

**Une étude psychanalytique
de la figure du ravissement
dans l'œuvre de M. Duras**

Naissance d'une œuvre, origine d'un style

S. Ferrières-Pestureau

**Une étude psychanalytique
de la figure du ravissement
dans l'œuvre de M. Duras**

Naissance d'une œuvre, origine d'un style

Préface de Michel Ledoux

L'Harmattan

5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris — FRANCE

L'Harmattan Inc

55, rue St-Jacques
Montréal (Qc) — Canada H2Y 1K9

A ma mère

© Éditions l'Harmattan, 1997

ISBN : 2-7384-5264-7

Préface

Le livre de S. Ferrières-Pestureau n'a pas besoin d'être présenté. En reprendre les thèmes principaux risquerait de priver le lecteur du choc qu'il peut éprouver lors d'une lecture directe et sans préparation, choc qui me paraît justement lui donner quelque chance d'entrer lui-même dans le vif de la problématique où Marguerite Duras nous entraîne, à travers une oeuvre dont le contenu n'est pas seul signifiant, mais où le corps même de l'écriture nous touche au plus profond, c'est-à-dire au niveau de ces couches psychiques archaïques, enfouies en chacun d'entre nous et que nous n'avons pas toujours envie de voir resurgir.

Or il faut, je crois, la suivre sur ce chemin où notre pensée, mais aussi notre corps sont impliqués pour saisir et accueillir le message inappréciable que l'oeuvre de Marguerite Duras nous livre à travers une démarche à laquelle S. Ferrières-Pestureau nous introduit avec finesse et subtilité.

C'est pourquoi j'ai choisi, en guise de préface, d'exprimer mes propres interrogations et mon cheminement d'analyste, en particulier lorsque je me suis trouvé aux prises avec ces cas difficiles qui nous apportent un éclairage des plus précieux sur notre fonctionnement psychique originaire.

Certes, ce mode de fonctionnement nous échappe habituellement, mais il est toujours susceptible d'affleurer à certains moments critiques de notre vie, ébranlant nos racines fondamentales et fondatrices, jusqu'à faire vaciller notre sentiment d'identité.

S. Ferrières-Pestureau l'a bien compris en donnant pour titre à son livre « La figure du ravissement dans l'oeuvre de M. Duras ».

La notion de ravissement est proche, me semble-t-il, de celle de la fascination mais en exprime peut-être davantage les facettes multiples et complexes.

Je m'interroge depuis quelques années à propos de certaines cures analytiques sur les rapports qui me paraissent exister entre la scène primitive et l'agonie primitive : la première concernant la sexualité, la seconde le lien vital primaire et fusionnel avec la mère.

J'en viens de plus en plus à me demander si le vécu à la fois fascinant et angoissant voire horrifiant de la scène primitive n'aurait pas quelque lien avec la problématique fusionnelle dans la mesure où la scène primitive, l'ouragan pulsionnel qu'elle déclenche, menaçant le moi de destruction, pourrait réveiller une autre menace de mort, déjà vécue, lors de la rupture du lien fusionnel avec la mère, lors de la naissance, mais aussi lors du sevrage, ou encore celle que peut éprouver le très jeune enfant lorsqu'il se trouve précocement avec une mère psychologiquement absente, en raison d'un état dépressif grave, par exemple.

Que se passe-t-il en effet au moment où l'enfant est confronté au vu où à l'entendu de la scène primitive? Que se passe-t-il en résonance, sur un plan plus profond?

Cette expérience serait alors celle d'une double mort, celle, regardant vers le passé de la rupture néantisante d'un lien vital fusionnel et celle dirigée vers l'avenir en train de se construire, de la menace de destruction du moi oedipien par l'irruption immaîtrisable de la pulsion sexuelle.

Il peut, certes, s'agir dans les cas extrêmes, d'une pathologie traumatique qu'on trouve, en, particulier, dans les états limites, mais, à des degrés divers, cela concerne chacun de nous. C'est sans doute pour cela que l'oeuvre de Marguerite Duras fascine et déroute tout à la fois, entraînant aussi bien des adhésions passionnées que des rejets défensifs.

Marguerite Duras nous oblige à remettre en chantier les structures profondes de notre « moi », mais nous donne, sans doute aussi, la possibilité de nous réapproprier le tuf vivant sur lequel notre moi est bâti.

N'est ce pas, du reste, la fonction et la mission spécifique de l'artiste de nous entraîner avec lui à cette re-création de nous mêmes ?

Proust nous fait part de ces expériences si intenses qu'il les décrit comme lui donnant « une joie pareille à une certitude et suffisante, sans autre preuve, à lui rendre la mort indifférente ». Il s'agit, on s'en souvient de la saveur d'une

madeleine trempée dans une infusion, de la vue des clochers de Martinville où de la sensation éprouvée en butant sur les deux pavés décalés de la cour de l'hôtel de Guermantes. Ces expériences pourraient apparaître d'une grande banalité mais elles ont en commun d'être des vécus affectifs d'une forte intensité qui surgissent inopinément, c'est-à-dire sans lien apparent avec les événements en train de se dérouler, mais qui, par contre, sont toujours déclenchés par une impression sensorielle présente. On peut penser que ces vécus intenses sont précisément des vécus anciens datant des toutes premières années, avant même l'apparition du langage. Ils ne peuvent donc resurgir dans leur richesse sensorielle et demeurent nécessairement schématiques. Seul un vécu sensoriel présent peut réanimer par effet de résonance, ces vécus corporels anciens.

Mais ce que Proust nous montre surtout c'est que ces expériences de joie intense ne sont pas seulement liées à la réapparition de ces vécus anciens, fussent-ils heureux, mais à la réappropriation intégrative de tout un passé auquel nous n'avions plus accès et qui vient alors reprendre sa place dans le déroulement temporel de notre vie.

L'artiste, grâce au « langage » très corporel qu'il utilise, quel que soit son mode d'expression, peut nous permettre cette réappropriation. Car il ne s'agit pas seulement pour lui de la création d'un objet esthétique : peinture, sculpture ou livre mais d'une re-création de lui-même en tant que sujet vivant.

La création artistique apparaît alors comme l'instrument privilégié d'une réintégration des couches successives et étagées de notre expérience psychique sans lesquelles nous risquerions de perdre nos racines vitales et notre dimension véritable.

Le mérite principal de S. Ferrières-Pestureau est, à mon sens, d'avoir montré que ce qui nous touche chez Marguerite Duras, ce ne sont pas seulement les contenus qu'elle nous livre, mais que c'est aussi son écriture elle-même qui nous permet d'accéder à ces contenus.

C'est par cette écriture, par ce style très particulier avec ses scansion, ses ruptures, ses répétitions, sa respiration, qu'elle pénètre en nous, à notre insu, reconstituant avec nous, ses lecteurs, qu'elle berce et qu'elle envoûte, l'unité fusionnelle

originaire qui ne nous permet pas seulement de comprendre mais de rééprouver dans notre corps autant que dans notre esprit ces expériences foisonnantes de vie, de notre lointaine enfance, avant de nous donner la possibilité d'en émerger avec elle dans la jubilation d'une écriture élaborée.

C'est ainsi que Marguerite Duras ne nous donne pas seulement le produit achevé de son oeuvre littéraire, mais nous fait participer pas à pas à la construction de celle-ci avec ses redites, et ses méandres qui apparaissent comme les touches et les retouches successives de l'élaboration d'une toile.

J'en donnerai pour exemple la répétition et la reprise lancinante de la scène du champ de seigle, comme s'il s'agissait pour elle de se réapproprier activement ce qui avait été subi passivement, ce qui n'avait pas pu s'inscrire dans une histoire située dans le temps, mais était resté fixé et figé comme un corps étranger.

S. Ferrières-Pestureau montre bien comment, pour Marguerite Duras, à travers les retours répétitifs de cette scène, il s'agit d'une tentative de réappropriation d'une scène primitive subie (rappelons que la scène du champ de seigle est celle où Lol. V. Stein, allongée et cachée, voit, à travers la fenêtre de l'hôtel, son amie Tatiana et son amant nus et enlacés).

Cette scène primitive subie est, certes, celle du bal où elle a vu son fiancé partir avec une autre femme, mais elle renvoie sans doute aussi, à une scène primitive originaire où a été vécu le drame de l'exclusion et peut-être, aussi à la première séparation du corps de la mère. D'ailleurs, aussitôt après le drame du bal c'est la mère qui recueille Lol.V.Stein en son sein... et là commence peut-être la folie.

Ce que, finalement, nous disent Marguerite Duras et S. Ferrières-Pestureau c'est que cette possibilité et cette nécessité vitale, de nous réapproprier notre origine afin de nous constituer comme personne, concernent fondamentalement chacun d'entre nous.

Michel Ledoux.

Introduction

La question posée par cette recherche porte sur les conditions de l'avènement d'une écriture qui chez M. Duras apparaît comme l'ultime tentative de faire advenir une histoire là où il n'y avait rien, histoire qui est celle de la destruction de cette histoire. Partant de cette hypothèse notre démarche consistera à suivre à travers les méandres d'une lecture engagée, le cheminement d'une pensée régressive qui prend le risque de faire retour au lieu de son origine pour inscrire un commencement dans une histoire qui « n'existe pas » et qui cependant cherche un lieu, une destination pour pouvoir enfin s'écrire. L'écriture dès lors devient l'expression d'une « manière de penser », la mise en scène d'une parole inspirée qui apparaît à la fois comme la mise en œuvre d'une répétition productrice et l'histoire de cette production, car c'est « dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie »¹.

Ce qui nous touche, nous fascine ou nous irrite dans l'œuvre durasienne est moins ce qui y est raconté, qu'un style qui a la capacité d'atteindre directement notre sensibilité inconsciente car ici peut-être et d'une façon plus exclusive que chez d'autres auteurs, ce style est l'expression d'une œuvre intérieure portant le témoignage du travail singulier qui l'a produite dont l'affect éprouvé par le lecteur devient la preuve indubitable d'une sensibilité qui entre en résonance avec cette écriture. Si l'enchantement opère, une alliance esthétique va progressivement se nouer à partir d'une passion commune qui indique en direction d'un objet énigmatique. Cet objet devient un « horizon d'appel »

1. M. Duras, in « L'inconnue de la rue Catinat » entretien avec Marguerite Duras in *Le Nouvel Observateur*, N° 1038 (28 septembre-4 octobre 1984), p. 52.

(Collot M., 1995) virtuellement partageable par l'auteur et par le lecteur. Cette complicité affective engage le lecteur sur les chemins de la répétition d'une séduction originaire dont le pouvoir de fascination et d'horreur qu'elle suscite fonde un pacte et ouvre les conditions de réception de l'œuvre. Si le lecteur accepte l'aventure il devra supporter l'errance, ne jamais se fixer pour ne pas rompre le charme mais plutôt suivre le tracé d'une écriture qui remonte vers son origine et indique le mouvement même de sa production et de son effacement. Dans cette aventure le récepteur s'expose à reconnaître les traces d'une « autre mémoire » qui le ramène sur les lieux d'une passion secrète.

Chez M. Duras la mise à nu de l'innommable s'engendre dans une écriture qui n'est pas la représentation de l'histoire mais plutôt la mise en scène d'une parole car l'œuvre ici ne s'écrit pas linéairement dans une histoire, elle sous-tend, derrière la reprise lancinante d'une même histoire, une autre histoire qui échappe à la remémoration et qui revient hanter le texte sous forme de réminiscence. L'écriture durasienne accomplit la fonction même du mythe en réalisant dans l'expérience créatrice l'accomplissement de ce qui reste unimaginable.² En métaphorisant le vide en scène de l'origine, l'écriture commence par traverser la mort et donne consistance de vérité au rien. La représentation perdue est reconstruite à partir d'impressions qui resurgissent sur un mode quasi-hallucinatoire dans la béance ouverte par l'incorporation d'un contenant qui laisse « un vide dans la tête » sur lequel « quelqu'un tout à coup est arrivé, un très vieil homme, et c'était Monsieur Andesmas » (L p. 37).

Le mythe d'origine s'élabore à partir d'une catastrophe spéculaire qui fait trou en rejetant vers la périphérie un trop plein de traces que le créateur tente de réactiver par un dispositif spéculaire où assise près de la fenêtre de sa chambre elle regarde « la mer jusqu'au rien » (E p. 21), acculant ainsi la mémoire à sa propre transfiguration. La recherche d'un point de fuite, provoquée par la dérive du regard, ouvre sur une réalité qui fait question, réactive la mémoire et catalyse les rythmes de la remémoration à partir

2. Bilien M., « Le comportement mythique de l'écriture » in *Le mythe et le mythique, colloque de Cerisy, Cahiers de l'herméneutisme*, Albin Michel, 1987, pp. 203-212.

d'un vide originaire. La destruction de la vision met la mémoire en demeure de créer du mythe et de figurer la métamorphose de la mort annoncée, par l'écriture d'un « ravissement ». Cette procédure de transformation tente de faire apparaître le Rien dans et par la répétition d'une écriture constitutive d'une ébauche de stylisation perceptive qui donne à cette écriture un caractère parfois schématique, notamment dans *Yes peut-être*. Une homologie entre l'écriture inconsciente et sa forme littéraire s'opère par une stylisation qui tend à rendre cohérente la structure par la construction d'une vérité historique plausible c'est-à-dire acceptable pour le créateur et partageable avec le lecteur. Cette homologie apparaît de façon assez exemplaire dans l'œuvre durasienne jusque dans sa capacité à exhiber le forçage des points de difficultés propres à la structure et notamment des impasses identificatoires qui la sous-tendent. L'œuvre naît d'une nécessité voulue soumettant le créateur à un travail qui porte sur des « restes ». Ce travail répond à une exigence interne qui est celle de l'œuvre d'avoir à représenter en mots ce qui échappe à toute représentation.

Le point d'origine mythique « à partir de rien » correspond au dévoilement de la coupure entre les mots et les choses où l'homme est introduit à la vérité de cette division et par là se trouve confronté à la ressemblance, à la capture de la chose dans la semblance, c'est-à-dire au fond même du questionnement de Narcisse sur le paraître de l'image. Telle est la question dans laquelle la plupart des personnages durasiens se perd mais qui pour M. Duras écrivain devient le lieu où s'élabore l'œuvre comme ultime tentative d'inscrire le discours de l'origine dans une généalogie des images. Ce lieu est celui de la passion et de son rapport à l'image.

Dès lors le créateur va mettre en place les conditions d'un retour vers une première image dont la photographie n'a pas été prise (A pp. 16-17), en s'abandonnant au mouvement de la répétition. Le point de « ravissement » est atteint par un mouvement de renonciation à tout vouloir en première personne pour accueillir un autre vouloir, un vouloir narcissique qui récusé la loi de l'objet et tend vers le retour à une tendance fondamentale de l'être à demeurer dans son être. Cet abandon à la passion du visible fait courir le risque de se retrouver face au rien quand l'image de l'objet perdu

n'a pu être fixée et que le Moi est vide. La recherche active de ce point de fuite du regard est l'expression d'un « désir de catastrophe » au sens où la catastrophe est un affect délié de sa représentation. Ce désir librement accepté par le créateur résulte d'un accident de transmission par destruction de la représentation. Il vise à faire surgir l'émotion de l'oubli et tente d'intégrer dans un récit l'écriture de ce désir latent de catastrophe qui sous-tend toute l'œuvre. L'écriture d'une certaine façon résout la question sur le paraître de l'image en se donnant comme le lieu de son engloutissement, elle creuse le trou dans lequel l'image s'effondre entraînant avec elle le ravissement de celui qui la contemple.

Écrire pour M. Duras c'est en effet « se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans la solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera » (E p. 24). L'écriture devient le lieu d'apparition et de disparition d'une « image absolue »³ qui ajourne indéfiniment le temps de la réflexion. Dans sa double fonction de miroir et d'image, elle occupe la place du phénomène moins en tant que ce qui apparaît mais plutôt comme l'apparaître lui-même dans un mouvement incessant d'apparition-disparition où se profile l'ébauche du geste d'écriture et l'origine d'un style. Cet apparaître procède d'une « technique du corps », d'un faire venir dans le produire où des attitudes corporelles, des positions du corps réorganisées selon une logique singulière émergent dans le geste d'écriture telles des figures se détachant sur un fond. L'écriture durasienne procède d'une activité auto-productrice où le créateur livré à la réminiscence reproduit dans l'écriture le mouvement de sa propre apparition-disparition en tentant d'élaborer un fantasme dépressif où la souffrance deviendrait partageable entre le sujet et l'objet dès lors qu'elle serait nommable. Mais cette souffrance restée impensable se trouve aussitôt rabattue sur la douleur maternelle revendiquée comme le « lieu du rêve » (A pp. 58-59). Cette tentative désespérée, activement recherchée, nous le verrons, consiste à « Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir » (E p. 35) pour

3. Marguerite Duras confie dans une interview que « le texte de *L'Amant* s'est d'abord appelé *L'Image absolue*. Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi » in « *L'inconnue de la rue Catinat* » idem p. 52.

échapper à la mort en maintenant par le geste d'écriture une tension entre le miroir et l'image, entre le regard et la voix, le temps non de se reconnaître comme l'autre du même mais « le temps de voir. Le temps de vous voir mort. De me voir vivante près de vous mort » (Ag pp. 17-18). Cette démarche procède d'une pensée masochiste qui exige d'exhiber sur la scène du monde une scène primitive inimaginable dans la mesure elle met en scène la disparition du sujet face à la disparition de l'Autre comme miroir.

La réactivation de cette tension vitale entre le miroir et l'image ouvre un champ de forces aimantant le retour d'une première image qui n'a pas été prise dans le discours et qui cherche un lieu pour se fixer. Cette première image « invisible » qui est celle d'un ravissement devient pour l'écrivain celle du premier instant de l'écriture dans ce moment très particulier « terrible à surmonter » (E. p. 24) où la pensée naît à partir de rien. Ce rien relève d'un moment de sidération psychique qui renvoie le sujet à une expérience proche de la mort où la douleur semble interdire tout mouvement de pensée. Le sujet submergé de toutes parts par le retour d'une motion pulsionnelle qui menace son intégrité psychique renonce à une relation objectale devenue ingérable pour se replier sur une relation narcissique par laquelle il tente de sauver son identité au prix d'un clivage défensif qui lui permet de rompre avec cette douleur impensable et de contempler dans une sorte de soumission consentie ce qui apparaît sur l'autre scène. Cette stratégie permet à « L'homme abandonné des dieux (d') échapper totalement à la réalité et (de) se créer un autre monde dans lequel, délivré de la pesanteur terrestre, il peut atteindre tout ce qu'il veut »⁴.

La création de la figure du ravissement obéit à l'urgence de penser l'impensable pour arrêter dans la folie le devenir de l'Autre en soi. Nous l'étudierons plus particulièrement à partir du *Ravissement de Lol V Stein* dans la mesure où « toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le

4. Ferenczi S., « Réflexions sur le traumatisme » in *Psychanalyse* 4, Payot, 1982. p. 147.

malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles. Toutes les femmes de cette procession de femmes des livres et des films se ressemblent, depuis *La Femme du Gange* jusqu'au dernier état de Lol V Stein, dans ce script que j'ai perdu ». (VM p. 32-33) L'émergence du personnage de Lol naît d'une rencontre avec une jeune femme de trente ans internée dans un hôpital psychiatrique avec laquelle Marguerite Duras passe quelques heures et qu'elle décrit intacte, inaltérée par le temps, suspendue dans son devenir par sa folie⁵. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, Lol devient folle « arrêtée à ce bal de S Thala. Elle reste là. C'est le bal qui grandit » (VM p. 33) au delà de la destruction de Lol dans le texte. S Thala devient le point asymptotique de célébration de la folie vers laquelle tendent certains personnages de l'œuvre ; lieu d'une jouissance absolue fixée une fois pour toutes dans « la répétition du bal de S Thala » (VM p. 33) dont l'œuvre commémore l'éternel retour.

Le récit du ravissement marque un arrêt dans la folie qui menace le créateur en fixant cette folie sur le personnage de Lol chargé de la représenter. La figure du ravissement devient ainsi l'expression défensive d'une identification affective de l'auteur au personnage de Lol dévoilée par le cri de Lol entendu et reconnu par l'écrivain comme son propre cri. Si pour Lol ce cri témoigne d'une incapacité à dire avec des mots la souffrance de la perte, il déclenche chez l'écrivain la décision « d'arrêter dans la folie le devenir de Lola Valérie Stein, jusqu'à l'oubli de Lol, » pour ne plus y penser, jamais car « Personne ne peut la connaître, L.V.S, ni vous ni moi » (E p. 23). A partir de cette communauté affective entre l'auteur et son personnage, l'histoire du personnage qui est celle d'un ravissement passionnel, pourra se lire comme celle de l'écrivain quand l'œuvre l'envahit et le ravit à lui-même et devenir l'histoire du premier geste d'écriture⁶. Une analogie apparaît entre le créateur et son personnage à partir d'une identification du créateur à une douleur d'insatisfaction projetée sur son personnage. Cette

5. « Lire et écrire : Marguerite Duras », *Magazine conçu et animé par Pierre Dumayet*, Réalisation Robert Bober, 1992.

6. Blot-Labarrère Ch., *Marguerite Duras*, Seuil, 1992, p. 142.

identification « hystérique » se situe au plus près de la béance ouverte par le risque du retour à un lieu de mélancolisation qui pour le créateur devient celui d'une expérience en général où il renoue avec un fonds par une pensée qui serait à l'origine mélancolique dont il donnera à voir la réalisation dramatique chez certains personnages. L'échec d'élaboration d'un fantasme de castration et l'impossibilité de traverser l'angoisse que ce fantasme implique, engendrent une compulsion de répétition qui alimente l'alternance de mouvements de projection et de réintrojection où l'élément rejeté puis repris inaugure la production de l'œuvre en instaurant un réel sur lequel un discours prend appui et fonde la trace d'un autre discours.

L'aventure de l'écriture se trouve ainsi liée à une expérience passionnelle face à un objet innommable qui toujours se dérobe et qui ne peut de ce fait être utilisé comme miroir identifiant. Le miroir, on le sait depuis Alcibiade, est nécessaire à la connaissance de soi. Il est l'instrument de la métaphore c'est-à-dire du transport du sens physique au sens psychique. La pensée mélancolique comme la pensée métaphorique émerge d'une origine obscure commune qui ne peut rendre compte d'elle-même vers un autre lieu au sujet duquel se pose la question de son étrangeté et de sa parenté. Là où la plupart des personnages échoue le créateur réussit dans ce temps où l'appareil psychique confronté à la perte de l'objet de l'auto-conservation se trouve « contraint à un détour par la figure hors de la chose pour retrouver la chose »⁷. Ce travail de pensée est une manière de sublimer à partir d'une « réserve de libido narcissique » déssexualisée libérant une « énergie déplaçable ». Cette énergie libre « travaille au service du principe de plaisir, en prévenant les arrêts et les stagnations et en facilitant les décharges »⁸.

C'est vers ce point où la pensée se trouble que M. Duras retourne pour commencer à écrire. L'expérience des limites prend chez cet écrivain courageux la forme d'une pratique qui met en place les conditions d'un franchissement dont le ravissement marque la butée. De cette place intenable

7. Didi Huberman G., « Puissance de la figure » *exégèse et visualité dans l'art chrétien* in Enc Univ Suppl 1, Paris 1991, p. 618sq.

8. Freud S., (1923) « Le moi et le ça » in *Essais de psychanalyse*, PBP, Payot, p. 216.

M. Duras réécrit inlassablement une histoire impossible à écrire « en partant de ce même maillon qui manque dans la relation de ma vie (...) Cela simplement parce que le présent, une fois, a été si fort qu'il n'a pas été, disons, bien que je n'aime pas les mots, consacré par la parole »⁹, dans une sorte de commémoration sacrificielle d'un instant catastrophique où se mêlent la jouissance et la mort. L'écriture est utilisée comme miroir, moins pour y reconnaître l'autre de soi que pour maintenir un dispositif spéculaire permettant de penser l'origine comme résultat de la destruction de l'image. Dans ce montage spéculaire où l'image disparaît dans le miroir, l'écriture apparaît comme le franchissement d'un lieu, entre présence et absence, lieu d'ouverture d'un vide et d'engendrement de la croyance d'où vont surgir selon une modalité quasi-hallucinoïde des images dialectisées et organisées en style par le rythme pulsionnel.

L'écriture durasienne réactualise le vécu de l'événement dont elle se veut le commencement absolu, dans une participation active à un recommencement qui ne fait jamais date. Dès lors l'écriture se comporte comme une « mythographie » où le créateur assiste à sa propre création dans le récit. Cette participation devient le moyen de revenir aux premiers commencements du monde et de récupérer ce temps primordial. Cette tentative risquée peut reconduire au silence comme lieu d'un re-commencement éternel qui ne parvient pas à faire date en s'inscrivant. Elle exige de celui qui s'y aventure une aisance régressive dont nous tenterons de suivre le parcours erratique à travers les dispositifs mis en place par l'auteur pour réactiver les traces de l'événement oublié et retrouver ce moment où l'œuvre naît à partir de rien, afin de reconstruire une histoire à partir d'une catastrophe. Dans cette remontée vers une origine dont le commencement fait défaut, le créateur tente de réécrire l'effacement de la trace qui tient lieu d'origine pour capter dans cet effacement l'émergence de la fonction du signifiant et faire advenir ce signifiant dans la fiction. Cette régression à l'infini bute sur la catastrophe cosmique d'un commencement qui correspond à la non-représentation d'un événement traumatique qui insiste. Le désir d'écrire répond à

9. Duras M., interview in *Libération*, 4 septembre 1984.

la nécessité de faire advenir cet « inconnu de soi, de sa tête, de son corps » (E p. 64) pour tenter de fonder la catastrophe originnaire, cet avant coup sans après coup. Ce commencement toujours précaire, toujours à recommencer pour le créateur, ne pourra avoir lieu qu'à partir de l'acceptation d'un dessaisissement total révélateur d'une vérité pétrifiante et terrible qui est celle de la mort en soi non pas de sa mort « en tant que fait que nous observons »¹⁰ mais d'une « mort phénoménale » au sens où elle correspond à la révélation d'une adhésion existentiellement vécue dans l'anonymat. Cette adhésion renvoie à une horreur originelle réactivable par la répétition où l'enfant livré à la passivité liée à sa prématurité fait l'expérience de la dérélition. Cette expérience originelle de ce que Winnicott appelle « une agonie primitive » est celle d'une « position féminine originelle » commune aux deux sexes, constitutive du refoulement originnaire où ce qui sera rejeté est cette « donnée brutale, fatale, de la nature » (A p. 20) dont parle M. Duras. Cette « impression de mort » métaphorisée par le ravissement est ce qui est arrivé au sujet sans qu'il puisse l'éprouver car l'effraction pulsionnelle ne peut devenir une expérience pour le moi que dans une opération de reprise sur le corps propre et de subjectivation ouvrant la voie à la représentation. De cet événement mythique, il ne reste que la force de l'impression subie dans un mixte de jouissance et d'horreur, qui tend vers la répétition. Le créateur se saisira de cette force pour maîtriser l'impression douloureuse par l'écriture de ce « ravissement ».

Le verbe ravir décrit une disposition à l'agir dont se saisit le geste créateur pour raconter les diverses versions d'un événement mythique qui n'a pu être mis en scène car l'image n'a pas été prise, fixée par un fantasme. Cet événement n'a pas fait avènement car le moi ne fut pas en mesure d'en faire une expérience du temps présent intégrable dans une histoire où l'événement aurait fait date dans un passé. Ainsi conservé « en l'état » cet événement garde le sens d'un anéantissement dont l'écriture rendra compte en désactivant le verbe ravir. La substantification du verbe fixe l'action dans une sorte d'arrêt sur image et arrête

10. Winnicott D., « La crainte de l'effondrement » in *Figures du vide*, NRP n° 11, p. 41.

dans la folie le devenir de Lol. Le ravissement en tant que substantif verbal se situe du côté de l'être en opposition avec l'accident, il représente dans la langue la substance de l'être. Cette représentation de « l'être » de Lol face à la catastrophe spéculaire devient dès lors le point ultime du ravir sur lequel bute la pensée de l'écrivain et le devenir de Lol. A partir de ce point de dessaisissement, la folie devient l'objet du texte. Sur une période d'environ dix huit ans allant de la publication en 1962 du *Ravissement de Lol V Stein* à *L'homme assis dans le couloir* publié en 1980, le mouvement général de l'œuvre va désormais tendre vers une radicalisation du sens de l'écriture où le recours à l'écriture apparaît comme une nécessité qui consiste pour le créateur à « aller jusqu'au bout de l'idée » (A p. 51) dont l'élément perceptif s'impose soudain comme une certitude. Dès lors soumis à la nécessité de la Chose, littéralement « pris à la gorge »¹¹, le créateur devra se soumettre à l'ordre des choses et faire le saut pour penser l'impensable. Dans cette démarche où l'indicible et le silence envahissent progressivement l'œuvre, ainsi qu'en témoignent la perte de sens dans *L'Amour*, l'envahissement par les blancs et la raréfaction de l'écrit dans la plupart des textes de cette période, l'auteur recourt à une écriture représentative qui par sa fonction originaire et identifiante privilégie la forme sur la signification. Cette écriture vise à représenter en mots une excitation pulsionnelle « irréprésentable » selon la procédure représentationnelle et le refoulement qu'elle suppose. Elle renvoie le sujet au vide de son identité et le met en demeure de « trouver-crée » à partir de rien.

L'œuvre de M. Duras naît de ce premier ravissement dont elle tente d'inscrire la trace innommable dans l'écriture. Cette trace est celle de notre première rencontre avec l'image comme impossible et de notre rapport au néant qu'implique la vie des images pour chaque sujet. Ce drame mis en scène par Ovide dans les *Métamorphoses* nous montre Narcisse contemplant son image à la surface de l'eau, prenant pour un corps son propre reflet, se trouvant littéralement

11. Étymologiquement l'*Ananké* se réfère à un « resserrement de la gorge » in Heinz Schreckenberf, *Ananké*, Helf 36, Beck, 1964. Cité par PL Assoun in *L'entendement freudien, Logos et Ananké*, Gallimard, 1984, note 1, p. 39.