

« Silence absolu. Du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras »

Corentin Lahouste

Pour citer cet article :

Lahouste, Corentin. 2018. « Silence absolu. Du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras ». *Postures*, no. 28 (Automne) : Dossier « Paroles et silences : réflexions sur le pouvoir de dire ». <http://revuepostures.com/fr/articles/lahouste-28> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Silence absolu. Du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras

Corentin Lahouste

Si quelqu'un me demandait ce que nous sommes, je lui répondrais de toute façon : cette ouverture à tout le possible, cette attente que nulle satisfaction matérielle n'apaisera et que le jeu du langage ne saurait tromper! [...] En effet, le moment suprême est dans le silence et, dans le silence, la conscience se dérobe. [...] Que serions-nous sans le langage? Il nous a fait ce que nous sommes. Seul il révèle, à la limite, le moment souverain où il n'a plus cours. Mais à la fin celui qui parle avoue son impuissance¹.

Georges Bataille, *L'érotisme*

Le ravissement de Lol V. Stein, un des romans les plus célèbres et marquants de Marguerite Duras, est un texte qui transporte et séduit le lecteur autant qu'il le perd à travers les méandres d'une histoire palinodique, qui s'apparente par moments à « un jeu aux règles perdues » (Duras 1964, 173). Néanmoins, la trame du *Ravissement*, paru en 1964, peut être assez simplement résumée. Le roman raconte l'histoire d'une jeune femme, Lol, fascinée par une scène qui la retient à jamais : l'union d'un couple lors d'une danse engloutie dans la nuit du bal de T. Beach. C'est d'ailleurs par cet épisode que le narrateur choisit de faire débiter l'histoire de Lol V. Stein, « au moment où elle [lui] paraît commencer à bouger pour venir à [sa] rencontre » (14). L'œuvre se distingue par ailleurs par sa structure à deux niveaux, marquée par deux quêtes distinctives : celle de Lol, personnage principal du récit, qui ambitionne donc de *revivre* (et revoir) *pour la première fois*, ainsi que l'a formulé Pierre Piret (2009), l'union d'Anne-Marie Stretter et Michael Richardson; et celle de Jacques Hold, le narrateur, qui a pour but de posséder Lol. Ces deux quêtes, qui constituent la trame du roman, s'inscrivent l'une et l'autre dans une

¹ Bataille, Georges. 2011 [1957]. *L'érotisme*. Paris : Minuit, pp. 278 et 280.

² Voir Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*, édition revue et corrigée, suivie de *Méthode de méditation* et de *Post-scriptum* 1953. Paris : Gallimard.

³ Voir Debray, Régis. 2003. *Le feu sacré. Fonctions du religieux*. Paris : Fayard, p. 15.

même perspective d'atteindre ce qui échappe, de toucher à l'absolu.

Il y a une gageure à tenter de définir l'absolu qui, par nature, échappe a priori à toute tentative de définition. En effet, on ne peut qu'éprouver une résistance dans la tentative de saisie de ce qu'il recouvre : comme l'affirme Dorian Gray, « to define is to limit », et quoi de plus insaisissable et illimité que l'absolu? Toutefois, Jean-Claude Bologne a posé des mots éclairants sur ce concept dans *Le mysticisme athée*. Il le présente comme « tout ce qui *dépasse* notre compréhension rationnelle et qui n'est accessible que par une expérience rare *intraduisible* (expérience mystique). L'absolu n'est [...] doté d'aucune existence indépendante et *se confond avec l'infini, l'éternel, l'illimité, [mais aussi] le néant* » (1995, 125. Nous soulignons). Premier et ultime, il est donc ce sentiment le plus puissant qui les fusionne tous et les dépasse dans une violence de l'émotion. Gouffre autant que sommet, paroxystique, il conduit, pour Bataille², à un ébranlement des sens, à l'extrême, et il représente de cette manière la plus grande déchirure (mais aussi la plus grande ouverture) possible pour l'Homme. On pourrait aussi dire qu'il procède de ce « feu sacré », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Régis Debray (2003), qui enflamme l'être humain, de ce « plus grand que soi » (Debray 2009, 112), ce *super* sous l'égide duquel se place l'*infra* que constitue l'être humain³. Ses deux caractéristiques principales sont le sentiment d'élévation (d'éternité, d'infini) qu'il procure, au-delà de tout sentiment, entre Tout et Néant, ainsi que son apodictique ineffabilité : « [nos langues] sont impropres à exprimer cette concentration immobile, cette quiétude divine, cet état qui reflète le ciel dans sa profondeur » (Bastide 1997, 20). En tant qu'expérience des limites de l'être, du corps et du langage, *fulgurant*, *informe* et *indescriptible* pourraient être les trois mots qui le résument.

Il s'agira dès lors de voir comment le roman de Duras rend compte de l'absolu, se construisant depuis et autour de cette entité, et aménage paradoxalement, de par cet ancrage, le silence comme noyau langagier. Il sera ainsi question de mettre en lumière la façon dont l'œuvre tend irrémédiablement vers le silence, celui propre au rêve, à la contemplation, en démontrant qu'il y a un vrai cheminement vers le silence qui est opéré dans le texte et que celui-ci vient en infléchir les

² Voir Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*, édition revue et corrigée, suivie de *Méthode de méditation* et de *Post-scriptum 1953*. Paris : Gallimard.

³ Voir Debray, Régis. 2003. *Le feu sacré. Fonctions du religieux*. Paris : Fayard, p. 15.

structures fondamentales (espace, temps, personnages, narration).

Fragmentation, illimitation, déterritorialisation

Le bal constitue donc la scène originelle et obsédante de l'œuvre, qui scelle d'emblée le destin de Lol. Spectrale, elle ne cesse de faire retour au sein du roman (« Et cela recommence [...] Et cela recommence » [Duras 1964, 47]), portant en elle le mystère du centre fascinant, existentiel, qui retient l'héroïne « coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents » (41). En d'autres mots, elle est cette « scène première, enfouie, inaltérable, qui fait l'histoire, l'entrée dans l'histoire, l'unique scène, en quelque sorte, qui ne fera que se chercher, s'oublier, se répéter » (Gauthier 1975, 28)⁴, ainsi que peut en témoigner cet extrait du texte :

Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent dans un univers disponible aux confins vides et dont une, une seule, arrive avec le temps, à la fin, à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin. Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie, à S. Tahla. (Duras 1964, 45)

Transgressant les limites de l'espace et du temps, elle échappe à toute circonscription spatio-temporelle. Elle forme cet événement à la fois passé, présent et futur au cœur de la vie de Lol : il est cet horizon, cette expectance, vers lesquels Lol sans cesse se dirige, sans pouvoir les atteindre complètement, face auxquels elle reste interdite. C'est par conséquent un mouvement de spirale inversée qui se met en place dans le texte, au sein duquel les choses reviennent mais déplacées – il y a répétition mais sur fond de variation; « le retour du passé donne lieu à des formes de surgissement de l'inédit et de dépassement des impasses rencontrées initialement » (Piret 2009, 76). La collusion entre temps passé et temps présent, dans lequel le passé reflue sempiternellement, ouvre, au sein d'une temporalité labile « faite d'hétérogénéités et de disjonctions » (Hamel 2006, 23), à un mouvement de *revenge* – l'« inlassable expérience de ce qui revient

⁴ C'est même cette scène qui est à l'origine du roman; elle en est la matrice, qui a impulsé à Duras l'écriture du reste du récit. Plus encore, il est possible de considérer cette scène comme la matrice de l'ensemble du cycle indien de Duras : elle constitue « la scène primitive à laquelle ne cesseront de revenir tous les ouvrages du cycle » (Schaeffer et Vultur 2006, 5).

et fait retour » (16) – qui irrigue (voire imbibe) l'entièreté du texte. Ce mouvement participe à la relance du désir de Lol, qui se présente, de cette manière, comme un être de désir infini.

Personnage au centre incertain ou perdu⁵, Lol est, par rapport au bal, *un soi sans lieu et/ou un lieu sans soi*, pour reprendre les termes de Peter Sloterdijk (2011, 216). En effet, c'est comme si Lol, depuis son déroulement, était restée dans la nuit de T. Beach (« elle est la nuit de T. Beach » [Duras 1964, 104]), dans la nuit du bal, dans ce moment d'absolu qui forme le point d'orgue de sa vie – ce qui permettrait d'expliquer pourquoi « elle était restée maladivement jeune » (29). Comme l'affirme Duras dans *La vie matérielle*, « Lol V. Stein est détruite par le bal de S. Thala. Lol V. Stein est bâtie par le bal de S. Thala » (1987, 32). Elle s'apparente donc à la nuit du bal qui est, pour sa part, inscrite dans l'éternité (de la mémoire de Lol), « épave » (Duras 1964, 45) ou « navire de lumière [nocturne] » (49). Elle est, enfin, pareillement au bal pour elle, ce « vent qui s'engouffre là où il trouve du champ » (28). Toute limite est brouillée. À l'instar d'Anna Livia Plurabelle chez Joyce⁶, Lola était, Valéria est, Stein sera; les trois dimensions du temps se condensent dans le nom de cette femme. De même, le caractère fragmenté et illimité propre au personnage de Lol entraîne le sentiment de fascination que non seulement Jacques Hold peut ressentir à son égard⁷, mais également tout lecteur, intrigués par cette figure qui échappe – ce qui explique la postérité et le nombre de travaux qui ont été réalisés sur ce personnage dont le plus fameux est sans conteste celui de Jacques Lacan (1965, 7-15). Lol, au désir infini, est également un personnage désiré à l'infini. Elle est ainsi, selon Madeleine Borgomano, « l'un de ces rares êtres de fiction qui, d'une

⁵ Marqué du sceau de la fragmentation, à l'image de son nom : Lol V. Stein pour Lola Valerie Stein (Duras 1964, 33). En outre, le lecteur découvre Lol via d'autres, par le truchement de différents intermédiaires. Son histoire même est morcelée, démultipliée, « dans le flux [d'une] narration englobant de façon anodine la voix et le récit de plusieurs témoins » (Bertoni 2007, 106). Fragmentaire, son récit n'est jamais tout à fait complet, quelque chose échappe au lecteur, à l'instar de sa personne « qui vous fuit dans les mains comme de l'eau » (Duras 1964, 13) – « déjà elle était étrangement incomplète, elle avait vécu sa jeunesse comme dans une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à devenir » (80). Il est par ailleurs allégué qu'« une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant » (13). Phrase ainsi complétée : « Où? [...] on aurait dit dans rien *encore*, justement, rien » (13. Nous soulignons).

⁶ « Anna was, Livia is, Plurabelle's to be » (Joyce, James. 1959 [1939]. *Finnegans wake*. New York : Viking Compassion Edition, p. 215).

⁷ « Je veux te revoir, dit-il, te revoir encore et encore » (Duras 1964, 126).

certaine façon, prennent corps et vie » (1985, 216).

Lors de la nuit du bal, alors qu'elle représente pourtant le personnage principal du récit, Lol reste toutefois à l'arrière-plan, « suspendue, attend[ant] » (Duras 1964, 18) « derrière les plantes vertes du bar » (20). Elle est seulement spectatrice et semble par conséquent avoir perdu sa place, celle d'amante, restant complètement fascinée, obnubilée (18) par Anne-Marie Stretter, cette « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort » (15) qui la dépossède pourtant de son fiancé. Ainsi, une inversion s'opère. Lol est en effet comparée à une femme très âgée alors qu'elle n'a que dix-neuf ans. Circonscrite dans la périphérie de l'action, ne pouvant faire aucun geste, ne formuler aucun mot, elle reste focalisée, durant toute cette nuit, sur le couple que forment Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Il est même dit qu'« [a]vec l'aurore, Michael Richardson avait cherché quelqu'un des yeux vers le fond de la salle. Il n'avait pas découvert Lol » (20) ni son sourire qui constitue pourtant « un signe d'éternité » (21). Ainsi, c'est comme si elle s'était évaporée au fil de la nuit, comme si elle avait été complètement remplacée par Anne-Marie Stretter : « À mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde » (50). Lol s'efface dans la fascination, dans l'envoutement que procure le spectacle⁸ de l'union des deux amants. Une tension apparaît donc dès les premières pages du livre et permet de comprendre pourquoi, « [q]uand [Lol] ne les vit plus [Anne-Marie Stretter et Michael Richardson], elle tomba par terre, évanouie » (22). Elle a trouvé une totalité avec eux⁹. Par ce pronom, qui est utilisé de nombreuses fois au sein du texte pour évoquer leur couple, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson forment ainsi, même textuellement, une unité : « Je crois depuis dix ans qu'il n'était resté que trois personnes, eux et moi » (105. Nous soulignons). Rien n'importe plus que ce corps d'Anne-Marie Stretter serré par les bras de son fiancé. Dès lors, l'enjeu du roman se situerait dans le désir de récupérer la place ravie, de rejoindre le centre fascinant, jamais atteint, formé par le couple Anne-Marie Stretter/Michael Richardson, tandis que le texte donne lieu à des identités en profils perdus¹⁰ (« Dans mes

⁸ Dans cette perspective, il est intéressant de travailler la question du regard. Nous ne nous attarderons pas sur cet aspect qui a fait l'objet de nombreuses études, dont celle, importante, de Sylvie Loignon (2001).

⁹ Ce pronom est de surcroît utilisé de nombreuses fois pour parler du couple Anne-Marie Stretter/Michael Richardson.

¹⁰ Résonne également en écho cette phrase de Duras : « Je me demande [...] si derrière Lol. V. Stein il n'y avait pas Anne-Marie Stretter » (Duras et Porte 2012, 69).

bras, Lol est égarée » [154]; « qui est là dans le lit? » [187]) qui pointent toutes vers le couple initial constitué d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson, ce couple charnel, qui s'apparente au couple édénique¹¹.

Duras, dans *La vie matérielle*, affirme : « Écrire [...] [c]'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence » (1987, 31-32). Aussi n'est-il pas étonnant que le vide soit un autre élément essentiel du roman. Celui-ci peut autant être associé à Lol, cette « figure de l'absence » – dans son mouvement de fascination, Lol représente également une figure du vide, une figure pénétrée par le vide auquel ouvre (dans l'instant et à sa suite) le sentiment d'absolu – qu'à la scène du bal, qui se trouve dans une sorte de faille temporelle¹² : là sans être là; que, pour finir, à l'acte sexuel, cette image inaugurale à jamais manquée et sans cesse recherchée¹³, « ce spectacle inexistant, invisible » (Duras 1964, 63) qui s'érige comme une « image-noeud autour de laquelle va pouvoir se constituer le réseau des fantasmes » (Borgomano 1985, 142). En effet, Lol, le bal et l'acte sexuel échappent, et face à ce qui échappe, on est nécessairement confronté à un vide. Vide de/dans la représentation, vide de/dans la perception, vide de/dans l'attente, créant dès lors un vide dans le langage. D'ailleurs, il est intéressant de noter que, lors de sa première sortie dans *S. Tahla* après la nuit du bal, lorsqu'elle rencontre Jean Bedford qui lui demande ce qu'elle cherche, semblant perdue, elle répond « avec netteté : – Rien » (Duras 1964, 27). Elle ne cherche rien, ou plutôt elle cherche *le rien*, ce rien, ce vide (non seulement le sien mais aussi et surtout celui de l'absolu), ce vertige, auquel elle a été confrontée lors de la nuit du bal; ce qu'elle a vu sans voir et sur quoi elle ne sait poser de mots. Investir le vide, vivre le vide, et le silence qui lui est inhérent, voilà le désir et l'enjeu de la quête de Lol, celui d'une déterritorialisation¹⁴, d'une échappée à toutes les

¹¹ Anne-Marie Stretter est décrite comme une Ève marine (Duras 1964, 15-16), alors que Michael Richardson est présenté comme « L'homme de T. Beach », sorte d'Adam immémorial, celui qui « n'a plus qu'une tâche à accomplir, toujours la même dans l'univers de Lol : [...] dévêtir une autre femme que Lol » (50).

¹² Le bal, dans le texte, apparaît concrètement dans le vide :

« – De l'amour, dit-elle, je me souviens.

Tatiana fixe le vide.

– Ce bal ! Oh ! Lol, ce bal !

Lol sans changer de pose fixe le même vide que Tatiana. » (98); « dans ce bal, toutes les deux, embusquées, m'oublent » (99).

¹³ Ainsi, l'acte sexuel, comme le mot trou, « n'existe pas, [mais] pourtant est là » (48).

¹⁴ Compris dans le sens porté par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire celui d'un

limites; « Nous allons vers quelque chose. Même s'il ne se passe rien nous avançons vers quelque but » (130).

Non-savoir et fantasmagories

« What the novel [*Le ravissement de Lol V. Stein*] dramatises is a crisis in knowledge » (Hill 1993, 73). Leslie Hill, par cette affirmation, met le doigt sur ce qui constitue une autre caractéristique fondamentale à la fois du roman publié en 1964 et, plus largement, de l'œuvre de Duras. En effet, le succès et la force de cette dernière reposent notamment sur un dispositif d'opacification, elle dont les textes se déploient inlassablement vers l'inconnu et l'incertitude, dans une indétermination ambiguë, qui devient fascinante.

Dialogues qui taisent l'objet du discours, [des] effets de parataxe qui empêchent la sédimentation du sens, et [des] phrases nominales qui suspendent l'action produisent une rhétorique négative qui bloque le procès du sens entre deux mouvements contradictoires : appel au déchiffrement et dissolution de ses effets. (Boué 2009, 79)

Aussi, selon Bernard Alazet, « [l]e non-savoir est caractéristique du texte durassien, où l'on en sait de moins en moins » (1992, 87). C'est pourquoi la plupart de ses récits s'avèrent souvent déconcertants et se dérobent sans cesse sous les assauts de l'interprétation. Le non-savoir qui recouvre les dimensions de l'inconnu, de l'inintelligible – « c'est le domaine de l'excédant impensable à partir du savoir : c'est-à-dire non catégorisable, sinon par feinte, inappropriable, in-mesurable » (Sasso 1978, 230) –, apparaît chez Duras comme consubstantiel du rapport au réel. Le mouvement existentiel constitue ce qui se refuse à toute explication; à un moment, il sort de l'ordre causal et logique.

– Tu ne peux pas dire pourquoi ? demande Tatiana.

– Ce ne serait pas clair, ça ne serait pas utile. (Duras 1964, 109)

Bien que Lol affirme vouloir « savoir plus encore » (190), elle finira par se rendre au non-savoir, acceptant la limite du langage qui ne peut complètement figurer le sentiment d'absolu qu'elle a connu.

Elle se demande encore où ce corps devrait être, où le mettre exactement, pour qu'il s'arrête de se plaindre.

– *Je suis moins loin qu'avant de savoir.* J'ai été longtemps à le mettre ailleurs que là où il aurait dû être. Maintenant je crois que

mouvement de déclassification qui libère du conventionnel et ouvre de nouvelles perspectives, de nouvelles voies.

je me rapproche de là où il serait heureux. (172-173. Nous soulignons)

Dans un mouvement similaire, par son identité fragmentée – qui est, en réalité, le propre de toute identité –, Lol incarne le non-savoir auprès de Jacques Hold : « 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 » (81). Cette dynamique est constante tout au long du roman et elle s'affirme même plus vigoureusement dans les dernières pages du texte :

Puisque je sais – ai-je jamais su à ce point quelque chose? – qu'elle m'est inconnaissable, on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle, plus près d'elle qu'elle-même si constamment envolée de sa vie vivante. (166)

Le récit lui-même, qui paraît désorganisé, est marqué par le non-savoir, car il se développe à partir du témoignage de Jacques Hold (narrateur intradiégétique et non-omniscient), mais selon un montage qui comprend également des inventions ou des projections de Jacques Hold sur ce qu'aurait pu penser Lol, de même que les déclarations entremêlées de plusieurs personnages (notamment Tatiana, Jean Bedford ou encore, et de manière plus anecdotique, la mère de Lol [23] ou sa gouvernante [37]). Lol existe ainsi à travers ce qu'il veut bien en dire. Le lecteur est donc confronté à l'histoire d'un témoignage impossible, d'un échec du dire, au sein duquel les répétitions, qui sont autant de déplacements, accentuent la portée du non-savoir, mettant à mal un quelconque souci de cohérence générale.

Lol est donc ce personnage qui se rend à la nuit, ce moment durant lequel le bal a eu lieu – Anne-Marie Stretter et Michael Richardson dansaient dans « l'ouragan de la nuit » (135). Dès lors, le dessein de Lol est de trouver la nuit, de la faire perdurer¹⁵ ainsi qu'elle souhaitait le faire le soir du bal en affirmant que « l'heure d'été trompait » (22-23), pour « y retrouver ou y chercher quelque chose [...] qui aurait été pour elle d'une grande importance et *qu'elle ne pouvait trouver que de nuit* » (27. Nous soulignons). Par conséquent, il n'est pas tant question de (ne pas) savoir « comment sortir de la nuit » (21), mais bien plus d'accepter cet état nocturne propre à Lol et à son *Ravissement*. Lol attend ce qu'elle n'a pas connu, elle attend l'union

¹⁵ Il est question de « l'inimportance du jour en face de cette nuit » (Duras 1964, 47).

des corps, elle désire le retour du bal, de la fin du bal, de l'amour et de la jouissance. Il n'est pas tant question de comprendre le non-savoir qui émerge que de consentir à s'y abandonner et de l'investir en tant que lieu suprême du désir : « La victoire de Lol V. Stein : le recul de la clarté » (108). Ainsi, un des enjeux de ce récit est d'« apprendre à ne pas apprendre », comme le proclame le personnage principal d'*Ah! Ernesto* (1971), ou plutôt *d'apprendre à ne pas comprendre*, de s'engager dans l'obscurité du désir, là où le langage est insuffisant et impotent. Le bal, lieu métaphorique qui recèle une minute de « temps pur, d'une blancheur d'os » (47) et s'agence donc comme centre amphigourique, entraîne vers le non-savoir, qui débouche sur une expérience d'absolu au cœur de laquelle défaille le langage. En somme, il peut être rapproché de l'expérience intérieure de Bataille : « nue et libre d'attaches », elle qui « ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens) » (1954, 13 et 15), analogue à ce que tout lecteur des récits de Duras peut ressentir face à ces textes qui ébranlent et chavirent. Dès lors, il s'agit de porter au jour l'obscurité rayonnante de cette scène inaccessible, à l'attraction irrépressible, qui s'apparente à un soleil ou plutôt à un trou noir dans la galaxie de Lol.

Lol ayant « capturé » Jacques Hold dans son monde, dans sa (folle) logique propre, il lui assure qu'il va quitter Tatiana (Duras 1964, 117), ce qui suscite la réaction paradoxale de Lol : « Je vous en supplie, je vous en conjure : ne le faites pas » (117)¹⁶. Nous pouvons ici clairement repérer le dilemme auquel est confronté Lol : prendre la place de celle qui ressent, vit, aime et est aimée, ou alors se maintenir dans la subjuguante contemplation. C'est alors par la projection que le dilemme est résolu : elle peut récupérer sa place, via Tatiana prise par Jacques Hold, grâce auxquels elle retrouve l'union du couple originel, cette « existential epiphany »¹⁷ qu'elle n'a jamais vue, celle qu'elle a manquée le soir du bal, celle qui lui aurait permis d'être « prise » (et éprise) à son tour. Elle peut donc à la fois rester dans la périphérie et se trouver au centre, quittant de cette manière la situation inconciliable dans laquelle elle se démenait. En effet, par et dans la contemplation, elle peut se projeter et être partie prenante de l'union. Cela explique

¹⁶ Notons que Jacques Hold, ensuite, complètement assujéti à Lol, affirme à Tatiana, lors de leur entrevue à l'Hôtel des Bois : « je veux te revoir, [...] te revoir encore et encore » (Duras 1964, 126). Son désir est celui de Lol – « je ne lutterai pas » (133), assure-t-il.

¹⁷ Ce syntagme a été établi par Martin Crowley, pour qui l'œuvre de Duras contient de ces moments qui sont expériences des limites qui cernent « the hesitating gap between here and the beyond » (Crowley 2000, 27 et 56).

également qu'elle ne ressent aucune souffrance face à ce spectacle, dont l'activité et les mouvements sont vécus par procuration. Néanmoins, Lol se soustrait de la communauté à partir du moment où, de manière atypique, elle ne souffre pas devant le spectacle de ce qui devrait être sa plus grande douleur. Or, seul-e celui ou celle qui s'est arraché-e de la communauté des humains peut avoir accès au savoir interdit, être en mesure d'avoir un rapport avec l'imprononçable, vivre l'absolu.

Alors, peu à peu, le désir de Lol se précise. Bien qu'elle ait voulu prendre la place de Tatiana (pour atteindre celle d'Anne-Marie Stretter), c'est sa place périphérique – celle où elle est cachée par le seigle ou les plantes vertes – qui lui convient le mieux. Là, « un rêve est presque atteint. Des chairs se déchirent, saignent, se réveillent. Elle [Lol] essaie d'écouter un vacarme intérieur, elle n'y parvient pas, elle est débordée par l'aboutissement, même inaccompli, de son désir » (131). Et se déclare alors l'absolu, nourri par de multiples polarités contradictoires¹⁸ :

Des larmes ont rempli ses yeux. Elle réprimande une *souffrance* très grande dans laquelle elle ne sombre pas, qu'elle maintient au contraire, de toutes ses forces, au bord de son expression culminante qui serait celle du *bonheur*. Je ne dis rien. Je ne lui viens pas en aide dans cette irrégularité de son être. L'instant se termine. Les larmes de Lol sont ravalées, retournant au flot contenu des larmes de son corps. *L'instant n'a pas glissé, ni vers la victoire, ni vers la défaite, il ne s'est coloré de rien, le plaisir seul, négateur, est passé.* (132. Nous soulignons)

Lol, infiniment morcelée, retrouve ainsi en elle, dans la scène du bal ainsi que dans le couple formé par Jacques Hold et Tatiana Karl – tous trois à la fois – ce mélange de fascination, d'illimitation et de non-savoir, au cœur d'un vide qu'elle ne peut qu'éprouver. L'absolu, inatteignable, tout en étant au cœur de l'expérience de Lol, ne cesse en même temps de se dérober – « paradis perdu » (79) –, perpétuant ainsi son désir à l'infini, son désir d'infini. Cette quête, qu'elle ne cesse de poursuivre, constituerait par conséquent sa folie, Lol incarnant un désir confronté à la réalité, un désir face à l'impossible, face à l'*impossessible*; un désir qui finalement se veut et devient plus fort que

¹⁸ Alfred North Whitehead affirme que ce sont les contrastes qu'une expérience maintient ensemble qui déterminent l'intensité d'une expérience (Whitehead 1993, 325-338); autrement dit, et comme c'est le cas dans le récit de Duras, « plus une expérience est capable de contenir de contrastes en elle-même, plus elle est intense » (Massumi 2018, 150).

la réalité : « le divorce dans lequel nous sommes elle et nous, c'est elle seule qui l'a prononcé – mais en silence – dans un rêve si fort qu'il lui a échappé et qu'elle ignore l'avoir eu » (106).

Le rêve est alors choisi par Lol, sans mot aucun – le texte se clôt d'ailleurs sur son endormissement. Elle choisit le regard plutôt que le fait de vivre, car la projection n'est jamais décevante; c'est d'ailleurs seulement par projection, dans l'imaginaire, dans son « cinéma » (49), qu'elle peut atteindre le couple Anne-Marie Stretter/Michael Richardson. Madeleine Borgomano développe une idée similaire dans son ouvrage sur Duras : « [d]ans le ravissement, la scène n'existe d'abord que dans l'imaginaire : elle ne prétend plus à aucun support "réel" » (Borgomano 1985, 128). Lol, vibrant à l'unisson (des corps) des amants dans la chambre, retrouve alors « pour la première fois depuis le bal de T. Beach, [...] dans la bouche le goût commun, le sucre du cœur » (Duras 1964, 125). Ainsi, elle atteint le fantasme et ce temps du rêve qui mène à l'absolu, qui permet d'accéder à un état ataraxique.

Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs. Entre d'autres, des milliers qui, de même que nous, rêvent de ce temps, obligatoirement. (187)

Dès lors, nul besoin de mot pour vivre (tout cela). Aussi, « [q]uand Lol parle du bonheur, de quoi parle-t-elle » (159)? Il s'agit de ce mélange de fascination, d'illimitation, de non-savoir, au cœur d'un vide – que nous évoquions ci-dessus – qu'a pu ressentir Lol lors du bal et qu'elle a retrouvé avec le couple formé de sa meilleure amie et du narrateur. C'est un bonheur¹⁹ unique, absolu, indicible, qui dépasse donc la compréhension et toute prétention à son appréhension. Aucun mot ne peut être posé sur cet état bien précis qui génère « une émotion très violente [...] entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie » (120). Il constitue une expérience des limites de l'être, du corps et du langage.

– Dites-moi un mot pour le dire.
– Je ne connais pas. (138)

Lol comprend alors qu'aucune explication ne peut être fournie, que les choses soit se vivent, soit sont à voir. Elle choisit le voir, la vie du voir. Lol, par son entreprise, vise donc à créer l'impossible, à reconstituer ce qu'elle n'a pas vu, l'union charnelle d'Anne-Marie

¹⁹ C'est ainsi que « Lol est dans son bonheur » (Duras 1964, 162) lorsque le couple constitué de Tatiana Karl et Jacques Hold est réuni.

Stretter avec Michael Richardson, qui constitue en réalité le centre originel, cet « ailleurs [« sublime, plus adorable à son âme qu'aucun autre moment de sa vie présente » (44)] qu'elle cherchait depuis son retour à S. Tahla » (44)²⁰, ce qu'elle souhaitait pouvoir contempler mais qui a manqué à « son regard immense, famélique » (78). Elle commence alors à ne plus finir ses phrases (voir pp. 93, 153, 157, 169, 175, 185). Le langage se révèle insuffisant pour exprimer l'expérience absolue, car cette dernière le met en demeure. Il se voit arrêté par la vie et son mouvement²¹. Il se délite peu à peu : « Vendredi à six heures, Tatiana, tu viendras encore une fois » (164); « Je ne crois pas. J'ai cette envie. Plus » (168). Alors l'intensité du silence se fait jour, lui dont la nature fractale naît de l'éclatement du langage, inapte à dire l'absolu qui est marqué par le non-savoir²². En ce sens, ce dernier comme expérience indépassable donne lieu au silence, le silence du sommeil, sommeil sur lequel le récit se dénoue; « elle est allée vers autre chose de plus vague, sans fin, elle ira vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin » (155), et Lol rit alors au travers de ses larmes (185).

Vers le silence

Il est possible d'alléguer, à la suite de la phrase de Leslie Hill citée plus haut, que ce que l'œuvre dramatise tout autant, c'est une crise du langage, ainsi que le laisse par exemple entendre l'extrait suivant :

Elles ne sont pas surprises, se regardent sans fin, sans fin,
décident de l'impossibilité de raconter, de rendre compte de ces
instants, de cette nuit dont elles connaissent, seules, la véritable
épaisseur, dont elles ont vu tomber les heures, une à une jusqu'à
la dernière qui trouva l'amour changé de mains, de nom, d'erreur.
(101)

La perte du moment d'éternité et d'absolu qu'a connue Lol lors de la scène inaugurale du bal (qui se clôt elle aussi sur un silence [24]), elle peut la contrer en investissant le silence, état dans lequel « toute trace de sentiment est chassée » (140). Ne pas poser de mot pour mieux voir, pour vivre plus, pour ressentir. Par là-même, le blanc graphique chez Duras constituerait le moment de l'absolu, indicible, lui qui passe

²⁰ À noter que cet « ailleurs », Lol y a accès lorsqu'elle contemple « la monotonie de la pluie » (44). C'est donc dans l'élément aquatique tombant du ciel qu'elle retrouve l'absolu. L'eau, chez Duras, possède la force de l'infini.

²¹ Voir page 175, lorsque la phrase s'arrête à l'instar du train qui s'immobilise.

²² Comme le dit Bataille, « [p]our ne plus connaître, il faudrait ne plus parler » (1954, 25).

entre les mailles de la parole. Il n'y a pas de mot(s) pour le dire; il s'exprime dans l'étendue d'un silence et d'un blanc scriptural. C'est alors un silence étale, et pourtant similaire à une puissante vague, qui s'abat autant sur les personnages que sur le lecteur, à l'instar de la mer qui concentre, assimile, fusionne et finalement subsume tout chez Duras. Elle dont Duras a pu dire qu'elle « symbolise aussi ce lieu d'origine présémantique » (Boué 2009, 81), rajoutant qu'elle « est complètement écrite pour [elle]. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture » (91).

En outre, ce texte semble fonctionner comme une liponymie, c'est-à-dire comme un texte qui tourne autour d'un mot caché – ultime résurgence du sexe tu, caché et perdu chez Duras –, le fameux « mot-trou ».

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. (Duras 1964, 48)

Ce « mot-trou », imaginé par Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, se présente alors comme l'absolu, comme ce centre fascinant, total et inaccessible, dont le silence constitue probablement l'unique réponse qu'on puisse lui opposer. Il peut donc être assimilé à l'union charnelle, de laquelle résulte le sentiment d'absolu dans le récit, celle-ci se présentant également comme un *impossible à dire* – pour reprendre le terme de Jean-Claude Milner (1978). Ni l'un ni l'autre n'entre en effet dans l'ordre du langage et tous deux appellent donc un dépassement de ce dernier : l'ensemble du langage est insuffisant pour s'en saisir, sauf justement un mot qui serait absent, donc tu, tout en étant là, derrière le langage – à l'instar de la scène sexuelle qui se trouve là, derrière le récit, faisant en sorte que « l'étendard blanc des amants [...] flotte toujours sur la ville obscurcie » (81).

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'écoulaient la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. (48-49)

Ainsi, il y a quelque chose de troublant, d'éminemment fascinant, qui n'est jamais dit, qui ne peut pas être dit, mais qui est le point de fuite vers lequel tous les mots convergent et s'orientent. « [F]aute d'un mot » (48) pour nommer une sensation ressentie lors de cette nuit, ce sont tous les mots qui deviennent caducs, révélant leur inadéquation à toute forme d'énonciation. L'utilisation des blancs graphiques à l'intérieur du texte, qui représentent un au-delà de la parole, signifie dès lors la part d'illimité que contient le silence et qui contamine le personnage principal du récit. La crise de Lol, « celle qui ne fait qu'un avec elle depuis toujours » (13), serait celle de l'être humain face à l'insuffisance du langage, face à son impasse et à sa faillite, et dont l'effacement, la fragmentation apparaît alors semblable à celle de Lol. On peut donc parler d'un silence structurel qui devient paradoxalement noyau langagier : « Faute de son existence, elle se tait » (48). Duras fait donc « le vide dans la langue pour mieux lui faire dire ce qu'elle ne savait pas receler » (Alazet 2005, 14). Comme l'a formulé Sasso, « on se trouve devant le vide sans fin de l'impensable » (1978, 107), et Leslie Hill d'ajouter :

it is evident that, [...] in *Le ravisement de Lol V. Stein*, [...] a *subterranean force* is operating to disorganise the text, as though from the inside, compromising the coherence of the writing and subjecting it to disturbances at almost every level, syntactic, discursive, and thematic. The result is a mode of writing possessed of a peculiar and distinctive intensity in which correctness or clarity of expression is often sacrificed *in the cause of greater emotional density or immediacy*. (1993, 120. Nous soulignons)

En somme, chez Duras, l'expérience de l'absolu aboutit à une aporie, celle du langage. L'unique issue pour les personnages qui l'expérimentent est alors de se taire, de rester silencieux face à une totalité bouleversante, de laisser se faire : « un calme monumental recouvre tout, engloutit tout » (Duras 1964, 181). Cette expérience de l'absolu est tout particulièrement vécue par Lol, un des personnages durassiens les plus marquants, dont le cœur, « cette région du sentiment [...], n'était pas pareil[l] » (13). C'est donc le silence, « différent chez Lol V. Stein » (154), qui règne et s'impose à la fin de son *Ravisement*, pour elle qui a choisi de finalement quitter la « Potinière » (180), la salle du bal dont le nom signifie « où l'on parle beaucoup ».

Sa vue seule m'effondre. Elle ne réclame aucune parole et elle

pourrait supporter un silence infini. Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein. Je me tais. (130)

C'est donc, pour elle, un silence qui met fin à la fin, qui suspend cette fin « qui retient Lol » (46) : l'« instant précis [...] quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours » (46). Le silence qui permet de nier la « facilité », la « simplicité désolante » de la fin qui sépare, désunit et tue, puisqu'il permet de revivre le moment évaporé. Et alors, le silence subsumant – et ce qu'il entraîne – constitue en partie la maladie et la folie de Lol V. Stein, qui est de nier la fin de toute chose, d'être jeune et vieille à la fois, de savoir et d'ignorer dans le même temps, de nier le mouvement de la vie, préférant la contempler.

Elle croyait qu'un temps était possible qui se remplit et se vide alternativement, qui s'emplit et se désemplit, puis qui est prêt encore, toujours, à servir, elle le croit encore, elle le croira toujours, jamais elle ne guérira. (159)

Comme l'affirme Madeleine Borgomano, « dans cette folie seulement se trouve sa plénitude, son accomplissement » (1985, 218).

Lol désire donc l'intensité, la suspension, « la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein » (Duras 1964, 184). Voilà pourquoi elle choisit finalement, à travers la « transparence de son être incendié » (113), la contemplation et l'effacement, l'évanouissement dans l'endormissement. Dans cette perspective, le premier et le dernier mot du *Ravissement* forment une phrase qui résume l'entièreté du livre : Lol V. Stein voyage. Elle voyage, entre la danse – première scène – et le sommeil – dernière scène –, lieu du rêve où elle peut revivre ce qu'elle désire. Ainsi, elle laisse tout *dans l'état de l'apparition*, comme une autre héroïne durassienne au nom lui aussi fragmenté²³. Aux mots, elle préfère investir l'ineffable faille du silence, son « ouverture métaphysique » (Boué 2009, 82), son « obscure splendeur » (Duras 1980, 67), à partir de laquelle elle peut revivre sans cesse l'évènement absolu. Démiurgique – « [c]e qu'elle rebâtit c'est la fin du monde » (Duras 1964, 47) –, elle choisit alors comme Dieu de contempler sa création, l'univers du bal qu'elle a et qu'elle s'est créé – au centre duquel se trouve l'union charnelle (pourtant jamais avérée ni décrite) de Michael Richardson avec Anne-Marie Stretter –, à jamais ensevelie

²³ Voir Duras, Marguerite. 2008. *Emily L.* Paris : Minuit (Double), p. 154.

dans le seigle de ce champ qui fait face à l'Hôtel des Bois, là où a pu s'actualiser concrètement le centre fascinant, le gouffre paroxystique « à la force fabuleuse » (49), qui emporte tout et qui permet « une interruption dans la sempiternelle répétition de la vie » (145), tel que souhaité par Lol. Par conséquent, figure théophanique²⁴ (« Nous sommes dans ses mains » [90]; « À sa convenance j'inventerais Dieu s'il le fallait » [134]), c'est elle qui le régit, le structure, lui donne vie, bien que lors de son déroulement elle était paradoxalement passive. Alors, il pleut sur la mer gonflée du désir et le lecteur, à l'instar de Lol, se retrouve confronté à la fois à la fascination d'un cratère, d'une béance mais également et surtout à celle d'un absolu, d'une totalité, qui se mue en une immensité in(dé)finie, qui dépasse complètement et submerge intégralement. Ainsi, la place qu'elle cherchait n'était pas la centrale mais la périphérique, celle du regard; sa place est dans le ravissement face à :

Quelque chose manque.

Les phrases ne se terminent pas.

Le blanc apparaît.

Le non-savoir émerge.

Mais c'est de cette non-fin – de cette fin in-finie – que Lol, dans son champ de seigle, est amenée vers son ténébreux ravissement infini.

²⁴ Nancy Huston affirme d'ailleurs que « la littérature qu'a produite [Duras] est à bien des égards une littérature religieuse, touchant aux arcanes de la sexualité et de la mort, invoquant et décrivant sans cesse des absolus (le Tout, le Rien, la souffrance et la jouissance paroxystiques) » (Huston 1998, 10).

Bibliographie

Alazet, Bernard. 1992. *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*. Lille : Presses Universitaires de Lille, coll. « Textes et perspectives ».

Alazet, Bernard. 2005. « Les voix souterraines de l'écriture », *Duras*. Paris : Éditions de l'Herne, coll. « Les cahiers de l'Herne », n° 86 : 13-16.

Alazet, Bernard et Mireille Calle-Gruber (dir.). 2005. *Marguerite Duras 1. Les récits des différences sexuelles*. Caen : Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes ».

Bastide, Roger. 1997. *Le sacré sauvage*. Paris : Stock.

Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*, édition revue et corrigée, suivie de *Méthode de méditation* et de *Post-scriptum 1953*, Somme athéologique I. Paris : Gallimard.

Bertoni, Annalisa. 2007. « "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 El Maïzi, Myriam et Brian Stimpson (dir.). *Marguerite Duras 2. Écriture, écritures*. Caen : Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes ».

Bologne, Jean-Claude. 1995. *Le mysticisme athée*. Monaco : Éditions du Rocher.

Borgomano, Madeleine. 1985. *Duras. Une lecture des fantasmes*. Bruxelles : Cistres, coll « Essais ».

Boué, Rachel. 2009. *L'éloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras et Quignard*. Paris : L'Harmattan.

Crowley, Martin. 2000. *Duras, writing and the ethical. Making the broken whole*. Oxford : Oxford University Press.

Debray, Régis. 2003. *Le feu sacré. Fonctions du religieux*. Paris : Fayard.

Debray, Régis. 2009. *Le moment fraternité*. Paris : Gallimard.

Duras, Marguerite. 1964. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Duras, Marguerite. 1971. *Ah ! Ernesto*. Vannes: Harlin Quist.

Duras, Marguerite. 1980. *L'été 80*. Paris : Minuit.

Duras, Marguerite. 1987. *La vie matérielle*. Paris : P.O.L.

Duras, Marguerite. 2008 [1987]. *Emily L*. Paris : Minuit.

Duras, Marguerite et Michelle Porte. 2012 [1977]. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit, coll. « Double ».

Gauthier, Xavière. 1975. « La danse, le désir », *Cahiers Renaud Barrault*. Paris : Gallimard, n°89 : 23-32.

Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe ».

Hill, Leslie. 1993. *Marguerite Duras. Apocalyptic desires*. London/New York : Routledge.

Huston, Nancy. 1998. « Les limites de l'absolu », *La nouvelle revue française*, n° 542 : 10-20.

Lacan, Jacques. 1965. « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Cahiers Renaud Barrault*. Paris : Gallimard, n° 52 : 7-15.

Loignon, Sylvie. 2001. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».

Massumi, Brian. 2018. *L'économie contre elle-même. Vers un art anti-capitaliste de l'événement*, trad. de l'anglais par Armelle Chrétien. Montréal : Lux éditeur, coll « Humanités ».

Milner, Jean-Claude. 1978. *L'amour de la langue*. Lagrasse : Éditions Verdier, coll « Verdier poche ».

Piret, Pierre. 2009. « Revivre pour la première fois. La logique de la

répétition dans le théâtre de Marguerite Duras », dans Meurée, Christophe et Pierre Piret (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. Bruxelles : Peter Lang.

Sasso, Robert. 1978. *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*. Paris : Minuit, coll « Arguments ».

Schaeffer, Jean-Marie et Ioana Vultur. 2006. « Fictions autophages chez Marguerite Duras. À propos du cycle indien », *Poétique*. Paris : Le Seuil, n° 145 : 3-24.

Whitehead, Alfred North. 1993. *Aventures d'idées*. Paris : Le Cerf.