les entraîne vers le bar.

- Il faut prendre l'habitude de vous servir. Je suis George Crown, un ami d'Anne-Marie » (LVC, 98).

l'oubli du personnage qui se laisse emporter par les *douceurs* de la vie coloniale, et qui ne se réveille pas aux *douleurs* de la société coloniale. À ce sujet Alina Cherry note que le sommeil « n'est pas seulement un remède contre la fatigue du voyage, mais qui offre, à travers la séparation d'avec le monde mondain, l'occasion d'un retrait dans une zone intérieure, un repos obligatoire pour supporter la douleur qui l'entoure ». ¹⁶² En lui recommandant de dormir, l'Anglais suggère au vice-consul de mettre fin à l'histoire, de se taire, de ne plus penser à ce qui a provoqué le cri. Les personnages qui s'endorment acceptent de se taire, et acceptent aussi cette « douceur des Indes » qui représente un état insulaire et faux, se substituant à la *douleur* de ce décor.

Dans la version publiée, le cri est un geste symbolique, qui permet au vice-consul de mimer l'amour à la place de l'amour. Dans le dernier passage, celui qui apparaît dans les épreuves juste avant la publication, Anne-Marie Stretter et le vice-consul miment la relation amoureuse, faisant semblant qu'une telle histoire puisse avoir lieu entre eux, alors que le vice-consul n'a « aucune chance » : « Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici ». La notion de pouvoir « faire front » à ce qui le pousse à crier a été enlevée dans cette version, remplacée par une entente secrète, une complicité dans le faux-semblant. Le geste du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter leur permet de simuler non pas une relation, mais la *possibilité* d'une relation grâce à cette entente secrète qui engendre le cri. Enfin, Anne-Marie Stretter ne représente plus une solution au problème d'expression – le vice-consul devra supporter encore cet *étouffement* car il n'arrive pas à dire ce qui le

¹⁶² « Personnages et lieux ou le vide de l'appropriation dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras », *Modern Language Notes*, vol. 127, n° 4, 2012, p. 880.

pousse à crier. Autrement dit, leur complicité dans la simulation d'une possibilité de relation sexuelle leur permet d'inscrire le cri, mais non de dire ce qui le pousse à crier.

Lorsque le vice-consul sort dans la rue et crie, il exige que son livre soit écrit ; son cri rejoint le cri de l'écriture, et exprime ce qui ne peut être exprimé, ce qui ne trouve pas son expression dans les mots. C'est ici que l'histoire de Lol V. Stein et celle du vice-consul divergent. Alors qu'elle reste enfermée, le vice-consul se délimite : « Elle restera dans le livre, Lol V. Stein. Tandis que j'ai fait éclater *Le Vice-consul* ». ¹⁶³ Aucun des deux personnages n'est « achevé », mais Lol est inachevée par le manque, alors que le vice-consul est inachevé parce le débordement. Par cette manœuvre, le cri du vice-consul fait résonner l'illisibilité du texte, la résistance à l'ordre, un état entre composition et chaos total. La littérature durassienne se veut réflexion sur son statut d'écriture, restant dans cet état paradoxal entre manuscrit et texte.

Si le vice-consul crie, ce cri rejoint le cri du livre, qui crie pour être écrit : nulle surprise alors que l'infinitif *crier* soit presque l'anagramme du verbe *écrire*. Joëlle Pagès-Pindon interprète différemment ce phénomène, empruntant la voie de la poétique : « La formule va bien au-delà d'un simple jeu de sonorités qui fait de CRIER l'inverse d'ÉCRIT. Comme dans l'équivalence entre la mer et la mère, la paronomase dit la proximité poétique, métaphorique entre le cri et l'écrit, entre la folie et l'écriture ». ¹⁶⁴ Alors que la paronomase permet de rapprocher les deux phénomènes, il s'agirait effectivement d'une liaison beaucoup plus que poétique, et même plus que métaphorique. Le cri *personnifie*

¹⁶³ *La Couleur des mots*, op. cit., p. 71.

¹⁶⁴ *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 159.

l'expression de l'écrit, donne voix à la douleur de l'écriture : autrement dit, c'est une liaison on ne peut plus allégorique.

Ce qui différencie l'expression de Lol de celle du vice-consul est l'absence du mot chez cette première, et le vide que l'on découvre à sa place ; alors que, chez le vice-consul, il y a une tentative toujours renouvelée de trouver le mot pour dire le cri. En comparaison avec Lol V. Stein, le vice-consul est bavard : il balbutie, essayant de s'exprimer dans une prolifération d'expressions et de phrases, cherchant désespérément à mettre en mots ce qu'il essaie d'exprimer – son cri – mais finalement cet entassement de mots n'aboutit à rien en particulier :

- Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ?

- Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... – il tremble –, les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose... une chose arrivée à un autre... (LVC, 121)

- J'ai dit n'importe quoi... quand j'ai appris l'histoire du *Blue Moon*... j'ai perdu la tête... je me suis cru tout permis... je sais, je suis d'une maladresse impardonnable mais... est-ce que... ?

Il ne continue pas. (LVC, 164)

Les paroles du vice-consul sont caractérisées par sa quête du mot juste, la recherche perpétuelle de mots pour s'exprimer devant les membres de la société de Calcutta. Sa situation semble destinée à l'illustration d'un phénomène que Marguerite Duras élabore dans une discussion avec Michelle Porte : « L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perte, il est dans le malheur, il est désorienté ».¹⁶⁵ Or son effort pour trouver sa voix, et son propos, reste vain, saccadé de pauses et d'impasses représentées

¹⁶⁵ Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 12.

textuellement par des ellipses. Le texte reste en morceaux, en lambeaux, des petits bouts de phrases par-ci et par-là, comme le manuscrit qui est composé de collages de plusieurs manuscrits coupés et rassemblés ensemble selon le gré de l'écrivain-artiste. Lorsque Duras décrit ses personnages dans son entretien avec Xavière Gauthier, elle fait allusion à cet aspect proprement *scriptural* du personnage du vice-consul :

X.G. - Pour le vice-consul, tu dis que c'est un visage qui est comme greffé sur le corps.

M.D. - Oui, fait de pièces et de morceaux, il est, le vice-consul. C'est comme s'il avait une voix empruntée, un visage greffé, oui, une marche qui est pas à lui ; un peu comme un Picasso, tu sais. [...] Alors, il est fait de pièces et de morceaux, du désespoir de tous, tu vois, de la voix de..., d'une voix impossible, inaudible..., la voix d'un fou, tu vois.¹⁶⁶

Dans la voix comme dans le visage, dans le matériel et dans l'expression, le personnage porte les marques de l'écriture, une écriture de la folie. Cet aspect « fou » le rapproche de la mendiante, également, et la folie est l'un des aspects qui résiste à la mise en mots : « Peter Morgan se trouverait, sans cela, à court de paroles pour rendre compte de la folie de la mendiante de Calcutta » (LVC, 71). Le morcellement du personnage témoigne de la frénésie du découpage qui produit le collage-texte du roman.

Quant à la voix du personnage, nous nous rappellerons que chez Lol V. Stein, les ellipses ont été pour la plupart supprimées par l'auteur au stade des épreuves. Les paroles du vice-consul sont parallèles au discours fragmentaire de Lol V. Stein, modèles de langage qui présentent deux phénomènes d'aposiopèse : l'un par des phrases tranchées ou trouées, et l'autre par des phrases qui s'atténuent en bredouillages.

¹⁶⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 171-172.

Cependant la différence entre ces deux modes d'expression est d'une importance capitale. Le discours tranché du personnage féminin crée un vide dans le texte, alors que la parole du personnage masculin donne un effet de dissémination, démultipliant les instances d'expression sans parvenir au sens de la phrase. Ainsi la voix du personnage devient un espace dans lequel exprimer textuellement un phénomène sexuel, différencié dans chacun de ces romans par le sexe du personnage,¹⁶⁷ mais dans les deux cas destinés à l'échec par l'inaccomplissement de l'acte sexuel. L'amour « non-vécu » entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter trouve son parallèle dans la sexualité voyeuriste de Lol, tentative infiniment renouvelée de retourner à l'origine que représente la scène du bal : « Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. Elle y entre. Elle y entre chaque jour » (LVS, 46). En espionnant l'acte sexuel entre Tatiana Karl et Jacques Hold, Lol revit sans cesse le moment du ravissement de son fiancé par Anne-Marie Stretter lors du bal de T. Beach. De plus, l'écrivain évoque une différence entre le silence du féminin et le cri du vice-consul :

[...] s'il y a un clivage, là, entre l'homme et la femme, c'est qu'une femme ne peut pas hurler comme lui, le vice-consul. Elle pleure. C'est très proche mais c'est une coïncidence dans l'intelligence du monde qui est, à ce point là [sic], bouleversante. Et dans la nuit de Calcutta elle entend ses cris et elle les accepte sans aucun jugement.¹⁶⁸

« TOUT CRIE DOUCEMENT, MAIS LOIN » : LE TEXTE LYRIQUE

Si les paroles du vice-consul suivent un modèle de dissémination et d'abondance, son personnage forme néanmoins une sorte de triangle avec celui d'Anne-Marie Stretter et de

¹⁶⁷ Discussion avec Andréa Goulet, Philadelphie, l'Université de la Pennsylvanie, le 21 mars 2015.

¹⁶⁸ Marguerite Duras, « Silence qui parle ? », entretien avec Susan D. Cohen, *op. cit.*, p. 80.

la mendicante, triangle caractérisé par trois formes différentes d'expression mais qui se ressemblent : le cri du vice-consul, le rire de la mendicante, et les larmes d'Anne-Marie Stretter. Les trois personnages se réunissent par ces formes d'expression qui représentent des paroxysmes d'émotion ; or, dans une sorte d'effet de trinité, les énonciations peuvent se mélanger en un seul bruit, le rire provoquant par exemple des larmes ou même des cris, comme par exemple juste après que le vice-consul a été mis à la porte par la bande d'Anne-Marie Stretter : « On entend : Ne riait-il pas tout en pleurant ? » (LVC, 143). Selon Catherine Gottesman :

[d]ans la mesure où ils s'apparentent à des choix de postures existentielles, on peut considérer le rire, les larmes, le cri (dans leurs formes paroxystiques, c'est-à-dire dans les cas où l'insistance du texte les signale à notre attention et en exhibe le caractère inouï, voire l'inconvenance), comme des formes de vie : ils sont alors les emblèmes de tout un ensemble de comportements et de valeurs. [...] Proche de la dislocation totale de son être, le personnage est capable de préserver sa vie en passant au niveau symbolique, au cri virtuel, celui de l'écriture aussi [...].¹⁶⁹

Selon Gottesman, le cri permet de « faire advenir quelque chose »¹⁷⁰ entre les personnages, d'établir une sorte de complicité dans et à travers l'écriture, comme celle que nous avons commentée précédemment.

Cette complicité traverse le cloisonnement que le texte met en scène. On remarque en effet un clivage particulier chez chacun des personnages principaux du *Vice-consul*, un certain esprit de *chacun son monde, chacun son milieu*, et un effort renouvelé sans cesse de la part des autres personnages moins importants – ces « descripteurs bavards », spectateurs du drame – de maintenir cette séparation. Pour la mendicante, ce milieu c'est celui de la

¹⁶⁹ « Le rire, les larmes, le cri comme formes de vie chez Marguerite Duras », dans *Marguerite Duras : le rire dans tous ses éclats*, éd. Cécile Hanania, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014, p. 108 et p. 113.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

carrière où elle couche, ou bien celui des lépreux parmi lesquels elle traîne sans jamais attraper leur maladie ; chez Anne-Marie Stretter, c'est, selon Marguerite Duras, « le vieux monde », ¹⁷¹ mais c'est aussi un cercle clos, celui de l'ambassade et des « Blancs de Calcutta ». Le vice-consul, quant à lui, est exclu de toute société, car c'est une figure scandaleuse ; pourtant, Anne-Marie Stretter ose l'inviter à sa soirée. ¹⁷² C'est pour cette raison que le vice-consul est quasiment arraché de la présence d'Anne-Marie Stretter par sa bande d'amants :

Le jeune Peter Morgan rattrape le vice-consul qui ne sanglote plus et le mène vers la porte du salon octogonal. Le vice-consul se laisse faire. On dirait qu'il attendait cela. On voit Peter Morgan qui lui fait traverser le parc, on voit les sentinelles ouvrir les portes, le vice-consul qui passe, les portes qui se referment. On entend encore des cris. Et ces cris cessent. Alors Anne-Marie Stretter dit à Charles Rossett : Venez avec nous maintenant. Charles Rossett cloué sur place la regarde. On entend : Ne riait-il pas tout en pleurant ? (LVC, 143)

L'acte de mettre le vice-consul à la porte, de le chasser de la présence des habitués du cercle de l'ambassade, vise à le bannir de leur compagnie et à empêcher que celui-ci arrive à traverser les cloisons qui distinguent sa vie de la leur. Comme la mendicante qui « va là où sont les Blancs, toujours, comme instinctivement » (LVC, 170), le vice-consul appartient à l'extérieur, aux exclus de la société qui osent néanmoins faire le geste de pénétrer le cercle clos, même si ce geste ne restera qu'au niveau symbolique.

Cependant, la figure d'Anne-Marie Stretter permet de percer ces parois, de détruire les distinctions et les séparations, pour enfin arriver à une sorte de voix commune entre ces

¹⁷¹ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, p. 38.

¹⁷² « Les deux hommes parlent de l'invitation du vice-consul à la réception du lendemain. Mme Stretter a-t-elle invité le vice-consul seulement après avoir lu la lettre de sa tante de Malesherbes ? À la dernière minute, pourquoi ? A-t-elle hésité avant de le faire ?

- Un mot de sa main à la dernière minute, dit l'ambassadeur, c'était pour l'excepter des autres sans doute, faire... qu'il vienne sûrement. Vous savez, nous luttons, ma femme et moi, autant que le protocole le permet contre les exclusions, si justifiées qu'elles puissent paraître » (LVC, 42-43).

trois personnages qui semblent si distincts. Ce qu'ils ont en commun, dira Marguerite Duras, c'est l'Inde – « Ils parlent de Lahore, c'est-à-dire de ce qu'ils auraient en commun, et ce qu'ils auraient en commun, ce sont les Indes, cette horreur-là »¹⁷³ –, lieu où ils sont enfermés ensemble, où ils subissent chacun la souffrance et l'horreur des Indes. Lahore, le lieu du crime du vice-consul, renverse les sonorités de cette « horreur-là », le mot devenant synonyme du crime et de l'indicible de l'Inde, ce qui est inexprimable. Tout le texte joue avec ces associations, autant de rapports et de liens qui se construisent entre personnages, espaces, et gestes. Les trois personnages qui forment cette *trinité* ont en commun une souffrance inexprimable, indicible, et ainsi ils sont obligés de passer par le paroxysme de l'émotion, comme si la tension et l'horreur faisaient monter la douleur jusqu'à ce qu'elle devienne insupportable. À la place du langage communicatif, ces expressions involontaires, qui dans l'évolution langagière proviennent des origines les plus primordiales de la vie, permettent d'exprimer la douleur sans passer par les mots, qui ne sauraient pas nommer cette souffrance.¹⁷⁴

Ils sont tous trois « en marche » vers une expression impossible. C'est cela qui permet de regrouper les trois personnages du vice-consul, de la mendicante, et d'Anne-Marie Stretter, car la marche est l'aspect qui se remarque chez Anne-Marie Stretter (« Je ne vois pas le visage d'Anne-Marie Stretter. J'entends sa voix, je vois son corps, sa marche surtout »),¹⁷⁵ mais aussi chez le vice-consul (« [...] titubant il commence à marcher le long du

¹⁷³ Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁴ C'est, d'ailleurs, cette capacité à s'exprimer en contournant le langage qui différencie *Le Vice-consul* du *Ravissement de Lol V. Stein*, où l'on remarque une impossibilité de manifester ses sentiments : « Elle payait maintenant, tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal » (LVS, 24). Lol n'arrive pas à exprimer sa souffrance, alors que les personnages du vice-consul s'unissent pour faire ressortir l'horreur de la seule manière qu'ils le peuvent.

¹⁷⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 171.

Gange entre les lépreux. Les visages présents, celui d'Anne-Marie Stretter aussi, sont tendus » (LVC, 146)), et cette caractéristique n'est pas sans évoquer la première phrase du roman qui lance et l'écriture et également le parcours de la mendiante, « [e]lle marche » (LVC, 9), action qui fait parallèle à la phrase : « elle marcherait, et la phrase avec elle » (LVC, 175), soulignant une fois pour toutes le rapprochement de l'écriture avec le personnage. Surtout chez la mendiante, la difficulté du parcours intervient en point d'orgue :

Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement – celui de son pas – elle marcherait, et la phrase avec elle, elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait – derrière elle qui passe – les bornes fichées en terre qui porteraient des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagnes, dix ans durant et puis à Calcutta elle s'arrêterait. (LVC, 175-176)

Par la mise en commun de la phrase et du personnage, l'acte de marcher imite et porte l'attention sur l'élément de la souffrance qui caractérise et ce vagabondage, et l'avènement de l'écriture. La solitude de la mendiante, sa douleur, sa folie, rejoignent celles de l'écrivain dans la frénésie du parcours de la rédaction, écriture que Duras compare à « hurler sans bruit »¹⁷⁶ ou à « un état de douleur sans souffrance ».¹⁷⁷

Face à une telle souffrance, le mot ne suffit pas ; toute tentative d'exprimer est vouée à l'échec. C'est le cas du vice-consul, dont les paroles prolifèrent à force de chercher le mot juste : la prépondérance des signes finit par ne signifier rien. C'est également le cas de la mendiante, qui, pour sa part, déforme le mot en un lyrisme, s'exprimant par le chant

¹⁷⁶ *Écrire, op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

et la sonorité plutôt que par la phrase.¹⁷⁸ Ces deux éléments sonores se mélangent pour former l'arrière-fond du roman :

Ils écoutent, ce ne sont pas des cris, c'est un chant de femme, ça vient du boulevard. A bien écouter on doit crier aussi mais beaucoup plus loin, bien au-delà du boulevard où devrait se trouver encore le vice-consul. A bien écouter tout crie doucement mais loin, de l'autre côté du Gange. (LVC 147)

Calcutta est un espace caractérisé par la douleur et la souffrance, que l'on voit reflétées dans le portrait de la mendiante, dans les figures des lépreux, et dans la faim et la pauvreté évoquées en général dans le récit. Mais Calcutta est aussi un espace dans lequel se trouvent réunis la mendiante et le vice-consul, et où le leitmotiv de la douleur permet d'établir un rapport entre ces deux personnages qui paraissent n'avoir que cela en commun : la souffrance de Calcutta.

La mendiante a été chassée de son village par sa mère à cause de sa grossesse accidentelle, et après des mois de vagabondage, et après avoir offert son nouveau-né à « une

¹⁷⁸ La musique est prépondérante, surtout dans *Le Vice-consul* mais aussi dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. C'est avec Jean Bedford que Lol quitte S. Tahla, et c'est avec lui qu'elle revient dix ans plus tard à S. Tahla ; d'ailleurs il choisit cette ville pour faire plaisir à sa femme (LVS, 35). Nous apprenons qu'il joue du violon, et qu'il est assez célèbre : « - C'est un homme dont on parle, on parle de ses concerts, dit Pierre Beugner. Il est rare qu'il y ait un dîner, une soirée où il ne soit pas question de lui » (LVS, 100). Ses répétitions constantes, auxquelles il se livre même lors des dîners avec les amis de Lol, forment la musique d'arrière-fond du roman. C'est lui qui aurait créé « des soirées musicales » (LVS, 146) à U. Bridge, et c'est lui qui « fait marcher le pick-up » (LVS, 153), permettant à Jacques Hold d'inviter Lol à danser. Son personnage permet donc de rajouter un élément sonore important au texte. Cela fait écho à la musique du bal qui débute l'histoire de Lol, et dont la fin signale le terme de la relation entre Lol et Michael Richardson. D'ailleurs, même si c'est tout un orchestre qui joue pendant le bal, ce n'est que le violon qui est mentionné lorsque les musiciens s'arrêtent de jouer à la fin du bal : « L'orchestre cessa de jouer. [...] C'est alors que les musiciens étaient passés devant eux, en file indienne, leurs violons, enfermés dans des boîtes funèbres » (LVS, 21). Le pick-up, également, fait parallèle à celui auquel Tatiana et Lol dansaient, ensemble, dans leur jeunesse : « Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collègue, elles dansaient dans le préau vide - on danse, Tatiana ? - un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses anciennes [...] » (LVS, 85). Ces détails musicaux qui reviennent contribuent aux répétitions générales dans le roman, et surtout à la reprise de l'expérience traumatisante vécue par Lol. Dans le cas de la musique, c'est Jean Bedford qui en est le déclencheur.

blanche » (histoire vraie, à en croire son auteur),¹⁷⁹ elle se retrouve à Calcutta, ville qui lui est complètement étrangère, et où donc personne ne comprend ce qu'elle dit. La barrière que représente la différence de la langue est d'autant plus accentuée par une folie qui s'installe chez la mendicante suite à des années de vagabondage et de faim – satisfaite de temps à autre par des restes de nourriture et même des choses normalement non comestibles, comme la poussière évoquée dans le chapitre précédent – qui détourne la fonction langagière pour qu'elle ne serve plus à communiquer mais uniquement à traduire la sonorité. Chez la mendicante nous trouvons en effet l'exemple le plus paroxystique de cette dynamique durassienne, car sa langue épurée se réduit à ne plus être que des syllabes, éléments sonores au lieu de mots et de phrases :

- Battambang.

Les trois syllabes sonnent avec la même intensité, sans accent tonique, sur un petit tambour trop tendu. Baattamambbanangg. L'homme dit qu'il en a entendu parler. Elle se sauve. (LVC, 21)

La déformation du mot résulte en un énoncé qui devient presque lyrique ou musical, étendant le terme originel pour y introduire de la poésie et en enlever la référentialité. Justement, même si l'homme a l'air d'avoir compris l'énoncé de la mendicante comme une question, il n'y a pas de suite à la conversation, car il ne s'agit pas d'une question mais d'un essai de la langue, et aussi d'un retour au thème obsessionnel que la mendicante répète sans cesse, qui lui rappelle son enfance dans son village natal, lieu et temps où les mots continuaient de signifier, et dont elle ne sortira jamais : « Battambang la protégera, elle ne dira rien d'autre que ce mot dans lequel elle s'est enfermée, sa maison fermée » (LVC, 60).

¹⁷⁹ « C'est un personnage qui m'a poursuivie. Toujours. Depuis que je suis... enfin depuis l'âge de dix ans, quoi, je suis poursuivie par ce personnage que j'ai connu [...] [e]n Indochine, dans un poste où ma mère était institutrice. » Marguerite Duras, entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 35.

Le mot devient ainsi une chambre close, prenant de l'ampleur pour permettre à la mendicante de s'y réfugier. La langue cesse de servir à communiquer, se trouvant transformée en une fonction d'hébergement, protection contre l'extérieur. C'est effectivement ce que la mendicante, sans refuge sauf une carrière qu'elle partage avec d'autres vagabonds, cherche à se créer. L'évolution de la fonction langagière ouvre la possibilité d'une sortie dans l'imaginaire, et permet à la mendicante d'inventer la réalité à sa façon ; ce qui est, on ne l'ignore pas, la définition même de la folie, mais chez Duras c'est un état plutôt désirable.

Le mot remplace *les mots*, selon l'un des manuscrits où on trouve une réflexion que l'auteur aurait biffée par la suite ; c'est la figure de l'écrivain qui prend la parole : « Je dois avant tout trouver la phrase. Si je ne la trouve pas, le chant de Battambang la remplacera » (DRS 33.4, f° 52). Le chant de Battambang, liaison du toponyme avec la musique qui en provient, permet donc une substitution : à défaut de signification, sortie de son contexte communicatif, la langue est un signe vide, creux. Les sonorités représentent la coquille, l'extérieur qui a l'air plein de signification, mais elles sont vidées de sens et restent seulement comme une ruine dans une langue perdue. La répétition de ce mot dans le roman semblerait ainsi évoquer l'état du texte, et suggérer que la phrase n'aurait *pas*, finalement, été trouvée.

Excepté le mot de Battambang, la mendicante ne parle pas beaucoup. Elle s'exprime plutôt par le fou rire, et par le chant. Si le langage répétitif et très limité de celle-ci est l'un des éléments qui la relie à son enfance, le chant travaille de même comme liaison à cette période : « Battambang, chant perçant des enfants perchés sur les buffles et qui tangent et

qui rient, elle le chante avant de s'endormir, derrière les feux de brousse d'un village de forêts, du côté des tigres, dans l'obscurité de la jungle » (LVC, 51). Faute de pouvoir retourner à ce village natal, la mendiante essaie de s'y transporter en se rappelant le chant de son enfance ; ainsi, le langage devient un portail pour accéder au passé.

Dans leurs façons de s'exprimer, le vice-consul et la mendiante représentent deux approches qui mènent à un même résultat. D'une part, la recherche du mot juste qui caractérise le vice-consul mène à un débordement de paroles qui ne parviennent pas à cette expression juste. Le vice-consul accepte le moyen de transmission qu'est la langue et essaie de le maîtriser, mais il n'arrive pas à trouver les mots pour dire ce qu'il ressent ; finalement, son cri lui permet de parvenir à communiquer au-delà des mots. D'autre part, le chant de la mendiante représente le contraire : le refus de la langue comme porteuse de signification, et l'évacuation de la fonction communicative de la parole.

Chacun des personnages finit par opter pour une expression qui va au-delà du langage et qui permet de traduire l'indicible en rythme et en sonorité, comme une musique ou une poésie lyrique, mettant l'accent sur l'aspect oral et mélodique plutôt que sur le sens. L'indicible se libère ainsi des limites imposées par le langage, et du système référentiel par lequel le langage est censé fonctionner. Alain Vircondelet rapporte les propos que Marguerite Duras lui a tenus en 1970 : « Voyez-vous, le poème n'existe que quand le chant surgit. Si les mots s'égarent, si les mots militent, s'ils cherchent à prouver, le chant se tarit, le poème meurt ». ¹⁸⁰ Le texte du *Vice-consul* est « fait comme un poème », ¹⁸¹ avoue Marguerite Duras, car le sens se transforme en langue de ce qui ne peut être exprimé :

¹⁸⁰ Marguerite Duras et l'émergence du chant, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 17.

¹⁸¹ Alain Vircondelet, *Écrivains d'hier et d'aujourd'hui 42 : Marguerite Duras*, Paris, Éditions Seghers, 1972, p. 170.

langue de la souffrance, face au silence. L'écrivain cherche à rendre le lecteur sensible à la mouvance du texte, l'avancée de l'écriture qui trébuche sur elle-même, rythmée par les pas de la mendicante et par les hurlements du vice-consul, par les accents toniques d'un seul mot qui résiste à la signification et par les vibrations de ses sonorités réduites aux tonalités de cuivres, évoquant une sorte d'Inde ou d'Asie de la langue, espaces qui résistent au tourisme ou à la colonisation, cherchant à détruire les barrières, les clivages, les cloisonnements, chœur de solidarité à travers des espaces auparavant séparés, qui chante la souffrance dont l'écriture, au-delà de la langue, est chargée de rendre compte.

CONCLUSION

AU RAS DU TEXTE

En principe, s'il y a texte, si ça existe, si le texte est là, s'il a été fait, s'il est positivement séparé de moi, chaque point du texte devrait témoigner de sa totalité... ou bien il n'y a pas d'écrit. Il y a un simulacre de l'écrit, mais il n'y a pas d'écrit.¹⁸²

Écrire par lambeaux, par nuages d'orages, par visions, par violents chapitres, au présent comme à l'archipassé, dans la prévision, dans le chaos vrai des temps verbaux, en franchissant les ans et les océans à pas de dieux, avec le passé à ma droite et le futur à ma gauche, c'est interdit dans les académies, c'est permis dans les apocalypses. C'est une telle jouissance.¹⁸³

Admettre l'archive dans la réflexion sur un texte, c'est ouvrir un questionnement sur le point de finition d'une œuvre littéraire, et sur ce qui constitue le *texte*. Alors même que la publication d'un roman est censée signaler son achèvement, Marguerite Duras continue de publier des romans qui remettent en scène les mêmes personnages et les mêmes situations, problématisant cette notion de *finitude* du texte. Chez Duras, ce sont en effet les personnages qui portent l'histoire d'un roman à l'autre, et qui ainsi permettent à l'écriture de déborder les limites du texte, s'étendant au-delà de la publication.

Dans les études que nous avons présentées ici, le texte durassien se présente comme un processus, qui œuvre encore dans le roman publié et même au-delà des limites du roman, créant un texte qui n'est pas clos, un texte qui ouvre des questions au fur et à

¹⁸² Marguerite Duras, Interview avec Françoise Faucher, émission « Femmes d'aujourd'hui », Radio-Canada, le 11 avril 1981, rapporté dans *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸³ Hélène Cixous, « Une poétique des commencements », cité dans *Genèse textuelle, identités sexuelles*, Tusson, Du Lérot Éditeur, 1997, p. 15.

mesure qu'il fait semblant d'y répondre. Le processus d'écriture chez Marguerite Duras résulte en un texte qui, loin d'être *fini*, n'est pas non plus *inachevé* : son statut d'entre-deux expose une écriture encore en mouvement.

Dans le premier chapitre, nous avons considéré l'élaboration du personnage dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Lol est conçue d'une manière paradoxale comme une « dépersonne », un personnage qui ne parvient pas à *être*, mais qui pourtant reste *là* dans le texte, absence qui est néanmoins présente. Un changement de la part de l'écrivain au cours de la rédaction du texte permet de souligner une transformation dans la représentation matérielle de Lol telle qu'elle est décrite par l'écrivain : Lol n'est ni *faite*, ni *là*. Son personnage personnifie l'absence ou le vide, et de par cette personnification, la « dépersonne » que Lol vient à représenter met en question la notion même du personnage – non seulement en tant que simulacre de l'être, mais plus radicalement encore, comme l'anéantissement de la personne. Ainsi, l'écriture durassienne problématise la conception d'un *soi* complet et distinguable, en déconstruisant cette idée à partir du langage même.

Le deuxième chapitre nous a permis de réfléchir sur la conception de l'identité dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. En créant une série de personnages dont l'identité n'est pas stable, Marguerite Duras détruit les limites qui séparent les individus qui semblent être mis en opposition. Ce faisant, l'écrivain défait la notion d'identité en tant que construction du *soi*, transformant cette solidité en fluidité qui rejoint la délimitation de l'écriture que l'on remarque dans ses textes. La confusion des êtres qui en résulte se désigne comme un « dépeuplement » qui signifie l'évacuation de l'identité face à l'autre,

mettant en scène, grâce à une sorte de parasitage, le ravissement *du personnage*, et exposant ainsi sa qualité fluide et instable.

Le troisième chapitre a proposé une analyse de la matérialité du personnage dans *Le Vice-consul*, qui établit une mise en abyme du texte. Le personnage du vice-consul met mal à l'aise parce que son visage est insupportable, défiguré. Son aspect physique rejoint celui de l'écriture dans ce roman qui, comme les multiples mises en abyme le démontrent, reste en état d'élaboration, inachevé et en désordre, se posant contre l'ordre établi que représente la publication d'un texte. Le désir de chacun des personnages principaux, ainsi que la douleur et la souffrance qu'ils subissent, témoignent du processus de l'écriture telle que l'écrivain la décrit. L'écriture pèse lourd sur l'écrivain comme l'enfant pèse dans le ventre de la mère, dévorateur et parasite. Mais l'écriture durassienne n'arrive pas à s'engendrer, restant toujours en état gestationnel.

Dans le quatrième chapitre, nous avons entrepris une analyse de la voix dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-consul*. Chez Lol V. Stein, la voix est coupée, effacée, fragmentaire comme l'on peut le voir dans ses phrases où la fin est tranchée, enlevée. Ce mode d'expression traduit l'empêchement de parler que Lol éprouve, un empêchement qui la rapproche du vice-consul. Or, ce dernier s'exprime différemment, par une profusion de paroles, dissémination de mots qui fait contraste avec le silence de Lol V. Stein. Les deux personnages représentent des avatars, masculin et féminin, d'un même problème qui s'avère être aussi celui de l'écriture.

La façon dont ces textes ont été écrits – c'est-à-dire, laissés dans un état d'entre-deux, à la fois terminés et fragmentaires –, et leur préoccupation et dialogue avec la notion

de l'écriture telle que Marguerite Duras l'a élaborée dans plusieurs textes quasi-théoriques (tels *Écrire*, *La Vie matérielle*, et *Les Parleuses*, entre autres) et entretiens, révèlent un souci chez l'écrivain de mettre en scène et d'interroger le processus de l'élaboration du texte, cette écriture qui l'obsède pendant toute sa vie. En effet, comme le remarque Olivier Corpet, « [p]ar son mode de création et de construction, l'œuvre de Marguerite Duras est à la fois une œuvre achevée et une œuvre encore féconde par son archive même. De ce fait, l'inédit chez Duras n'en est donc jamais tout à fait un ». ¹⁸⁴ L'écrivain cherche à introduire dans son texte un mouvement qui l'empêche de se figer, même après la publication. En maintenant le texte dans un dialogue avec son archive, Duras réussit à insuffler dans le texte publié l'ébullition, le dynamisme, et la folie qui caractérisent l'écriture dans son processus d'élaboration, retranscrits dans l'écriture, par l'écriture même.

Il s'agit de rester dans cet entre-deux qui maintient l'œuvre toujours sur le bord de son achèvement, égarée comme la mendicante qui cherche et oublie sans cesse l'origine (LVC, 19) : en mouvement donc, entre « le mouvement là » et « [le] mouvement ici » (LVC, *ibid.*). Dans le monde « réel », tant qu'il y a mouvement, il y a vie ; or Duras joue de cette notion en évoquant « l'immobilité de la vie » (LVS, 129) qui caractérise le texte littéraire, où l'auteur d'habitude met fin à l'élaboration du personnage et de l'histoire une fois le texte fini. Si Lol avoue, « [j]e ne sais quelque chose que sur l'immobilité de la vie. Donc lorsque celle-ci se brise, je le sais » (LVS, *ibid.*), c'est parce que dans le texte durassien, l'immobilité qui définit normalement le personnage littéraire se brise, l'écrivain fait éclater

¹⁸⁴ Olivier Corpet, « De l'inédit chez Duras », dans *La Règle du jeu*, n° 51, janvier 2013, éd. Bernard-Henri Lévy, Paris, Prolivre, 2013, p. 132.

le faux-semblant que présente le texte publié, d'un monde composé et complet, et le texte devient ainsi écriture, même dans sa forme publiée.

Ces deux romans invitent donc à réfléchir sur la mobilité qui doit signaler la vie, et la *mort* que l'œuvre achevée signifie. En effet, comme l'indique Jacques Derrida, « là où il y a totalisation et perfection, c'est la mort. Si vraiment j'arrive à un moi total sans fêlure, sans brisure ou désordre, sans « malplacement », c'est la mort ». ¹⁸⁵ Par contraste, l'écriture de Marguerite Duras témoigne du travail fait sur le texte, car c'est un travail qui se voit encore même après la publication, dans le texte qui n'atteint pas la perfection typiquement associée à la publication du texte. C'est sans doute pour cette raison que la fêlure, la brisure, la crasse, les restes, et la poussière y réapparaissent sans cesse :

Le lendemain est là. Tatiana habillée d'une peau d'or embaume l'ambre, maintenant, le présent, le seul présent, qui tournoie, tournoie dans la poussière et qui se pose enfin dans le cri, le doux cri aux ailes brisées dont la fêlure n'est perceptible qu'à Lol V. Stein. (LVS, 73)

[...] ah, je ne voudrais pas quitter ce niveau-là, de sa crasse faite de tout et déjà ancienne, pénétrée dans sa peau – faite sa peau ; je voudrais analyser cette crasse, dire de quoi elle est faite, de sueur, de vase, des restes de sandwiches au foie gras de tes réceptions de l'ambassade, vous dégoûter, foie gras, poussière, bitume, mangues, écaillés de poisson, sang, tout...

Pourquoi parler à cette femme qui dort ?

- Discours inutile et silence profond, dit Michael Richard.

- Elle serait à Calcutta comme un... point au bout d'une longue ligne, de faits sans signification différenciée ? Il n'y aurait que... sommeils, faims, disparition des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet ? (LVC, 177)

Tout en exposant cette « nature sale » (LVC, 176) des personnages et de l'écriture dont ils sont faits, Duras évoque en même temps une certaine conception d'Apocalypse, qui peut se lire entre les lignes de ces textes. Ainsi, dans les notions de « fêlure », de « cri », de

¹⁸⁵ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014, p. 70.

« poussière », de « disparition », de « faims », ou même tout simplement d'éléments entassés et mélangés ensemble, nous trouvons une description qui semble signaler la fin du monde – la fin, justement, de ce monde composé et complet que représente le texte publié. Et si ces éléments nous y font penser, il y a également un jeu avec le temps chez Duras, jeu qui permet d'imaginer un *hors-temps*, comme l'Apocalypse le signifierait : alors que le lendemain est évoqué dans la citation ci-dessus du *Ravissement de Lol V. Stein*, il est aussi, paradoxalement, « là ». Le texte durassien joue de cet entre-deux, car le lendemain est toujours attendu, toujours à venir, et jamais atteint.

Or, si nous remontons aux origines étymologiques du mot *Apocalypse*, la définition généralement acceptée, celle d'une destruction totale ou d'un anéantissement qui signale la fin du monde, est en fait subordonnée à celle d'un « dévoilement », et d'autant plus, un dévoilement *corporel*, comme le remarque Jacques Derrida :

Apokaluptô, je découvre, je dévoile, je révèle la chose qui peut être une partie du corps, la tête ou les yeux, une partie secrète, le sexe ou quoi que ce soit de caché, un secret, la chose à dissimuler, une chose qui ne se montre ni ne se dit, se signifie peut-être mais ne peut ou ne *doit* pas être livrée d'abord à l'évidence.¹⁸⁶

Comme le lendemain, qui est toujours en cours de dévoilement sans jamais arriver, l'Apocalypse est une notion elliptique, un concept qui ne peut jamais se réaliser et qui pourtant « est là », comme le personnage du texte durassien, fragmentaire et toujours en cours d'élaboration sans jamais *devenir*. L'Apocalypse n'existe que tant qu'elle est attendue, évoquée, progressivement découverte, petit à petit, mais en même temps tant qu'elle échappe toujours au moment final, à l'arrivée terminale. De même Lol « rebâtit la fin du

¹⁸⁶ *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1983, p. 12.

monde » (LVS, 46), sans cesse, encore et encore. Dans ce geste paradoxal, on constate non seulement les dynamiques de destruction et de construction qui travaillent en même temps, mais aussi des dynamiques de dévoilement progressif et de recommencement éternel :

[...] voit de plus en plus précisément, clairement ce qu'elle veut voir.
Ce qu'elle rebâtit c'est la fin du monde.

Elle se voit, et c'est là sa seule pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels : elle vient d'apercevoir cette aurore alors qu'eux ne l'ont pas encore remarquée. Elle, sait, eux pas encore. Elle est impuissante à les empêcher de savoir. Et cela recommence [...]. (LVS, 46)

Dans l'évocation de la « fin, toujours » et des « termes éternels », éléments paradoxaux qui créent un ton apocalyptique dans le roman, le lecteur remarque un élément de risque qui couve tout au long du texte durassien. C'est en effet le risque du texte qui est à tout moment capable de se réinventer, un texte encore en cours d'élaboration qui, en se dévoilant, menace de finir... et de recommencer.

C'est précisément cette dynamique de l'écriture évasive, à la fois présente et absente, qui aménage la possibilité de découverte dans le texte durassien : la découverte de la nature chimérique du texte, et le dévoilement de ce qui fait fonctionner la littérature. En effet, Lol ne peut être complètement dévoilée, car sa révélation signifierait la fin du récit. Comme l'Apocalypse, elle doit toujours s'évader, s'échapper à la perception du lecteur, jamais entièrement dévoilée ou décrite, mais toujours recherchée par ce dernier. Cette dynamique attire le lecteur dans l'espace textuel, mais la recherche d'indices ou d'informations se révèle être futile, car chaque portrait qui est créé par le récit est immédiatement nié par le doute et l'invention qui hantent les textes. En existant dans

l'espace entre création et destruction, les personnages durassiens – et les textes qui les créent – restent éternellement à *venir*, attendant une autre lecture qui redémarrera le cycle de leur présence et absence simultanées, ce qui régénère jusqu'à l'infini l'acte de l'écriture.

Comme l'indique Bernard Alazet,

De ce magma souterrain à l'œuvre, et par les stratégies scripturales qu'on lui connaît, Duras produit un texte qui toujours a commencé avant, dans ce chaos des premiers âges, et ne trouvera sur la page qu'une nouvelle forme, elle-même approximative et provisoire, jamais définitive.¹⁸⁷

Par son geste de réécriture, Marguerite Duras relance sans cesse le dynamisme des mots sur la page.¹⁸⁸ Cependant, si la fin n'arrive jamais, le début non plus ne peut être repéré. Ce n'est pas seulement le roman durassien qui reste en mouvement, mais la langue, la littérature, agitation et fomentation qui n'a ni commencement ni fin. Ainsi, la littérature durassienne travaille pour détruire l'illusoire du texte composé, pour le laisser en ruines, mais aussi pour dévoiler ses mécanismes et ses mouvements.

La littérature procède justement dans la supposition que le texte littéraire peut avoir une fin, ou une limite. Or l'éclatement qui opère dans le texte durassien invite à s'interroger sur la manière dont nous concevons les limites de l'œuvre littéraire, et permet de voir que ces limites ne sont pas si clairement tracées que nous les imaginons. Savoir par où commence une œuvre littéraire, et par où elle se termine, ouvre la voie à une réflexion sur le statut de simulacre de tout texte, qui se présente comme une présence alors qu'il

¹⁸⁷ « Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », dans *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁸⁸ « Un seul texte ne sera jamais complètement « retraité », au sens qu'on donne à ce mot dans l'économie nucléaire, en parlant des minerais comme l'uranium, et demeurera dans son « jus » premier [...] Si l'on veut bien reprendre notre image de la coulée de l'écriture, d'une écriture qui, tournoyant comme une avalanche, ne laisse rien ou presque derrière elle, on peut dire qu'il n'y a jamais rien de totalement inédit chez Duras, rien qu'on n'ait pas déjà lu ou entr'aperçu dans un texte antérieur ou collatéral, fut-ce par bribes ou par pans entiers. Sans qu'on n'ait jamais pour autant l'impression de lire un seul et même texte sous des formes différentes ». Olivier Corpet, « De l'inédit chez Duras », *op. cit.*, p. 132.

n'est qu'absence, effet de présence ou point de repère sans substance. En effet, par son questionnement de ce qui constitue l'œuvre littéraire, Marguerite Duras arrive à postuler une notion du texte par-delà le simulacre ; un texte en mouvement, continuellement effacé et renouvelé. C'est une notion qui a sans doute préoccupé l'écrivain, comme nous pouvons le remarquer dans cette citation des manuscrits du *Ravissement de Lol V. Stein*, enlevée dans le texte publié :

J'accepte ~~ette~~<+ la fin, sa> perspective, ~~ce terme, ce~~
~~retour au bercail de la logique humaine, toute la~~
~~méchanceté à venir, toute la dispersion de la~~
~~bonté à venir.~~<<+ sa facilité, sa simplicité désolante, du moment que je la
nie, la fin est à venir, personne encore sur la terre ne l'a inventée. <+ Le commencement
et la fin de Lol qui les inventera ?> J'accepte ~~avec calme~~<+ donc>
l'idée de l'internement prochain de Lol ~~Blair~~<+
V. Stein. Illusoire. C'est de l'air qu'on enfermera, ni Lol, ni Dieu, ni personne.>
(DRS 28.12, f° 145)

Comme les mises en abyme dans *Le Vice-consul*, ce passage représente une méditation de la part du narrateur sur la fin du récit. Mettant sur le même pied d'égalité « le commencement » et « la fin » du personnage, le narrateur insiste sur l'aspect d'invention que ces deux concepts impliquent. Lol est « de l'air qu'on enfermera », faite de rien, absence présente comme tout personnage. La fin, comme le commencement, sont des « perspectives » qui doivent être « inventées », subjectives, illimitées. La fin ici imaginée, celle où Lol aurait été envoyée dans un asile psychiatrique, a été perdue, biffée, supprimée, mais on peut remarquer que le roman ne se termine pas, en fait : à la « fin » du texte, Lol est encore dans le champ de seigle, attendant, guettant les amants qui viendront se réinstaller à l'hôtel du Bois (LVS, 290). Il n'y a pas de fin, car elle est toujours « à venir », toujours en cours de dévoilement. La notion de fin, comme la notion d'Apocalypse, ne

peut se réaliser, car elle n'existe que tant que l'on y fait allusion. Le passage cité ci-dessus devient :

Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein. (LVS, 183)

La fin est ainsi continuellement différée, comme le personnage. Si Lol V. Stein reste insaisissable, indéfinissable, toujours absente et sollicitant à être ; si le vice-consul, tout en balbutiant et en enchaînant des paroles prolifiques, n'arrive pas à exprimer *quelque chose*, c'est parce que les personnages durassiens sont piégés dans cette dynamique, toujours sur le point de devenir ou de s'anéantir sans jamais y parvenir. En tant que « dépersonnes », ils personnifient les mouvements entre genèse et Apocalypse, entre commencement et fin, en exposant l'illusion mise en place par ces notions. Surtout, en tant qu'allégories du texte qui ne parviennent pas à être, ils mettent en cause l'existence même du texte, brisant l'illusion et laissant la composition en ruines.

C'est l'aposiopèse de l'existence, c'est l'apocope de la phrase, du monde, du *moi*. C'est la fin à venir, dévoilée, l'anéantissement instantané, « la fin très longue de cet instant » (LVS, 130). Ceci se passe dans l'espace d'une seconde, condensé. Temps stoppé, oblitéré ; existence exterminée, blanchie : point au bout de la phrase ; rasée ; ravie. Au ras du texte, est dévoilé ce dont l'illusion de la littérature est construite : de processus, de mouvement, de petits bouts par-ci et par-là, de ruines : en l'occurrence, *d'écriture*.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRE INÉDITE

Toute référence aux manuscrits et tapuscrits renvoie à ceux conservés dans le fonds Duras à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, sous les cotes indiquées.

DURAS Marguerite, IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.1 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.2 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.3 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.4 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.5 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.6 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.7 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.8 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.9 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.10 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.11 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.12 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.13 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.14 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.15 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.16 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.17 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

-- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.19 : *Le Ravisement de Lol V. Stein.*

- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.20 : *Le Ravissement de Lol V. Stein.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 28.21 : *Le Ravissement de Lol V. Stein.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 32.9 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 32.10 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 32.11 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.1 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.2 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.3 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.4 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.5 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.6 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.7 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.8 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.9 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.10 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.11 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.12 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.13 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.14 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 33.14 : *Le Vice-consul.*
- IMEC/Fonds Marguerite Duras, DRS 42.23 : *Le Vice-consul.*

TEXTES DE RÉFÉRENCE

DURAS Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1963.

-- *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

-- *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011.

-- *Outside, suivi de Le monde extérieur*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984/1993.

-- *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

DURAS Marguerite et. al., *Marguerite Duras*, coll. « Ça/Cinéma », Paris, Éditions Albatros, 1979.

DURAS Marguerite et Jérôme Beaujour, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

DURAS Marguerite et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

DURAS Marguerite et Gérard Jarlot, *Miracle en Alabama. Pièce en trois actes de William Gibson*, *L'Avant-Scène*, n° 279, 1 janvier 1963.

DURAS Marguerite et Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001.

DURAS Marguerite et Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

GIBSON William, *The Miracle Worker*, New York, Knopf, 1957.

ENTRETIENS

DURAS Marguerite, « L'auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle », *Réalités*, n° 206, mars 1963.

DURAS Marguerite et Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », *Le magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, pp 18-24.

DURAS Marguerite et Jean-Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras : On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écrire*, Paris, François Bourin Éditeur, 2012.

DURAS Marguerite et Susan D. Cohen, « Silence qui parle ? », Inédit, propos recueillis les 15 et 23 juillet 1982, *Initiales* 3, MD, Lyon, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, décembre 2013.

DURAS Marguerite et Pierre Dumayet à l'émission *Lectures pour tous* ; repris dans *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet*, Paris, Éditions et Publications de l'École Lacanienne, 1999.

DURAS Marguerite et Françoise Faucher, « Femmes d'aujourd'hui », Radio-Canada, le 11 avril 1981, rapporté dans *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981.

DURAS Marguerite et Bettina L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. 44, n° 4, March 1971, pp. 653-664.

DURAS Marguerite et Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras : La Passion suspendue*, Trad. René de Ceccatty, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

OUVRAGES CRITIQUES

ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

ALAZET Bernard, « Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », dans *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, éd. Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, pp. 50-63.

ALLEINS Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984.

BAJOMÉE Danielle, « Veiller sur le sens absent », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 32.

BAUDRY Jean-Louis, *Personnes, roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

BEAUJEAN A., *Petit Littré : Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard Hachette, 1959.

BERTONI Annalisa, *Au seuil du texte : genèse du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, thèse de doctorat (non publiée), dir. Gianfranco Rubino, Rome, Università degli studi di Roma, année 2005/2006.

- « Finitude et infinitude dans la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Les Archives de Marguerite Duras*, éd. Sylvie Loignon, Grenoble, ELLUG, 2012, pp. 213-225.
- « Genèse du personnage : Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet*, éd. Florence de Chalonge, Caen, Lettres Modernes Minard, 2011, pp. 10-25.
- « “Un miroir qui revient” : genèse de la scène du bal dans l’avant-texte de *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, éd. Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Marguerite Duras », n° 2, 2007, pp. 91-110.
- BLOT-LABARRÈRE Christiane, « Désespérance, longue houle, *Le Vice-consul* de Duras », publication sur le site Web Fabula.org, Acta Fabula Dossier Critique, novembre-décembre 2013, vol. 14, numéro 8, <http://www.fabula.org/revue/document8288.php#ftn5>.
- CALLE-GRUBER Mireille, « L’Amour fou, femme fatale Marguerite Duras : une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », *Le Nouveau Roman en questions I : « Nouveau Roman » et archétypes*, éd. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres Modernes Minard, 1992.
- CHERRY Alina, « Personnages et lieux ou le vide de l’appropriation dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras », *Modern Language Notes*, vol. 127, n° 4, 2012, pp. 865-888.
- CIXOUS Hélène, « Édits de Duras », dans *Le magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011.
- « Une poétique des commencements », *Genèse textuelle, identités sexuelles*, Tusson, Du Lérot Éditeur, 1997.
- CLÉDER Jean, *Marguerite Duras : trajectoires d’une écriture*, Bordeaux, Les Éditions Le Bord de L’eau, 2006.
- COLLINGTON Tara, « Self and narrative in *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Manitoba, Mosaic*, vol. 39, n° 2, June 2006.
- CORPET Olivier, « De l’inédit chez Duras », *La Règle du jeu*, n° 51, janvier 2013, éd. Bernard-Henri Lévy, Paris, Prolivre, 2013.

- COUSSEAU Anne, « La chambre noire de l'écriture », *Les Cahiers de l'Herne* 86, "Marguerite Duras," éds. Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Z. Labarrère, Paris, L'Herne, 2005.
- DAVID Michel, *Le Ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DERRIDA Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1983.
- Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014.
- DE CHALONGE Florence, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Lille, PUF du Septentrion, coll. « Objet », 2005.
- FOURTON Maud, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.
- GOTTESMAN Catherine, « Le rire, les larmes, le cri comme formes de vie chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras : le rire dans tous ses éclats*, éd. Cécile Hanania, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014.
- GRÉSILLON Almuth, *Qu'est-ce que la critique génétique ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- *Le Personnel du roman*, Genève, Librairie Droz, 1983.
- « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, « Lectures », mai 1972, pp. 86-110.
- HANANIA Cécile, « Pour une grammaire de l'imaginaire : Marguerite Duras "lectrice" de Grévisse », *Dalhousie French Studies*, vol. 80, Halifax, Dalhousie University, fall 2007.
- JELLENIK Cathy, *Rewriting Rewriting : Marguerite Duras, Annie Ernaux, Marie Redonnet*, New York, Peter Lang, 2007.
- JOUVE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n° 85, « Forme, difforme, informe », février 1992, pp. 103-111.
- KNAPP Bettina L., éd., *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York, G.K. Hall, 1998.

- KRISTEVA Julia, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LE CALVEZ Éric, « Contre l'herméneutique : Le cas *Bovary* », *Balzac, Flaubert. La Genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, éd. Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya, Global COE Program, International Conference Series 2, 2009, pp. 75-85.
- LOIGNON Sylvie, « "À corps" et désaccords : de l'écriture désaccordée au corps comme lieu de l'écriture chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras 2 : écriture, écritures*, éd. Myriem El Maïzi et Brian Stimpson, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, pp. 92-111.
- « Nuit noire Calcutta : Une traversée de la nuit ? », conférence aux Rencontres de Duras organisées par l'Association Marguerite Duras, juillet 2010.
- MAKWARD Christiane P., « For a Stylistics of Marguerite Duras », *L'Esprit créateur*, Bâton Rouge, LSU, vol. XXX, n° 1, spring 1990, p. 28-39.
- MARINI Marcelle, *Territoires du féminin*, Paris, Minuit, 1977.
- MASSÉ Carole, « Dans le désert de l'amour », *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, pp. 113-118.
- MERCIECCA Lou, « Poétique de la lecture dans les entretiens de Marguerite Duras », communication présentée le 17 août 2014 au colloque « Marguerite Duras : Passages, croisements, rencontres », Centre International Culturel de Cerisy-la-salle.
- MIQUEL Dom Pierre, *Dictionnaire symbolique des animaux*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.
- MOÏ Anna, *Esperanto, désespéranto : La francophonie sans les Français*, Paris, Gallimard, 2006.
- MURPHY Carol J., *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, Lexington, French Forum Publishers, 1982.
- PAGÈS-PINDON Joëlle, *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.
- PINTHON Monique, Guillaume Kichenin, et al., *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Paris, Atlande, 2005.

QUIRICONI Sabine, « Ce qui d'une image n'est pas à voir, ce qui d'un texte n'est pas à lire : les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras par Claude Régy et Robert Wilson », éd. Sylvie Loignon, *Marguerite Duras 3 : paradoxes de l'image*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009.

TASSELI Vincent, « Les voix de Marguerite Duras, un dialogue au service de l'effacement », *Bulletin de la Société Marguerite Duras*, éd. Bernard Alazet, no. 34, vol. 1, 2014.

VALLIER Jean, *C'était Marguerite Duras, tome II : 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010.

VAN DE BIEZENBOS Lia, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995.

VILAIN Philippe, *Dans le séjour des corps : Essai sur Marguerite Duras*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2010.

VIRCONDELET Alain, *Écrivains d'hier et d'aujourd'hui 42 : Marguerite Duras*, Paris, Éditions Seghers, 1972.

-- *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

GRÉVISSE André, *Le Bon usage*, éd. André Goosse, 13^e édition, Paris, Duculot, 1998.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006, p. 57.

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la Langue Française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e édition, Paris, Les Dictionnaires Robert, 1985.

-- *Le Grand Robert de la Langue Française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Version numérique, éd. Sophie Morvan et Alain Rey, Paris, Les dictionnaires Robert, 2013.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Duculot, 1997 (1998).

APPENDICE A

Le Ravissement de Lol V. Stein, brouillon

IMEC / Fonds Marguerite Duras, DRS 28.10, f° 3 ter

Cette photocopie est la propriété de IMEC - Abbaye de Saint-Hubert, 14290 Saint-Hubert, France

3 ter

~~Chapitre 1~~

~~Voici ce que, ~~mal, fréquemment~~, ~~quand~~ j'ai entendu ra-~~
~~conter par Tatiana Karl sur cette nuit que vécut Lol Blair au~~
~~bal de Town Beach, à dix-neuf ans, en compagnie de son fiancé.~~
~~L'orchestre avait cessé de jouer au moment même, à la~~
~~seconde près, ou les dernières venues, deux femmes, ~~étaient~~~~
~~franchies, non, mais on entendait ~~le bruit~~~~

el
H/H

La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

La femme la plus âgée s'était attardée un instant à re-
garder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant
vers la jeune fille qui l'accompagnait. Sans aucun doute pos-
sible celle-ci était sa fille. Elles étaient grandes toutes
les deux, bâties de même manière. Mais alors que la jeune
fille s'accommodait gauchement encore de cette taille haute,
de cette charpente un peu ~~à~~, sa mère, elle, y était
aussi faite qu'à une tare ineffaçable, un défaut de son sang.
Son ~~élégance~~

~~et dans le repos, et dans le mou-~~
vement, raconte Tatiana, ~~qu'elle~~ inquiétait.

- Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de
Lol dit "l'homme de ~~Town~~, Beach" depuis cette nuit-là.

Il s'était arrêté, ~~et~~ il ~~l'~~ avait regardée ~~puis~~ ^{la nouvelle venue} il avait
entraîné ^{par} Lol dans la direction opposée à celle de la porte,

Elle s'est retournée sans constatation. C'est production d'attribution partielle de ce qui est interdite.

