

Incipit du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras : reflet d'un roman anti-narratif

Laurence BOUGAULT
Université Rennes-II
bougault.laurence@wanadoo.fr

Résumé :

L'incipit du *Ravissement de Lol V. Stein* a fait couler beaucoup d'encre. Nous tentons de l'aborder uniquement dans une perspective stylistique, du point de vue du discours rapporté, pour montrer qu'il est le microcosme du roman, lequel n'obéit pas, selon nous, à la logique du récit, telle que décrite par Gérard Genette.

Abstract :

The incipit of Duras's Ravissement de Lol V. Stein is a microcosm of all the novel. The deep structure of the utterance does not respond to the logic of narration as described by Gérard Genette's Figure III. Is it possible to think a novel without the scheme of the traditional analysis of narration? We try to answer yes.

*Le Ravissement de Lol V. Stein*¹ débute sur ce qui pourrait sembler un incipit assez traditionnel : présentation du personnage éponyme, à partir de sa naissance : « Lol V. Stein est née ici, à S. Thala ». Néanmoins, le lecteur est d'emblée confronté au sentiment d'un manque informationnel qui induit une « torsion » de la narration et, par contrecoup, invite le récepteur à s'interroger sur la place du narrateur et en particulier sa position par rapport au personnage central. En y regardant de plus près, l'incipit se construit en réalité comme une mise en abîme de tout le roman, mettant en scène, par l'imbrication des discours rapportés, les relations du trio central que forment le narrateur, Tatiana Karl et Lol V. Stein et remet finalement en cause le statut narratif du roman.

1. M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard (Folio), 1981.

Le lacunaire et le fantasme : mise en place d'une anti-narration

Le lacunaire comme principe de structuration textuelle

Le lacunaire s'inscrit comme le premier principe de composition du roman. Dès le titre, en effet, les mots manquent pour dire le personnage principal : l'initiale V. laisse en blanc une partie du prénom et le diminutif *Lol* apparaît comme une amputation du nom propre, symbolique de l'incomplétude du personnage.

Ce principe architectonique du texte aussi bien que de l'être des personnages se retrouve dans la figure du narrateur, à la fois intra- et homodiégétique (il dit *je* et connaît la meilleure amie du personnage principal) mais énigmatique : il ne dit pas son nom et le genre masculin n'est indiqué qu'incidemment par l'absence d'accord du participe passé de la proposition relative : « qui m'ait frappé ». On ignore sa relation avec le personnage principal et son statut de narrateur en focalisation externe en fait presque un anti-narrateur, si l'on en juge par la répétition des tournures négatives : « je ne l'ai jamais vu », « Je n'ai rien entendu dire », tournures qui laissent à penser que le narrateur ne sait rien de son personnage et fait le récit de son ignorance plutôt que celui de son personnage.

La traditionnelle présentation des personnages n'est pas moins lacunaire. On ne sait rien de Tatiana Karl, si ce n'est sa relation à Lol : « sa meilleure amie durant leurs années de collège », et ce qui nous est livré sur Lol elle-même est extrêmement fragmentaire : les deux premiers paragraphes posent un cadre général : le lieu : « ici, à S. Thala », et un contexte familial très vague où l'information est tronquée : les détails précis : « Son père était professeur à l'Université. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans », ne permettent pas en fait de construire une image du personnage et cachent même souvent un manque informationnel qui les empêchent d'être signifiants : ainsi, on ne connaît ni l'âge de Lol ni celui de son frère.

Le troisième paragraphe est quant à lui centré sur un détail de l'enfance de Lol qui semble à première vue insignifiant : Tatiana et Lol dansaient le jeudi après-midi dans le grand préau vide du collège. La distorsion informationnelle s'accroît lorsqu'on passe sans transition d'un événement habituel (tous les jeudis) à un événement ponctuel : « ce jour-là ».

L'anti-narration ou l'écriture du fantasme : ni fiction, ni réalité mais anamnèse du Désir

Se présentant comme un roman, *le Ravissement de Lol V. Stein* ne se laisse pourtant pas si aisément appréhender sous les catégories traditionnelles de la narration, telles que Genette les a observées dans *Figure III*. La temporalité et le traitement linguistique du cadre spatio-temporel ne ressortissent pas du fonctionnement habituel du récit.

Une temporalité non-narrative

Que cette distorsion se fasse jour justement sur la temporalité n'est pas innocent, car le récit, d'emblée, n'obéit pas à la temporalité qui lui est, d'ordinaire, propre. Aucun

passé simple ici ne vient marquer la successivité temporelle et causale des événements. Le passé composé permet même à Duras de mettre en place une temporalité ambivalente qui n'est ni le passé ni le présent mais ce présent passé de la mémoire vivante. Cette ambivalence permet de douter du statut de certaines formes : dans « Lol V. Stein est née ici » s'agit-il d'un passé composé qui renvoie à l'instant révolu de la naissance ou s'agit-il d'un présent suivi d'un participe passé adjectivé qui inscrit l'une des caractéristiques de l'être de Lol : « être née ici » ? Le présent resurgit d'ailleurs dans la suite du paragraphe : « elle a un frère », « Ses parents sont morts [...] ». La temporalité de cet incipit n'est donc pas une temporalité narrative. Peut-être même n'y a-t-il pas récit dans ce roman. Cette temporalité est celle, proprement, de la « réminiscence de l'objet nommé », pour parler comme Mallarmé, c'est-à-dire de la présentification de cet objet du désir qu'est Lol pour le narrateur (on peut alors parler d'*anamnèse fantasmatique*). La construction fantasmatique du personnage de Lol par le narrateur ne peut être qu'une construction au présent. L'écriture du fantasme n'est pas narrative, elle est poétique, elle a pour fonction de créer l'objet manquant, ou du moins d'en créer le simulacre pour en jouir.

La pseudo-déixis

Du coup, le cadre spatio-temporel ne se construit pas non plus comme dans la plupart des romans. Dès la première ligne, la présence de l'adverbe de lieu déictique « ici » invite à réfléchir sur l'émergence d'un chronotope original.

En effet, dans le roman traditionnel, dont le prototype serait par exemple les romans de Balzac, le chronotope se met en place grâce aux noms propres et aux dates dont le fonctionnement référentiel correspond essentiellement à ce que les grammaires appellent « référence dénominative » et qu'elles définissent de la manière suivante :

La référence dénominative opère une désignation rigide en identifiant le référent au moyen d'un nom propre².

Du point de vue pratique, dans le roman, cela signifie que l'apparition du nom propre (et celui de la date qui fonctionne de la même manière) permettent de postuler l'existence d'un lieu précis qui servira de cadre au récit. Deux solutions se présentent alors : le nom propre renvoie à un lieu réel, comme Paris par exemple, ou le nom propre renvoie à un lieu imaginaire. Dans le premier cas, on dira que le récit construit un principe de référenciation « réaliste », fondé sur la possibilité qu'a le lecteur de faire coïncider la diégèse avec un espace-temps réel, historiquement défini (ce qui ne présume pas que l'histoire soit vraie mais simplement qu'elle est plausible dans ce chronotope-là). Dans le second cas, le récit construit un principe de référenciation « imaginaire », c'est-à-dire que la diégèse est explicitement rapportée à un espace-temps

2. M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle), 1974, p. 574.

fictif. Dans notre incipit, la mise en place du chronotope ne fonctionne ni de manière « réaliste », ni de manière « imaginaire ».

« Ici, à S. Thala » pose en effet ce que j'appellerai volontiers une pseudo-déixis : ni tout-à-fait déictique, ni tout-à-fait dénominative. L'adverbe de lieu « ici », déictique par excellence, plonge le lecteur dans le chronotope du narrateur. En même temps, le nom propre « S. Thala » produit un effet de fiction, parce qu'il n'appartient pas à l'univers de croyance du lecteur. Lacunaire lui aussi, ce nom propre n'est pas immédiatement identifiable (s'il était complet, le lecteur pourrait le chercher dans un dictionnaire des noms propres, mais cette possibilité est inhibée par l'abréviation). L'ambivalence est maintenue, car il existe un certain nombre de lieux maritimes dont le nom est Thala. D'un autre côté, ce nom paraît trop symbolique pour être vrai : « thala » évoque le diminutif du grec *thalassa* qui signifie « mer », mer qui, on le sait, va jouer un rôle important à la fin du roman, justement en ce qui concerne l'anamnèse de l'épisode du bal. L'effet à la réception d'un tel nom propre est donc très ambivalent : il apparaît plus plausible que réel, une sorte de pseudonyme d'un lieu réel trop identifiable et donc trop dangereux pour le narrateur. L'ensemble du complément de lieu produit donc à la fois un effet de réalité (en particulier à cause du déictique) et un effet d'estompage de cette réalité qui n'est pas livrée tout entière et qui, du coup, peut être suspectée d'être déguisée. Mais ce déguisement valide justement une existence « réelle ».

La rupture temporelle que constitue le complément circonstanciel « ce jour-là » est sans doute plus complexe encore. Elle occasionne le brusque passage de l'itératif (« le jeudi » pour « tous les jeudis ») au singulier (pour reprendre les catégories de Genette). Ce passage permet d'augmenter l'effet de réel du discours direct libre, qui ne peut être que singulier. Le décrochage crée donc une mimèse du discours de Tatiana, discours oral, non strictement défini quand à la référenciation, justement parce qu'il est de l'ordre du souvenir ancien. Cet effet de mimèse accroît considérablement la tension pathétique, en mettant l'accent sur le sujet de l'énonciation, tension pathétique qui sert le déploiement du fantasme du narrateur. L'écriture reflète donc au plus juste ce que le narrateur posera comme principe d'écriture : « je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour »³. L'entier du roman est discours et non pas récit, discours du fantasme.

Triangulation fantasmatique du désir et imbrication des discours

Enchâssements des discours rapportés

Or, on le sait, le fantasme passe par la triangulation du désir, qui sera largement explicitée thématiquement dans la suite du roman : triangulation originaire Lol V. Stein-Michael Richardson-Anne-Marie Stretter, triangulation catalytique Tatiana-Pierre Beugner-Jacques Hold, triangulation de l'anamnèse : Tatiana Karl-Jacques Hold-Lol

3. M. Duras, *Le Ravissement...*, p. 46.

V. Stein. Si cette triangulation est bien le cœur du roman, alors l'incipit remplit parfaitement sa fonction, non au niveau thématique mais au niveau linguistique : elle est inscrite minutieusement dans l'agencement des discours rapportés.

Visuellement, cette première page se présente comme une prose continue, organisée par des paragraphes successifs, prose qui serait le discours d'un *je*, le narrateur.

Mais plusieurs discours s'enchâssent dans ce discours premier.

La subtilité des marques du discours indirect libre met l'accent sur une des fonctions de ce type de discours : l'effacement de l'instance énonciative. En effet, le passage du prime discours au discours rapporté se fait sous la forme d'une sorte de prétérition : « 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. » Cette prétérition annonce en fait le discours rapporté de Tatiana, discours indirect libre écrit classiquement à l'imparfait : « dansaient », « voulaient », « préféreraient », « laissait », « étaient », « savaient », « accordait », « jouait », « se contentaient », « entendait », mais partiellement subordonné au prime discours par le transfert de la première personne à la troisième personne, « Elles » au lieu de « nous » ici, et discrètement indiqué par l'incise « dit Tatiana » qui achève d'en faire le discours mixte par excellence.

Dans ce discours indirect libre s'enchâsse un autre discours, celui de Lol, sous la forme de discours direct libre, c'est-à-dire de discours direct, mais privé des marques typographiques qui normalement aident à son repérage : « On danse, Tatiana ? », « allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. » L'absence de majuscule dans la deuxième occurrence insiste encore sur la fusion des instances énonciatives, qui est aussi la fusion des voix ici, puisque Tatiana « dit » les mots de Lol à Jacques Hold.

Au final, les discours rapportés se construisent donc selon une logique de l'enchâssement et de la fusion :

Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. Son père était professeur à l'Université. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans – je ne l'ai jamais vu – on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts.

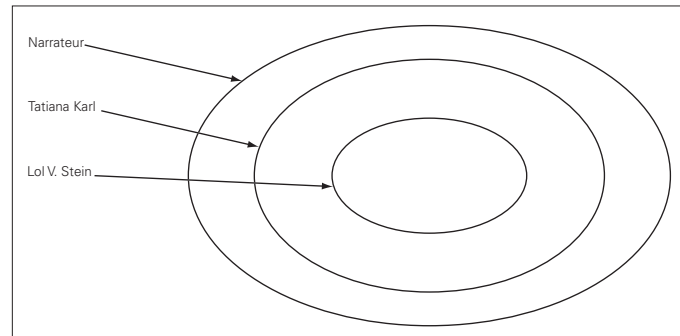
Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl, sa meilleure amie durant leurs années de collège.

Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféreraient rester au collège.

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 sais⁴.

4. En romain le discours du narrateur. En italique le DIL de Tatiana Karl. En souligné le DD de Lol.

On pourrait schématiser cet enchâssement très simplement ainsi :



Fonction programmatique de l'enchâssement des discours

L'effacement voulu de la frontière entre chaque discours, tantôt par le discours indirect libre qui permet au narrateur de prendre partiellement en charge les propos de Tatiana, tantôt par le discours direct libre qui permet de faire fusionner la voix de Tatiana et celle de Lol, indique clairement le désir fantasmatique de fusion du narrateur et la position de chacun dans ce trio fusionnel : Alors que Tatiana est associée franchement à Jacques Hold par le discours indirect libre, fonctionnant comme une partie du moi qui va permettre d'atteindre l'autre, la voix de Lol reste indépendante et entièrement personnelle, mais ne peut être atteinte qu'à travers celle de Tatiana. La structure des discours rapportés de l'incipit reflète donc la fonction exacte de Tatiana dans la construction du fantasme du narrateur : elle est le catalyseur qui permet à Lol V. Stein d'arriver physiquement jusqu'au narrateur.

L'incipit : miroir du roman

Fonctions traditionnelles de l'incipit

Traditionnellement, l'incipit a pour fonction de poser le cadre de la fiction. Chronotope d'une part, personnage(s) de l'autre. Cette fonction est généralement menée de manière thématique explicite : le narrateur donne le lieu, la date, le nom propre du ou des personnages.

De ce point de vue, l'incipit du *Ravissement* est incomplet : le narrateur ne se nomme pas, l'époque n'est pas définie, les personnages sont présentés de manière lacunaire. Mais il serait hâtif d'en conclure que l'incipit de Duras relève d'une écriture de l'indéterminé.

Si l'incipit a, de manière plus profonde, pour fonction de faire pénétrer le lecteur « dans un univers où le hasard est exclu, où règne l'anthropomorphisme, et qui tire sa signification de la cohérence et des correspondances qui s'établissent entre les signes d'un langage spécifique »⁵, l'incipit du *Ravissement* apparaît comme tout à fait conforme à cette fonction.

5. J.-P. Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.

Écriture du ressassement et fonctionnement spécifique de l'incipit durassien

De fait, il permet d'établir, entre le lecteur et le narrateur, un pacte de lecture. On pourrait définir celui-ci comme un *pacte de lecture de connivence*. En effet, le fonctionnement pseudo-déictique, les lacunes informationnelles et la maximalisation du discours pathétique au détriment du récit, vise à induire une adhésion de principe à l'écriture. Faute de cette adhésion, le lecteur jette le livre.

Le jeu de miroir qui s'établit entre la structure en abîme des discours et le thème du roman : la triangulation fantasmatique du désir, implique dès lors une troisième triangulation, extra-diégétique et elle aussi pathétique : celle qui doit s'établir entre l'auteur, le lecteur et le personnage de Lol V. Stein. Ce jeu de miroir entre structures profondes de l'écriture et surface thématique entraîne proprement le *ravissement* du lecteur qui est impliqué par le pacte de lecture dans le vortex de l'écriture pathétique. La cohérence et les correspondances qui s'établissent entre les signes s'établissent non seulement en surface mais aussi dans les structures profondes du langage, d'où, sans aucun doute, la fascination que le roman a exercée sur les psychanalystes. La trace mnésique du fantasme est en effet communiquée tant au niveau conscient du thème qu'au niveau subconscient (les grammairiens diraient subsignifiant) des structures de pensée que véhicule l'architecture du langage.

Chaque fragment (car ce qui est vrai de l'incipit vaut pour tous les passages du roman) reflète la totalité du principe de triangulation du désir, triangulation impossible à contenir dans le langage, d'où le ressassement infini au niveau thématique dans la reproduction indéfinie de l'événement de T. Beach, qu'au niveau linguistique dans la répétition des mêmes motifs structuraux.

La « nouveauté » de l'incipit réside donc dans le fait que rien de plus ne sera dit dans la suite du roman. Tout le roman ne fera que répéter ce désir de fusion du trio, de même que Lol V. Stein ne fera que répéter avec Jacques Hold et Tatiana Karl, l'épisode du bal. La diégèse est ici inexistante : aucun cheminement, aucun événement supplémentaire. L'événement est antérieur au roman. Donc, le récit aussi.

Conclusion

Le Ravissement de Lol V. Stein invite ainsi, dès l'incipit, à s'interroger sur les catégories traditionnelles du roman, essentiellement observé du point de vue du récit et de son analyse narratologique. Il n'est pas sûr que le roman durassien obéisse encore à cette logique du récit. Käte Hamburger signalait déjà, dans *Logique des genres littéraires*⁶, les problèmes de typologie que soulève le roman à la première personne. Ici, l'ambivalence est plus grande encore, étant donné que cette première personne est fictive. Ni lyrique, ni narratif, le roman durassien questionne le genre de manière radicale : plutôt qu'une narration, il construit en fait une écriture de type fantasmatique, discursive,

6. K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

pathétique, qui se construit dans la mise en abîme des discours, la subjectivité étant seule mode du croire mais aussi du savoir. En ce sens, le roman de Duras illustre, par l'écriture, une modernité qui a su tirer les leçons de la menace objective, celle du scientisme dévastateur de la seconde guerre mondiale. Pour reprendre les mots de Bonnefoy, « la question qu'il faudrait se poser c'est : comment, après la révélation de ses gouffres, la parole en général peut-elle se sentir autorisée à poursuivre sans de profondes réformes de son discours conceptuel, de ce qu'on peut dire sa rhétorique ? »⁷. Or cette question, l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein* la pose et y répond de manière originale.

7. Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 274.