

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LOL AIMAIT TATIANA : REGARD QUEER SUR MARGUERITE DURAS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SOPHIE DANSEREAU

FÉVRIER 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À ma directrice, Martine Delvaux, pour sa lecture attentive et minutieuse. Vos encouragements et votre patience à travers ces quatre années de germination m'ont été indispensables pour me rendre jusqu'au bout de ce chemin.

À ma famille qui m'a encouragé et soutenu dans la poursuite de mes études supérieures. Merci à Papa de m'avoir amené à l'UQAM toute mon enfance, d'en avoir fait un lieu familial, où j'ai tout de suite pu me sentir à ma place. Merci à Maman de m'avoir écouté divaguer longuement sur mon roman favori et d'avoir partagé avec moi ton amour pour la lecture et la fiction. Merci à Hugo qui, malgré sa puanteur, est mon premier et plus vieil ami.

À mes collègues du BIRÉ qui m'ont encouragé tout au long de ma maîtrise à faire du temps pour ma rédaction, mais plus spécifiquement, à mes précieux.ses comparses du SEA qui m'ont donné la latitude et les encouragements nécessaires pour prendre un temps loin des examens pour achever mon travail. Mon quotidien ne serait pas le même sans votre bienveillance et votre complicité.

À mes amies, toutes celles qui ont fait partie de ma vie, que nos chemins se soient éloignés ou non. Vous êtes mes premières amours, mes confidentes, mes complices. Je ne serais pas la personne que je suis aujourd'hui sans vous. Merci à Amélie, avec qui j'ai appris à cultiver mon imagination; à Laurie, avec qui partager des fous rires et une complicité sans borne est l'un des plus beaux cadeaux de ma vie; à Beth, qui m'a appris l'importance d'être douce avec soi-même et de s'avoir quand dire aurevoir; à Marianne, dont le sourire et le fol enthousiasme pour la vie est contagieux; à Cynthia, avec qui je peux partager tout, de mes plus grandes folies à mes plus grandes peurs; à Anahi, dont la douceur et l'écoute est sans égal et dont la présence quotidienne fut une bénédiction.

À ma douce Pascaline avec qui je partage mon quotidien, mon amour. Dernière, mais non la moindre. Ton rire est ma chanson préférée, ta tendresse est un baume sur tous les maux. Merci pour ton soutien et tes encouragements à travers les années de rédaction, pour les lectures de ma recherche et de mon roman fétiche, et surtout pour ta patience. J'ai hâte de voir les autres projets que nous réaliserons ensemble, maintenant que nos « grimoires » sont achevés.

DÉDICACE

Pour Lol,

que « je connais [...] de la seule façon que je puisse,
d'amour¹ »

¹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Classico Lycée », 1964, p.46

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Lire Duras et lire queer	9
1.1 La critique durassienne féministe et les études du féminin	10
1.2 L’homoérotisme féminin chez Duras	13
1.3 La critique littéraire lesbienne : penser les relations entre femmes.....	17
1.4 La lecture queer : repenser le texte et le désir	22
1.5 « Queering » <i>Le ravissement de Lol V. Stein</i>	26
1.5.1 Relire le regard.....	26
1.5.2 Réévaluer la folie	28
1.5.3 Repenser le désir	29
CHAPITRE 2 Raconter et (ré)inventer l’histoire de Lol V. Stein	36
2.1 Le rôle de la narration : raconter <i>son</i> histoire de Lol V. Stein.....	36
2.2 Le rôle du lecteurice : lire la folie de Lol V. Stein	46
2.3 La folie comme refus	52
CHAPITRE 3 Regarder <i>avec</i> Lol V. Stein.....	61
3.1 « au centre d’une triangulation dont l’aurore et eux deux sont les termes éternels » : le bal de T. Beach comme lieu queer.....	64
3.2 Anne-Marie Stretter : le fantasme de la marche	73
3.3 « Allez Tatiana, allez, on danse » : Tatiana au centre du désir	75
3.4 L’hôtel des Bois et le champ de seigle : revisiter le triangle	83
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	98

RÉSUMÉ

Le mémoire suivant propose une relecture du roman *Le ravissement de Lol V. Stein* sous un angle peu emprunté jusqu'ici par la critique: celui du queer. S'inspirant des préconisations des *queers readings*, l'analyse tend à explorer les aspects du texte qui brouillent les limites des identités de genre et des possibilités du désir à la lumière d'une perspective féministe et queer. Elle tente également de mettre de l'avant l'importance significative des relations entre femmes à travers l'œuvre durassienne — trop souvent reléguées à l'arrière-plan au profit des relations hétérosexuelles qui demeurent au cœur de ses récits. Le premier chapitre vise à situer la recherche relativement à ce qui la précède, autant par rapport à la critique durassienne qu'aux études lesbiennes et queers. Retraçant les perspectives féministes qui se sont intéressées au corpus de Marguerite Duras, ce chapitre ancre par ailleurs ses outils d'étude, soit les théories du *gaze*, les lectures de la folie et du désir chez Duras. Le deuxième chapitre entre dans l'œuvre par une analyse féministe de sa narration qui est prise en charge essentiellement par un narrateur participant, Jacques Hold. Cette instance narrative s'avère non fiable et elle est perçue comme une représentation du *male gaze*. L'influence du lectorat est donc sollicitée dans la reconstruction des conceptions de la folie du personnage principal. L'étude met en avant l'importance du discours critique sur la folie de Lol V. Stein et invite à reconsidérer les idées reçues en proposant une nouvelle lecture : la « folie » supposée de Lol pourrait être perçue comme la manifestation d'un refus. Ce refus serait celui du rôle qui est imposé à Lol V. Stein dans une société hétéronormative. Le troisième et dernier chapitre vise à faire une relecture transgressive des scènes de désir qui sont centrales au roman. L'analyse s'intéresse au *female gaze* de Lol V. Stein en se penchant sur la scène du bal de T. Beach, le dénudement d'Anne-Marie Stretter, la danse du préau avec Tatiana Karl et les scènes de voyeurisme dans le champ de seigle derrière l'Hôtel des Bois. Dans ces quatre occurrences, la lecture cherche à déceler les moments où le désir est poreux et se manifeste entre Lol V. Stein et ses « rivales », Anne-Marie Stretter et Tatiana Karl. Elle soulignera également les occasions où les identifications de genre seront troublées et viendront créer des flous dans l'identité de Lol V. Stein.

Mots clés : Marguerite Duras, queer, féminisme, narration non-fiable, folie, triangles amoureux, relations entre femmes

INTRODUCTION

Michelle Porte :

Les femmes, dans vos livres, je pense à Lol V. Stein, à
Anne-Marie Stretter, c'est toujours le désir, et...

Marguerite Duras :

La femme, c'est le désir².

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein* s'inscrit comme un tournant. À l'instar de *Moderato Cantabile*, qui introduit une nouvelle tendance stylistique marquante pour le reste de sa carrière littéraire, ou de *Hiroshima mon amour* qui annonce son entrée dans le monde du cinéma, *Le ravisement de Lol V. Stein* est le roman qui ouvre la porte du bal de T. Beach (ou de S. Thala, plus tard). Ce bal, régulièrement revisité dans l'œuvre durassienne, deviendra un point névralgique où convergent les significations. Marguerite Duras a elle-même nommé cette singularité propre à ce roman de 1964 dans *La Vie matérielle* : « *Le Ravisement de Lol V. Stein* est un livre à part. Un livre seul. Qui opère à lui seul une séparation entre certains lecteurs-auteurs qui ont adhéré à la folie de L. V. Stein et les autres lecteurs du livre³. » Duras identifie ici une différence entre ses lecteurs : les « lecteurs-auteurs », et les autres. Sur ces « lecteurs-auteurs », elle ne précise pas davantage sa pensée. Or, la combinaison de ces deux fonctions littéraires, qui peuvent paraître opposées ou mutuellement exclusives, éclaire la vision que Duras a de son lectorat et surtout, de l'influence qu'il exerce. Ce double rôle nomme la manière dont le roman est lui-même insufflé des significations que son lecteurice⁴ lui donne, lecteurice qui participe alors en quelque sorte à l'écriture de ce roman. Ces lecteurices, qui font acte d'écriture en se laissant emporter dans la folie de Lol V. Stein, sont souvent des critiques littéraires qui écrivent

² Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p.102

³ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p.35

⁴ Le terme non binaire « lecteurice », qui est une combinaison des mots « lecteur » et « lectrice », est utilisé ici pour désigner une personne qui fait acte de lecture. L'usage de ce néologisme a pour but de proposer un terme inclusif de toutes. Je ferai usage également d'une écriture inclusive en me basant sur le « Guide d'écriture inclusive » de la revue *Féminétudes* et sur le guide *Apprendre à nous écrire : guide & politique d'écriture inclusive* dirigé par Magali Guilbaut Fitzbay. Ce choix est fait dans un esprit d'inclusion, mais aussi dans le but de représenter le fait que les identités queers existent à même le langage et le texte.

eux-mêmes à propos du roman et participent à donner du sens à la folie de Lol V. Stein, à l'entretenir, voire à tenter d'en élucider les motifs et raisonnements. Ce sont ces lecteurices qui mettent en garde également au sujet de la dangerosité de la lecture des œuvres de Marguerite Duras. On peut penser à Julia Kristeva, entre autres, qui écrira dans *Soleil noir* :

On comprend désormais qu'il ne faut pas donner les livres de Duras aux lecteurs et aux lectrices fragiles. Qu'ils aillent voir les films et les pièces, ils retrouveront cette même maladie de la douleur mais tamisée, enrobée d'un charme rêveur qui l'adoucit et la rend aussi plus factice et inventée : une convention. Les livres, au contraire, nous font côtoyer la folie. Ils ne la montrent pas de loin, ils ne l'observent ni ne l'analysent pour en souffrir à distance dans l'espoir d'une issue, bon gré mal gré, un jour ou l'autre... Tout au contraire, les textes apprivoisent la maladie de la mort, ils font un avec elle, ils y sont de plain-pied, sans distance et sans échappée⁵.

Cette proximité avec la folie, la maladie, est bien ce qui intrigue grand nombre de critiques. Plus précisément, parvenir à la source, à la cause derrière la folie des personnages durassiens est ce qui obsède son lectorat. Une quête toujours futile puisque c'est bien là le nœud de ses romans : la mise en échec de la raison, du savoir qui permettrait, hors de toute hésitation, d'arriver au bout de cette question. Suzanne Dow, du moins, en suggère autant dans son article « Lectures dangereuses : La folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur » ; pour parvenir à cet ébranlement des certitudes, Duras fait usage de divers outils textuels, mais principalement, elle fonde le doute par le moyen de sa narration. Faisant appel à un narrateur participant, celle-ci désamorce les certitudes en soulignant sa non-fiabilité. Pour ce faire, elle crée des ruptures narratives en introduisant les points de vue d'autres personnages du roman et en mettant de l'avant le doute du narrateur lui-même en ajoutant des formules telles que « je crois », « j'invente », etc. Cette utilisation du doute dans l'œuvre durassienne permet à ses lecteurices de participer à la fonction auctoriale dans le texte. En ce sens, la voie est ouverte pour entrer dans le texte et trouver les indices qui nous mènent vers de nouvelles interprétations.

Dans le cadre du présent mémoire, je souhaite interroger le roman *Le ravissement de Lol V. Stein* sous un angle peu emprunté dans le discours critique, bien que celui-ci soit très varié et diversifié. Cet angle est celui de l'analyse queer. En effet, quoique plusieurs critiques soulignent

⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ; 123 », 1989, p.235

certaines aspects homoérotiques de l'œuvre durassienne, le sujet est souvent aussitôt repoussé du revers de la main. Cet évitement s'explique peut-être par l'homophobie apparente de Marguerite Duras, notamment dans des textes comme *La Maladie de la mort* ou *Les Yeux bleus cheveux noirs*, où il est question de la « pauvreté » de l'homosexualité masculine. Néanmoins, tel que Micheal Lucey le résume bien dans son article « The Contexts of Marguerite Duras's Homophobia », le propos de Marguerite Duras sur l'homosexualité est plus nuancé qu'il ne semble l'être *a priori*. Certes, certaines de ses envolées sont empreintes d'une violence homophobe marquée⁶, mais elles existent dans une réflexion philosophique et révolutionnaire propre à un contexte français post-mai 68. effectivement, liant la vision de Duras à son contexte sociopolitique, Lucey suggère que ces propos s'inscrivent dans une vision anti-identitaire, s'insérant dans la lignée de pensée de Guy Hocquenghem, George Bataille et Jacques Deleuze. Faisant la promotion du décroisement des identités et de la libération du désir hors de toutes limites, Lucey arrive même à y voir certaines convergences avec certains concepts que l'on peut rapprocher de la théorie queer. Il indique, en effet, que le propos principal de ces textes est la mise en récit de ce qu'il appelle une sexualité inadaptée (« *misfit sexuality* ») ou, autrement dit, « hors norme » :

“The book” [*Les Yeux bleus cheveux noirs*] would then be less a material object than some kind of record of a process in which their sexuality has sought textual representation, whose written traces cross multiple platforms as well as the interstices between various written artifacts. Writing, *l'écriture*, then would here become not simply the vehicle of a discourse hostile to sexuality between men, not the space of the ridiculous project of producing a general theory of sexuality out of one older woman's experience of the lack of sexual desire a younger gay man feels for her even as they knit complex bonds of intimacy between themselves. Rather it becomes the effort to track a process that eludes finalized representation, that escapes the usual categories of

⁶ Pour ne nommer que quelques exemples, Duras qualifie l'homosexualité masculine de « relation masturbatoire » dans une entrevue avec Yann Andréa : « Mais là, si vous voulez, où l'imaginaire est le plus fort, c'est dans la différence sexuelle. C'est là où on ne peut pas se rejoindre ; c'est-à-dire entre l'homme et la femme. [...] Parce que l'homosexualité, c'est une relation masturbatoire, ce n'est rien d'autre qu'une relation masturbatoire entre les hommes. Tandis que dans l'hétérosexualité, on essaie d'atteindre l'impossible. Et pour moi, c'est l'immensité de cette relation — je vous dis complètement ce que je pense — ; tandis que dans l'homosexualité, elle est complètement... réduite. ». Ce passage est tiré de Marguerite Duras et Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit : entretiens de « Duras filme »*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2014, p.70. Dans *La Vie matérielle*, elle écrira également : « La passion de l'homosexualité c'est l'homosexualité. Ce que l'homosexuel aime comme son amant, sa patrie, sa création, sa terre, ce n'est pas son amant, c'est l'homosexualité. » Ce passage est tiré de Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p.45.

reference; it becomes the effort to record — or to enregister, or to produce the space(s) of — the evolving and obviously painful experience of the misfit sexuality they shared⁷.

Cette volonté de représentation d'une sexualité hors norme, elle se trouve dans *La Maladie de la mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, mais aussi dans d'autres textes qui n'abordent pas nécessairement l'homosexualité masculine. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'il s'agit là d'un motif qui traverse l'œuvre durassienne dans son entièreté.

Si l'homophobie de Marguerite Duras semble d'entrée de jeu contre-intuitive à une relecture queer de son œuvre, ce n'est pas le seul élément qui pourrait expliquer que la critique durassienne a préalablement évité cet angle de lecture. La différence sexuelle reste une thématique centrale à l'œuvre durassienne et, par le fait même, une certaine part d'essentialisme s'invite dans la manière dont ses textes ont été lus. Effectivement, contemporaine de son temps, Duras fait figure de proue pour l'écriture féminine d'Hélène Cixous, dont nous parlerons plus amplement dans le prochain chapitre, et est souvent prise en exemple pour nommer des autrices féminines qui arrivent à cerner une certaine « essence féminine ». Susan Cohen résume de la façon suivante les critiques qui peuvent être faites des théories de féministes françaises des années 1970, telle Hélène Cixous :

More specifically, many feminists critique the way in which their analyses of the connections between the social and the sexual tend to slip from cultural critique to universalizing, biologizing, a-historical axioms. This leads Cixous [...] to found feminine sexuality on concepts of a feminine unconscious and unmediated physical morphology, and to advocate a feminine speech and writing which would emanate directly from the body, or from a feminine libidinal economy. Consequently, in their work the repression of women's bodies becomes the repression of Woman's body and women's speech becomes Woman's speech⁸.

Plus encore, l'appartenance de Duras à une certaine pensée féministe reste nébuleuse et tiraillée à travers le temps. Malgré certaines positions favorables aux luttes féministes au courant des années 1970, Marguerite Duras évitera de se revendiquer en tant que féministe, voire refusera même l'étiquette. Plusieurs spécialistes durassiennes soulignent cette relation conflictuelle avec le

⁷ Michael Lucey, « The Contexts of Marguerite Duras's Homophobia », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 19, n° 3, 2013, p.371-372

⁸ Susan D. Cohen, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, London, The MacMillan Press, 1993, p.4

mouvement. La question a d'ailleurs récemment fait l'objet d'une journée d'étude à l'Université de Lille, en décembre 2023. Florence de Chalonge et Anne Cousseau, organisatrices de l'événement « Duras féministe ? Lire et relire Duras aujourd'hui », ont en outre indiqué que le but de cette journée était « d'examiner quelle présence peuvent avoir le discours, la figure et l'œuvre de l'écrivaine au sein de la pensée contemporaine du féminisme et des débats qui l'accompagnent, mais aussi de mesurer les dialogues qui se nouent avec les écritures littéraires au féminin/du féminin d'aujourd'hui⁹. » Pour Eva Ahlstedt, il semble que l'appartenance de Marguerite Duras à un mouvement féministe quelconque ait plus à voir avec les autrices féministes qui revendiquent ses textes comme exemples d'une « écriture féminine » qu'avec un engagement militant de Duras elle-même¹⁰. Néanmoins, faisant le récit de la critique littéraire féministe durassienne depuis les années 70 jusqu'au début du XXI^e siècle, Ahlstedt montre qu'il paraît y avoir, dans les textes de Duras, des résonances fortes entre les pensées féministes de son époque et certaines plus récentes. Évoluant avec les mouvements féministes, l'œuvre durassienne permet d'analyser des personnages féminins écrits par une femme, et des relations de pouvoir entre personnages féminins et masculins, relations qui sont en constante renégociation. Qu'elle se soit revendiquée du mouvement ou non, les textes de Marguerite Duras restent donc très pertinents d'un point de vue féministe.

Autant de mots pour exprimer que l'œuvre de Marguerite Duras est riche et parvient à refléter un éventail d'opinions, de perceptions politiques qui peuvent parfois être contradictoires avec les prises de position de Duras elle-même. Bien que certaines visions et propositions prônées par Marguerite Duras puissent être perçues en opposition avec les principes fondamentaux des théories queers, il me semble important que les œuvres qui paraissent le plus contre-intuitivement queers soient relues sous cette loupe. En effet, étant donné qu'une certaine forme d'essentialisme persiste dans ces productions, ces textes nous permettent de révéler, à la lumière des théories queers, que ces essentialismes sont factices et socialement construits. Puisqu'il s'agit bel et bien là de l'ambition des relectures queers. Précisément, la relecture queer d'un texte, ou le « queering »

⁹ Florence de Chalonge et Anne Cousseau, *Appels à contributions — Duras féministe ? Lire et relire Duras aujourd'hui* (Lille), 12 janvier 2023, en ligne, <<https://www.fabula.org/actualites/111971/duras-feministe-lire-et-relire-duras-aujourd-hui.html>>, consulté le 5 août 2024.

¹⁰ Eva Ahlstedt, « Marguerite Duras féministe malgré elle ? Réflexions sur la réception féministe de l'œuvre durassienne des années 1970 jusqu'à nos jours », *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 157-169.

d'œuvres, pour reprendre les mots de Kev Lambert, vise à « désengorger les significations agglomérées autour de textes canoniques (ou pas), contemporains, anciens, potentiels ou à venir qui n'ont connu qu'une réception hétéronormée¹¹ ». Il s'agit d'une volonté politique qui a pour but de défricher de nouveaux systèmes de sens en mettant en doute certains concepts autrement perçus comme des évidences. Lambert résume sa proposition dans les termes suivants :

Le queering tel que je le conçois est une perspective critique qui pose la question suivante : que se produit-il, dans l'analyse des textes littéraires (et plus particulièrement dans l'analyse des genres et des sexualités dans ces textes), si l'on ne considère pas comme apodictiques les catégories « homme » et « femme » ainsi que toutes celles qui en découlent (homosexualité, hétérosexualité, bisexualité, transsexualité, etc.) et si, du reste, l'on considère l'hétérosexualité comme un prédicat, une matrice de lecture dans laquelle s'inscrit la majorité de la critique littéraire, voire un « régime politique » (Wittig, Turcotte, et Bourcier 2013, 11) comme l'avance, entre autres, Monique Wittig ?¹²

En appelant à la remise en question des catégories de genre et de sexualité, les théories queers offrent un regard neuf sur les œuvres littéraires et ouvrent la voie à de nouvelles interprétations. Autrement dit, les relectures queers visent moins à discréditer les lectures hétéronormées qui les ont précédées, mais plus simplement, à élargir les possibilités de lectures au-delà des matrices de lectures hétéronormatives.

J'en viens donc à expliquer le choix de mon corpus. Marguerite Duras me semble un terrain fertile pour l'analyse littéraire queer et la mise en lumière de modes de sexualité hors normes, voire dérangeantes. Pour étudier ces formes de sexualités, nombreux sont les textes qui auraient pu m'aider à élucider les liens entre l'œuvre durassienne et les théories queers. J'ai nommé entre autres les écrits à caractère plus érotique de Duras soit *La Maladie de la Mort*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, mais on peut penser aussi, dans la même veine, à *L'homme assis dans le couloir* et à *La pute de la Côte Normande*. Néanmoins, il me semble que *Le ravissement de Lol V. Stein* soit un roman parfait pour étudier le queer dans le monde durassien. Ce roman, introduisant les triangles amoureux dans les scènes de désir par le moyen du bal de T. Beach et mettant de l'avant le doute

¹¹ Kev Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2021, p. 1-31, en ligne, <doi : 10.7202/1089590ar>., p.28

¹²*Ibid.*, p. 17-18

par la remise en question constante de sa figure narrative principale, offre à un.e lecteurice queer beaucoup d'espace où s'adonner à une lecture nouvelle du texte. Qui plus est, le personnage de Lol V. Stein est particulièrement intéressant pour la lecture queer étant donné qu'il s'ouvre d'emblée aux possibles de l'interprétation. C'est du moins ce que Marguerite Duras suggère dans *Les lieux de Marguerite Duras* :

C'est quand même un livre qui est traduit partout, un peu partout, je veux dire, donc ça a traîné dans beaucoup de mains, dans beaucoup de consciences, c'est déjà une prostitution, Lol V. Stein. Mais Lol V. Stein surgissante, alors qu'elle sortait de moi, quand je l'ai vu pour la première fois, je ne la retrouverai plus jamais. Elle est à vous, Lol V. Stein, elle est aux autres...¹³

Cette « prostitution » de Lol V. Stein, c'est bien cette tendance qu'ont ses lecteurices de s'en faire leur propre image. Figure toujours aussi fugueuse, chacun.e se l'approprié, se l'imagine. Ce personnage devient donc le lieu rêvé pour repérer le queer dans le texte. Plus encore, au centre du *Ravissement de Lol V. Stein*, les relations entre femmes constituent les bases du récit. Toujours majoritaires dans les triangles amoureux, les femmes de ce roman s'engagent de manière répétitive dans des schèmes de désir qui introduisent des proximités entre elles. Il n'est d'ailleurs pas sans conséquence que Lol V. Stein entretienne l'une de ses relations les plus significatives avec son amie d'enfance, Tatiana Karl. Dans une perspective queer, mais également féministe, il me semble important de mettre de l'avant le poids de ces relations dans la construction narrative du roman, mais aussi dans les schèmes de désir qui donnent sens au récit.

Ce choix de corpus, ainsi que cette posture queer et féministe, ne sont évidemment pas sans résonance personnelle. Considérant l'aspect très subjectif d'une relecture queer, il me semble donc important de situer mon point de vue et de lecture. J'ai commencé mon parcours à la maîtrise en études littéraires en tant que femme cis blanche féministe s'identifiant comme bisexuelle. Au cours de ces années d'études, mon identité s'est forgée et je m'identifie désormais comme une personne non binaire queer. Cette évolution n'est pas sans avoir eu une influence sur mon sujet et ma perspective de recherche, et vice versa. Si je me suis d'abord intéressée au *Ravissement de Lol V. Stein* dans une perspective féministe et de valorisation des relations entre femmes dans le roman,

¹³ Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 100-101

ma recherche s'est rapidement tournée vers les études queers qui ont permis d'élargir mon champ d'analyse.

Je considère que ce regard queer et féministe introduit un regard neuf sur le roman de Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*. M'inscrivant dans un contexte critique qui centralise son analyse sur des interprétations hétérocentrées, mettant de côté les relations entre femmes qui sont au centre du roman, je présente une relecture du *Ravissement de Lol V. Stein* qui vise à remettre de l'avant les relations que les femmes partagent. Pour ce faire, je commencerai par aborder les disruptions narratives qui sont présentes dans le roman. J'y verrai des espaces complexes de problématisation qui permettent de requestionner le *male gaze* incarné par le narrateur principal du roman, Jacques Hold. Cette remise en question des prémisses narratives m'amènera à mettre en doute les conceptions de la folie qui est attribuée au personnage éponyme du roman et à suggérer que cette folie peut également être lue comme lieu de subversion des normes hétéronormatives. Finalement, j'entrevois dans les scènes de désir, qui se trouvent au centre du récit, des dynamiques relationnelles entre femmes qui sont significatives et charnières. Pour y parvenir, je prendrai le temps, dans mon premier chapitre, de situer mon propos et mon angle de lecture dans la critique durassienne et les théories queers. Dans un deuxième chapitre, j'interrogerai les regards et les lecteurs du texte qui sont mis en scène dans le roman et dans le discours critique, afin de révéler les failles narratives qui nous amènent à reconsidérer les idées de Jacques Hold sur la folie de Lol V. Stein au profit d'une vision queer de cette pathologie. Finalement, je relirai les scènes de désir dans *Le ravissement de Lol V. Stein* en portant un regard spécifique sur le désir des femmes.

CHAPITRE 1

LIRE DURAS ET LIRE QUEER

À défaut de répéter ce qui a déjà été abordé en introduction, Marguerite Duras n'est pas une autrice qui inspire d'entrée de jeu une lecture queer. En plus des opinions homophobes et essentialistes de Duras, l'abondance des couples hétérosexuels, la centralité de l'amour entre hommes et femmes et la prédominance de la question de la différence sexuelle dans son œuvre semblent même aller à l'encontre d'une telle lecture. Toutefois, comme le proclament les études queers, la lecture queer peut s'appliquer à tout type de texte et ainsi, peut-être, révéler « what was always already potentially present¹⁴ ». Je proposerai, dans ce mémoire, d'adopter un regard nouveau sur *Le ravissement de Lol V. Stein* afin d'y étudier les lieux du queer. Dans cet esprit, je commencerai par aborder la critique durassienne afin de situer ma lecture par rapport à des travaux nombreux et variés. Je me pencherai, plus précisément, sur la critique à caractère féministe et sur les analyses du féminin dans l'œuvre durassienne. Je concentrerai mon regard sur les critiques qui se sont penchés sur les relations entre femmes chez Duras, et plus particulièrement sur ceux qui, comme moi, en ont noté l'aspect homoérotique. Afin d'étudier les relations entre les femmes et le désir qui circule entre celles-ci, j'aborderai également la critique littéraire lesbienne puisqu'il s'agit d'un outil indispensable pour penser les relations entre femmes dans la littérature. Toutefois, je pointerai les limites de cette critique qui tend à poser l'identité lesbienne au centre de son analyse — une identité qui est difficile à définir, même au sein de cette critique. Ceci m'amènera vers les études queers qui recentrent l'analyse littéraire autour de l'acte de lecture. De fait, la lecture queer propose une analyse de l'homoérotisme et du désir dans les textes étudiés à partir d'un acte de lecture visant à décoder les occurrences où le désir queer se manifeste dans le texte. Le lecteurice qui choisit d'entreprendre une lecture queer remet en question la primauté du désir hétérosexuel dans un monde hétérocentriste, afin de privilégier une lecture qui met en relief de nouvelles relations et de nouvelles formes de désir, passées sous le radar de la lecture hétéronormative.

¹⁴ Joel Christian Adams, « Incandescently Queer : Reading Desire in Culture », University of Florida, 2007, f. 11

1.1 La critique durassienne féministe et les études du féminin

L'œuvre de Marguerite Duras a été l'objet d'un important discours critique. Sa richesse littéraire et son important catalogue, composés de divers genres et médiums artistiques, ont intéressé un grand nombre de critiques dont les angles d'analyse sont tout aussi variés que le matériel étudié. Quelques approches critiques se distinguent néanmoins par leur influence et par leur importance : l'approche psychanalytique, par exemple, qui a fait sa marque dans la critique durassienne, notamment en raison de Jacques Lacan et de la publication de son article, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein ». Une autre approche importante dans le contexte de la critique durassienne est celle de la critique féministe et du féminin, approche qui m'intéresse ici.

Contemporaine de Luce Irigaray et Hélène Cixous, le travail de Duras a attiré l'attention de plusieurs critiques féministes qui ont vu, dans son style, l'expression de la féminité. Déjà, en 1974, dans *Les Parleuses*, Xavière Gauthier pointe l'expression du désir féminin dans les textes de Duras¹⁵. Petit à petit, la critique durassienne identifiera les textes de Duras comme des manifestations de l'écriture féminine. Théorisée par Hélène Cixous dans « Le Rire de La Méduse », l'écriture féminine prend appui sur l'hypothèse selon laquelle il existe des « écritures marquées ». Ainsi, la tradition littéraire serait fondée sur une écriture masculine « répressive [...] [et] gérée par une économie libidinale et culturelle — donc politique, typiquement masculine — [...] où s'est reproduit [...] le refoulement de la femme¹⁶ ». Cixous en appelle donc d'une écriture féminine :

Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours à réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot « silence », celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot « impossible » et l'écrit comme « fin ».¹⁷

Sans définir fermement ce qu'elle entend par écriture féminine, Cixous pointe deux aspects importants de ce qui, selon elle, la compose : le retour au corps et l'usage du style comme outil de

¹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.62

¹⁶ Hélène Cixous et Frédéric Regard, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Collection Lignes fictives », 2010, p.43

¹⁷ *Ibid.* p. 55-56

déstabilisation et d'opposition. Dans des notes de bas de page, elle donne, entre autres, Marguerite Duras en exemple. À la suite de cette identification, plusieurs critiques se sont penchées sur la question de l'écriture féminine chez Duras. Parmi elles, on compte Marcelle Marini, qui publie *Territoires du féminin* en 1977, et Trista Selous avec *The Other Woman: Feminism and Femininity in the Works of Marguerite Duras*, publié en 1988. Toutes deux, fortement influencées par les travaux psychanalytiques, proposent des lectures du féminin dans l'œuvre de Duras et en voient l'expression dans le style durassien. En effet, Marini analyse l'œuvre de Duras comme lieu de l'expression d'une sexualité féminine et d'un désir féminin autrement refoulé, et revendique l'univers durassien comme domaine du féminin « non soumis au sexe masculin¹⁸ ». Selous, pour sa part, propose une lecture de la féminité dans les textes par l'entremise de son expression textuelle — qu'elle identifie comme une esthétique de l'absence — ainsi que par l'entremise des représentations féminines archétypales.

La notion d'écriture féminine perd cependant de sa popularité au cours des années 1990 et 2000 en raison de l'essentialisme qui lui est associé. La critique féministe durassienne poursuit dans la veine de Selous : on se penche sur l'étude des figures féminines récurrentes dans l'univers durassien, en particulier en tant que représentations des différents archétypes du féminin. Parmi ceux-ci, on peut compter la femme fatale, incarnée dans l'œuvre de Duras par Anne-Marie Stretter, ainsi que la figure maternelle présente dans de nombreux textes, surtout ceux à caractère autobiographique. Plusieurs critiques se consacrent à l'étude de la figure d'Anne-Marie Stretter : entre autres, Mireille Calle-Gruber qui étudie la femme fatale à travers les différentes itérations du personnage dans l'œuvre de Duras dans son texte « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras »¹⁹ et Renate Günther qui étudie Anne-Marie Stretter comme archétype du féminin et de la femme fatale dans son article « Archetypal figures in Marguerite Duras's *India Song* : a Jungian perspective »²⁰.

¹⁸ Marcelle, Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Autrement dites », 1977. p.40

¹⁹ Mireille Calle-Gruber, « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras », Alazet, Bernard et Calle-Gruber, Mireille dans *Les récits des différences sexuelles*, Lettres modernes Minard, Paris, p. 13-59.

²⁰ Renate Günther, « Archetypal figures in Marguerite Duras's *India Song*: a Jungian perspective », *Studies in French Cinema*, vol. 3, n° 2, 2003, p. 83-92, en ligne, <doi : 10.1386/sfci.3.2.83/0>.

À travers ces études, à la fois de l'archétype de la femme fatale et de l'écriture féminine, la critique durassienne propose une étude du féminin qui est centrée sur le rapport des femmes et des hommes. Effectivement, l'écriture féminine se définit en opposition à une écriture masculine, et les archétypes du féminin sont étudiés sur la base d'une dichotomie féminin-masculin. Ces études se consacrent donc aux femmes chez Marguerite Duras, certes, mais les relations qu'elles entretiennent avec les personnages masculins demeurent centrales. De facto, la compréhension du féminin chez Duras s'avère essentiellement liée aux relations hétérosexuelles. L'une des seules instances où le féminin a été étudié dans son rapport avec d'autres femmes consiste en l'étude de la mère et de la relation mère-fille dans l'œuvre durassienne. En effet, comme nous l'avons mentionné, la figure maternelle est un des archétypes qui a été longuement étudié dans les œuvres autobiographiques de Duras, et surtout dans *Le barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Si les analyses portant sur cette figure proposent une réflexion centrée sur les relations entre femmes, elles restent néanmoins ancrées dans une compréhension de la féminité traditionnelle, puisque centrées sur la maternité.

Toutefois, cet angle critique a permis à certaines analyses de se pencher sur la question des relations entre femmes de manière plus large, ce qui ouvre la voie pour parler d'homosexualité féminine dans l'œuvre de Duras. C'est entre autres le cas de l'article de Kate Ince, « Woman, Lover, Daughter, Mother : Female Genealogies in *Navire Night* and *Savannah Bay* »²¹ qui s'inspire des concepts développés par Luce Irigaray pour aborder les relations entre femmes dans ces deux textes. Elle s'intéresse à la généalogie féminine pour penser non seulement le rapport mère-fille, mais l'« entre-femmes », c'est-à-dire les relations entre femmes de manière plus large. Elle conclut son texte en soulevant que la relation entre les deux personnages principaux de la pièce, Madeleine et la jeune fille, s'articule dans une dynamique de projection vers les couples hétérosexuels qui les entourent. Néanmoins, elle identifie ce lien passionnel entre femmes comme homosocial et insiste pour ne pas y voir un lien homosexuel²².

²¹ Kate Ince « Woman, Lover, Daughter, Mother: Female Genealogies in *Le Navire Night* and *Savannah Bay* », dans Udris, Raynalle et Rodgers, Catherine, *Marguerite Duras : Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 133-149.

²² *Ibid.*, p.147

Un autre exemple, plus récent, se trouve dans l'étude comparative des œuvres de Marguerite Duras et de Colette, publiée en 2018 par Raphaëlle Lavandier : *Écritures féminines et psychosexualité : L'empreinte indélébile du lien à la mère chez Colette et Marguerite Duras*²³. Elle y propose une lecture de la figure de la mère de Duras, Marie Donnadiou, dans son œuvre, mais aussi des figures de mères qui y sont représentées. Cette analyse psychanalytique propose que le rapport à la mère se situe au centre de la construction de la sexualité dans les textes de Duras. Elle étudie donc également les rapports mère-fille, tout comme Ince, et souligne le rôle du rapport ambigu à la mère dans les fantasmes. Parmi ces fantasmes, elle aborde l'homosexualité féminine, mais considère qu'elle tient une place très diffuse dans l'œuvre, « abordée de manière beaucoup plus périphérique [...], comme un désir diffus, rarement approfondi, mais toujours flottant quelque part, entre des héroïnes qui découvrent leur corps en comparaison avec celui des autres femmes et qui prennent plaisir à se mirer dans cette ressemblance²⁴. » Soulignant certaines dynamiques qui seront explorées plus loin entre Tatiana Karl et Lol V. Stein, Lavandier se contente de maintenir l'homosexualité féminine dans le monde du fantasme, sans y voir une dynamique plus importante.

1.2 L'homoérotisme féminin chez Duras

Les critiques durassiennes du féminin ont donc abordé principalement le récit des « différences sexuelles » toujours centrales dans la conception des relations homme-femme chez Marguerite Duras. Elles se sont également penchées sur les relations mère-fille et sur la maternité où la voie vers l'homosexualité féminine a parfois été abordée, mais ce, très rapidement, pour n'être reléguée qu'à des fantasmes ou des rapports homosociaux forts. Trois principales autrices ont néanmoins porté une plus longue attention à l'homoérotisme féminin chez Duras.

Parmi elles, nous pouvons compter Julia Kristeva. Dans *Soleil Noir*, Kristeva consacre un chapitre au thème de la douleur dans l'œuvre de Marguerite Duras. Elle y porte une attention particulière sur les relations entre femmes. Selon elle, les relations entre femmes chez Duras s'organisent dans une dynamique de « dédoublement » qui passe par l'identification et la projection vers une autre femme dont le rôle est celui de la rivale. Kristeva suggère que cette dynamique est

²³ Raphaëlle Lavandier, *Écritures féminines et psychosexualité : L'empreinte indélébile du lien à la mère chez Colette et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2019, 179 p.

²⁴ *Ibid.*, p.37

essentiellement une manière de représenter un conflit narcissique qui concerne la relation avec la mère — et surtout, la séparation d’avec celle-ci. D’ailleurs, lorsqu’elle nomme directement l’homosexualité féminine, ce n’est que pour aussitôt rapporter les textes de Duras à l’hétérosexualité :

Une incomblable insatisfaction, ravie toutefois, s’ouvre dans l’espace ainsi bâti qui sépare deux femmes. On peut l’appeler lourdement une homosexualité féminine. Chez Duras, cependant, il s’agit là davantage d’une quête à jamais nostalgique du même comme autre, de l’autre quand même, dans la panoplie du mariage narcissique ou d’une hypnose qui paraît inévitable à la narratrice. Elle raconte le sous-sol psychique antérieur à nos conquêtes de l’autre sexe, qui reste sous-jacent aux éventuelles et périlleuses rencontres des hommes et des femmes²⁵.

Les relations entre femmes, chez Duras, ne seraient, dès lors, que l’expression d’une sexualité nostalgique et narcissique consistant en un retour à une « symbiose mortifère avec les mères²⁶ », relations qui précèdent les rencontres plus significatives avec le sexe opposé — les véritables passions des personnages durassiens.

Emma Wilson se penche également sur les liens homoérotiques entre Tatiana Karl et Lol V. Stein dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Si elle se positionne en porte-à-faux par rapport à la lecture de Kristeva qui prend appui, selon elle, sur « a disturbingly normative psychoanalytic interpretation of female homosexuality itself²⁷ », elle ne pense pas l’homoérotisme féminin, présent chez Duras, comme un élément significatif de liens amoureux entre les deux femmes. Plutôt, ce qui lierait Lol à Tatiana, selon Wilson, c’est une projection identitaire qui positionne Tatiana comme double à travers le roman : « In loving Tatiana, in identifying her as mirror image, Lol achieves no control over her sanity. She creates herself instead as fascinated viewer of a fiction of her past projected perpetually in ‘le cinéma de Lol V. Stein’²⁸. » Cette analyse du problème de l’identité dans *Le ravisement de Lol V. Stein* simplifie, toutefois, le lien qui existe entre les deux

²⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ; 123 », 1989, p. 262-263

²⁶ *Ibid.* p.257

²⁷ Emma Wilson, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p.180

²⁸ *Ibid.* p.180

amies. En réduisant la relation entre Lol et Tatiana à une relation de double « lubricated by lush female homoeroticism²⁹ », Wilson passe trop rapidement sur le rôle de Tatiana dans la structure du désir dans le roman, rôle qui dépasse la seule identification de Lol vers ce personnage. Elle ne considère pas Tatiana Karl comme un personnage d'importance dans la dynamique du triangle amoureux que Lol cherche à recréer.

La chercheuse qui a abordé la question de l'homoérotisme féminin de la manière la plus significative est Renate Günther. Elle y consacre plusieurs études sur de multiples œuvres du corpus durassien. D'abord, dans son texte de 1993 sur *Le ravisement de Lol V. Stein et L'Amant*, elle inclut un chapitre complet sur les relations entre femmes dans ces deux romans, et si elle n'identifie pas encore ces relations comme homoérotiques ou lesbiennes, elle propose une lecture qui met l'accent sur l'importance de ces relations dans la construction des romans. En analysant *Le ravisement de Lol V. Stein*, Günther souligne l'importance de la présence de Tatiana lors de l'événement du bal :

But if the ball belongs to Tatiana as well as to Lol, the original triangle might well be seen as a square, since the feelings which circulate during the night at T. Beach affect two 'couples': Micheal Richardson and Anne-Marie Stretter and Tatiana and Lol watching them from behind the plants near the bar³⁰.

Günther identifie Tatiana comme un double de Lol, tout comme le fait Wilson ; toutefois, elle propose une lecture plus poussée de son rôle lors du bal, de même que dans la mise en récit de l'histoire de Lol V. Stein. Elle fait également le lien entre la relation de Tatiana et Lol et celle qui unie Alissa Thor et Elisabeth Alione, dans *Détruire dit-elle*, qui, selon elle, prend appui sur une dynamique thérapeutique qui cherche à permettre aux femmes de se libérer des relations conventionnelles (hétérosexuelles)³¹. Elle étudie également les liens homoérotiques entre les personnages féminins de *L'Amant*, principalement entre la protagoniste et Hélène Lagonelle. Elle propose une lecture éclairée des rapports entre ces deux personnages et la manière dont elles permettent de reconfigurer les rôles genrés dans les relations de désir. Günther aborde aussi la

²⁹ *Ibid.* p.178

³⁰ Renate Günther, *Duras : Le Ravisement de Lol V. Stein and L'Amant*, London, Grant & Cutler, coll. « Critical guides to French texts », 1993. p.39

³¹ *Ibid.* p.40

question de la sexualité et de l'homoérotisme chez Duras dans son livre *Marguerite Duras*, consacré à l'analyse du cinéma de Duras. Dans le quatrième chapitre, « Gender and Sexuality », Günther analyse la manière dont les productions cinématographiques de l'écrivaine déstabilisent les dichotomies et binarités de genre et de sexualité en proposant un *female gaze* oppositionnel. Analysant *India Song*, *Agatha* et *Nathalie Granger*, elle avance que ce dernier met en scène une relation intime entre deux femmes qui peut être lue comme une relation lesbienne :

[U]ltimately her films went beyond the dichotomies of gender and sexuality. In her cinema Duras used her characteristic essentialist idea that gendered identities arise 'naturally' from anatomical sex differences. Furthermore, her deconstruction of the assumed antithesis between 'masculine' and 'feminine' identities also challenges the patriarchal model of heterosexuality as the only acceptable model of human sexual expression, based on the perception of men and women as 'opposites'³².

Cette conclusion se rapproche de la lecture queer qui cherche à trouver les moments de déstabilisation des binarités de genre et de sexualité.

Günther aborde finalement la question de l'homosexualité féminine dans l'œuvre de Duras de manière plus directe dans son texte « Female Homoerotics and Lesbian Textuality in the Work of Marguerite Duras »³³. Soulignant la construction d'un homoérotisme féminin à travers toute l'œuvre de Duras, elle concentre sa lecture sur *Détruire, dit-elle*, *La femme du Gange* et *L'amant de la Chine du Nord* en se basant sur une approche issue de la critique littéraire lesbienne. Son analyse des différentes œuvres propose une lecture intéressante du désir entre femmes et, surtout, de l'usage des doubles dans l'œuvre de Duras comme lien intime qui sous-tend un désir entre deux femmes, plutôt qu'une dynamique de reproduction de la relation avec la mère comme l'a suggéré Kristeva. Ce mémoire s'inscrit dans la suite des lectures proposées par Günther.

Plus récemment, Christine Buignet a abordé les aspects queers de l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, dans l'ouvrage collectif *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* publié en 2015, Buignet propose une analyse du film de 1969 de Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*. Elle

³² Renate Günther, *Marguerite Duras*, Manchester University Press, Manchester, 2002, p.98

³³ Renate Günther, « Female Homoerotics and Lesbian Textuality in the Work of Marguerite Duras », *Revisioning Duras : Film, Race, Sex*, Oxford Scholarship Online, 2000, en ligne, <<http://dx.doi.org/10.3828/liverpool/9780853235460.003.0009>>.

y suggère que ce film s'inscrit comme précurseur de la pensée *queer* par son esthétique de déstabilisation des normes d'identité et de genre. À la lumière des théories queers de De Lauretis et des théories du gaze, Buignet analyse les thématiques queers de *Détruire, dit-elle*. Selon elle, « genres et identités semblent circuler presque indifféremment parfois entre les personnages, mêlant les représentations tout en les questionnant³⁴ ». L'autrice cerne donc quatre aspects de la destruction mise en œuvre dans *Détruire, dit-elle* qui rejoignent les théories queers : la destruction des identités de genre figées, de la possession dans le couple, de l'autorité des savoirs et des normativités.

1.3 La critique littéraire lesbienne : penser les relations entre femmes

Dans le cadre de mon analyse des relations entre femmes, il m'est apparu important d'interroger d'abord la critique littéraire lesbienne, puisqu'elle me semble la meilleure porte d'entrée pour trouver des outils permettant d'analyser le désir entre femmes. Cette tendance critique, qui voit le jour dans les années 1970, et principalement dans les cercles américains, se construit en parallèle avec la critique littéraire féministe. Elle naît d'un besoin de représentation de l'identité lesbienne dans les canons littéraires, mais aussi à la suite de nombreuses exclusions hétérosexistes des anthologies littéraires féministes. En 1981, Bonnie Zimmerman fait un survol de la critique littéraire lesbienne dans son texte « What Has Never Been : An Overview of Lesbian Feminist Criticism » où elle met en exergue cette volonté de créer un espace de représentation pour le lesbianisme dans la littérature :

As women in a male-dominated academy, we explored the way we write and read from a different or “other” perspective. As lesbians in a heterosexist academy, we have continued to explore the impact of “otherness”, suggesting dimensions previously ignored and yet necessary to understand fully the female condition and the creative work born from it³⁵.

³⁴ Christine Buignet, « Détruire, dit-elle, film de Marguerite Duras : précurseur de la pensée queer ? », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : Sexualités et politiques du trouble*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, p.60

³⁵ Bonnie Zimmerman, « What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism », dans Susan J. Wolfe et Julia Penelope, *Sexual Practice, Textual Theory : Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p.33

Autrement dit, suivant l'argument du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, qui suggère que l'existence des femmes est restreinte dans une position d'« Autre » dans une société sexiste, Zimmerman suggère que l'expérience lesbienne est doublement associée à l'expérience de « l'Autre » puisqu'elle fait à la fois face à l'expérience du sexisme et de l'homophobie. Elle conclut que la critique littéraire féministe ne peut pas proposer une analyse complète des expériences des femmes de lettres si elle n'inclut pas le lesbianisme dans son corpus ou dans son analyse. La critique littéraire lesbienne vise donc à établir un canon littéraire et une historicité du lesbianisme en littérature afin de réclamer une position dans l'espace littéraire et proposer des pistes d'identification de traits textuels qui pourraient pointer vers une analyse lesbienne du texte. Afin d'établir ce canon, Tamsin Wilton propose trois interventions principales accomplies par la critique :

The canon demands of the lesbian scholar three intersecting and overlapping interventions: first, interrogating the (erased) significance of sexuality in a writer's work; second, renaming already canonical writers as lesbian and already canonical texts as lesbian texts; third, disrupting the boundaries of the canonical by establishing an oppositional lesbian canon and/or rejecting the operation of canonicity entirely and structuring lesbian literary interventions around lesbian readership and lesbian community values³⁶.

Ce triple geste permettrait de sortir les autrices lesbiennes du placard créé par le canon traditionnel, qui tend à passer sous silence les éléments biographiques qui révèlent la non-hétérosexualité d'une autrice, ce qui efface l'expérience lesbienne de l'histoire littéraire. La critique littéraire lesbienne tente donc, d'abord, de revendiquer l'importance d'interroger les identités sexuelles des autrices qui sont lues, ainsi que celles des personnages qui sont mis en scène. Cette revalorisation passe par la relecture de certaines autrices comme Virginia Woolf et Emily Dickinson, par exemple, autrices dont on connaît désormais les relations intimes entretenues avec des femmes, et ce, afin de les revendiquer en tant qu'autrices lesbiennes. Ceci passe à la fois par une relecture de la biographie de l'autrice ainsi que par une relecture de l'œuvre elle-même afin d'y trouver des indices textuels. C'est d'ailleurs ce qu'entreprend Lilian Faderman dans son anthologie *Surpassing the Love of Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. Le projet de Faderman est d'analyser les relations entre femmes et leurs représentations dans la littérature, à

³⁶ Tamsin Wilton, *Lesbian studies : setting an agenda*, London, Routledge, 1995, p.114

travers le temps, afin de documenter l'histoire de la littérature lesbienne. Cette analyse prend son point de départ dans la volonté de retrouver des relations lesbiennes dans la littérature. Toutefois, au cours de sa recherche, Faderman remarque qu'il est difficile de repérer des relations intimes qui répondent à une définition moderne du lesbianisme. S'il est difficile de connaître la nature des relations entre femmes, elle remarque qu'à travers les époques, les relations intimes étaient communes et acceptées entre femmes, et ce jusqu'à ce que la médecine pathologise le lesbianisme et y voit une perversion. Ces pratiques étaient variées et pouvaient prendre la forme des mariages de Boston³⁷ par exemple. Cette historicité introduit la question de la définition du terme « lesbienne » qui est au centre de la critique, déterminant quel genre de relations et de personnes peuvent être reconnues comme telles et, de fait, quels textes peuvent être lus comme des « textes lesbiens ». Faderman donne sa propre définition du terme :

“Lesbian” describes a relationship in which two women’s strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be a part of the relationship to a greater or lesser degree, or it may be entirely absent. By preference the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives with each other³⁸.

Cette définition, relativement inclusive et ouverte à l'interprétation, permet de décentraliser la question des rapports sexuels dans le discours entourant le lesbianisme. L'inclusivité de la définition est d'une grande importance puisqu'elle permet de restreindre le champ de la littérature lesbienne, tout autant que de l'élargir. Susan J. Wolfe et Julia Penelope résument bien ce choix

³⁷ Une définition de ce type d'alliance est proposée dans *Encyclopedia of Gender and Society* : « The term *Boston marriage* was used in New England in the late 19th century to refer to a long-standing and intimate monogamous relationship between two women who typically were not heterosexually affianced or wed at the time of their relationship, though they may have been so before or after the relationship. Another term for Boston marriage is *Wellesley marriage*, in tribute to both the New England origins and the value of academic achievement attributed to the partners. A Boston marriage may or may not have sexual overtones; if not, *lesbian bed death* is the current evocative term for those nonsexual unions of past years. In considering whether these lesbian partnerships were “closeted” in the current sense of the term, the answer is unclear. Some seem to have been, but others were undoubtedly open, as autobiographies and memoirs of the time reveal. »

Carol Brooks Gardner, « Boston Marriages » dans O'Brien, Jodi, *Encyclopedia of Gender and Society*, vol. 1, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2009, pp. 87-88, en ligne, <link.gale.com/apps/doc/CX3073900064/GVRL?u=mont47771&sid=bookmark-GVRL&xid=a10b2eed>, consulté le 27 juillet 2023.

³⁸ Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, New York, W Morrow, 1981, p.17-18

difficile dans leur introduction à l'anthologie *Sexual Practice/Textual Theory : Lesbian Cultural Criticism* :

We (Lesbian feminist critics) must decide how inclusively or exclusively we define "Lesbians" in order to decide when a specific writer is a lesbian writer or a text a lesbian text. Throughout history we have, prior to the 20th century, been erased, our existence denied. If we hold that sexual experience with another woman is central to lesbian identity, we face excluding not only many writers and texts, but also the experience of the women among us who self-identify as lesbians in absence of that experience. We will reduce the canon of lesbian literature to works written in the 20th century when lesbian experiences have been expressed more openly³⁹.

Certes, il est important de pouvoir inclure le plus grand nombre de personnes afin de ne pas exclure la possibilité de revendiquer des autrices du passé, mais une trop grande ouverture risque de nous faire perdre de vue la spécificité du lesbianisme comme expérience et identité.

Ce problème de la définition m'intéresse particulièrement puisqu'il s'applique à Marguerite Duras elle-même. En s'interrogeant sur les relations homoérotiques dans les textes de Duras et en convoquant certains concepts de la critique littéraire lesbienne pour ce faire, on est amené à se demander s'il est juste de revendiquer Marguerite Duras comme autrice lesbienne, ou encore, si ses personnages peuvent être considérés comme lesbiens. Il est difficile pour quiconque a lu Duras de justifier une telle identification considérant l'omniprésence de l'hétérosexualité dans son œuvre. D'autant plus que sa biographie, marquée par ses nombreuses relations avec des hommes et par ses propos sur l'homosexualité comme une forme de relation masturbatoire⁴⁰, rend une telle identification non seulement périlleuse, mais également peu pertinente pour mon propos. Certaines critiques proposent, d'ailleurs, considérant ce genre de problème d'identification, une lecture plus postmoderne des textes qui prioriserait l'identification de techniques textuelles qui mettent à défaut la tradition littéraire et l'institution hétérosexuelle. Dans ce contexte, l'aspect lesbien du texte tiendrait d'une correspondance avec la lesbienne métaphorique :

She is a disruptor of heterosexuality, a presence standing outside the conventions of patriarchy, a hole in the fabric of gender dualism. She cannot be contained within these

³⁹ Susan J. Wolfe et Julia Penelope, « Sexual Identity/Textual Politics: Lesbian (De/Com)positions », *Sexual Practice, Textual Theory : Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p.7

⁴⁰ Marguerite Duras, *Le livre dit : entretiens de « Duras filme »*, op. cit., p.70

institutions; she exposes their gaps and contradictions; she signifies a radical absence. Her desire functions as excess within the heterosexual economy. Hence she positions herself outside these institutions, or creates space within them. She also creates a narrative or textual space in which she interrogates accepted norms of textuality and sexuality, and constitutes herself as subject. Within that space she also creates a lesbian relationship between self and other. She is the metaphorical lesbian, the lesbian-as-sign⁴¹.

En ce sens, l'œuvre de Duras s'inscrit bien dans un idéal de déstabilisation des barrières et des frontières de la tradition. Tantôt associée au mouvement du Nouveau Roman pour sa structure narrative et romanesque avant-gardiste, tantôt attribuée au mouvement de l'écriture féminine par son style unique et son traitement de la féminité, l'œuvre de Duras pourrait — pour ces mêmes raisons — correspondre à un idéal « lesbien » de marginalité et de déstabilisation des systèmes. Son traitement du couple et du désir peut également être perçu en ce sens, puisque Duras appelle à l'expression des amours impossibles qui passent souvent par la mise à mal du couple hétérosexuel traditionnel. Néanmoins, tous les intervenants de la critique littéraire lesbienne ne sont pas d'avis que cette définition du lesbianisme littéraire puisse répondre au besoin de représentation, puisqu'elle décentralise l'identité lesbienne des autrices et des femmes elles-mêmes.

Dans le but de proposer une manière de lire le lesbianisme dans les textes, sans décentraliser l'expérience lesbienne des individus qui s'identifient ainsi, la critique littéraire lesbienne se tourne vers l'acte de lecture. En effet, Zimmerman propose le concept du « perverse reading ». Cette proposition place au centre de la critique littéraire lesbienne l'acte de lecture par une lectrice lesbienne plutôt que la présence de l'identité lesbienne chez l'autrice ou les personnages ou encore dans le texte. Cette conception se fonde sur la prémisse qu'une lesbienne a une perspective sur le monde et sur le texte qui lui est particulière puisqu'elle prend la décision consciente de poser son regard sur les femmes. Ce regard est particulier et se distingue puisqu'il prend sa source dans le désir d'une femme pour d'autres femmes :

Lesbians not only *see* women, but desire and feel passion for them. [...] Thus a lesbian reader of literature will note women relating to each other, but see and emphasize the

⁴¹ Bonnie Zimmerman, « Lesbians Like This and That : Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties », dans Sally Munt, *New Lesbian Criticism : Literary and Cultural Readings*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men-Between Women », p.4

sexual, romantic and/or passionate elements of this relation. Furthermore, a lesbian perspective focuses on the primacy and duration of the female friendship⁴².

Selon Zimmerman, ce point de vue se distingue du point de vue d'un homme hétérosexuel, puisque la lesbienne est plus apte à voir les femmes comme des individus indépendantes et actives. Elle offre également un regard différent de celui d'une femme hétérosexuelle qui est plus susceptible de voir les femmes comme des rivales ou dans des rôles et institutions patriarcales qui les positionnent en rapport aux hommes⁴³. En effet, les lesbiennes sont plus susceptibles de voir les femmes pour ce qu'elles sont individuellement et les soustraire de leurs rapports avec les hommes. Considérant cette perspective unique, Zimmerman avance que les lectrices lesbiennes ont tendance à réécrire les textes de manière à y lire des relations entre femmes. Cette relecture et réécriture serait un moyen de se réapproprier ce qu'elle appelle des « hétérotexes »⁴⁴. Elle nomme cette tentative de réécriture le « perverse reading » au sens où il correspond à l'« acte conscient de détourner ce qui est attendu ou désiré » afin de mettre de l'avant les relations entre femmes⁴⁵. Cette proposition est intéressante puisqu'elle met l'accent sur l'agentivité de la lectrice par rapport à un texte plutôt que sur l'importance de la définition du terme « lesbienne » et l'appartenance (ou non) d'une autrice ou d'un personnage à cette identité. Zimmerman fait cette proposition au début des années 1990, à la veille de la montée des théories queers qui poursuivent cette tendance critique avec ce qu'on appelle les lectures queers (*queer readings*).

1.4 La lecture queer : repenser le texte et le désir

Les théories queers prennent leur essor dans les années 1990, portées par des auteurices comme Teresa de Lauretis, Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick. Cette école de pensée, qui s'inscrit dans la suite des études gaies et lesbiennes, est également informée par la réflexion féministe sur le genre. La publication de *Technologies of Gender* en 1987 et de *Gender Trouble* en

⁴² Bonnie Zimmerman, « Perverse Reading: The Lesbian Appropriation of Literature », dans Susan J. Wolfe et Julia Penelope, *Sexual Practice, Textual Theory : Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p.138

⁴³ *Ibid.* p.137

⁴⁴ Zimmerman ne propose pas de définition claire de ce qu'elle entend par ce terme, mais on peut comprendre qu'elle entend par là un texte dont l'intrigue centrale correspond à une lecture hétéronormative qui met de l'avant un ou des couples hétérosexuels.

⁴⁵ Bonnie Zimmerman, « Perverse Reading : The Lesbian Appropriation of Literature », *op. cit.* p.139

1990 sont des textes phares des théories queers. Ces textes majeurs proposent un outil critique pour penser le genre et les manières dont celui-ci est construit afin de correspondre à ce que Butler appelle la « matrice hétérosexuelle »⁴⁶. L'essor de cette tendance critique a informé la manière dont les textes et les produits culturels sont lus, d'où l'émergence, dans les années 1990 et au début des années 2000, des *queers readings*.

Ayant comme but principal la dénaturalisation et la décentralisation de l'hétérosexualité et de la cisidentité⁴⁷ dans les productions culturelles, les *queers readings* prennent leur source dans le pouvoir d'interprétation du lecteurice sur un texte ou un produit culturel. Selon les théories queers, l'hétéronormativité est un système d'oppression qui impose un ordre obligatoire sexe/genre/désir⁴⁸, c'est-à-dire une correspondance entre le sexe assigné à la naissance, l'expression de genre et le désir pour le sexe opposé. Cet ordre a pour effet de perpétuer la normalisation de l'hétérosexualité et de la cisidentité. Les *queers readings* mettent en lumière les manières dont l'hétéronormativité est un paradigme qui s'incarne également dans le monde littéraire et culturel et dans nos lectures de ses produits, puisque le désir hétérosexuel et la cisidentité sont présumés et anticipés. Joel-Christian Adams propose que le *queer reading* est un choix de lecture conscient qui tente de déstabiliser cette présomption :

It requires us as readers to actively participate in a continuous thought-experiment that brackets out heterosexuality as primary to meaning. Queer reading pushes our interpretive stance not only into always questioning this primacy, but more so, compels us to consider the ramification to our texts and narratives if we replace our focus on heteronormative desire with queer desire and erotics⁴⁹.

⁴⁶ Ce concept rejoint également ce que Adrienne Rich nomme la « compulsion à l'hétérosexualité ». Judith Butler définit cette « matrice » comme le système de signification qui régit les constructions de genres sur la base d'une « cohérence interne ou l'unité de chaque genre — homme ou femme — requiert [...] une hétérosexualité qui soit un rapport stable et simultanément d'opposition. » cité de Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p.92

⁴⁷ La cisidentité désigne toute personne « dont le sexe de naissance correspond, sinon parfaitement du moins assez grandement, à l'identité de genre de la personne. » cité du « Glossaire », dans Alessandrin, Arnaud, *Sociologie des transidentités*. Paris, Le Cavalier Bleu, « Mobilisations », 2018, p. 117. en ligne, <<https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/sociologie-des-transidentites--9791031802633-page-117.htm>>, consulté le 27 juillet 2023.

⁴⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, *op. cit.*, p.93

⁴⁹ Joel Christian Adams, « Incandescently Queer : Reading Desire in Culture », *op. cit.* p.15

Le *queer reading* se construit donc sur la prémisse que l'hétéronormativité est elle-même un acte de lecture qui a été normalisé dans notre société hétérocentriste. Afin de contrer l'hétérocentrisme, l'acte de lecture queer met l'accent sur l'expression de désir queer. La notion de désir est ici importante — et je la définirai davantage un peu plus loin — puisqu'elle permet de faire l'interprétation du désir plutôt que l'interprétation de l'identité queer d'un.e auteurice ou d'un personnage. On se soustrait ainsi au problème rencontré par la critique littéraire lesbienne fixée sur la définition de cette identité. Adams souligne cette recherche du désir queer plutôt que des individus queers dans sa définition des *queers readings* :

Queer reading means the patient and thoroughgoing reliance not on the discovery of an object, whether lost, hidden, or repressed, but on the practices of an interpretative engagement that creates, insists upon, and maintains the centrality of queer desire; queer not as a thing or a person, but as a process, a way of reimagining and realigning meaning with and through the welcome intrusion of nonheterosexual desire. [...] I am not looking for queers in books, I am positing that with the very act of seeking such desire we instantiate what was always already potentially present, emanating an influence, acknowledged or not, thus making that desire essential to any attempt at understanding from the start⁵⁰.

Le *queer reading* dépend donc de l'agentivité du lecteurice qui, en lisant, résiste à la lecture hétérocentriste. Il s'agit d'une position radicale qui s'impose dans l'interprétation littéraire et culturelle qui permet de lire tout type de texte dans son potentiel queer. Alexander Doty abonde d'ailleurs dans ce sens dans son livre *Making Things Perfectly Queer*, soulignant l'importance de se soustraire d'une politique de l'identité dans ce contexte :

Queer positions, queer readings, and queer pleasures are part of a reception space that stands simultaneously beside and within that created by heterosexual and straight positions. These positions, readings, and pleasures also suggest that what happens in cultural reception goes beyond the traditional opposition of homo and hetero, as queer reception is often a place beyond the audience's conscious «real-life» definition of their sexual identities and cultural positions — often, but not always, beyond such sexual identities and identity politics, that is⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.* p.11

⁵¹ Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer : Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p.15.

Doty pointe ici l'importance de voir les *queers readings* en lien avec la réception des textes afin de les soustraire à un débat d'identités. Il pointe d'ailleurs la dichotomie traditionnelle « homo/hétéro » qui tend à opposer le contenu et les identités homosexuelles aux identités hétérosexuelles plus conventionnelles. Or, pour les théories queers et les *queers readings*, le *queer* existe simultanément à l'intérieur du monde hétérocentriste de même que dans sa marge, puisque ce qu'on entend par *queer* peut inclure tout ce qui déstabilise les normes, tout ce qui pervertit les attentes.

À l'instar de la critique littéraire féministe, les *queers readings* se fondent également sur la prémisse butlérienne voulant que les identités de genres soient construites de manière sociale et perpétuée par les représentations artistiques et sociales de genre, notamment par la production littéraire. Kev Lambert le résume d'ailleurs ainsi : « La théorie queer offre ainsi des outils qui permettent aux lectrices et aux lecteurs de s'intéresser à la formation du genre (et de l'"identité") dans et par le langage des œuvres⁵². » De fait, les catégories binaires « homme » et « femme » sont en question dans les relectures queers permettant ainsi de soulever des subversions de genre qui sont présentes dans les œuvres littéraires, de même que les déviations des schèmes de désir hétéronormés.

Autant de mots pour dire que la proposition des *queers readings* est politique et vise à déconstruire les idées reçues au moyen de l'acte de lecture. Kev Lambert revendique d'ailleurs cette posture épistémologique qui vise parfois à trahir le texte afin de démontrer « le potentiel disruptif et anarchique des œuvres » et de résister « à tout rassemblement sous l'économie d'un Sens unique⁵³ ». Pour ce faire, Lambert propose que « le queering » — soit l'acte de lire le queer dans un texte — passe par un double geste de lecture : soit la lecture transgressive « qui vise [...] à ouvrir des voies de renouvellement pour l'étude des corpus discutés⁵⁴ » et « ne viserait donc pas à restituer la signification historique des textes, à les replacer dans leur premier horizon d'attente, mais plutôt à récupérer de nouvelles interprétations possibles⁵⁵ », puis, le *close reading* où l'analyse

⁵² Kev Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *loc. cit.*, p.11

⁵³ *Ibid.*, p.6

⁵⁴ *Ibid.*, p.13

⁵⁵ *Ibid.*, p.13

s'intéresserait aux « moments où le texte résiste, où le sens est mis en doute⁵⁶ » et parviendrait, par le moyen d'« une attention soutenue portée à sa structure, aux figures de langage, à la syntaxe, aux significations possibles de la phrase, etc.⁵⁷ », à « proposer des lectures allant à l'encontre des conclusions évidentes et attendues⁵⁸ ». C'est dire que l'analyse queer passe par une relecture « perverse », au sens de Bonnie Zimmerman, qui se traduit par l'analyse textuelle des doutes et des troubles en ce qui a trait au genre et à la sexualité.

1.5 « Queering » *Le ravisement de Lol V. Stein*

Après avoir établi les définitions politiques et épistémologiques de la lecture queer, encore faut-il comprendre comment cela s'articule dans l'analyse de notre corpus. Je proposerai donc ici quelques pistes d'analyse sur lesquelles je fonderai ma proposition. J'entrerai dans le roman par le biais du regard et de la narration. J'aborderai ensuite la folie comme concept dans l'œuvre durassienne. Finalement, j'aborderai la question du désir.

1.5.1 Relire le regard

Interroger le regard sera ma première porte d'entrée dans la quête du désir queer dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. En effet, cette thématique est récurrente dans l'œuvre durassienne et informe le lecteurice sur les désirs qui sous-tendent le texte — pensons par exemple à Lol qui, lors du bal de T. Beach, désirait « voir »⁵⁹. Selon Martine L. Jacquot, le regard constitue « un élément central, essentiel, incontournable de l'œuvre⁶⁰ » et s'inscrit dans le désir qui unit les amants :

Regard et non-regard deviennent dans l'œuvre synonymes de savoir et non-savoir ; cependant, le regard n'est pas simplement la volonté réductrice de posséder et de déterminer, mais un désir d'aller au-delà, de découvrir, de saisir ce qui ne pourrait être saisi autrement [...]. D'où cette notion de regard absolu : absolu parce que complet, définitif, unique. En effet, le regard posé sur l'amant va au-delà des apparences ; il

⁵⁶ *Ibid.*, p.15

⁵⁷ *Ibid.*, p.15

⁵⁸ *Ibid.*, p.15

⁵⁹ Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Classico Lycée », 1964, p.105

Désormais, les références à cette œuvre seront données dans le corps du texte à l'aide du sigle *R* suivi immédiatement du numéro de la page.

⁶⁰ Martine L. Jacquot, *Duras ou Le regard absolu*, Toulon, Les Presses du Midi, 2009, p. 11-12

pénètre les profondeurs insondables de l'être, lie pour toujours, en créant une image irremplaçable de l'amour-passion⁶¹.

Chez Duras, le regard est intimement lié au désir et s'avère un des moyens utilisés pour exprimer la passion qui unit deux personnages. Ma lecture s'intéressera donc à suivre les regards, ceux des femmes principalement, afin de montrer que le désir et le regard des femmes se dirigent vers d'autres femmes. Ceci m'amènera également à remettre en question la position du narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* et à interroger le *gaze*, autant le *male gaze* que le *female gaze*.

Le concept de *male gaze* a été théorisé par Laura Mulvey pour nommer comment le cinéma hollywoodien construit un triple regard (celui du protagoniste, de la caméra et du spectateur) qui objectifie les femmes comme objet sexuel pour le plaisir scopophile des hommes⁶². Ce regard cinématographique se trouve également en littérature par l'usage de la narration et de la focalisation comme manière de diriger le point de vue du lecteurice en correspondance avec le regard masculin du protagoniste et du narrateur. Ce point de vue construit les personnages féminins comme spectacle et crée des rôles genrés de regardant et de regardée, à travers les textes. Je ferai l'argument dans le prochain chapitre que la narration, incarnée par le personnage de Jacques Hold, est un exemple de *male gaze* qui agit dans le texte comme regard médiateur en relation au personnage de Lol V. Stein.

En continuation avec le *male gaze*, le *female gaze* ou le regard féminin se définit en opposition à celui-ci. Ce dernier représente une tentative consciente visant à contrer le regard masculin qui objectifie les femmes. Iris Brey définit le *female gaze* comme

un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. [...] Le *female gaze*, par conséquent, n'est pas un « portrait de femme », la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle⁶³.

⁶¹ *Ibid.* p.16

⁶² Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

⁶³ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020, p.28

Il s'agit d'un regard qui permet de subjectifier le personnage féminin et de s'identifier à celle-ci. Joey Soloway propose également que le *female gaze* tente d'offrir une représentation de ce que le sujet féminin ressent, de même que ce qui est ressenti par ce sujet lorsqu'il est l'objet d'un regard⁶⁴.

Dans les chapitres qui suivent, je proposerai une étude du regard dans *Le ravisement de Lol V. Stein* en analysant la narration du roman comme une représentation d'une forme du *male gaze* par le biais du narrateur participant, Jacques Hold, l'amant de Lol V. Stein. En prenant comme appui cette déstabilisation de la fiabilité du narrateur, je proposerai une relecture du *Ravisement de Lol V. Stein* visant à repérer le *female gaze* que Marguerite Duras donne à lire. Pour ce faire, je prendrai appui sur les définitions du *female gaze* que proposent Brey et Soloway, mais aussi sur l'analyse que fait Renate Günther du *female gaze* dans le cinéma durassien.

1.5.2 Réévaluer la folie

La remise en question du point de vue narratif de Jacques Hold dans le roman amènera également la question de la folie de Lol V. Stein. Centrale dans la compréhension du personnage de Lol, la pathologie de cette dernière est construite autour de la compréhension du narrateur du roman. Suzanne Dow identifie bien ce rôle fondamental de Hold dans la constitution de la folie de Lol :

L'histoire de la folie de Lol conduite par le récit de Jacques Hold dépend, du point de vue de sa cohérence, de son encadrement par les deux épisodes clés que sont la scène du bal, antérieure à la première rencontre entre Jacques Hold et Lol, et la scène à l'hôtel de T. Beach, située dans l'actualité de leur rencontre amoureuse, où Jacques Hold fait l'amour à celle qui, présente dans la chambre, s'identifie cette fois totalement à Tatiana. Cette dernière scène marquerait alors l'accomplissement du désir de Lol, la mise en acte de son fantasme : c'est du moins, ce que Jacques Hold prétend⁶⁵.

La remise en question de la fiabilité de ce Hold narrateur en passera donc également par le questionnement de ce diagnostic qu'il appose à Lol V. Stein, mais aussi, des critiques qui analysent cette folie. De manière plus notable, la lecture de Jacques Lacan sera remise en question dans le

⁶⁴ Joey Soloway, *Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*, [Ted Talk], 2016, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&list=WL&index=12>>, consulté le 12 janvier 2020.

⁶⁵ Suzanne Dow, « Lectures dangereuses. La folie de Lol V. Stein et le ravisement du lecteur », *Roman 20-50*, vol. Hors série 2, n° 3, Lille, Société Roman 20-50, 2006, p. 39-48, en ligne, <doi : 10.3917/r2050.hs2.0039>., p.43

prochain chapitre à la lumière des critiques littéraires féministes. Prenant pour appui la question de la responsabilité du lecteurice dans l'analyse et la signification des récits, je proposerai d'examiner la folie et la pathologie de Lol V. Stein comme une représentation d'un refus d'un ordre sociétal et d'une identité qui lui est imposée.

Pour ce faire, je m'inspirerai des positions de Marguerite Duras par rapport à la folie. En effet, celle-ci considère que la folie est un symptôme qui découle d'une société mésadaptée et aliénante⁶⁶. Ainsi, les fous et les folles durassiennes, incapables de se fondre dans l'ordre imposé par la société, en viennent à se retirer de cette société par le moyen de la folie. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, comme ailleurs dans l'œuvre durassienne, cette aliénation de la société se traduit par une crise dans le mariage hétérosexuel, tel que le suggère Dominique Denes : « Pour Duras, tout mariage génère sa crise d'émancipation. L'aliénation universelle de la condition domestique soumet les femmes, dont Lol, à "l'ordre glacé" de la routine et à la régularité des heures "pour les enfants, les repas, le sommeil." ⁶⁷ » Ces constats m'amèneront à relire ce que dit Duras à propos de Lol V. Stein, « [s]a petite folle⁶⁸ », comme un refus de l'hétérosexualité et du mariage.

1.5.3 Repenser le désir

Si le *queer reading* constitue la recherche active du désir queer dans les textes, il importe de définir le désir queer et, de fait, d'établir ce que je chercherai à décoder dans les textes de Duras. D'entrée de jeu, il est important de rappeler que la division entre le désir hétérosexuel et le désir queer ou homosexuel est elle-même fictive et imposée par l'hétéronormativité. C'est d'ailleurs un aspect que Guy Hocquenghem souligne en 1972, dans son livre *Le désir homosexuel* :

Il n'y a pas de subdivision du désir entre homosexualité et hétérosexualité. Il n'y a pas plus au sens propre de désir homosexuel que de désir hétérosexuel. Le désir émerge sous une forme multiple, dont les composantes ne sont séparables qu'a posteriori, en fonction des manipulations que nous lui faisons subir. Tout comme le désir

⁶⁶ Jacques Rivette et Jean Narboni, « Marguerite Duras : la destruction de la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 217., p.54

⁶⁷ Dominique Denes, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, p.142

⁶⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p.38

hétérosexuel, le désir homosexuel est un découpage arbitraire dans un flux ininterrompu et polyvoque⁶⁹.

Cette division arbitraire du désir est imposée par un ordre hétéronormatif afin de marginaliser (et de criminaliser, dans certains cas) les formes de désir qui divergent de la forme voulue : hétérosexuelle et reproductrice. La recherche du désir queer dans un monde hétéronormatif représente donc une recherche du désir dans ces formes multiples, polymorphes et mouvantes. Il s'agit évidemment de trouver le désir qui circule entre personnages qui partagent la même identité de genre, mais il s'agit également d'un outil de déstabilisation, comme le souligne Monique Wittig dans *La pensée straight* : « [C']est aussi le désir pour quelque chose d'autre qui n'est pas connoté. Le désir est résistance à la norme⁷⁰. » Le désir queer s'avère ainsi un outil politique de déconstruction de l'institution hétérosexuelle. De fait, le désir queer sort également des définitions purement sexuelles ou génitales pour devenir un lieu de résistance politique, « un champ de bataille inévitable⁷¹ ».

Cette compréhension du désir queer, comme lieu de déstabilisation qui ne se limite pas aux expressions sexuelles, physiques ou génitales de la sexualité, nous amène à interroger les manières dont les textes peuvent mettre en scène ces formes de désir. Teresa de Lauretis en donne un exemple dans son analyse de *Nightwood*, de Djuna Barnes :

a queer text carries the inscription of sexuality as something more than sex. [...] And [*Nightwood*] is queer not simply because of all the far-from-normative sexual interactions between and within human bodies alluded to in the doctor's monologues, or because the novel's characters are homosexuals, transvestites, possibly transsexual, circus freaks, and even nonhuman animals. The heart of sex in *Nightwood* is sexuality as enigma without solution and trauma without resolution — sexuality as an unmanageable excess of affect that can find textual expression only in a figural, oracular language, in hybrid images and elaborate conceits, or in the stream of allusions, parables, and prophecies with which the doctor attempts to fill the chasm between language and the real⁷².

⁶⁹ Guy Hocquenghem et René Schérer, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, p.24

⁷⁰ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p.46

⁷¹ *Ibid.* p.49

⁷² Teresa de Lauretis, « Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2011, p.244-245

Comme Wittig, de Lauretis soutient que la sexualité et le désir, dans leurs expressions queers, ne se limitent pas à des interactions entre des corps, mais ont à voir avec une compréhension du désir en tant que force d'affects. Le désir queer est anti-normatif ; il est excès, énigme et force mouvante. Le désir queer n'est pas restreint par les expressions de genre ou par l'identité sexuelle ; il est une force radicale qui traverse le texte.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, le désir est également un thème récurrent qui a été souvent étudié. À bien des égards, il se compare aux définitions du désir queer proposées par de Lauretis. Les propos de Duras elle-même se rapprochent de ce que cette dernière proposait plus haut ; dans ses entretiens avec la journaliste italienne Leopoldina Pallotta della Torre, l'écrivaine dit :

Ce n'est pas le sexe [...] qui m'intéresse. C'est ce qui se trouve à l'origine de l'érotisme, le désir. Ce qu'on ne peut, peut-être qu'on ne doit pas apaiser avec le sexe. Le désir est une activité latente et en cela il ressemble à l'écriture : on désire comme on écrit toujours. [...] Le chaos est dans le désir. La jouissance n'est que cette infime part de ce que nous sommes parvenus à atteindre. Le reste, l'énormité de ce que nous désirons, reste là, perdu à jamais⁷³.

Déjà, par cette inadéquation entre désir et sexualité, on rejoint les propos de de Lauretis sur le désir queer. Toutefois, les ressemblances vont plus loin. Pour Duras, le désir est une « activité latente » qui rassemble et guide l'écriture. Le désir est une force qui domine tout et impossible à nommer ou écrire. Cette conception du désir se rapproche de ce qui a été défini comme désir queer. L'adéquation entre le désir et le chaos, chez Duras, évoque une conception du désir comme force déstabilisatrice. Pour Duras, le désir est chaos par sa charge politique. Dominique Denes met en exergue cette connotation politique du désir dans son étude de l'engagement politique de l'écrivaine qui place toujours le désir comme force de combat contre les institutions :

Plaçant l'affrontement du désir et des tabous sociaux et religieux essentiellement sur le terrain du politique, elle lie sa revendication en faveur de l'amour libre à une révolution sociale qui en passera d'abord par ce « changement radical » qu'elle nomme, pour sa part, « la destruction capitale ». C'est pourquoi on ne peut dissocier ce combat d'autres,

⁷³ Marguerite Duras, *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 187 p.

menés contre le travail et le matérialisme [...], ni de ceux menés contre la culture et l'expression dites bourgeoises⁷⁴.

Pour Duras, le désir est indissociable de cette visée politique de la « destruction capitale » puisque c'est à la fois le capitalisme, l'éducation, le travail et le couple traditionnel qu'elle tente de déstabiliser. En ce sens, le désir est la force qui motive cette destruction des codes et des institutions. Cette vision du désir comme force de déstabilisation politique est proche du désir queer qui, de par son existence et sa recherche, déstabilise l'hétéronormativité.

Il s'agit là d'un aspect indispensable à la compréhension du désir chez Duras : le désir est toujours informé par une aura d'impossibilité ou d'infidélité, comme le souligne Leslie Hill :

In their disdain for socially legitimized relationships, Duras's characters are disturbingly anti-essentialist in questions of love or desire. Duras shows more interest in infidelity or flirtatiousness than in love as a process of enduring idealization or sublimation. Desire is always already founded on a recognition of the prohibition that makes the object of desire remote and unattainable. As a result, it often turns out in Duras (as, for instance, in a novel like *Le Vice-consul*) that it is not satisfaction which is the culmination of desire but rather the realization of the necessary impossibility of satisfaction⁷⁵.

Duras met donc à mal les relations traditionnelles (hétérosexuelles, familiales, maritales) afin d'explorer l'interdit du désir et l'impossibilité de la satisfaction. Cette déstabilisation passe souvent par l'adultère, comme le pointe Hill, mais également par la porosité du désir qui circule au sein de configurations triangulaires — qu'il s'agisse des triangulations du *Ravissement de Lol V. Stein*, ou du désir qui circule à travers la communauté de *Détruire, dit-elle* par exemple.

Plus concrètement, le désir s'exprime également par des dynamiques relationnelles propres aux textes de Marguerite Duras. D'abord, il y a la question de la mise en récit de doubles qui, comme Emma Wilson et Julia Kristeva l'ont suggéré dans leur lecture de l'homoérotisme féminin, organise les relations des personnages de femmes que nous explorerons du *Ravissement de Lol V. Stein*. En effet, Tatiana et Lol sont codifiées comme des doubles, identification qui culmine dans

⁷⁴ Dominique Denes, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, p.151

⁷⁵ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires.*, London, Routledge, 1993, p.43

une des dernières scènes où Lol se désigne elle-même sous le nom de Tatiana Karl, ou du moins, il s'agit là de la lecture que plusieurs critiques proposent. Cette utilisation des figures de doubles et de l'image du miroir m'intéressera particulièrement puisqu'elle est reconnue par la critique littéraire lesbienne comme un des éléments textuels souvent récurrents dans un texte lesbien. En effet, un des principes fondateurs de la critique littéraire lesbienne consiste en l'idée que « a lesbian narrative space [is] a disruptive space of sameness as opposed to difference which has structured most Western narratives⁷⁶. » S'inspirant des travaux de Monique Wittig sur l'importance de la compulsion à l'hétérosexualité dans la construction de la différence sexuelle et des rôles de genre, les théoriciennes de la critique littéraire lesbienne informent la compréhension de l'espace lesbien de cette dynamique des similitudes et de la déconstruction des dichotomies perpétuées par l'hétérosexualité :

Confusing the boundaries between subject/object and lover/beloved undercuts the heterosexuality which is based on this dualism. The point in the narrative where this deconstruction begins is what I would call lesbian narrative space. It happens most often when two women seek another kind of relationship than that which is prescribed in the patriarchal structures, and when it occurs in the narrative, it can cast a different light on the rest of the novel, even on those portions that seem to affirm heterosexual patterns⁷⁷.

Le brouillage des limites entre les individus est mis en récit par la présence de doubles, dans le texte, mais aussi par l'usage d'un objet miroir comme symbole de cette dynamique relationnelle, comme le suggère Toni A. H. McNaron :

Literal mirrors are often used as the angle of vision – in restaurants as well as houses, suggesting the importance of this same-sex bond in public as well as private space. More subtle devices for mirror imaging include reflections in store glass windows and on the surface of a lake⁷⁸

⁷⁶ Marilyn R. Farwell, « Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts: Toward a Theory of Lesbian Narrative Space », dans Karla Jay et Joanne Glasgow, *Lesbian Texts and Contexts : Radical Revisions*, New York & London, New York University Press, coll. « Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions », 1990, p.93

⁷⁷ *Ibid.* p.98

⁷⁸ Toni A. H. McNaron, « Mirrors and Likeness: A Lesbian Aesthetics in the Making », *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, p. 291-306. p.304

Je proposerai donc une analyse du symbole du miroir et du double comme une représentation du désir homoérotique entre Tatiana et Lol dans *Le ravisement de Lol V. Stein*.

De surcroît, une autre dynamique relationnelle durassienne se distingue : le triangle amoureux. Depuis la publication du *Ravisement de Lol V. Stein* et la sortie du célèbre « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein » par Jacques Lacan, le triangle est reconnu par la critique comme la structure de prédilection de l'univers durassien. En effet, si Lacan propose une lecture du *Ravisement de Lol V. Stein* qui marque l'importance de cette structure triangulaire dans la construction du récit, celle-ci existe à travers toute l'œuvre de Duras, notamment dans d'autres récits comme *Dix heures et demie du soir en été*, dans le cycle indien ou encore dans *L'Amant*. L'omniprésence des triangles amoureux dans l'œuvre de Duras, et le rôle particulier qui leur est réservé, informera ma compréhension du désir exprimé dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Sylvie Loignon résume ce rôle singulier que remplissent les triangles durassiens dans son livre *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras* :

[L]e triangle permet de rendre compte de la répétition des scènes d'exclusion, où le sujet est à la fois voyant et voyeur, puisqu'il voit les autres sans que ceux-ci le voient. Il permet aussi de mettre en évidence le rôle de l'autre : le désir ne paraît possible que s'il est insufflé par le désir de l'autre envers un tiers. Voir et ne pas être vu, telle serait l'une des scénographies du désir dans les textes durassiens⁷⁹.

Encore ici, le regard se trouve au centre de la figure désirante qu'est le triangle durassien. Le triangle se construit, la plupart du temps, à partir du désir qu'a l'exclu.e de voir un couple. Le désir qui circule dans ce triangle n'est donc pas restreint par le genre des objets de désir, comme le souligne Sharon Spencer : « [T]he basic figure of the triangle is innately dynamic, for the three members are interchangeable, loving one another without regard for gender or for legalized bonds⁸⁰. » Cette interchangeabilité des objets de désir et l'insignifiance du genre dans la relation de désir chez Duras m'amèneront à identifier ce désir comme queer. En effet, par sa nature changeante et poreuse, le désir durassien se propage à travers le triangle entre les différents personnages qui le composent. Le triangle durassien étant le plus souvent composé de deux femmes

⁷⁹ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir!*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p.167

⁸⁰ Sharon Spencer, « Intimate Geometry: The Art of the Triangle in Three Works by Marguerite Duras », *L'Esprit Créateur*, vol. 22, n° 2, 1982, p.44

et d'un homme, il unit deux femmes dans une structure désirante qui évoque le queer. Inspirée également par le travail de Eve Kosofsky Sedgwick sur les liens homosociaux qui composent les triangles amoureux dans la littérature, je tenterai d'examiner les liens homosociaux et homoérotiques qui unissent Lol et Tatiana, de même que Lol et Anne-Marie Stretter. Sedgwick s'inspire des théories de René Girard et soutient que « the bond between rivals in an erotic triangle [is] even stronger, more heavily determinant of actions and choices, than anything in the bond between either of the lovers and the beloved⁸¹. » En effet, dans son étude des liens homosociaux entre personnages masculins rivaux, Sedgwick souligne que, souvent, le choix de l'objet de désir a moins à voir avec la désirabilité de ce personnage de sexe opposé qu'avec le rival qui compose le triangle. Ceci informera ma lecture du *Ravissement de Lol V. Stein* dans la manière dont j'aborderai le triangle amoureux composé par Lol, Tatiana et Jacques, puisqu'à plusieurs moments, il est explicitement nommé que Jacques a été choisi par Lol en raison de son statut en tant qu'amant de Tatiana. Pour Sedgwick, l'étude des liens homosociaux permet de penser le désir homosocial et homosexuel sur un continuum plutôt que dans une dichotomie oppositionnelle⁸². Positionner le désir homosocial et homoérotique sur ce continuum permet de penser le désir queer sans le lier à des contacts sexuels explicites, mais plutôt à l'intérieur de dynamiques relationnelles qui structurent le texte. Cela permet également de révéler la présence de désir queer dans des livres où les relations hétérosexuelles sont présentes et même centrales au récit. Encore une fois, trouver le désir queer permet de combattre les dichotomies entre désir homoérotique et désir homosocial, relations hétérosexuelles et homosexuelles, et entre les genres. Le triangle sera un outil de choix pour déconstruire ces dichotomies puisque, selon Sedgwick, « [a]n erotic triangle is likely to be experienced in terms of an explicit or implicit assertion of symmetry between genders and between homo- and hetero-social or -sexual bonds⁸³. »

⁸¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, coll. « Gender and culture », 1985, p. 21

⁸² *Ibid.* p. 1-2

⁸³ *Ibid.* p.47

CHAPITRE 2

RACONTER ET (RÉ)INVENTER L'HISTOIRE DE LOL V. STEIN

Dans ce chapitre, je proposerai une relecture du *Ravissement de Lol V. Stein* en mettant en doute la fiabilité de la narration. Je postulerais que Jacques Hold, le narrateur participant du roman, peut être vu comme une représentation du *male gaze* tel qu'il a été théorisé par Laura Mulvey. En me positionnant en tant que regard queer sur le texte et sa critique, j'essaierai de mettre en évidence les indices du queer qui échappent au récit narratif de Hold. Cette remise en question m'amènera à me pencher sur la folie de Lol et à y voir la possibilité d'une lecture alternative, féministe et queer, qui proposera que la folie de Lol est l'expression d'un refus des normes hétéronormatives.

2.1 Le rôle de la narration : raconter *son* histoire de Lol V. Stein

Le ravissement de Lol V. Stein s'ouvre sur un incipit qui présente le personnage principal dont nous nous attendons à lire le récit. D'entrée de jeu, on présente Lol et sa famille, mais dès la troisième phrase, un narrateur inconnu s'interpose : « Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans — je ne l'ai jamais vu — on dit qu'il vit à Paris. » (R, 11) Interruption accentuée par l'usage des tirets, la narration se trouve recentrée sur ce « je » et son expérience. L'identité de ce narrateur reste inconnue jusqu'à la moitié du récit, mais dès le départ puis tout au long, les interjections de la première personne interrompent l'histoire de Lol V. Stein pour faire place à ce narrateur. En effet, le projet narratif de Jacques Hold est exposé dès le début : « Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. » (R, 14) Déjà, dans une même lancée, le narrateur discrédite la parole d'une femme, Tatiana Karl, tout en avouant que lui-même invente et falsifie le récit. Il annonce ainsi son désir de s'appropriier Lol : il raconte *son* histoire de Lol V. Stein. Ce désir dirige le récit autour d'une structure de pouvoir narratif masculin. Martha Noel Evans met, elle aussi, en exergue, cette structure narrative traditionnelle :

At the outset, Duras presents us with a traditional and perhaps all-too-familiar configuration composed of the male subject – the center of knowledge, vision and

language – and the female object – the silent, passive form, there only and precisely to be shaped, understood, and narrated by a man⁸⁴.

Il est important de noter, tel qu'Evans le fait elle-même, que Marguerite Duras, en faisant le choix d'une structure narrative traditionnelle (un homme raconte l'histoire d'une femme), y attire le regard du lecteurice.

Dans cette perspective, la narration se révèle être une actualisation de ce qui a subséquemment, et depuis le monde de l'image, été identifié comme le *male gaze*. Terme initialement attribué au cinéma, il permet de décrire la façon dont les œuvres sont construites par et pour un regard masculin qui est posé sur une femme, objet de désir. Selon Iris Brey,

Le *male gaze* renforce donc une vision patriarcale où les femmes à l'écran (et dans la vie réelle) doivent être soumises au regard des hommes pour que ces derniers éprouvent du désir et du plaisir, que ce soit dans la diégèse du film en tant que personnages ou dans leurs fauteuils au cinéma en tant que spectateurs⁸⁵.

En effet, pour Laura Mulvey, le *male gaze* au cinéma se construit par l'exploitation de plusieurs plaisirs érotiques pour le spectateur, dont deux, contradictoires : « Le premier, scopophile, provient du plaisir de se servir, par le regard, d'une autre personne comme objet sexuel. Le deuxième, développé à travers le narcissisme et la constitution du "je", vient de l'identification à l'image vue⁸⁶. » Ces plaisirs s'ancrent dans des structures de pouvoir qui positionnent les femmes en tant qu'objets à regarder et les hommes comme voyeurs et héros :

Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées,

⁸⁴ Martha Noel Evans, *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p.125

⁸⁵ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit. p.24

⁸⁶ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (Première partie) », dans *Débordements*, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey-25>>, consulté le 4 août 2023.

leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [to-be-looked-at-ness]⁸⁷.

Cette théorie du *male gaze* au cinéma peut être prolongée dans l'étude de la littérature. Effectivement, ce regard peut être présent dans un roman, notamment au moyen d'un narrateur masculin dont le point de vue est la focalisation unique du récit et dont le personnage raconté est une femme. Cette perspective a pour effet de mettre en évidence le regard d'un homme posé sur une femme, ainsi que le désir masculin et la place que la protagoniste occupe comme objet de son récit, plutôt que comme sujet. Beth Newman propose d'ailleurs une étude du *gaze* en littérature dans son article « "The Situation of the Looker-On" : Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights* ». Intimement reliée aux questions narratives, l'étude du regard en littérature passerait, selon elle, par l'étude du point de vue narratif et des relations de pouvoir qui s'y traduisent⁸⁸.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, l'étude de la narration de Hold m'amène donc à réfléchir au point de vue et, de fait, à la place qu'occupe le regard du narrateur dans le récit. Martha Noel Evans souligne d'ailleurs le rôle de Jacques Hold comme « male I/eye who can see the truth – even if he has to level, dig, penetrate – of women's history⁸⁹. » En associant la figure narrative « je » et la vision au moyen du jeu linguistique « I/eye », Evans évoque le *male gaze*, étant donné la position de savant de Jacques Hold : « Jacques Hold's narrative is actually firmly anchored in the very traditional assertion that he, the male narrator, has sole access to knowledge of the woman-object⁹⁰. » Cette volonté de connaître Lol V. Stein est également la motivation de Hold dans le récit :

The propelling motive of the narrative is Jacques's effort not only to reconstruct Lol's story but also to fathom the madness that seems still to lie beneath the surface of her apparently calm and ordered life. Furthermore, Jacques's curiosity about Lol becomes increasingly fired by love and sexual appetite. Finally, his intellectual curiosity and his desire for Lol mingle and fuse until he/we cannot tell one from the other. Erotic and

⁸⁷ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (Seconde partie) », dans *Débordements*, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>>, consulté le 4 août 2023.

⁸⁸ Beth Newman, « "The Situation of the Looker-On" : Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights* », *PMLA*, vol. 105, n° 5, octobre 1990, p. 1029-1041.

⁸⁹ Martha Noel Evans, *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, op. cit., p.132

⁹⁰ *Ibid.*

intellectual desire become indistinguishable, expressed in Jacques's single, irresistible drive to possess this perplexingly transparent but enigmatic woman⁹¹.

Cette structure narrative basée sur le regard et le désir d'un homme pour (ou sur) une femme rappelle le *male gaze*. En effet, tel que Newman le propose, la structure narrative du récit permet d'étudier les rapports de pouvoir qui sont présents dans la relation entre Lol V. Stein et Jacques Hold. Ce dernier se place en situation de domination par ce double désir de possession de Lol V. Stein : possession charnelle et intellectuelle.

Qui plus est, le jeu du regard, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, est manifeste dans la manière dont le personnage de Jacques Hold est ancré par son regard et sa position d'observateur. À preuve, quand Lol suit l'inconnu qui se révélera être à la fois l'amant de Tatiana Karl et le narrateur du roman, il est suggéré que ce que Lol reconnaît chez lui, c'est son regard :

Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? Non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes. Il devait courir, celui-là aussi, après toutes les femmes, ne supporter qu'avec elles ce corps difficile qui pourtant réclamait encore, à chaque regard. (R, 52)

Dès son entrée dans le récit, Jacques Hold est reconnu par le regard qu'il pose sur les femmes comme objets de désir. D'autant plus, la focalisation narrative est très souvent troublée, référant parfois à Jacques Hold à la troisième personne du singulier, puis, à la première personne du singulier. Cette focalisation trouble crée une scission entre Jacques Hold narrateur et Jacques Hold personnage, scission qui rappelle le double rôle qu'occupe Hold dans le récit. Ceci force le lecteurice à considérer les effets et les mécanismes de cette narration sur le récit. L'usage de la troisième personne permet d'éloigner la focalisation narrative du personnage de Hold et, de fait, force le lecteurice non seulement à adopter un regard différent de celui de Jacques Hold, mais à le voir, lui, en tant que personnage romanesque. Cet usage des déstabilisations narratives permet de recréer le triple regard que Mulvey attribue au cinéma : « Trois types de regards sont généralement associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public qui

⁹¹ *Ibid.*, p.125

regarde le produit fini, et ceux que se portent entre eux les personnages “dans” l’écran⁹². » En effet, on peut considérer que *Le ravissement de Lol V. Stein* crée également ce triple regard : celui du narrateur qui met en récit les événements et qui observe les personnages, celui du lecteurice qui suit le « film » de la narration, et finalement, celui des personnages (Hold, Lol, Tatiana, etc.) qui se regardent les uns les autres.

D’ailleurs, plus le roman progresse, plus Hold se positionne en observateur, sinon en voyeur. Il s’interpose constamment dans les scènes d’intimité entre Lol et Tatiana, notamment lors de la soirée chez Lol, où il épie leur conversation par la baie vitrée du salon. Puis, à la suite de cette soirée, Hold se met à chercher Lol lors de ses promenades dans S. Tahla, et à la suivre. C’est d’ailleurs un aspect que Laurie Edson souligne dans son article sur *Le ravissement de Lol V. Stein* :

After all, Jacques is the voyeur in this story, not Lol. He is the one who follows her on walks, looks through the windows in her home, watches her every move obsessively. Yet he attributes the voyeurism to her and sets himself up as the one being watched, the center of attention⁹³.

Jacques Hold est narrateur, mais il est d’autant plus le voyeur au centre du récit. Ceci m’amène, comme plusieurs avant moi, à remettre en question la fiabilité de la narration de Hold. En effet, la narration de Hold est ponctuée par l’incertitude, ainsi que le rappelle Philippe Spoljar :

L’histoire présentée de Lol s’affirme alors comme expression du possible, une vision de J. Hold qui s’avoue comme fable personnelle, invention et ne rechigne aucunement à recueillir quelques mensonges [...] Le texte pourra alors se développer sur ce principe d’incertitude dont les marques les plus visibles sont ces propos qui tiennent à faire valoir chez le narrateur ces registres incessamment sollicités de l’imagination et de l’invention⁹⁴.

Jacques Hold ponctue sa narration par des marques d’hésitation : « je pense », « je crois ». Il va jusqu’à décider, au cours du récit, de la signification des événements, voire à les inventer :

⁹² Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif (Seconde partie) ».

⁹³ Laurie Edson, « Knowing Lol : Duras, Epistemology and Gendered Mediation », *SubStance*, vol. 21, n° 2, University of Wisconsin Press, 1992, p. 25

⁹⁴ Philippe Spoljar, « Le “cas Lol” Scénographies du ravissement », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 3, 2006, p. 125-126

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. (R, 37)

Ici, Hold avoue non seulement son invention de la vie de Lol V. Stein, mais également son invention de cette « absence » qu'il lui impute. L'invention des événements (ou plus précisément, des non-événements) qui ponctuent son récit de Lol sert la vision qu'il a d'elle, et la justifie. De fait, non seulement, le regard de Jacques Hold dirige le récit, mais il dirige également notre regard en tant que lectrice sur Lol en tant que personnage. Il la caractérise comme une femme absente, vide, dont on ne peut réellement connaître l'essence, puisqu'elle n'en a pas.

Pour Jacques Hold, comme l'indique son nom (*hold*, c'est-à-dire « tenir »), le regard est une manière de posséder. Deborah Glassman souligne, d'ailleurs, ce trait commun à plusieurs narrateurs dans l'œuvre de Duras :

Bent on rewriting heroines back into time with a narrative account of their personal history, Duras's narrators resemble archeologists piecing together fragments to produce a whole object or complete picture of the past. Frequently, these narrators are self-appointed chronicler-healers who make stories to liberate their traumatized "patients" from their pasts. The thematic parallel of patients and heroines with analysts and narrators is gender-based. The analysts/narrators are male while the female characters are the hysterical and unwilling patients⁹⁵.

Cette mise en adéquation du narrateur et de « l'analyste », au sens psychanalytique du terme, s'inscrit dans *Le ravissement de Lol V. Stein* par le rôle de raconteur joué par Hold et qui, selon Glassman, lui permet de soigner la folie de Lol V. Stein par l'entremise de ce qu'elle nomme une cure narrative (« narrative cure »⁹⁶). Hold se positionne ainsi en tant qu'autorité narrative et médicale, ce qui lui permet d'énoncer ses analyses au sujet de Lol. Pour Hold, il suffit d'ailleurs de regarder Lol pour la connaître et la posséder :

⁹⁵ Deborah Glassman, « Fascinating Vision and Narrative Cure: Marguerite Duras's *The Ravishing of Lol V. Stein* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 8, n° 1, University of Tulsa, 1989, p.78

⁹⁶ *Ibid.* p.82

À la voir, je pense que cela sera peut-être suffisant pour moi, cela, de la voir et que la chose se ferait ainsi, qu'il sera inutile d'aller plus avant dans les gestes, dans ce qu'on se dira. Mes mains deviennent le piège dans lequel l'immobiliser, la retenir de toujours aller et venir d'un bout à l'autre du temps. (*R*, 107)

Le narrateur de Duras insinue que Lol n'a à offrir que ce qu'on peut voir d'elle : son corps, son absence et surtout son silence, comme le souligne Zahi Zalloua : « By affirming his lack of knowledge (to know Lol is to know nothing about Lol), Jacques suggests a view of identity defined by absence (the lack of knowledge) rather than plenitude (the presence of knowledge)⁹⁷. » Autrement dit, pour Hold, le silence de Lol est à la fois la preuve de sa folie et ce qui l'attire vers elle, puisqu'une femme silencieuse est une femme que l'on peut posséder, dont on peut inventer l'histoire.

Si la violence du *male gaze* incarné par Jacques Hold est visible dans la manière dont il décrit Lol V. Stein, celle-ci est aussi manifeste dans les événements mêmes du récit. À la toute fin du roman, Hold et Lol visitent ensemble T. Beach — lieu de la crise initiale de Lol — et retournent à leur chambre d'hôtel pour la nuit. La scène qui suit peut être lue comme une scène de viol, comme le suggère Martha Noel Evans. En effet, Jacques Hold précise qu'il est « obligé de la déshabiller » (*R*, 187). Il nomme clairement la passivité de Lol, voire son refus de participer à l'acte de dénudement :

Allongée elle ne bouge pas. Elle est inquiète. Elle est immobile, reste là où je l'ai posée. Elle me suit des yeux comme un inconnu à travers la chambre lorsque je me déshabille à mon tour. Qui est-ce ? La crise est là. Notre situation en ce moment, dans cette chambre où nous sommes seuls, elle et moi, l'a déclenchée. (*R*, 187)

La détresse de Lol est apparente dans la scène. On pourrait croire que la « crise » à laquelle Hold fait référence est celle du bal de T. Beach, mais le narrateur précise qu'elle est provoquée par la situation dans laquelle ils se trouvent à l'instant même, dans la chambre d'hôtel.

Au cours de cette crise, Lol essaie d'interrompre la violence de Hold en annonçant que « la police est en bas ». « Je ne la contredis pas », commente le narrateur. Lol ajoute : « On bat des gens

⁹⁷ Zahi Zalloua, « Reading Duras's *Le Ravissement de Lol V. Stein* like a Feminist », *Women in French Studies*, vol. 10, n° 1, 2002, p. 236.

dans l'escalier». Une deuxième fois, Hold commente qu'il ne la contredit pas (R, 187). La répétition du « Je ne la contredis pas » permet à la narration de discréditer les paroles de Lol V. Stein et de donner l'impression d'un délire. Délire accentué par les mots de Hold qui ajoute, tout de suite après, qu'« elle ne [l]e reconnaît pas, plus du tout. » (R, 188), comme si Lol tombait davantage dans la folie, perdant sa prise sur la réalité. Si cette scène peut ajouter à la véracité du diagnostic de folie qui a été apposé à Lol, on peut aussi y reconnaître l'état d'une femme dissociée pendant une agression. Est-ce qu'elle essaie de faire appel à cette police pour la sauver de Hold ou encore pour le dissuader de continuer à agir comme il le fait ?

Mais Hold continue malgré tout :

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

— Oh que vous me faites mal.

Je continue. (R, 188)

Ici, Lol est non seulement passive et fermée, elle est également souffrante. Jacques Hold continue, néanmoins. Cette violence physique est semblable à celle que Hold impose à Lol par le moyen de la narration, comme le suggère Evans :

Jacques's penetration of Lol reveals simultaneously a truth about writing and a truth about rape: at the very moment that possession of the object seems to occur, what is revealed most blatantly is that the object is no longer there to be possessed. The woman-object protects her subjectivity by the ultimate gesture of self-erasure. She makes herself indeed an object, thereby apparently fulfilling but actually foiling the (false) quest of the male narrator-rapist. For hidden underneath his fusion of female and object in his search for the truth is his desire that the woman-object wish to yield, wish to be undone and possessed by him⁹⁸.

On peut donc reconnaître dans la narration de Jacques Hold le *male gaze* : elle est un moyen pour Hold de posséder et de réduire une personne au statut d'objet à consommer. En créant *son* cinéma de Lol V. Stein, Hold offre un regard de second plan sur la vie de Lol V. Stein. Regard que toutes

⁹⁸ Martha Noel Evans, *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, op. cit., p.139

s'entendent pour qualifier de non fiable : Hold lui-même avoue même mentir sur les événements dont il fait le récit (*R*, 121).

Cela dit, la narration du *Ravissement de Lol V. Stein* s'organise par une juxtaposition des discours qui offre au lecteurice un roman d'une richesse quasi inépuisable, tel que Killeen nous le rappelle :

Quoique le désir masculin de domination et sa flagrante mise en échec soient l'un des enjeux cardinaux du *Ravissement*, une lecture du texte principalement axée sur la mise au ban du discours de l'héroïne par le narrateur fait l'économie des difficultés singulières que ce roman pose à l'interprétation⁹⁹.

En effet, dans son article « Fiabilité ou fidélité : le problème de la narration dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », Marie-Chantal Killeen présente une étude narratologique du *Ravissement de Lol V. Stein* et se penche sur les différents personnages qui participent à la construction du récit de Lol V. Stein. Elle étudie, notamment, Jacques Hold, mais aussi Lol V. Stein elle-même, Tatiana Karl et Jean Bedford. La complexité narrative et la co-construction de l'histoire de Lol V. Stein sont d'ailleurs ce qui a fasciné un grand nombre de critiques. Leslie Hill souligne que :

It is not just that the novel lacks consistency in the relations between narrative voice, point of view, and text. It is also evident that the narrative voice, though attributed – half-heartedly – to Jacques Hold, is itself not a unified whole but made up of a complex montage of other voices and discourses, including those of Tatiana and Lol's mother, but also the Bedford family governess, Jean Bedford, Pierre Beugner, Jacques Hold and a number of other anonymous sources¹⁰⁰.

Si la narration de Hold oriente le récit par sa vision de Lol V. Stein comme objet d'étude, le regard de Tatiana Karl oriente également notre lecture de Lol V. Stein par l'intimité qu'elle partage avec la protagoniste. En effet, encore plus que les autres personnages du roman, Tatiana forme « un couple dans la narration¹⁰¹ » avec son amant en raison de son rôle dans la nuit du bal de T. Beach. Ce rôle est d'ailleurs mis de l'avant par Hold dans son projet narratif puisqu'il avoue avoir

⁹⁹ Marie-Chantal Killeen, « Fiabilité ou fidélité : le problème de la narration dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Littérature*, vol. 162, n° 2, Paris, Armand Colin, 2011, p. 69-82, en ligne, <doi : 10.3917/litt.162.0069>. p.70

¹⁰⁰ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit. p.73

¹⁰¹ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !*, op. cit., p.132

« [mêlé] à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce [qu'il] invente sur la nuit du Casino de T. Beach » (R, 14). Tatiana Karl offre aux lecteurices une compréhension de la folie de Lol V. Stein qui diverge de celle de Jacques Hold. À plusieurs reprises, Hold nous rappelle que « Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein. » (R, 12). Pour elle, Lol V. Stein est folle depuis sa tendre enfance et c'est bien la seule qui ne désire pas voir une Lol guérie :

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

Tatiana est la seule à tenir obstinément à ce que Lol V. Stein ne change pas, qu'elle reste dans cet état de folie. Si Hold se positionne comme analyste, guérisseur de la folie de Lol V. Stein, Tatiana semble plutôt vouloir comprendre Lol sans changer son état. Emma Wilson souligne que :

Tatiana listens to Lol ; she is an attentive reader and makes the most acute analysis of her friend, saying: 'Tu parles de ta vie comme un livre'. Tatiana is placed to play the role of analyst talking through Lol's story with her and revealing it to her. Tatiana is shown to be capable of giving Lol access to a memory (or narration?) of the night at the Casino in T. Beach, allowing her to see herself from outside, as she might be viewed by a witness¹⁰².

Tatiana, dans son rôle de « seul témoin » (R, 99), permet à Lol de retrouver son souvenir du bal de T. Beach et de son enfance, mais dans la narration, elle agit comme lectrice qui décentralise l'histoire de Lol V. Stein du regard de Jacques Hold. Elle participe néanmoins à créer une distance entre Lol et les lecteurices du roman. La narration du *Ravissement de Lol V. Stein*, qu'elle soit prise en charge par Jacques Hold ou Tatiana Karl, nous distancie de la vérité et tente d'orienter notre regard sur Lol plutôt que d'habiter son regard. Sylvie Loignon souligne d'ailleurs que « le lecteur est livré à un jeu de cache-cache, à une approche par la vue du point aveugle du récit : Lol reste extérieure à cette approche par la vue puisqu'elle est pour le narrateur le regard dans le texte¹⁰³ ». C'est là toute la question du roman : qu'est-ce que Lol regarde ? Le lecteurice est amené tout au

¹⁰² Emma Wilson, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, op. cit. p.174

¹⁰³ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !*, op. cit., p.133

long du roman à suivre les théories de Jacques Hold sur la folie de Lol, les hypothèses contradictoires de Tatiana sur son origine et la complaisance de Jean Bedford qui se conforte dans la certitude que sa femme ne peut plus changer. En revanche, ce qui échappe au lecteurice, tout autant qu'aux personnages du roman, c'est la vision de Lol V. Stein elle-même. Cette question se trouve au centre de mon analyse, mais elle a été posée par plusieurs avant moi, comme, par exemple, Leslie Hill :

The question that is signally not addressed here is the unanswerable conundrum – which Duras's text leaves in suspense – of how the reader is to recognize this other, silenced story behind the words of a male narrator and, having recognized it, by what criteria she or he is to decide that it is a female narrative truthfully giving voice to female desire, sexuality, or experience¹⁰⁴.

Trouver, à travers l'énigme du *Ravissement de Lol V. Stein*, les traces du désir de Lol V. Stein est bien ce qui motive mon analyse.

2.2 Le rôle du lecteurice : lire la folie de Lol V. Stein

Comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent, la critique autour du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein* est abondante. Se prononcer à propos de Lol V. Stein est depuis longtemps hasardeux puisqu'une question centrale au roman est également en constant débat dans la critique : l'impossibilité d'offrir une réponse définitive à propos de la folie ou du bonheur de Lol V. Stein. Hill en suggère autant dans son analyse du roman dans son livre *Apocalyptic Desires* :

What the novel dramatizes is a crisis in knowledge; it is continually citing, juxtaposing, and thereby questioning a range of different discourses of interpretation – as represented by each one of the characters in the novel – all of which claim some purchase on the story of Lol, but none of which are finally validated or proven to be adequate by the writing of the text. The only truths available in *Le Ravissement de Lol V. Stein* are indeterminate half-truths; and these have the capacity to contaminate all the discourses of knowledge that readers apply to the text and which, instead of revealing the truth about Lol, are more liable themselves to turn into partial fictions unable to arrest or silence Lol's quest for what she in the novel – without addressing the word to anyone other than herself – calls happiness, 'le bonheur' (R, 108)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit., p.72

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.73

Cette crise du savoir persiste donc bien au-delà des interprétations comprises dans le roman lui-même et s'insère dans le discours théorique. Suivant l'exemple des personnages du roman, presque chaque critique a son opinion sur la folie de Lol V. Stein. Ce bal est lancé depuis la prise de parole par le psychanalyste Jacques Lacan qui publie en 1965 son « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V Stein ». Ce texte marque la critique par l'influence de son auteur, mais aussi par cette annonce qui fait controverse : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne¹⁰⁶. » Lacan se positionne ainsi en figure d'autorité sur l'œuvre de Duras. Philippe Spoljar résume l'influence que cette affirmation aura dans la compréhension de l'œuvre de Duras :

La ligne de partage est aussitôt tracée entre un savoir intuitif et participatif à la chose psychique et un discours de maître, qui connaît et professe, impliquant de facto une hiérarchisation des prérogatives. La précedence de la pratique de l'inconscient donnera en effet le ton des lectures lacaniennes successives, en lesquelles le « Nom-du-Père » (Lacan) entend s'imposer comme signifiant organisateur ultime face aux virtualités de ce « mot-trou » inscrit au cœur du *Ravissement*¹⁰⁷.

D'entrée de jeu, l'interprétation de Lacan devient un mot d'ordre dans la compréhension de la folie de Lol V. Stein. Il établit, dans son texte, que le roman s'organise par la répétition de cette scène du bal durant laquelle la structure triangulaire durassienne raconte « le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudaine apparaitre¹⁰⁸. » Cette structure triangulaire se reproduit selon lui dans différents trios tel que le résume Hill :

a three-fold series of ternary structures, each of which repeats the others and involves two women and a man: first, the original threesome of Lol V. Stein, Michael Richardson, and Anne-Marie Stretter; then their doubles, Lol V. Stein, Jacques Hold, and Tatiana Karl; and finally the trio of writer, reader, and text, played here by Duras, Lacan, and Lol. V. Stein's ravissement' (now sublimated, Lacan suggests, into a work of art)¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V Stein », *Autres écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p.193

¹⁰⁷ Philippe Spoljar, « Le “cas Lol” Scénographies du ravissement », *loc. cit.*, p.122

¹⁰⁸ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V Stein », *op. cit.*, p.191

¹⁰⁹ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, *op. cit.*, p.74

S'inscrivant lui-même dans la structure triangulaire du roman et se positionnant d'autant plus dans une lignée paternelle par rapport à Duras, Jacques Lacan devient un incontournable dès qu'il est question de la folie et des triangles amoureux du *Ravissement de Lol V. Stein*. En s'impliquant dans la structure romanesque de Duras, Lacan reproduit une tactique que l'on connaît de Jacques Hold : il s'insère comme pion dans la géométrie structurante du roman. Dans sa lecture du roman, il positionne également Jacques Hold comme figure prioritaire du récit, « il remplit ici la fonction non du récitant, mais du sujet¹¹⁰ », et, quoiqu'il reconnaisse l'importance du regard dans le roman, il nous rappelle : « Surtout ne vous trompez pas sur la place ici du regard. Ce n'est pas Lol qui regarde, ne serait-ce que de ce qu'elle ne voit rien. Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise¹¹¹. » Dans cette lecture du *Ravissement de Lol V. Stein*, on se rend compte que Lol perd son rôle central au profit du narrateur : « One might go so far as to say that this novel is less about Lol than about the one who tells her story¹¹². » Cette vision du *Ravissement de Lol V. Stein* influencera la critique durassienne allant jusqu'à éclipser le roman lui-même au profit du texte de Lacan :

From readings of the novel supported and, in a sense, justified by Lacanian theories of madness, the imaginary, repetition, psychosis, the gaze, and so on, we have moved on to readings of Lacan's article on the novel supported and justified by the novel, readings that are both engaging and at times brilliant¹¹³.

Ce double mouvement d'effacement d'une femme au profit d'un homme — Jacques Hold éclipçant Lol V. Stein et Jacques Lacan éclipçant Marguerite Duras — rappelle que la critique est elle-même un regard sur le texte et qu'elle n'est pas à l'abri du *male gaze*. En lisant *Le ravissement de Lol V. Stein*, Lacan se projette dans le roman de Duras et parvient à y reconnaître ce qu'il enseigne lui-même. Autant dire que son regard s'accroche à ce qui, dans le roman, confirme sa propre compréhension du monde.

À la suite de la publication de cet « Hommage », on verra se multiplier les lectures psychanalytiques du *Ravissement de Lol V. Stein*, mais également de l'œuvre de Marguerite Duras.

¹¹⁰ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V Stein », *op. cit.*, p. 196

¹¹¹ *Ibid.*, p.195

¹¹² Kimberly Philpot van Noort, « The Dance of the Signifier: Jacques Lacan and Marguerite Duras's *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Symposium.*, vol. 51, n° 3, 1997, p.187

¹¹³ *Ibid.*, p.186

Plusieurs critiques féministes font également usage de la psychanalyse pour faire l'étude du féminin dans son œuvre, notamment, *Les Territoires du féminin* de Marcelle Marini en 1977, Madeleine Borgomano en 1985 avec *Duras : une lecture des fantasmes*, Julia Kristeva avec *Soleil noir : dépression et mélancolie* en 1989 ou encore, plus récemment, *Écritures féminines et psychosexualité : l'empreinte indélébile du lien à la mère chez Colette et Marguerite Duras* de Raphaëlle Lavandier en 2018. Parallèlement, tout un pan de la critique durassienne s'organise en contradiction avec la lecture de Lacan. Plusieurs lectrices s'insurgent de la manière dont la lecture lacanienne participe à l'effacement de Lol V. Stein. Pour elles, la lecture lacanienne efface les complexités narratives qui sont présentes dans le roman et colle sa compréhension de la folie de Lol à l'interprétation qu'en fait le narrateur non fiable qu'est Jacques Hold. Alice Jardine suggère ainsi que :

What Lacan can perceive only as a "perfect case of clinical hysteria" is, for feminist readers, a clinic become the woman reader's world. Jacques Hold is not the one who possesses the look but is rather the name of Man at which Duras's narrative is looking. He is the analyst who always wants to appropriate, to make Lol's story his own-"I shall relate my own story of Lol Stein" (The Ravishing, p. 4)-but who fails miserably, reduced to silence by Lol's insistent look¹¹⁴.

Pour elle, la position de Lacan en tant que lecteur masculin, mais aussi en tant que lecteur psychanalyste, l'aveugle aux complexités de la structure narrative de Duras : Lacan offrirait une vision réductrice de la complexité de Lol. Elle souligne, dès lors, l'importance, pour les lectrices féministes, d'interroger le rôle de la folie dans le *Ravissement de Lol V. Stein*. Voyant en Jacques Lacan une perpétuation du *male gaze* dans la critique durassienne, Jardine, de même que Matha Noel Evans, souligne que la position d'une lectrice féministe l'amènera à s'intéresser à Lol V. Stein en tant que sujet central, protagoniste du roman. Ainsi, la critique féministe durassienne introduit la question de l'identification genrée du lecteurice avec les personnages du texte comme point de départ pour analyser le roman. En s'identifiant à un personnage ou l'autre, le lecteurice ancre sa

¹¹⁴ Alice Jardine, « Toward the Hysterical Body », *Gynesis*, JSTOR, Cornell University Press, coll. « Configurations of Woman and Modernity », 1985, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/10.7591/j.ctvv416qm.12>>, consulté le 5 février 2022., p.175

lecture dans une perspective, une vision singulière, mais aussi limitante. C'est d'ailleurs cette faille que Leslie Hill nous amène à considérer dans *Apocalyptic Desires* :

What Lacan on the one hand and critics such as Cohen and Evans on the other all have in common is a desire to allocate fixed places and positions to the male or female characters in Duras's text. But this is to pay little attention to the constant difficulties of attribution affecting narrative voice and point of view throughout the novel, the effect of which is to confuse and muddle irretrievably what the respective places of male and female in the text might be. In this regard, both Lacan's analytic reading and the particular feminist interpretation outlined by Cohen and Evans function principally as attempts at rectification, aimed at straightening out the many detours of desire and cross-gender identification in Duras's text and thereby subordinating the fictional ambivalencies of the novel to the prescriptive truths of a pre-given theory of sexual difference¹¹⁵.

Hill pointe ici les limites épistémologiques de la lecture lacanienne, mais aussi des lectures féministes qui s'ancrent toutes deux sur une compréhension figée de la différence sexuelle et qui laisse peu d'espace pour les nombreuses ambiguïtés que Marguerite Duras nous amène à lire dans son œuvre.

Comment alors se positionner ? Pouvons-nous éviter les limites d'une lecture qui passe par l'identification genrée au texte ? Pour répondre à cette question, je me tourne vers les études queers qui, sans tout régler, nous donnent des pistes pour interroger les flous du genre, les performances qui s'inscrivent dans les textes et les lectures. Emma Wilson propose d'ailleurs, dans *Sexuality and The Reading Encounter*, de penser aux rôles des identités et des identifications dans ce qu'elle appelle le « reading encounter », expression que l'on pourrait traduire par la rencontre de la lecture. Cette rencontre serait donc un acte transformateur autant pour le texte que pour le lecteurice, puisqu'il s'organise sur un double mouvement d'influence. En effet :

On the one hand, the reader [...] internalizes the text, interacts with it and relates it to him/herself. On the other hand, the identity of the desiring subject (in Butler's terms [...]) is constructed as the product of the performance s/he enacts. [...] I am arguing for the possible conflation of the two spaces, for the recognition that they may, at times, be one and the same. This entails necessarily the recognition that identity is dependent

¹¹⁵ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit.p.72

on identification with a fiction, and that reading may be understood as performative, and as performance¹¹⁶.

Ayant elle-même étudié *Le Ravissement de Lol V. Stein* dans ce livre, elle sous-tend, en se basant sur les théories queers de Butler et sur les théories psychanalytiques de l'identification, que les performances de genre et les identités sont construites par les interactions que nous entretenons avec les œuvres de fictions que nous consommons. D'autant plus, elle souligne que le lecteurice queer construit son identité par le moyen de l'identification aux personnages, mais aussi par l'identification aux déstabilisations et aliénations qui sont présentes dans le texte. Par sa forme narrative ambiguë et variable, et en situant d'emblée le trouble dans la relation entre le texte et son lecteurice, *Le ravissement de Lol V. Stein* s'avère un excellent exemple des manières dont les dynamiques d'identification construisent et influencent le texte et le lecteurice. Selon Wilson, le texte de Duras appelle à la déstabilisation des positions de lecture par les dynamiques du ravissement qui s'inscrivent dans la relation au texte lui-même¹¹⁷. Ces dynamiques de ravissement et d'identification sont d'ailleurs soulevées par diverses critiques dont Suzanne Dow, Julia Kristeva, Michèle Montrelay, Xavière Gauthier. Toutes nous rappellent les problèmes de l'identification qui sont fondamentaux au roman : autant dans le texte lui-même avec les mises en relation par triangles amoureux que par le trouble de l'identification du lecteurice avec les personnages du roman. Devant la non-fiabilité du narrateur et l'étanchéité de la protagoniste, le lecteurice se voit changé et « confront[é] au manque¹¹⁸ ». Devant ce manque d'identification, la lecture queer propose une piste de solution. Cherchant les réponses dans les ambiguïtés et les flous, la lecture queer permet au lecteurice de faire évoluer le texte en voyant dans ces manques une opportunité de faire émerger une histoire autrement cachée. Se positionnant dans la fluidité des genres, le lecteurice queer peut se laisser porter par les aléas de l'identification du roman et peut voir, dans les troubles constants d'identification avec les personnages du roman, quelque chose qui lui est familier. Effectivement, ces allées et venues entre l'identification à un narrateur masculin et à un personnage principal féminin énigmatique peuvent refléter, pour le lecteurice queer, sa propre identification ambiguë avec les différentes constructions de genre. Ainsi, ce qui a été identifié comme manque peut

¹¹⁶ Emma Wilson, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, op. cit., p.35

¹¹⁷ *Ibid.*, p.59

¹¹⁸ Suzanne Dow, « Lectures dangereuses », loc. cit., p.47

finalement s'avérer une richesse foisonnante de complexité. En me basant sur cette posture et sur les études portant sur la folie de Lol V. Stein, je propose de mettre en lumière une identification à Lol V. Stein qui permet de la comprendre sans la pathologiser. Cette identité trouble et fuyante révélera sa forme queer par le moyen d'une non-binarité qui floue les cartes de l'identification et d'une sortie du cadre cishétéronormatif.

2.3 La folie comme refus

Comme point d'entrée dans l'étude de la folie de Lol V. Stein, je retourne aux propos de Marguerite Duras elle-même. Lors d'une entrevue à propos de son film de 1969, *Détruire, dit-elle*, elle dit sur la folie :

Bon : on dit qu'il y a de plus en plus de détraqués. De fous : les asiles sont pleins partout. Moi, ça me rassure profondément. Ça prouve bien que le monde est insupportable et que les gens le ressentent comme tel. Ça prouve seulement que la sensibilité augmente. Et l'intelligence... Vous voyez ? Je crois qu'il faut opérer un retournement. Il faut résonner à l'envers — maintenant — sur beaucoup de choses. Tout le monde fait des névroses, bien sûr, parce que tout le monde sent bien que le monde est intolérable. De plus en plus. Et irrespirable. [...] Mais c'est un espoir, que j'exprime là. Qu'il y ait de plus en plus de fous : je le constate avec plaisir, avec satisfaction. Personnellement. Ça prouve bien que la solution approche¹¹⁹.

Pour Duras, la folie est un acte conscient de rébellion contre l'ordre établi et s'allie donc intimement à une position politique. Intimement liée à l'activisme de Marguerite Duras en mai 68, la folie des quatre protagonistes de *Détruire, dit-elle* devient un symbole du refus de l'ordre étouffant qui est imposé par la société capitaliste. En me basant sur cette compréhension du rôle de la folie, j'interroge les constructions de la folie de Lol et je pose la question : « Si la folie est un acte de refus, qu'est-ce que Lol refuse ? » Marcelle Marini, dans *Territoires du féminin*, tente de donner une réponse à cette question :

Tout se passe dans l'œuvre durassienne comme si la transgression opérée par un sujet féminin en son propre nom ne parvenait pas à pratiquer une brèche dans l'ordre familial, social, symbolique, pour le transformer. [...] Une femme n'est pas sujet de son histoire, les femmes ne sont pas sujets de l'histoire et l'histoire en marche n'en fait pas des sujets. Le monde entier semble immobile. L'impossibilité inscrite à la fin de chaque texte — sous la forme de l'impossible féminin — paraît interdire tout dépassement où

¹¹⁹ Jacques Rivette et Jean Narboni, « Marguerite Duras : la destruction de la parole », *loc. cit.* p. 54

la violence s'installerait enfin au cœur de l'ordre à détruire, comme le moteur même du changement. Marguerite Duras, avec le courage de sa solitude, a commencé d'écrire quand les femmes isolées dans leur individualisme, coupées par le système de leurs mères-sœurs-filles, incapables de faire front ensemble, se sentaient réduites à l'impuissance. C'est notre saga qu'elle nous retrace, nous dévoilant et nous léguant l'histoire de notre assassinat comme êtres humains¹²⁰.

Comme Marini, je crois que Duras exprime, par l'entremise de ses protagonistes féminines, le refus d'un ordre sociétal, familial. En effet, l'isolement de ces protagonistes met en scène l'impossibilité des femmes à renverser l'ordre établi entre autres parce qu'elles sont coupées du « système de leurs mères-sœurs-filles ». Or, j'irai plus loin en proposant que Lol V. Stein rejette le rôle qui lui est imposé par l'hétéronormativité, et que les pistes de libération qui s'inscrivent dans les textes durassiens sont celles des amitiés et des relations entre femmes. Ce qui est intolérable dans le monde de Lol V. Stein, ce sont les attentes dont elle est l'objet en tant que femme, épouse et mère. À l'instar de Marini, je crois que ce que Duras met en scène dans son œuvre est une tentative de renversement, par sa protagoniste, des structures de genre, et que c'est sa mise en relation avec d'autres femmes qui permettrait à Lol de se soustraire à ce système. Comme l'indique Marini :

Et par l'écriture elle entre dans ce langage qui nous rend étrangères : elle en fait jouer les contradictions pour ouvrir un espace à l'émergence d'une parole vraie sur le corps et le désir des femmes, y crée un vide, lieu d'appel à un possible signifiant qui nous donnerait notre vrai nom de femme ; elle le subvertit pour le contraindre à faire place à un sujet de l'énonciation qui se situerait comme sexué féminin¹²¹.

Ce vide, si caractéristique de la folie de Lol, s'avère, à la lumière de Marini, une expression d'un désir féminin, voire d'un désir queer : se soustraire à un système hétérosexuel, mais aussi, entrer en contact avec un système de femmes qui permettrait une véritable déstabilisation des structures de domination.

Renate Günther souligne, elle aussi, que la folie de Lol est le lieu d'une reprise de pouvoir sur les structures de genre ; c'est ce qui lui permet de se retirer de sa position de femme désirée par un homme, au bénéfice d'une position extérieure aux attentes genrées :

¹²⁰ Marcelle Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras, op. cit.* p.49

¹²¹ *Ibid.* p. 50

Being rejected by her fiancé in favour of another woman, then, displaces her from her position within the romantic love scenario. At the same time this rejection also implies the loss of her gender identity, her feminine status which is dependent on her involvement with Michael Richardson¹²².

Cette extériorité par rapport à la binarité de genre et à l'hétérosexualité offre à Lol une liberté d'identification qui se traduit par une certaine androgynie. Günther donne en exemple, entre autres, le nom que Lol a choisi :

This becomes evident, of course, when Lol herself abbreviates her name Lola Valérie Stein with its feminine resonances to Lol V. Stein, a configuration of letters which has an androgynous or even frankly masculine quality¹²³.

Le prénom que Lol choisit à la suite du bal est un indice de la cassure qui s'est opérée en elle, à ce moment-là, la rupture avec la position de femme désirée et désirable qu'elle occupait. On la décrit d'ailleurs comme une adolescente désirée par tous : « Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fût dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. » (R, 13) L'événement du bal permet à Lol de sortir de ce regard désirant et de cette attente dont elle est l'objet. Elle s'efface, « derrière le bar et les plantes vertes, Tatiana, avec elle » (R, 19), et se retire du rôle de la fiancée trompée : « La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour. » (R, 19) Ainsi, ce qui est perçu comme symptômes de la folie de Lol, son effacement, peut en fait être lu comme son refus de vivre selon les codes qui lui ont été imposés. Lol se sert de l'occasion du bal non seulement pour se retirer de sa relation hétérosexuelle avec Michael Richardson, tel que le suggère Günther, mais également pour regarder une femme, Anne-Marie Stretter. Qui plus est, la soirée devient le lieu d'un moment d'intimité au cours duquel Lol s'isole avec Tatiana Karl. Le bal s'avère ainsi le lieu d'un moment queer, autant de genre que de sexualité. J'y reviendrai dans le prochain chapitre.

¹²² Renate Günther, *Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein and L'Amant*, op. cit., p.25

¹²³ *Ibid.*, p.25

Ce n'est qu'à la fin du bal, après que Michael Richardson a quitté le Casino avec Anne-Marie Stretter, qu'a lieu la crise de Lol. À la toute fin de cette scène, on lit : « Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie. » (R, 22) Cette séparation du couple et de Lol est le réel point de rupture dans l'équilibre de cette dernière : elle marque la fin d'un moment pendant lequel Lol peut regarder une femme (Anne-Marie Stretter) et a pu être avec une autre femme (Tatiana Karl). Si l'on choisit de regarder dans le sens du queer plutôt que dans le sens de l'hétérosexualité, ce n'est pas la perte de Michael Richardson qui explique la chute de Lol dans ce qu'on appelle sa folie, mais la perte du lien féminin. À la suite du bal, on note d'ailleurs la détresse de Lol qui s'intensifie :

[...] elle se plaignit, plus explicitement, d'éprouver une fatigue insupportable à attendre de la sorte. Elle s'ennuyait, à crier. Et elle criait en effet qu'elle n'avait rien à penser tandis qu'elle attendait, réclamait avec l'impatience d'un enfant un remède immédiat à ce manque. (R, 23)

La souffrance de Lol est marquée par ce *manque*. Or, il faut se demander ce qui manque à Lol ? D'emblée, le réflexe hétéronormatif nous fait penser à son fiancé, mais en repoussant les œillères hétéronormatives, d'autres personnages se présentent à nous. En effet, le manque de Lol pourrait tout autant être celui de son fiancé que celui d'Anne-Marie Stretter elle-même. Femme fatale, envoutante, elle a été, tout au long du bal, sous le regard de Lol. Sans compter que le bal de T. Beach marque non seulement la séparation de Lol et de Michael Richardson et la fin de la triangulation, mais marque également la séparation d'un deuxième couple : Lol et Tatiana. Effectivement, cette relation intime que les deux femmes ont partagée au cours de leurs années de collège se trouve elle aussi interrompue.

En nous questionnant davantage sur la relation entre Lol et Tatiana, nous pouvons également nous questionner sur le regard que Tatiana pose sur la folie de Lol. Tatiana décrit la folie de Lol comme une absence — elle n'est pas « là » (R, 12) — plutôt que comme un silence. Cette distinction est importante puisqu'elle ne s'arrête pas qu'à la parole de Lol, mais à sa présence tout entière. C'est l'identité même de Lol qui échappe à la compréhension de ceux qui l'entourent : comme le suggère Günther, Lol refuse de se fondre dans le rôle qu'on attend d'elle et s'évade par le biais de sa folie. Tatiana croit également que la folie de Lol précède les événements du bal de T. Beach :

Tatiana, elle ne croyait pas à la seule vertu de ce bal dans la folie de Lol V. Stein, elle la faisait remonter plus avant, plus avant dans sa vie, plus avant dans sa jeunesse, elle la voyait ailleurs. Au collège, dit-elle, il manquait quelque chose à Lol, 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. (R, 80)

Si l'on pense à cette folie comme la preuve du refus de Lol d'un ordre sociétal hétéronormatif, Tatiana révèle ici une vision de l'identité queer de Lol. En effet, déjà dans sa jeunesse, il manquait quelque chose à Lol pour incarner ce qu'on attendait d'elle : autrement dit, une femme hétérosexuelle prête au mariage et à la maternité. Déjà, au collège, elle refusait un monde hétéronormatif. C'est d'ailleurs ce que Duras suggère en dépeignant Lol adolescente :

Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion. Gloire de douceur mais aussi d'indifférence, découvrait-on très vite, jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille. (R, 12)

Dans toutes les descriptions faites de la jeunesse de Lol, il ne semble qu'aucune des manières de jeune fille ne lui ait été naturelle. Soulignons également que Duras met en exergue le fait que celle-ci n'a jamais été peinée : « jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille ». On comprend ainsi qu'elle n'avait jamais vécu de peine d'amour adolescente — du moins, jusqu'au bal de T. Beach. Ceci donne d'autant plus de significations au fait que Tatiana n'a pas cru aux fiançailles de Lol V. Stein :

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

Ceci peut laisser croire que Tatiana n'a pas cru que Lol pouvait être tombée amoureuse d'un homme, qu'elle pouvait avoir accepté de se conformer et de s'engager dans un mariage hétérosexuel. La vision de Tatiana de la folie de Lol semble confirmer qu'il s'agit ici du refus d'une normalité imposée par un monde hétéronormé. C'est d'ailleurs ce que Renate Günther souligne en ce qui a trait à la relation entre Lol et Tatiana :

It is through Tatiana's observations about Lol, related by the narrator, that we learn of her strange 'absences', her inability or unwillingness to project the persona that others

expect her to have. [...] Through Tatiana, the novel questions and reverses accepted meanings relating to women's madness and sanity. If Lol V. Stein's sanity signifies her submission to and acceptance of her repressed existence, her madness, on the other hand, represents a form of revolt, albeit solitary, against the static passive life that has been imposed on her¹²⁴.

Cette mise en relation de l'absence de Lol et de son refus de s'inscrire dans un système de désir hétérosexuel me ramène à ce que Bonnie Zimmerman a nommé la « lesbienne métaphorique ». Comme je l'ai décrit dans le premier chapitre, cette figure s'incarne dans la déstabilisation des rôles au sein d'une binarité sexuelle. Lol est une présence (ou une absence) déstabilisante puisqu'elle ne répond pas aux attentes qu'on a envers elle : elle est une « absence radicale »¹²⁵, une « disruptor of heterosexuality, a presence standing outside the conventions of patriarchy, a hole in the fabric of gender dualism. She cannot be contained within these institutions; she exposes their gaps and contradictions¹²⁶ ».

Cette analyse de Lol en tant que « lesbienne métaphorique » semble confirmée si l'on se penche sur le mariage de Lol V. Stein. En effet, en l'examinant, on se rend compte que les indices d'une identité queer y sont multiples. Duras présente ce mariage comme quelque chose qui arrive à Lol, qu'elle subit avec une certaine forme de passivité : « Un jour d'octobre Lol V. Stein se trouva mariée à Jean Bedford. [...] Ainsi, Lol fut mariée sans l'avoir voulu, de la façon qui lui convenait, sans passer par la sauvagerie d'un choix » (R, 31). Lol elle-même avouera plus tard cette absence de choix à Tatiana : « Mais je n'ai rien voulu, tu comprends, Tatiana, je n'ai rien voulu de ce qu'il y a, de ce qui se passe. Rien ne tient. » (R, 150) La mise en évidence de l'absence d'agentivité de Lol dans ce mariage semble indiquer qu'il ne correspond pas à un réel désir, comme si, pendant les dix ans où Lol a vécu à U. Bridge, elle avait tenté de se conformer à l'hétérosexualité en mariant un homme et en remplissant enfin son rôle d'épouse et de mère :

Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient

¹²⁴ *Ibid.*, p.36

¹²⁵ Bonnie Zimmerman, « Lesbians Like This and That : Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties », *op. cit.* p.4

¹²⁶ *Ibid.* p.4

respectées. Les emplacements de toutes choses également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour de Lol, de la perfection. (R, 33)

Cette « aliénation » matrimoniale est d'ailleurs caractéristique des personnages féminins de Duras, comme le souligne Dominique Denes :

Pour Duras, tout mariage génère sa crise d'émancipation. L'aliénation universelle de la condition domestique soumet les femmes, dont Lol, à « l'ordre glacé » de la routine et à la régularité des heures « pour les enfants, les repas, le sommeil. »¹²⁷

Comme plusieurs protagonistes de Duras (notamment Elizabeth Alione dans *Détruire dit-elle*, Maria dans *Dix heures et demie du soir en été*, Isabelle dans *Nathalie Granger*), la vie domestique n'est pas naturelle pour Lol et relève de l'imitation : « Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres, le plus grand nombre d'autres personnes. » (R, 34) Les marques se multiplient pour souligner que l'identité que Lol a adoptée à l'intérieur de son couple est construite et qu'elle-même demeure un personnage jouant un rôle. Lol imite les autres : autrement dit, elle imite les hétérosexuels, les personnes mariées, et se confond dans cette masse. La maison de U. Bridge serait-elle ainsi une sorte de placard ?

Le placard est un concept important de la théorie queer, développé principalement par Eve Kosofsky Sedgwick. L'autrice y propose que les oppositions binaires structurent la socialité du XX^e siècle, surtout celle entre l'homo et l'hétérosexualité, mais également entre le privé et le public. De ces binarités naîtrait le concept du placard, figure qui fait référence aux lieux où le désir homosexuel est caché du regard public. Dans cette perspective, le canon littéraire s'avère, selon Sedgwick, un placard, puisqu'il efface les marques de *queerness* des auteurs.trices et des textes qui le composent. Le placard est également identifié comme un leitmotiv dans les textes queers puisqu'il constitue une expérience fondamentale. En effet, de même que le *coming-out*, le placard est le lieu qu'habite toute personne queer qui n'a pas révélé son identité à autrui, puisque l'hétéronormativité impose la présomption d'hétérosexualité :

The gay closet is not a feature only of the lives of gay people. But for many gay people it is still the fundamental feature of social life; and there can be few gay people,

¹²⁷ Dominique Denes, *Marguerite Duras : écriture et politique*, op. cit. p.142

however courageous and forthright by habit, however fortunate in the support of their immediate communities, in whose lives the closet is not still a shaping presence¹²⁸.

Sedgwick présente d'ailleurs le placard comme un acte de silence : « "Closeted-ness" itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it¹²⁹. » U. Bridge, cet espace où Lol performe l'hétérosexualité et où elle choisit le silence, peut être décrit comme une sorte de placard. Sa maison, lieu de l'ordre que Lol V. Stein tente de préserver, est également une incarnation du placard dans le texte. Celle-ci est caractérisée par sa taille, mais également par le vide qui s'y installe :

Lol récite sa vie, depuis son mariage, ses vacances. Elle détaille — elle croit peut-être que c'est ce qu'on veut savoir — la grandeur de la dernière maison qu'elle a habitée, à U. Bridge, pièce par pièce, de façon assez longue pour que la gêne s'installe de nouveau chez Tatiana Karl et Pierre Beugner. Je ne perds aucun mot. Elle raconte en fait le dépeuplement d'une demeure avec sa venue. (*R*, 82)

On constate, ici, l'incapacité de Lol à répondre aux attentes qui sont imposées aux femmes de foyer, soit celles de construire, dans la maison familiale, un espace de confort pour son mari et ses enfants. L'inconfort plane face à cette inaptitude, mais aussi face à la naïveté et à l'aveuglement de Lol envers sa propre incompetence. Plus tard dans le roman, Lol invite Tatiana, Pierre Beugner, Jacques Hold ainsi qu'un couple d'amis musiciens qu'elle côtoyait à U. Bridge à dîner chez elle. Lors de ce dîner, Lol et ses invités discutent de la maison de U. Bridge et de son parc. Encore une fois, ces lieux sont décrits comme ayant été donnés à Lol pour qu'elle puisse y performer un rôle qui ne lui va pas naturellement :

Ce parc où ont grandi ses filles, [Lol] semble s'en être beaucoup occupée durant dix ans de sa vie. Elle l'a laissé aux nouveaux propriétaires dans un état parfait. Les amis musiciens parlent des parterres et des arbres avec beaucoup d'éloges. Ce parc a été concédé à Lol pendant dix ans afin qu'elle soit là ce soir, miraculeusement préservée dans sa différence avec ceux qui le lui ont offert.

¹²⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.68

¹²⁹ *Ibid.* p.3

Ne s'ennuie-t-elle pas de cette maison ? lui demande la jeune femme, cette belle et grande maison de U. Bridge ? Lol ne répond pas tout de suite, tous la regardent, il passe quelque chose dans ses yeux, comme un frisson. (R, 145)

Remarquons ici l'insistance portée à la différence de Lol V. Stein par rapport à ceux qui l'entourent. Encore ici, la différence et la passivité de la protagoniste sont mises de l'avant, montrant davantage combien elle n'arrive pas à se fondre dans la masse, à respecter les normes qui lui sont imposées. Ici aussi, l'inconfort plane, mais cette fois, il réside plutôt en Lol qui, à ce moment-là, semble déstabilisée, en quelque sorte dissociée de la maison à U. Bridge et du rôle qu'elle y a joué. Comme si, à force de sortir de la maison à l'occasion de ses marches quotidiennes, à force d'observer Tatiana Karl avec son amant par la fenêtre de l'Hôtel des Bois, le masque de l'hétérosexualité avait commencé à se fissurer. Quelques lignes plus tard, on lit :

Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée. Deux secondes passent, elle se reprend, dit en riant que c'est là une plaisanterie, une manière de dire qu'elle se plaît davantage ici à S. Tahla qu'à U. Bridge. On ne relève pas, elle prononce bien : S. Tahla, U. Bridge. Elle rit un peu trop, donne trop d'explications. Je souffre, mais à peine, chacun a peur, mais à peine. Lol se tait. Tatiana est confirmée sans doute dans sa version de la distraction. Lol V. Stein est encore malade. (R, 146)

Tous, ici, sont déstabilisés par ces signes de l'instabilité de Lol. Tranquillement, le masque que Lol avait adopté à U. Bridge tombe. Elle nomme d'autant plus sa préférence pour S. Tahla, préférence qui ne semble pas anodine : si la maison familiale est une métaphore pour le placard, c'est à S. Tahla que Lol aura la chance de sortir de ce lieu. C'est là qu'elle pourra commencer à marcher dans la ville, promenades qui seront le vecteur, nous le verrons dans le chapitre suivant, de plusieurs moments fantasmatiques queers.

CHAPITRE 3

REGARDER AVEC LOL V. STEIN

Le chapitre précédent m'a permis de remettre en question les critiques hétérocentrées du *Ravissement de Lol V. Stein*. J'y propose aussi une relecture de la folie comme refus des normes genrées et hétéronormées. Ici, je poursuivrai cette pensée en interrogeant le désir de Lol. Si je suis entrée dans le texte par le biais du regard désirant de son narrateur, je m'efforcerai de m'intéresser au *female gaze* qui se trouve dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Comme énoncé précédemment, le *female gaze* s'oppose au *male gaze*. Joey Soloway propose trois grandes caractéristiques du *female gaze* au cinéma. D'abord, le *female gaze* se positionne avec la protagoniste féminine afin d'amener le spectateurice dans son expérience, voire, dans son corps. Ensuite, iel affirme que le *female gaze* permet de représenter et de rendre visible l'expérience de la féminité et le fait de se savoir observée par le *male gaze*. Finalement, le *female gaze* force le spectateurice à partager son point de vue, à vivre dans le regard et la surveillance du *male gaze*, et travaille, par ce moyen, à générer une empathie envers cette subjectivité féminine¹³⁰. Pour sa part, Iris Brey propose une fiche de lecture, en six points, permettant de repérer le *female gaze* :

Il faut narrativement que :

- 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;

¹³⁰ Joey Soloway, *Joey Soloway on The Female Gaze* | MASTER CLASS | TIFF 2016.

3/ le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne, en l'objectifiant comme un voyeur)¹³¹.

En utilisant ces points de repère pour étudier le roman de Duras, nous remarquons rapidement que *Le ravissement de Lol V. Stein* ne répond pas à un critère qui semble crucial : l'histoire n'est pas racontée du point de vue de son personnage principal féminin, mais bien par un narrateur « voyeur » masculin. Il s'agit plutôt, ici, d'une problématisation du *male gaze* qui passe par la non-fiabilité de sa narration. Or, ailleurs dans l'œuvre de Marguerite Duras, nous pouvons voir plusieurs exemples du *female gaze*. Renate Günther identifie d'ailleurs les manières dont Marguerite Duras a subverti les codes cinématographiques patriarcaux dans sa filmographie. Notamment, l'usage des *voix off* à travers ses films permet à Duras de créer une représentation stylistique de la désynchronisation de l'identité :

[T]he gap between voice and image does more than merely show the artificial nature of cinema. It also creates an unsettling feeling of dislocation within the spectator's own sense of identity which, for the duration of the film, loses its usual cohesion and unity. Duras's films demonstrate that the notion of a stable coherent self or 'subject' is, in fact, an illusion which, in Western patriarchal cultures at least, has been used by dominant social groups to reinforce their position of power over those who have been defined as 'the object', 'the other'¹³².

Cette déstabilisation du sujet unifié et stable permet à Duras de déconstruire les structures de pouvoir établies, notamment celles du patriarcat. Si elle se traduit dans sa filmographie par la scission entre les voix des personnages et les images de leur corps, il s'agit d'une stratégie de subversion qui peut s'observer aussi dans ses romans, entre autres dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, par la rupture du sujet dans la folie de Lol V. Stein. Günther souligne également les choix esthétiques de Duras pour filmer le corps des femmes. Effectivement, dans ses films, mais plus spécifiquement dans *Nathalie Granger* (1972), Duras fait plus souvent l'usage de plans distants, pour filmer le corps de ses actrices, et de plans par miroir. Ces choix esthétiques font rupture avec le *male gaze* en refusant de poser un regard érotisant sur le corps des femmes, notamment en évitant l'usage de gros plans qui isolent certaines parties érotisées des corps féminins, mais également en mettant de l'avant le regard des femmes se regardant : « With *Nathalie Granger*, Duras attacked

¹³¹ Iris Brey, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, op. cit., p.69

¹³² Renate Günther, *Marguerite Duras*, op. cit. p.25

the twin pillars of mainstream cinematic representations of women. Not only did she refuse to film women as objects of the gaze, but she also enabled her female protagonists to become subjects of their own gaze¹³³. » Le cinéma durassien fait usage d'une triangulation des regards par le moyen d'un dédoublement de la prise de vue de la caméra à travers les objets miroirs. L'usage de ces regards multiples permet de rejoindre les trois points nommés par Soloway : Duras positionne la caméra afin que le spectateurice regarde *avec* sa protagoniste et si l'usage du miroir reproduit l'expérience féminine qui consiste à être dans le *male gaze*, il permet aussi que le regard soit retourné.

Certes, *Le ravissement de Lol V. Stein* ne correspond pas à toutes les caractéristiques du *female gaze* ; néanmoins, il force le lecteurice à regarder le *male gaze*. La non-fiabilité de la narration peut être considérée comme un outil de problématisation du *male gaze* qui permet d'analyser les biais qui informent ce regard. Or, la narration est marquée par de nombreux moments de turbulences et de déviations des instances narratives, puisqu'elle est composée par une constellation de discours rapportés. Au travers de ces divergences, le récit donne à lire le point de vue de Lol, de même que celui de Tatiana Karl. Dans cet esprit, je tenterai, dans le présent chapitre, d'entrer dans le roman en suivant les regards féminins. En prenant l'exemple de Madeleine Borgomano, je me pencherai sur les scènes fantasmatisques qui organisent *Le ravissement de Lol V. Stein*. Borgomano définit les scènes fantasmatisques de la façon suivante : « toute scène simple — résumable en une proposition — mise en scène (ou en images) par le texte de façon répétitive, mais avec des transformations portant moins sur le verbe que sur les personnes¹³⁴. » À travers ces répétitions, je tenterai de repérer les turbulences narratives qui permettent au lecteurice de regarder *avec* Lol. Je commencerai donc par m'intéresser au bal de T. Beach, dont certains aspects queers ont déjà été soulevés dans le chapitre précédent. Par la suite, j'analyserai ce que plusieurs critiques ont appelé la scène de la mise à nu qui anime « le cinéma de Lol V. Stein » où Lol s'adonne à imaginer le dénudement d'Anne-Marie Stretter par Michael Richardson, créant ainsi une triangulation dont j'étudierai les tendances queers. Je m'intéresserai ensuite à l'adolescence de Lol et à l'importance de la scène de la danse dans le préau avec Tatiana, scène qui ouvre le roman et

¹³³ *Ibid.*, p.75

¹³⁴ Madeleine Borgomano, *Duras : une lecture des fantômes*, Petit-Roex, Cistre, coll. « Cistre-essais », 1985, p.114

qui se voit reprise également dans *L'amant de la Chine du Nord*. Enfin, je suivrai le regard de Lol jusqu'à l'hôtel des Bois et aux champs de seigle pour étudier la reproduction de la triangulation du désir du bal de T. Beach par l'entremise de son acte de voyeurisme — quand elle observe, de loin, Tatiana Karl et son amant.

3.1 « au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels » : le bal de T. Beach comme lieu queer

Le bal de T. Beach, lieu de l'événement de la vie de Lol V. Stein, lieu de crise, mais plus encore, lieu de désir et de la triangulation qui organiseront le reste du récit. Cette scène est présentée au début du roman telle une genèse. Elle est introduite par Jacques Hold comme étant le moment où Lol a « commenc[é] à bouger pour venir à [s]a rencontre » (R, 14). Néanmoins, elle est reprise à travers tout le roman comme le souligne Mireille Calle-Gruber :

La scène primitive, celle qui est constitutive parce qu'elle constitue l'événement sur quoi la narration achoppe, incapable de le raconter, et donc de l'évacuer, c'est la scène dite « du ravissement » de Lola Valérie Stein. Neuf pages, au début, réfèrent l'accident, en donnent, raccourcie, une version linéaire et (presque) cohérente. Cependant que le reste du volume, au contraire, n'en finit pas de déconstruire cette première occurrence narrative ; d'en faire un espace d'hypothèses et d'interrogations, récit inachevé de l'inachèvement ; [...] ¹³⁵.

La scène débute avec l'arrivée de deux femmes au Casino de T. Beach : Anne-Marie Stretter et sa fille. Dès leur entrée, une rupture est marquée par la fin d'une danse : « L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. » (R, 15) Cette interruption donne le ton, par le fait même, au rôle d'Anne-Marie Stretter qui fait figure de femme fatale. C'est d'ailleurs ce que suggère Calle-Gruber dans son analyse du personnage :

Avec le personnage d'Anne-Marie Stretter, connotant à la fois la séduction et la mort, c'est bien l'imagerie de la grande faucheuse qui est convoquée, squelette décharné (« l'ossature » (R, 16) ; plus loin : « blancheur d'os » (47)), vêtement noir qui ne revêt pas, et jusqu'au « fourreau » (15) qui appelle quelque arme, tranchante — épée, peut-être, à défaut de la faux. Telle l'épée entre les amants, Tristan et Iseut — autre fable.

¹³⁵ Mireille Calle-Gruber, « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », dans Roger-Michel Allemand, *Le « Nouveau roman » en questions*, Paris, Lettres modernes Minard, 1992, p.25

Anne-Marie Stretter donc, ou La Mort telle qu'en elle-même l'allégorie nous a appris à la figurer¹³⁶.

Cette dichotomie, accentuée par l'usage d'oxymores dans les descriptions d'Anne-Marie Stretter, est d'autant plus marquée par l'usage d'un double, sa fille :

Elles étaient grandes toutes les deux, bâties de même manière. Mais si la jeune fille s'accommodait gauchement encore de cette taille haute, de cette charpente un peu dure, sa mère, elle, portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. Son élégance et dans le repos, et dans le mouvement, raconte Tatiana, inquiétait. (R, 15)

L'usage du double permet de montrer le caractère inusité d'Anne-Marie Stretter en comparant son aisance à porter ses traits inhabituels (sa grandeur, sa minceur, son élégance, sa charpente dure, etc.) à la maladresse de sa fille et participe à cette caractérisation en tant qu'entité plus grande que nature. En tant qu'archétype de la femme fatale, Stretter évoque deux caractéristiques fondamentales : la sexualité et la mort. Ces deux pôles importants dans la constitution de l'archétype créent cet effet d'inquiétude et de fascination. De fait, Stretter est une figure qui ébranle le bal de T. Beach, force un temps d'arrêt et appelle le regard. C'est ainsi que Duras nous donne accès au regard de Lol V. Stein :

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. (R, 15-16)

Anne-Marie Stretter capture tous les regards, celui de Lol comme celui de son fiancé. Cette comparaison avec Michael Richardson n'est pas anodine et dénote l'attrance d'Anne-Marie Stretter. Elle captive ceux qui l'entourent. C'est précisément ce rôle qu'elle remplit dans l'œuvre durassienne : récurrence énigmatique à travers le cycle indien, mais également dans l'un des derniers romans de Duras, *L'amant de la Chine du Nord*. Elle obnubile Michael Richardson, le vice-consul, Lol V. Stein, Tatiana Karl, mais, aussi, Marguerite Duras elle-même. Catalyseur des

¹³⁶ *Ibid.*, p.30

passions, Anne-Marie Stretter déstabilise le désir, comme un aimant attirant le regard et les fantasmes vers elle. Or, son regard à elle reste trouble :

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

Si toutes posent leur regard sur le personnage, le sien échappe. Ceci participe à son identification comme femme fatale étant donné qu'elle est essentiellement l'objet du regard, du désir et, de fait, sa subjectivité échappe à son observatrice — piquant davantage sa curiosité :

Anne-Marie Stretter s'affiche « impossible » (invraisemblable) personnage : d'une part, « vivante allégorie », elle est le produit d'un artifice littéraire ; d'autre part, dans l'invention durassienne, elle s'avère effet de(s) récit(s). Anne-Marie Stretter, plus fabuleuse que réelle — fabulée par les autres personnages ou par les Voix — n'existe guère si ce n'est dans le regard, le discours, l'histoire des autres. Elle-même est un non-regard¹³⁷.

Ainsi s'opère, dans le bal, l'échange des regards : Michael Richardson regarde Anne-Marie Stretter entrer dans le casino avec sa fille, de même que Lol et Tatiana qui la regardent aussi. Puis, ces dernières regardent Michael Richardson qui est déjà en train de changer :

Lorsque Michael Richardson se tourna vers Lol et qu'il l'invita à danser pour la dernière fois de leur vie, Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation subite si envahissante qu'elle sut qu'il avait bien regardé, lui aussi, la femme qui venait d'entrer. Lol sans aucun doute s'aperçut de ce changement. [...] Lol le regardait, le regardait changer. (*R*, 17)

Ces échanges de regards organisent la scène, rappelant toujours l'importance du regard dans l'œuvre durassienne. Seul le regard d'Anne-Marie Stretter nous échappe. Cette évasion participe à l'élévation du personnage en tant qu'archétype, en intriguant davantage le lecteurice, par ce refus de l'accès à sa subjectivité. Christophe Meurée suggère également que ce personnage fascinant est le catalyseur de la danse :

¹³⁷ *Ibid.*, p.30

Ce personnage féminin obsédant se situe à la charnière des quatre livres et occupe une place prépondérante [...], jouant un rôle de révélateur que Lol V. Stein ne peut, de par sa condition de folle avouée, remplir. La femme de l'ambassadeur de France à Calcutta est de fait le personnage qui force les autres à la danse, de par sa seule présence¹³⁸

Cette dynamique s'observe dans *Le ravissement de Lol V. Stein* où Michael Richardson, après avoir dansé une dernière fois avec Lol V. Stein, s'en détourne pour danser avec Anne-Marie-Stretter sous le regard de Lol :

Michael Richardson se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on prenait peur à l'idée qu'il aurait pu être éconduit. Lol, suspendue, attendit, elle aussi. La femme ne refusa pas.

Ils étaient partis sur la piste de danse. Lol les avait regardés, une femme dont le cœur est libre de tout engagement, très âgée, regarde ainsi ses enfants s'éloigner, elle parut les aimer.

— Il faut que j'invite cette femme à danser. (R, 18)

Lol est sous le même charme que Michael Richardson — le charme d'Anne-Marie Stretter — ; ainsi, son regard est fixé sur le couple dansant. Michael Richardson devient presque l'exécutant du désir que Lol elle-même éprouve pour Anne-Marie Stretter. On peut le voir par la citation rapportée qui exprime le désir de danser avec la femme fatale. Or, qui parle ici ? Aucun indice ne figure dans le texte, mais une lecture rapide et hétéronormative laisse croire qu'il s'agit d'une phrase prononcée par Michael Richardson. Cependant, plus haut, il a déjà été établi que ce dernier a invité Anne-Marie Stretter sur la piste de danse et qu'ils y sont déjà. Il faut donc considérer la possibilité que ce souhait soit celui de Lol V. Stein. Dès lors, un flou s'installe dans la narration et force le lecteurice à lire attentivement le texte où les pronoms personnels, par leur usage répété, perdent leur référent, créant ainsi un trouble où le désir queer peut se loger : « Tatiana l'avait bien vu agir avec sa nouvelle façon, avancer, comme au supplice, s'incliner, attendre. Elle, avait eu un léger froncement de sourcils. L'avait-elle reconnu elle aussi pour l'avoir vu ce matin sur la plage et seulement pour cela ? » (R, 18) En effet, les phrases qui suivent multiplient l'usage du pronom « elle » pouvant désigner à la fois Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, ou encore Tatiana Karl et le

¹³⁸ Christophe Meurée, « Anne-Marie Stretter danse : Fonctionnement du bal dans les œuvres de Marguerite Duras », dans Edward Nye, *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005, p.279

pronom « l' », qui rend indéterminés les référents de genre étant donné qu'il peut tout autant faire appel à Michael Richardson qu'à l'une des trois femmes de la scène. Ce trouble référentiel permet de brouiller les pistes et force le lecteurice à s'interroger sur les liens de désir que semblent partager les quatre personnages du bal. Perdant le fil des pronoms, le désir pourrait se mouvoir entre ceux-ci, les unissant toutes et obligeant le lecteurice à considérer toutes les possibilités.

Dans cette composition interchangeable, nous voyons poindre les indices du queer dans le triangle durassien, puisqu'il introduit des formes de désir qui déstabilise les normes de genre, comme le souligne Sharon Spencer : « [T]he basic figure of the triangle is innately dynamic, for the three members are interchangeable, loving one another without regard for gender or for legalized bonds¹³⁹. » Le triangle durassien est d'ailleurs presque toujours composé de deux femmes et d'un homme, ce qui pose la question du désir dans les relations entre femmes autant que dans les liaisons homme-femme. Leslie Hill souligne, entre autres, que cette configuration du désir permet surtout de sortir le désir des corps et des personnes, au profit du désir d'une structure, d'une géométrie qui organise les rapports :

Lol's position in this spectacle is not a predetermined one; indeed what is at stake in the scene of the ballroom, governing the whole theme of sight in the novel, is the act of looking not as a means of voyeuristic control but as a mode of erotic participation or identification, an undecidable interplay of proximity and distance founded on the constant merging and coming apart of bodies¹⁴⁰.

Cette manière de désirer met à mal le *male gaze* et sa consommation du corps d'autrui. Effectivement, s'inscrivant davantage dans la perspective d'un *female gaze*, ce type de voyeurisme cherche plutôt l'identification avec autrui. Autrement dit, dans le triangle, le couple est sous le regard de Lol, mais contrairement au *male gaze* prédateur de Jacques Hold, le *female gaze* de Lol lui permet de se projeter vers le couple qui tend vers une identification fusionnelle, vivant à travers eux son désir. Cette configuration devient un outil qui permet d'intensifier le désir en le nourrissant du désir d'autres personnages, comme le souligne Sylvie Loignon : « le désir ne paraît possible que

¹³⁹ Sharon Spencer, « Intimate Geometry: The Art of the Triangle in Three Works by Marguerite Duras », *loc. cit.*, p.44

¹⁴⁰ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, *op. cit.*, p.78

s'il est insufflé par le désir de l'autre envers un tiers¹⁴¹. » Autrement dit, le désir de Lol pour Anne-Marie Stretter se voit amplifié par celui de Michael Richardson envers cette dernière.

Ces dynamiques relationnelles qui passent par le triangle amoureux et la projection de son désir vers un couple permettent également à Lol V. Stein de vivre un désir queer sans faire acte de sexualité queer. L'orchestration du désir dans la scène du bal est donc un bel exemple de la triangulation qu'Eve Kosofsky Sedgwick analyse dans *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire* tel que je l'ai évoqué dans mon premier chapitre. Analysant les triangles amoureux à la lumière des écrits de René Girard, Sedgwick propose que les liens de désir qui circulent dans les triangles amoureux existent autant, sinon sont plus importants, entre rivaux qu'avec la femme qui est l'objet de leur désir¹⁴². Ceci s'expliquerait par la nature mimétique du désir, c'est-à-dire que le désir est amplifié si d'autres le partagent. S'inspirant des écrits de Gayle Rubin dans *The Traffic in Women : Notes on the "Political Economy" of Sex*, où la théoricienne introduit l'idée que les femmes font l'objet d'échanges afin de renforcer les relations homosociales masculines, dans les sociétés patriarcales occidentales, et pointe la présence de désir homosocial dans ces échanges, Sedgwick établit que ces dynamiques s'inscrivent également dans les textes littéraires écrits par des hommes et mettant en scène des triangles amoureux¹⁴³. Dans ces textes, la femme qui fait l'objet de la rivalité entre deux hommes est, la plupart du temps, un outil de prise de pouvoir. Elle serait un outil de projection qui permettrait également à ceux-ci de diriger leurs passions homosociales vers un objet de désir socialement acceptable. De manière analogue, Lol V. Stein parvient à vivre son désir pour Anne-Marie Stretter en regardant le couple et en se projetant en eux. En ce sens, Michael Richardson est moins un objet de désir en tant que tel, que celui qui met en œuvre un désir qu'il partage avec Lol.

Au fil de la lecture, les moments où le couple danse sont ponctués, de manière systématique, par le retour vers leur observatrice, Lol V. Stein, mais aussi celle qui l'accompagne : Tatiana Karl. En effet, il faut se souvenir que le récit du bal est non seulement fait par Jacques Hold, mais qu'il s'inspire de « ce faux semblant que raconte Tatiana Karl ». À l'exception de Lol V. Stein, Tatiana

¹⁴¹ Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !*, op. cit., p.167

¹⁴² Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, op. cit., p.21

¹⁴³ *Ibid.*, p.47

Karl est la seule à avoir été présente lors du bal de T. Beach et à pouvoir en relater le récit. Ainsi, la narration est régulièrement ramenée à la perception et au souvenir de Tatiana : « raconte Tatiana » (R, 15), « se rappelait clairement Tatiana » (R, 15), « Tatiana Karl l'avait trouvé pâli » (R, 17). Ces interruptions narratives permettent de rappeler le rôle crucial de Tatiana Karl dans la construction du roman :

While Jacques Hold's role is undeniably important to the text, an interpretation of the novel as dependent on the couple formed by Jacques Hold and Lol V. Stein on 'his need to dominate and possess Lol', works to deny the necessarily triangular nature of relations between the characters and effectively to minimize the role of Tatiana Karl in the imagining and constructing of an 'histoire de Lol V. Stein'. Crucially, it seems, her witnessing of Lol pre-dates and surpasses that of Jacques Hold. Tatiana is revealed at the outset to be a physical presence in Lol's story and the protagonist best placed to mediate between lived experience and its placing in narrative¹⁴⁴.

Tatiana Karl est une narratrice témoin, participante au bal de T. Beach. Elle est « restée auprès de Lol » (R, 18) tout au long du bal, et elle regardait le couple avec elle : « Lol avait instinctivement fait quelques pas en direction d'Anne-Marie Stretter en même temps que Michael Richardson. Tatiana l'avait suivi. Alors elles virent » (R, 18). L'accès au *female gaze* passe donc autant par le regard de Tatiana Karl que par celui de Lol. Existant toutes deux dans cet acte de désir qu'est le fait de « les voir » (R, 103), Tatiana nous donne également un nouveau point de vue : celui qui se pose aussi sur Lol. Membre exclue du couple dansant, Lol parvient à se soustraire du *male gaze* : Renate Günther suggère qu'elle y parvient en se cachant derrière les plantes vertes et en étant évincée de sa position de femme désirée par son remplacement par Anne-Marie Stretter¹⁴⁵. Néanmoins, elle reste observée par son amie : « Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance. Tatiana la trouva elle-même changée. » (R, 17) Cet échange de regards permet d'unir Tatiana et Lol par l'entremise d'une projection de leur désir sur Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Comme Martine L. Jacquot le rappelle :

C'est souvent dans le regard de l'autre que le personnage durassien trouvera sa propre identité, en y lisant un reflet nouveau, vu de l'extérieur. Ce sera encore dans l'observation de l'autre couple qu'un couple vivra sa propre histoire, dans un

¹⁴⁴ Emma Wilson, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, op. cit., p.169

¹⁴⁵ Renate Günther, *Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein and L'Amant*, op. cit. p.25

mouvement de projection, de substitution, ou de glissement. En effet, en regardant un autre couple, les personnages comprennent ce qu'ils n'arrivent pas à vivre, et ils prennent l'histoire qui se déroule sous leurs yeux en marche pour la finir, ou reprennent leur propre histoire dans un autre temps et un autre lieu, avec un autre partenaire, pour terminer une histoire interrompue dans un mouvement de resurgissement¹⁴⁶.

Ne pouvant rejoindre elles-mêmes la piste de danse, Tatiana Karl et Lol V. Stein doivent se cacher derrière les plantes vertes pour observer le couple du bal de T. Beach et danser à travers eux : « Il ne reste que quelques couples, dont le leur et, derrière les plantes vertes, Lol et cette autre jeune fille, Tatiana Karl. » (R, 20) Les plantes vertes permettent une intimité singulière et une proximité des corps féminins, soustraits aux regards d'autrui : « Tatiana, sa meilleure amie, toujours aussi, caressait sa main posée sur une petite table sous les fleurs. Oui, c'était Tatiana qui avait eu pour elle ce geste d'amitié tout au long de la nuit. » (R, 20).

Le bal est donc un lieu où l'intimité et le désir peuvent exister entre Lol et Tatiana. Il permet également d'instaurer Tatiana en tant que double de Lol V. Stein :

Ta-tiana, double de Lol, son second nom dans l'amour, celle qui soudain change de position en déclarant : « Je suis ton seul témoin. » Témoin garant de ton désir et de ton existence. Celle qui vécut à côté d'elle l'heure du bal où une autre femme lui prenait son amant, où son amant lui dérobait le corps-désir d'une (autre) femme ; qui la regardait regarder la scène, lui caressait les mains ; Tatiana, premier jalon de la quête de Lol au sortir de son in-différence¹⁴⁷.

Cet espace narratif basé sur la complicité et les similitudes entre Tatiana et Lol rappelle l'espace narratif lesbien tel que défini par Marilyn R. Farwell. Celle-ci suggère que la recherche du double, de la ressemblance sont des éléments qui caractérisent les relations lesbiennes et qui permettent d'établir un espace narratif qui fait place au lesbianisme. En effet, selon elle, l'espace narratif lesbien prend appui sur une déstabilisation des codes narratifs traditionnels qui s'inscrivent dans une dynamique différentielle, oppositionnelle, suivant le désir hétérosexuel¹⁴⁸. L'espace narratif du bal de T. Beach correspond à une telle dynamique. Contrairement aux attentes hétéronormatives,

¹⁴⁶ Martine L. Jacquot, *Duras ou Le regard absolu*, op. cit., p. 38-39

¹⁴⁷ Marcelle Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, op. cit., p.45

¹⁴⁸ Marilyn R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, New York University Press, coll. « The Cutting edge (New York, N.Y.) », 1996, p.15

le bal est organisé suivant la prémisse de la ressemblance et du dédoublement, puisqu'aucune compétition ne s'installe réellement entre Lol V. Stein et sa rivale. Au contraire, à plusieurs reprises, Duras insiste pour rappeler que Lol ne souffrait pas : « les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser » (R, 19), puis plus loin, « Michael Richardson se passa la main sur le front, chercha dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, alors, en était un, mais il ne le vit pas. » (R, 21). Qui plus est, Lol et Tatiana font l'expérience partagée du bal ; ainsi, cette dernière devient « Lol's 'double', reflecting her own experience¹⁴⁹ » et le couple que forme Lol et Tatiana dédouble également le couple formé par Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. De fait, l'espace narratif du bal s'organise autour de la création de doubles et de couples qui se ressemblent, s'identifient les uns aux autres. Le désir peut ainsi circuler. C'est d'ailleurs le cas pour Tatiana Karl puisqu'en effet, le bal de T. Beach est également un événement fondamental dans l'expression de son désir. C'est du moins ce que l'on peut comprendre, plus loin dans le roman, lorsque Jacques Hold décrit à Lol sa nuit avec Tatiana à l'Hôtel des bois. Lorsque Lol interroge Jacques Hold pour savoir comment était Tatiana dans la chambre, celui-ci lui explique qu'elle parlait de Lol et qu'elle racontait le bal pendant leurs ébats :

— Elle parle de Lol V. Stein sous le drap qui la recouvre.

Tatiana raconte avec beaucoup de détails et en revenant souvent sur les mêmes le bal du Casino municipal où Lol, dit-on, a perdu la raison. Très longuement elle décrit la femme maigre habillée de noir, Anne-Marie Stretter, et le couple qu'ils faisaient avec Michael Richardson, comment ils avaient la force de danser encore, comment il était tout à fait étonnant de voir que cette habitude avait pu leur rester encore dans cet ouragan de la nuit qui paraissait avoir chassé de leur vie toute habitude, même, dit Tatiana, celle de l'amour. (R, 135)

De même que Lol, on peut remarquer que Tatiana est habitée par Anne-Marie Stretter, et par ce bal, au point où elle y est ramenée lorsqu'elle est avec son amant. Ceci montre combien la répétition est un élément important pour comprendre la construction du désir chez Duras, puisque, comme Hill le rappelle : « [W]hat repeats itself in Duras is desire; and desire in Duras is what repeats

¹⁴⁹ Renate Günther, *Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein and L'Amant*, op. cit., p.39

itself¹⁵⁰. » Autant pour Lol que Tatiana, le bal revient comme trame de fond dans les scénarios érotiques et, plus précisément, cette femme fatale dont le corps obsède leurs souvenirs.

3.2 Anne-Marie Stretter : le fantasme de la marche

La deuxième scène de fantasme qui nous intéresse est surnommée « archiscène de la dérobe » par Mireille Calle-Gruber, et « mise à nu » par Madeleine Borgomano. Il s'agit du récit d'un rêve qui habite Lol V. Stein lors de ses promenades quotidiennes à travers S. Tahla. Chaque après-midi, Lol V. Stein sort de sa maison, de son placard, après avoir consacré « ses matinées entières à sa maison, à ses enfants, à la célébration de cet ordre si rigoureux qu'elle seule avait la force et le savoir de faire régner » (R, 44), pour marcher dans son quartier d'enfance où des « pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes [lui] viennent dans la bousculade » (R, 45). Ces pensées la ramènent au bal : « Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, le grandit, sort de ses plis, s'étire » (R, 46). Les promenades de Lol V. Stein deviennent donc un moment privilégié, pour Lol, de faire un retour en arrière et de reproduire les dynamiques de désir qui s'étaient créées lors du bal de T. Beach :

What repeats itself for Lol, as the object of her desire, is less a static triangle, with its unchanging repertoire of male and female participants (as Lacan's analysis contends), than a dynamic, flickering scenario in which there are no fixed positions but a series of mobile relationships. Lol's desire is for an image, a scene, which belongs to the narrative progression of the ball, but also refuses to be contained by it and can carry on being repeated *ad infinitum*¹⁵¹.

Cette scène qu'elle aime voir répétée est celle où Michael Richardson « aurait dévêtu [Anne-Marie Stretter] de sa robe noire avec lenteur » (R, 49). Encore ici, le regard de Lol V. Stein est central dans le désir qu'elle exprime : « Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle : elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. » (R, 49). Dans le désir de Lol, le fait de voir prime sur l'action elle-même et c'est ainsi que sont organisées les scènes qu'elle se répète. Encore une fois, ici, Michael Richardson est moins objet de désir qu'outil d'agentivité. Il est l'outil narratif qui permet le retrait de la robe d'Anne-Marie Stretter, et la projection de Lol V.

¹⁵⁰ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit.p.74

¹⁵¹ *Ibid.*, p.77

Stein : « elle est avec lui chair à chair ». Mireille Calle-Gruber le souligne, elle aussi, dans son analyse de la scène :

Dans la scène qu'elle réinvente chaque fois, Lol n'« aura pas été remplacée » purement et simplement : dans la substitution, elle est aussi un excédent (un excès) du désir sexuel ; spectatrice, elle est aussi celle qui fait le geste de dénuder (avec Michael Richardson). Un entraînement amoureux est à l'œuvre où passivité et activité s'échangent : comme Lol qui prend l'initiative et qui subit, Anne-Marie Stretter est une figure ambivalente, féminine (« seins [...] blancs » (R, 50)) et phallique (« fourreau noir »), et Michael Richardson, l'homme du geste, est aussi agi par la mise en scène de Lol, tout-puissant et impuissant (« ébloui, un Dieu lassé »). Bref, une énergétique transexuelle hante le récit de cette scène comme tant d'autres chez Duras [...] ¹⁵².

Actrice, de même que spectatrice, Lol met en scène son cinéma et utilise Michael Richardson comme prolongement d'elle-même afin de poser les gestes qu'elle ne pourra pas poser elle-même. Le nœud de ce fantasme reste donc Anne-Marie Stretter. Lol est hantée par la nudité de cette femme et en orchestre le dénudement quotidiennement. Cette répétition de la scène, et de la configuration en triangle du bal, permet de déconstruire les binarités de genre, ainsi que Calle-Gruber le souligne. En effet, le genre perd de sa signification et se trouve transgressé, transcendé, pour finalement atteindre un état de dissolution :

Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde. (R, 50)

La répétition imaginaire du dénudement d'Anne-Marie Stretter permet à Lol d'osciller entre les deux autres pôles du triangle durassien : d'une part, elle est avec Michael Richardson et participe à son geste, « chair à chair avec lui », d'autre part, elle se joint à Anne-Marie Stretter dont le dénudement lui permet d'évacuer son propre corps qui « s'efface ». C'est ce que Calle-Gruber identifie comme une « énergétique transexuelle » dans sa lecture de la scène. Elle en vient également à souligner l'aspect pluriel du désir inscrit dans la scène :

¹⁵² Mireille Calle-Gruber, « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », *op. cit.* p.22

La scène de la dérobe dérobée fait le récit des différences sexuelles, et c'est ce pluriel qui emporte, à mes yeux, l'incroyable force des textes de Marguerite Duras. Disons-le d'emblée : la fascination de Lol pour la nudité d'Anne-Marie Stretter engage et l'inscription de rapports hétérosexuels croisés, Michael Richardson/Anne-Marie Stretter, Michael Richardson/Lol, et l'inscription du rapport homosexuel Anne-Marie Stretter/Lol¹⁵³.

La reprise de la triangulation du bal de T. Beach met encore davantage l'accent sur la présence de ce rapport homosexuel qui unit les deux femmes. Il est d'autant plus évident que le regard de Lol V. Stein s'intéresse au corps d'Anne-Marie Stretter, puisque c'est la description de ce corps qui se répète dans la scène. C'est son « corps long et maigre » (R, 49), ses « seins [...] blancs, sous le fourreau noir » (R, 50) que Lol V. Stein imagine et désire revoir. De surcroît, Mireille Calle-Gruber souligne également le caractère transgressif et déstabilisant de l'écriture du désir chez Marguerite Duras :

La force transgressive de l'écriture des différences sexuelles par Duras tient à ce qu'elle opère le décloisonnement des formes de la sexualité ; elle ne fait pas le partage entre féminin et masculin mais elle habite les passages en tous genres qu'elle dispose dans une tension extrême : les rapports d'hétérosexualité et d'homosexualité, et de triangulation amoureuse, et de voyeurisme, et la prostitution, à quoi s'ajoutent dans d'autres livres, l'amour de l'enfant, la défloration, l'inceste, la chasteté¹⁵⁴.

C'est bel et bien cet appel aux formes de désir perçu comme « pervers » ou « anormaux » dans une construction hétéronormée de la sexualité qui rapproche l'écriture durassienne du queer : « queer : remettre en question les représentations traditionnelles de la sexualité, de nos sexualités, qui ont pendant trop longtemps été chosifiées par des auteur·rices et des institutions posant un regard objectivant et condescendant sur nos corps, nos désirs et nos vies¹⁵⁵. »

3.3 « Allez Tatiana, allez, on danse » : Tatiana au centre du désir

Je poursuis en proposant un retour en arrière vers les années d'adolescence de Lol V. Stein et Tatiana Karl. En effet, nous avons déjà établi dans notre relecture de la scène du bal que les deux

¹⁵³ Mireille Calle-Gruber, « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 21-22

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.23

¹⁵⁵ Nicholas Giguère et al., « Écrire queer », *Lettres québécoises*, n° 178, Lettres québécoises inc., 2020, en ligne, <<https://id.erudit.org/iderudit/94112ac>>, consulté le 21 juin 2024., p.20

jeunes filles partagent une intimité homoérotique. Cette analyse est d'autant plus confirmée par une relecture attentive des moments qu'elles ont partagés dans leur jeunesse. C'est d'ailleurs ainsi que le roman débute, en introduisant presque tout de suite Tatiana Karl comme la « meilleure amie [de Lol] durant leurs années de collègue » (R, 11). S'en suit ce que je nommerai la scène de la danse du préau :

Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. (R, 11)

S'inscrivant dans cette thématique récurrente de la danse comme expression du désir, chez Duras, la scène positionne déjà les deux jeunes filles comme étant hors de la norme : elles ne suivent pas leurs comparses lors de la marche, Renate Günther le souligne également, elles préfèrent la liberté et l'intimité partagées¹⁵⁶. Ainsi, accompagnées par la musique d'une radio dans un immeuble voisin : « 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. » (R, 11). Le récit de cette séquence est ponctué d'interruptions narratives où Lol invite Tatiana à danser. Il s'agit là d'une initiative et d'une agentivité que l'on ne reverra pas chez Lol dans le reste du roman. Cet enthousiasme de jeunesse a peu à voir avec la femme passive et effacée dont Jacques Hold esquisse le portrait. Il n'est donc pas anodin de noter que le récit de cette scène nous est fait, lui aussi, par Tatiana Karl. S'inscrivant derechef ici comme un élément de coupure narrative, Tatiana nous amène, dans une narration au « je » masculin, à poser sur Lol un regard singulier et féminin. Elle permet d'entrer dans le texte à travers les yeux d'une lectrice féminine (« female reader », pour reprendre les termes d'Emma Wilson), mais surtout d'une lectrice qui connaît Lol, sinon intimement, du moins davantage que Jacques Hold.

La scène de la danse du préau est une image récurrente dans *Le ravissement de Lol V. Stein* puisqu'elle est reprise plus tard dans le récit (j'y reviendrai), mais elle se trouve également dans *L'Amant de la Chine du Nord* de 1991. Ce livre autobiographique s'inscrit de manière singulière dans l'œuvre de Duras. Publié à la fin de sa vie, il reprend l'histoire de son roman à succès, *L'Amant*

¹⁵⁶ Renate Günther, *Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein and L'Amant*, op. cit., p.36

(1984), où elle raconte sa toute première relation avec un homme chinois beaucoup plus vieux qu'elle lors de son adolescence en Indochine¹⁵⁷. Nous y retrouvons une variété de thèmes et de dynamiques relationnelles constitutives de toute l'œuvre de l'écrivaine entre autres : le personnage d'Anne-Marie Stretter et l'amitié homoérotique de deux adolescentes en pension. C'est le lien entre Hélène Lagonelle et la protagoniste de *L'Amant de la Chine du Nord*, celle qu'on nomme « l'enfant », qui reprend les motifs de la relation entre Lol V. Stein et Tatiana Karl, mais plus précisément, c'est la scène de la danse, un jeudi après-midi dans la pension vide, qui évoque celle du préau :

De cet endroit couvert arrivent les voix des deux jeunes filles amies et un air de danse. Il vient d'un phonographe posé par terre. [...] Elles parlent peu sauf pour les conseils de danse donnés par l'enfant.

Elles sont pieds nus sur les dalles des couloirs. Elles portent les robes courtes de la mode d'alors, en coton clair imprimé de motifs également clairs.

Elles sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà.

Elles dansent. Elles sont de race blanche. Elles sont dispensées de la promenade réglementaire des métisses abandonnées — parce que blanches, si pauvres que soient leurs familles — sur leur simple demande¹⁵⁸.

S'il s'agit, ici, d'une reprise presque exacte du scénario trouvé dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, Duras introduit, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, des éléments de contexte historique. La scène s'ancre ici dans le réel, dans la colonisation, et l'on comprend pourquoi les jeunes filles peuvent rester seules à la pension, pourquoi elles seules ont ce privilège. Contrairement à la séquence du *Ravisement de Lol V. Stein*, celle de *L'Amant de la Chine du Nord* va également plus loin en matière de paroles et de gestes. L'enfant avouera à Hélène Lagonelle : « Pour moi le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C'était le matin, tu revenais de la salle de douches, complètement nue... c'était à ne pas en croire ses yeux, à croire qu'on

¹⁵⁷ L'Indochine fait référence à la colonie française qui a été dissoute entre 1946 et 1954. Au terme de la guerre d'Indochine (1940-1954), les États indépendants du Viêtnam, du Cambodge et du Laos reprennent le territoire aux autorités coloniales. Le récit de Marguerite Duras se situe au Viêtnam où elle a grandi jusqu'à ses 18 ans.

¹⁵⁸ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p.65

t'inventait...¹⁵⁹ » Les deux jeunes filles partageront également un baiser : « Elle pose sa bouche sur celle d'Hélène. Elles s'embrassent¹⁶⁰. » Cette reprise, dans un roman ultérieur, nous informe sur la tension qui existe dans la relation de Lol V. Stein et Tatiana Karl, et crée une filiation intertextuelle, comme le souligne Günther :

Despite the overt heterosexuality of Duras's texts it is possible to trace an underlying lesbian thematics and textuality. Patterns of female friendship and desire recur throughout her work from the late 1950s to the early 1990s, creating a lesbian intertextuality which links together texts like *Le ravissement de Lol V. Stein*, *Détruire dit-elle*, *La femme du Gange* and *L'amant de la Chine du Nord*. This continuity of relationships provides a certain female 'genealogy', to use Irigaray's term, and maintains a sense of kinship between women in Duras. The representation of love between women in all the texts discussed in this chapter offers a portrayal of active female desire and of women as desiring subjects. In earlier texts, such as *Détruire dit-elle*, moreover, lesbian desire was instrumental in the deconstruction of fixed gender identities, implicitly questioning the dominant status of heterosexuality and advocating instead a kind of genderless polysexuality¹⁶¹.

Cette « généalogie » féminine s'opère au travers de l'œuvre presque entière de Duras et force à reconsidérer les rapports de désir qui s'inscrivaient de manière plus subtile dans les premières itérations de liaisons entre femmes. En effet, quoiqu'aucun indice de baiser ne figure dans le *Ravissement de Lol V. Stein*, il n'est pas anodin que Duras y soit revenue en 1991, presque pour reprendre le récit là où il s'était arrêté.

Or, la relation entre Tatiana Karl et Lol V. Stein reste, déjà en 1964, imprégnée d'un lien homoérotique manifeste dans cette scène du préau, mais également dans la réunion subséquente des deux amies. Cette réunion est orchestrée par Lol V. Stein et s'organise autour d'un désir de revoir cette amie de collègue « qui, dans son souvenir, était la plus attachante de toutes. » (R, 69) Duras insiste régulièrement sur l'importance de cette rencontre pour Lol V. Stein. Celle-ci aurait choisi avec soin la robe qu'elle portera le jour où elle visitera Tatiana Karl « afin que [celle-ci] la

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.68

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.69

¹⁶¹ Renate Günther, « Female Homoerotics and Lesbian Textuality in the Work of Marguerite Duras », *op. cit.*, p.166

reconnût mieux, plus facilement» (R, 70). Le moment venu, la nervosité de Lol V. Stein est palpable :

Lol, une fois de plus, fait le tour de la villa, non plus dans l'espoir de tomber sur Tatiana mais pour essayer de calmer un peu cette impatience qui la soulève, la ferait courir [...] Tatiana Karl lui est devenue en peu de jours si chère que si sa tentative allait échouer, si elle allait ne pas la revoir, la ville deviendrait irrespirable, mortelle. (R, 71)

À nouveau, la volonté de « la revoir » est centrale au désir de Lol V. Stein et devient un enjeu de vie ou de mort. Il est impensable pour Lol V. Stein de poursuivre sa vie à S. Tahla, ses promenades dans la ville de son enfance, sans avoir revu Tatiana Karl, comme si, après l'avoir vue avec son amant, la réalisation des fantasmes de Lol V. Stein était désormais impossible. C'est cet élément déclencheur, l'observation de Tatiana et de son amant, par la fenêtre de l'Hôtel des bois, qui brise le cycle répétitif dans lequel se trouvait Lol V. Stein : Lol cesse de reproduire le bal et la mise à nu d'Anne-Marie Stretter lors de ses promenades dans S. Tahla et cherche plutôt sa vieille amie à travers la ville. Si la compulsion de Lol V. Stein est déjà claire dans ces courts extraits, les retrouvailles de Lol V. Stein et Tatiana Karl confirment d'autant plus le désir que ces deux amies partagent. Les souvenirs de leur proximité partagée se traduisent entre autres par l'insistance de la réminiscence de Lol qui évoque que Tatiana avait « l'odeur du linge frais des dortoirs » (R, 73-74), un « rire [qui] courait le soir à la recherche d'oreilles à qui raconter les bons tours du lendemain » (R, 74), ses cheveux « défaits, le soir, [que] tout le dortoir venait voir » (R, 79). Tatiana contribue également à cette nostalgie : « Ta voix a changé, dit Tatiana, mais ton rire je l'aurais reconnu derrière une porte de fer. » (R, 84). D'ailleurs, c'est elle qui dirige la discussion vers le souvenir de la scène du préau. On y reprend les mêmes motifs dans une séquence d'énumération qui accélère le rythme du texte :

Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collègue, elles dansaient dans le préau vide — on danse, Tatiana ? — un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses anciennes [...] Allez, Tatiana, allez, on danse, parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur. (R, 85)

Cette accélération dans le récit, par l'usage des virgules, des tirets répétés et des interruptions narratives par discours rapporté, emporte le lecteurice dans un rythme de danse, et dès lors, dans ce souvenir. Alors que Tatiana s'enivre, le texte nous entraîne dans la mémoire de cette danse et

de cet emportement qui permet de reconsidérer cette scène comme fondatrice dans les dynamiques de désir qui s'organisent dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Si, certes, il a déjà été établi que la scène du bal est celle qui solidifie les dynamiques de triangulation dans le texte, c'est la scène de la danse du préau qui introduit le motif de la danse dans le roman, tel que le souligne Wilson : « As they dance to tunes from a radio in a neighbouring building, the text initiates the motif of the dance with its exchange of partners, which creates a replicated pattern of displacement¹⁶². » C'est dire combien Tatiana est centrale aux thèmes phares du roman. Elle agit autant comme rupture narrative dans le texte que comme actrice principale dans les divers scénarios de désir inscrits dans le récit. D'ailleurs, tout au long de leur discussion, Tatiana et Lol se lancent à tour de rôle des compliments et partagent une intimité corporelle qu'elles n'ont pas avec leur amant ou mari respectif :

Tatiana is shown to know a physical closeness with Lol, an intuitive intimacy, ever denied Jacques Hold despite Lol's seduction of him and his ever iterated attempts to become her author.

Tatiana's reading of Lol is lent authority, then, by her privileged access to both her friend's trauma and her friend's body¹⁶³.

En effet, Tatiana enlace, embrasse, complimente Lol, mais aussi, elle la comprend à demi-mot, parvient à percevoir les failles dans la façade de Lol V. Stein :

Elle écoutait la moindre parole de Lol V. Stein, elle la provoquait à parler de sa vie récente. Elle désirait à la fois nous la faire connaître et en savoir, elle toujours davantage sur son mode d'existence, son mari, ses enfants, sa maison, son emploi du temps, son passé. Lol parla peu mais avec assez de clarté, de netteté pour rassurer qui que ce soit sur son état actuel, mais pas elle, Tatiana. (R, 76)

Tatiana, encore une fois, semble avoir accès à une compréhension intime et unique de Lol V. Stein et, comme je l'ai souligné dans le dernier chapitre, cette compréhension donne accès à l'identité queer de cette dernière. Dans cet extrait, Tatiana insiste pour tout savoir du présent de Lol, mais surtout, elle l'interroge sur « son mode d'existence, son mari, ses enfants, sa maison », tant

¹⁶² Emma Wilson, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, op. cit., p.169

¹⁶³ *Ibid.*, p.170

d'aspects d'une vie hétéronormée. Or, Tatiana est seule à ne pas croire à cette charade, accentuant encore son rôle singulier dans l'histoire de Lol V. Stein.

Pour justifier sa visite chez Tatiana Karl, Lol V. Stein invente avoir trouvé une photo d'elles pendant leur année de collège :

Elle a parlé tout de suite à Tatiana d'une photographie retrouvée au hasard d'un rangement récent dans une chambre de grenier : elles y étaient toutes les deux la main dans la main, dans la cour du collège, en uniforme, à quinze ans. (R, 75)

Dans cette image inventée de toutes pièces par Lol, la volonté d'instaurer une dynamique de dédoublement, de miroir est claire. Emma Wilson souligne, d'ailleurs, cette reprise visuelle du double : « Tatiana is placed visually as Lol's double : in the absent photograph, apparently, they appear at the same age in the same uniforms; in the school playground they have danced together; later they walk with their arms wound round each other¹⁶⁴. » Julia Kristeva en suggère autant dans *Soleil noir : dépression et mélancolie*, où elle avance que, chez Duras, « [l]'acte amoureux est souvent l'occasion d'une telle réduplication, chaque partenaire devenant le double de l'autre¹⁶⁵. » Selon elle, « la passion entre deux femmes est une des figures les plus intenses du dédoublement¹⁶⁶ ». Elle prend l'exemple de Tatiana Karl et Lol V. Stein comme figures de doubles dans l'œuvre durassienne :

[Lol] épie les ébats amoureux de son ancienne amie Tatiana Karl et de Jacques Hold. Elle est amoureuse du couple, de Tatiana surtout : elle voudra en prendre la place dans les mêmes bras, dans le même lit. Cette absorption de la passion de l'autre femme — Tatiana étant ici le substitut de la première rivale, Anne-Marie Stretter, et, en dernier ressort, de la mère — se fait aussi en sens inverse : Tatiana, jusqu'alors légère et ludique, se met à souffrir. Les deux femmes sont désormais des calques, des répliques dans le scénario de la douleur qui, aux yeux ravis de Lol V. Stein, règle le manège du monde¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.178

¹⁶⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p.256

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.257

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.257

Kristeva pointe ici l'importance du double dans la poursuite du désir de Lol V. Stein. Si elle repousse, néanmoins, l'homosexualité féminine de son analyse¹⁶⁸, elle montre, malgré tout, la nécessité toujours renouvelée, pour Lol V. Stein, de se projeter vers une autre femme, de se fondre à celle-ci afin de vivre son désir. Reste toujours, subjacente à cette lecture, l'esthétique que certain.e.s disent propre à la littérature lesbienne : la recherche d'un espace narratif du « *sameness* ». En effet, Marcelle Marini soulève également cette recherche de « l'amour de la même-autre » dans l'exploitation de l'homosexualité féminine chez Duras :

L'homosexualité est encore l'une des voies où se constituer dans l'amour de la même-autre. Corps qui s'entourent, se frôlent et se séparent, regards qui se croisent, femmes qui se parlent et s'écoutent un peu à côté des énoncés, « voix qui s'aiment » dans la joie-douleur de la similitude et de la différence, « voix entrelacées, tendres, dans la dilution nocturne, d'une féminité pareillement rejointe en moi. Je les entends. C'est ce que Lol désirait »¹⁶⁹.

La dynamique du double qui organise la relation entre Lol et Tatiana se base sur cette connaissance intrinsèque de l'autre pour arriver à se trouver dans l'image qu'elle nous renvoie. C'est l'identification à l'autre qui aboutit dans la fusion des deux personnages dans l'ultime scène du roman lorsqu'« il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl » (R, 189). Cette dynamique est reprise d'un bout à l'autre de l'œuvre de Duras, comme l'a souligné Renate Günther, notamment dans *Détruire, dit-elle*. Alissa Thor et Elizabeth Alione y figurent en tant que doubles, culminant dans une scène homoérotique où les deux femmes se regardent à travers un miroir et s'avouent s'aimer et se désirer¹⁷⁰. Günther, en analysant cette esthétique du double et du miroir dans ce roman, conclut que celle-ci permet de détruire les binarités de genre et de sexualité :

The mirror structures which operate throughout [*Détruire, dit-elle*] effectively destroy the binary oppositions underlying dominant definitions of heterosexuality as radical difference. Regardless of the assumed biological sex of the protagonists, *Détruire* ultimately privileges an 'erotics of sameness', to use James Williams's term, by dismantling patriarchal power structures which rely on the positioning of women as 'Other'. Therefore, Duras's text not only deconstructs 'gender', but also discrete

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 262-263

¹⁶⁹ Marcelle Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.44

¹⁷⁰ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, p.101

categories of 'sexuality', as the boundaries between heterosexuality and homosexuality become blurred¹⁷¹.

En déstabilisant l'hégémonie de la différence sexuelle qui organise les rapports de genre dans un système hétérosexuel, Duras nous entraîne à voir s'opérer le désir sous une nouvelle dynamique qui se base plutôt sur l'esthétique du double, de la ressemblance. Autrement dit, elle nous amène dans le queer.

3.4 L'hôtel des Bois et le champ de seigle : revisiter le triangle

Je finirai mon analyse en m'intéressant à la reprise de la triangulation amoureuse Lol V. Stein — Jacques Hold — Tatiana Karl. S'il est déjà clair, dans ce chapitre, que les dynamiques de désir, chez Duras, s'instaurent à travers les triangulations, les répétitions et les dédoublements, la reproduction du désir, qui s'opère dans le champ de seigle de l'hôtel des Bois, permettra de confirmer ces lectures.

La rencontre de Tatiana Karl et de son amant est arrivée par hasard, pour Lol V. Stein. En effet, elle les surprend ensemble, le couple marchant devant sa maison d'enfance, et les observe partager un baiser. Or, quelque chose dans le couple résonne chez Lol et éveille son souvenir :

Lol, dans son jardin, n'est pas sûre d'avoir reconnu la femme. Des ressemblances flottent autour de ce visage. Autour de cette démarche, du regard aussi. Mais le baiser coupable, délicieux, qu'ils se sont donné en se quittant, surpris par Lol, n'affleure-t-il pas lui aussi un peu à sa mémoire ? (R, 38)

Lol V. Stein ne distingue pas son amie d'enfance d'emblée, mais quelques caractéristiques réveillent, en elle, des souvenirs : la démarche de cette femme, son regard, mais plus précisément, ce baiser. Quelque chose dans le baiser « coupable, délicieux » que Tatiana partage avec son amant est familier à Lol V. Stein, comme si elles avaient déjà partagé un tel baiser. En repensant à la scène de la danse du préau et à sa reprise dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il ne semble pas impossible de le croire. Cette rencontre fortuite avec le couple déclenche le désir chez Lol de marcher, et quoique Jacques Hold n'attribue pas à « la ressemblance entr'aperçue par Lol, de la femme » (R, 39) un rôle prépondérant dans la mise en marche de Lol, il n'est pas banal que ce soit

¹⁷¹ Renate Günther, « Female Homoerotics and Lesbian Textuality in the Work of Marguerite Duras », *op. cit.*, p.160

cette rencontre qui permette à Lol de sortir de sa maison, lieu que nous avons déjà établi comme une sorte de placard.

Les raisons qui auraient pu pousser Lol V. Stein à s'échapper de son placard sont multiples, mais la plupart d'entre elles renvoie au queer : qu'il s'agisse de la reconnaissance de sa tendre amie Tatiana, du baiser qu'elle a partagé avec son amant ou encore de la reprise de la dynamique du « triangle [qui] permet de rendre compte de la répétition des scènes d'exclusion, où le sujet est à la fois voyant et voyeur¹⁷² », toutes ces circonstances nous ramènent à la recherche d'un désir, soit pour Tatiana ou pour la reproduction d'une triangulation de désir. Qui plus est, c'est vers le queer que Lol est amenée à nouveau, puisque la marche donne à Lol l'occasion de recréer la scène du dénudement d'Anne-Marie Stretter. Cet acte lui offre un retour vers la triangulation qui donne accès au corps de cette femme, mais plus encore, il lui permet de s'évader de sa personne, de son propre corps : « [e]lle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle. » (R, 41) La marche est l'occasion d'une perte d'identité, l'expérience d'un flou qui crée un espace d'existence, voire, qui devient le lieu de la dissolution d'une identité de genre.

C'est du moins ce que Bernard Alazet avance en analysant les figures de la non-binarité chez Duras, plus précisément chez les personnages durassiens qui sont condamnés à la marche. Se penchant sur plusieurs textes durassiens (*Le Vice-consul*, *Navire Night*, *Emily L.* entre autres), Bernard Alazet étudie la figure de l'androgynie et du neutre dans la phrase durassienne. Selon lui, la syntaxe de Duras en viendrait à confondre et à multiplier les marques de genre par l'usage répétitif des pronoms personnels « elle » et « il ». Ceci sème la « [f]usion/confusion des différences sexuelles qui s'indifférencient en se conjuguant¹⁷³ » qui permet de faire surgir la non-binarité dans le texte. D'autant plus, Alazet perçoit les personnages « fous » comme des personnages « androgynes », étant donné la démultiplication de noms et de pronoms qui ont pour effet de troubler les identités sexuelles par l'excès des marques de genre. Le personnage auquel il attribue cette appartenance est la mendicante du *Vice-consul*, dont l'errance offre une représentation du

¹⁷² Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !*, op. cit., p.167

¹⁷³ Bernard Alazet, « « Elle marcherait, et la phrase avec elle ». La phrase, le neutre, l'androgynie chez Marguerite Duras », *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 2005, p.32

mouvement de désorientation caractéristique à la prose durassienne¹⁷⁴. Cette compréhension des excès de marques de genre se rapproche des dynamiques que nous avons observées dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, notamment lorsque Lol V. Stein imagine le dénudement d'Anne-Marie Stretter. Se confondant à la fois dans la représentation du corps nu de la femme fatale et des mains qui le dévoilent, Lol V. Stein accumule les marques de genre et devient « un excédent (un excès) du désir sexuel¹⁷⁵ », selon Calle-Gruber.

C'est au fil de ses promenades que Lol revoit, au hasard, « celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines » (R, 52) et qu'elle décide de le suivre à travers S. Tahla jusqu'à l'Hôtel des bois. Or, il semble important de souligner que ce n'est pas vraiment cet homme que Lol suit, mais plutôt Tatiana. Jacques Hold en suggère autant, d'ailleurs : « Lol savait-elle déjà nommer celle qu'il allait rencontrer ? Pas tout à fait encore. Elle ignore que c'est elle qu'elle a suivie à travers cet homme de S. Tahla. Et pourtant cette femme n'est plus seulement celle entrevue devant son jardin, je crois que déjà elle est davantage pour Lol. » (R, 54) Lol a suivi Jacques Hold sachant qu'il l'amènerait vers Tatiana Karl, mais aussi vers une nouvelle configuration triangulaire qui permettrait de reproduire la dynamique du bal de T. Beach. Déjà, lorsqu'elle a été témoin du baiser partagé devant sa maison, elle a pu retrouver son rôle d'observatrice, de troisième membre exclue. Le narrateur nous confirme lui-même cette hypothèse : « Son choix est exempt de toute préférence. Je suis l'homme de S. Tahla qu'elle a décidé de suivre. » (R, 113) Jacques Hold n'est donc qu'un accessoire qui l'amène vers Tatiana Karl : « Elle aime, aime celui qui doit aimer Tatiana. » (R, 133). Une fois arrivée à l'Hôtel des bois, Lol finira par reconnaître son amie de collègue :

Dès qu'elle se dirige vers lui, dans ce déhanchement circulaire, très lent, très doux, qui la fait à tout moment de sa marche l'objet d'une flatterie caressante, secrète, et sans fin, d'elle-même à elle-même, aussitôt vue la masse noire de cette chevelure vaporeuse et sèche sous laquelle le très petit visage triangulaire, blanc, est envahi par des yeux immenses, très clairs, d'une gravité désolée par le remords ineffable d'être porteuse de ce corps d'adultère, Lol s'avoue avoir reconnu Tatiana Karl. Alors, seulement, croit-elle, depuis des semaines qu'il flottait, çà et là, loin, le nom est là : Tatiana Karl. (R, 58)

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.30

¹⁷⁵ Mireille Calle-Gruber, « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », *op. cit.*, p.22

Cette description du corps de Tatiana rappelle le corps d'Anne-Marie Stretter et répète les dichotomies du noir (« la masse noire de cette chevelure ») et du blanc (« le très petit visage triangulaire, blanc »). Tatiana Karl s'insère ainsi dans le fantasme de Lol, reprend la place de la femme fatale, jusqu'à son regard (« des yeux immenses, très clairs ») qui rappelle la pâleur des yeux d'Anne-Marie Stretter (« une décoloration presque pénible de la pupille » (*R*, 16)). Ce déplacement du désir de Lol vers un nouveau couple évoque un aspect important de la triangulation du désir :

[I]e triangle est une figure spatiale (où l'on retrouve l'extériorité de la folie) qui inscrit un mobile et une mobilité. Mobilité : la géométrie variable de l'amour signale que les partenaires importent peu — on songe aux interchangeables amants de Madame Stretter (voir *VC*), ou au fait que la constellation Lol — Michael Richardson — Anne-Marie Stretter se déplace dans celle que forment Lol — Jacques Hold — Tatiana Karl. Seule importe la fonction c'est-à-dire le maintien de la triangulation que matérialise, le plus souvent, le regard du tiers, exclu/inclus, sur le couple. La distance de ce détour, on va le voir aussitôt, est celle du désir. Non pas à l'égard d'une personne, mais le désir de l'amour : l'amour de l'amour¹⁷⁶.

Ainsi, à nouveau, le dédoublement s'opère et le couple que forment Tatiana Karl et Jacques Hold devient un substitut du couple du bal et vient se fondre avec ce dernier. La séquence de voyeurisme qui s'en suit reproduit également ce que Lol avait déjà mis en scène dans son fantasme du dénudement d'Anne-Marie Stretter. Lol, observant les deux amants dans leur chambre d'hôtel, ne peut voir qu'à travers la fenêtre de celle-ci : « Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement. [...] La fenêtre est petite et Lol ne doit voir des amants que le buste coupé à la hauteur du ventre. Ainsi ne voit-elle pas la fin de la chevelure de Tatiana. » (*R*, 64) Deborah Glassman souligne que cette vision coupée du corps de Tatiana, dont seul le buste est visible, rappelle le dénudement des seins d'Anne-Marie Stretter dans le fantasme de Lol :

Tatiana, like Stretter, is sheathed in black. The parallel between the two scenes is clearly established by their partial nudity. In each instance, the blind spot of Lol's trauma corresponds with the incomplete visibility of the female body. Where Lol's ostensible intolerance for seeing the nude body of the woman who replaced her froze the fantasy of Richardson's disrobing of Stretter, here the window frame cuts Tatiana off from full view. The end of her hair is out of sight just as her body is not visible from the belly down. The window frame materially impedes from sight the unassimilable

¹⁷⁶ Mireille Calle-Gruber, « La dérobee du récit chez Marguerite Duras », *op. cit.*, p.46

element of Lol's fantasy, thereby hiding that which is intolerable and which eludes narrative and visual frames. The blinding and absent center of the novel is a woman's sex¹⁷⁷.

La reproduction des scénarios de désir est marquée par cette fusion entre les deux femmes fatales du roman, mais également par cette impossibilité d'avoir accès à la nudité totale des corps féminins, comme si l'homophobie internalisée de Lol l'empêchait d'avoir accès à ce sexe. Incapable de dénuder elle-même Tatiana ou Anne-Marie, Lol s'en remet à des hommes, acteurs du geste. Lol se soustrait ainsi de l'hégémonie de l'accès aux corps comme lieu de désir, au profit du regard : regarder Tatiana par la fenêtre devient l'acte de désir principal. Par ailleurs, il semble que ce ne soit pas la première fois qu'elle observe Tatiana « nue sous ses cheveux noirs » (R, 115) :

Tatiana encore nue : elle s'arrête, se cambre, la tête légèrement levée et, dans un mouvement pivotant de son torse, les bras en l'air, les mains prêtes à la recevoir, elle ramène sa chevelure devant elle, la torsade et la relève. Ses seins, par rapport à sa minceur, sont lourds, ils sont assez abîmés déjà, seuls à l'être dans tout le corps de Tatiana. Lol doit se souvenir comme leur attache était pure autrefois. (R, 64-65)

Duras nous laisse encore ici quelques indices de la liaison homoérotique entre Tatiana et Lol pendant leur adolescence en insinuant que Lol se souvienne de ce à quoi ressemblaient les seins de Tatiana dans sa jeunesse. Confirmant encore une fois l'intimité de leur relation au collège, le souvenir du corps de Tatiana hante Lol tout autant que celui d'Anne-Marie Stretter. En outre, les scènes de voyeurisme à l'Hôtel des bois nous rappellent que :

Le plaisir durassien qui s'y donne à voir ne se produit ni ne provoque presque jamais à deux : tout paraît se jouer là à trois, chiffre qui permettrait de déjouer, et, en quelque sorte, de déjouer les sujets si bien que le troisième sexe serait toujours celui qui vient à s'immiscer et se glisser entre les deux premiers sexes mis en scène. Il faudrait ainsi un troisième membre pour désaccoupler¹⁷⁸.

Ce troisième membre, c'est Lol qui admire le couple par la fenêtre. Elle qui regarde et qui s'enfuit des impositions du genre et des attentes qui y sont reliées : « Il devait y avoir une heure que nous

¹⁷⁷ Deborah Glassman, « Fascinating Vision and Narrative Cure: Marguerite Duras's *The Ravishing of Lol V. Stein* », *loc. cit.*, p.91

¹⁷⁸ Johan Faerber, « Souvenirs du Triangle d'or ou du troisième sexe au troisième texte dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », dans Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 2005, p.55

étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tout à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne. » (*R*, 124) Encore, le symbole du miroir revient. Or, « ce miroir qui ne reflétait rien » ne renvoie pas à une vision de soi, mais bien à « l'éviction souhaitée de sa personne » qui permet à Lol d'échapper à la binarité, comme le souligne, Johan Faerber : « Un chiffre 3 qui se poserait ici pour sortir des oppositions binaires, une règle de trois pour venir paradoxalement signifier un certain degré zéro de la nature, de la culture, de l'écriture¹⁷⁹. » Ce désir qui s'opère à travers la triangulation orchestrée à l'Hôtel des bois, c'est à la fois la recherche de la vision du corps de Tatiana Karl, et l'anéantissement, par Lol, de son identité propre. Il s'agit là d'un désir intimement queer : « déstabiliser la notion d'identité, la détruire même ; revendiquer la post-identité, la non-identité¹⁸⁰. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.52

¹⁸⁰ Nicholas Giguère et al., « Écrire queer », *loc. cit.*, p.20

CONCLUSION

Dans le cadre du présent mémoire, j'ai voulu proposer une analyse queer du *Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Cette volonté émerge d'une lacune qui me semblait exister dans la critique durassienne : quoique les romans et textes de Marguerite Duras mettent en scène de manière répétitive des relations complexes et chargées de désirs entre femmes par le moyen de triangles amoureux, la grande majorité des critiques ne voyait pas là un motif significatif d'importance dans son œuvre. Presque aussi fréquentes que le thème de la folie, du bal de T. Beach, les relations entre femmes ont été peu étudiées, outre dans une perspective psychanalytique où ces relations sont ramenées au lien mère-fille dans un « espace quasi utérin¹⁸¹ ». Reconnaisant dans l'amitié adolescente de Tatiana Karl et Lol V. Stein l'expérience d'une découverte de sa sexualité fluide et foisonnante, j'ai voulu explorer davantage les possibilités du queer dans l'univers durassien.

Dans mon premier chapitre, j'ai tenté de situer mon point de vue dans le contexte des perspectives critiques qui m'intéressaient. J'ai d'abord souhaité me situer dans la critique littéraire durassienne. Œuvre ayant beaucoup fait parler, j'ai concentré mon historique sur les nombreuses chercheuses féministes qui ont étudié Marguerite Duras. Au courant des années 70, s'inspirant souvent de « l'écriture féminine » d'Hélène Cixous, la critique féministe durassienne voit dans cette œuvre une possibilité de représenter cette écriture du féminin qui prend racine dans le retour au corps et au désir. Cette perspective reste ancrée cependant dans une dynamique oppositionnelle de binarité homme/femme, masculin/féminin. C'est ce qui amène la critique durassienne à se tourner vers l'étude des personnages féminins par le moyen d'archétypes, entre autres celui de la femme fatale, à partir des années 80 et 90. Plusieurs chercheuses ont également étudié les relations entre femmes, mais principalement dans la dynamique mère-fille qui est très présente dans l'œuvre durassienne, notamment dans des romans comme *Le barrage contre le Pacifique* ou *L'Amant*. Ceci m'a amené à présenter trois chercheuses ayant soulevé, dans leur analyse du *Ravissement de Lol V. Stein*, des dynamiques homoérotiques entre Lol V. Stein Tatiana Karl. En présentant brièvement le point de vue de Julia Kristeva dans *Soleil noir* et d'Emma Wilson dans *Sexuality and the Reading*

¹⁸¹ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, op. cit., p.263

Encounter, j'ai voulu démontrer la manière dont les dynamiques relationnelles entre femmes sont souvent réduites et minimisées. Dans ces analyses, autant Kristeva que Wilson, l'homoérotisme n'est pas considéré comme une thématique d'importance chez Marguerite Duras, mais plutôt, dans un cas, une représentation littéraire de la recherche d'une relation semblable à celle entretenue avec la mère, puis dans l'autre, une projection identitaire qui passe par la mise en relation de figures de doubles. La troisième chercheuse ayant évoqué les dynamiques homoérotiques chez Marguerite Duras est Renate Günther. Y ayant consacré plusieurs textes et étudié plusieurs romans et films de Duras, Günther souligne l'importance de ces relations dans la construction du désir chez Duras. Finalement, j'ai terminé mon survol de la critique durassienne en présentant une dernière recherche datant de 2015 par Christine Buignet. Dans ce court chapitre de livre, Buignet démontre les similitudes qui existent entre la perspective politique durassienne dans *Détruire, dit-elle* et les principes des théories queers. Dominique Denes résume bien le projet politique de Duras dans ce roman :

Détruire, dit-elle résonne comme un cri de guerre. Pourtant, s'y lit l'histoire laconique et lente d'un entre lacs de rencontres et de relations amoureuses. Aucune perte humaine ni matérielle. Il faut donc y voir une autre modalité de « destruction capitale » : l'éradication des préjugés et des mentalités qui aliènent, de quelque façon que ce soit, un être et son désir, autrement dit la sape de la société bourgeoise par la subversion des trois piliers que sont la famille, le travail et la langue¹⁸².

Cet appel à la destruction des piliers bourgeois en revient également, à certains égards, à la destruction de la « matrice hétérosexuelle ». Effectivement, les trois piliers de la société bourgeoise s'avèrent, suivant l'analyse de Buignet, intimement liés aux piliers de l'hétéronormativité. En incitant à la destruction de ces concepts limitants que sont la famille, le travail et la langue, Duras en appelle à la reconfiguration des normativités et des formes hégémoniques d'identifications de genre. C'est dans cet esprit que j'ai voulu relire *Le ravisement de Lol V. Stein*. En considérant les proximités politiques qui existent entre certaines postures durassiennes et la théorie queer, j'ai souhaité examiner les manières dont ce roman, qui précède de quelques années *Détruire, dit-elle*, annonçait déjà cet appel à la destruction des hégémonies.

¹⁸² Dominique Denes, *Marguerite Duras : écriture et politique, op. cit.*, p.141

Ceci m'a amené à me situer par rapport aux études littéraires lesbiennes et queers. J'ai d'abord présenté les perspectives lesbiennes en études littéraires afin de démontrer les raisons pour lesquelles cet angle critique ne pouvait être ma seule porte d'entrée dans l'œuvre durassienne. En exposant quelques autrices d'importance dans ce mouvement, dont Marilyn Farwell, Lilian Faderman et Bonnie Zimmerman, j'ai proposé quelques points d'analyse des études littéraires lesbiennes, tout en soulignant les lacunes de cette perspective. Constamment en négociation avec la définition de l'identité « lesbienne », cette perspective d'analyse s'avère intéressante pour étudier les relations entre femmes, mais limité par ce besoin de reconnaître soit des autrices, des personnages ou des lectrices lesbiennes. Néanmoins, certains concepts comme « la lesbienne métaphorique » de Zimmerman ont été explorés, puisqu'ils éclaireront certaines dynamiques qui se trouvent dans *Le ravissement de Lol V. Stein*.

J'en suis venu à me tourner vers les études queers, précisément, la lecture queer. Cette tendance littéraire vise à axer l'analyse sur l'acte de lecture et les possibilités qui s'ouvrent lorsque le lecteurice fait le choix conscient de contester l'hégémonie des catégories de genre et de sexualité. Centrant cette perspective sur le rôle que le lecteurice peut prendre pour « rendre queer » une œuvre littéraire, les relectures queers cherchent à déstabiliser les lectures traditionnelles d'une œuvre en montrant les possibilités queers qui ont été écartées sous la lentille de l'hétéronormativité. De fait, selon Kev Lambert : « toute œuvre littéraire, du moins en principe, peut être l'objet d'une analyse queer [...]. Le rôle de l'interprète surgit ici, puisque c'est dans l'œil du/de la critique que le queering trouvera sa motivation, son horizon et les orientations, les articulations, les limites de son application¹⁸³. » Ceci m'a amené à établir quelques concepts d'importance dans ma relecture queer du *Ravissement de Lol V. Stein*, notamment, les théories du *gaze* — à la fois le *male gaze* de Laura Mulvey et le *female gaze* d'Iris Brey et Joey Soloway —, les conceptions de la folie durassienne, puis les dynamiques de désir qui s'inscrivent dans une perspective queer. À la lumière des définitions proposées par Teresa de Lauretis du désir queer, j'en suis venu à y voir des rapprochements avec les affirmations de Duras. J'ai terminé en faisant un survol des interactions relationnelles qui s'inscrivent dans des dynamiques lesbiennes et queers, notamment les couples féminins qui s'inscrivent dans une mécanique de dédoublement que l'on rattache aux perspectives

¹⁸³Kev Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *loc. cit.*, p.12

lesbiennes et les triangles amoureux qui ont été étudiés par Eve Kosofsky Sedgwick dans une perspective queer.

Dans mon deuxième chapitre, j'ai voulu commencer par entrer dans le monde du *Ravissement de Lol V. Stein* en mettant en doute la narration qui nous donne accès à l'histoire de Lol V. Stein. En effet, le personnage éponyme du roman étant silencieux pour la majorité du roman, son histoire est racontée par plusieurs instances narratives, mais principalement, un narrateur participant, Jacques Hold. En m'intéressant à son rôle dans la constitution de l'histoire de Lol V. Stein, j'ai présenté les manières dont cette narration peut être vue comme une représentation du *male gaze*. Pour ce faire, j'ai sollicité les définitions du concept par Laura Mulvey dans un contexte cinématographique, de même que l'analyse féministe que Martha Noel Evans propose du *Ravissement de Lol V. Stein* dans *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*. Cette lecture féministe souligne bien la non-fiabilité de la narration de Jacques Hold, mais également, la violence qui la sous-tend, puisqu'elle est ancrée dans une relation de pouvoir où un homme raconte et prend possession de l'histoire de la femme qu'il désire. Plus encore, j'ai soulevé que Hold partage sa fonction narrative avec Tatiana Karl, mais persiste à discréditer sa vision et sa lecture de la folie de Lol V. Stein.

Ceci m'a conduit à m'interroger sur le rôle des lecteurices et du discours critique dans la perception de cette maladie. N'ayant accès à la folie de Lol que par le discours des autres personnages du roman, le lecteurice est forcément amené à construire sa compréhension de Lol sur la base des propos qui lui sont rapportés. Qui plus est, les lecteurices sont également influencés par le discours critique qui entoure le texte. Entre autres, j'ai évoqué l'important discours critique psychanalytique qui s'est penché sur cette œuvre, de même que les postures féministes qui se positionnent en porte-à-faux de celui-ci. Ces deux tendances critiques ont longuement examiné la folie de Lol V. Stein tout en essayant d'en faire sens. Or, aucune de ces deux tendances ne sont arrivées à une compréhension sans équivoque de cette folie puisqu'il s'agit bien là du nœud central du roman, cette « crisis of knowledge¹⁸⁴ » pour le dire avec Leslie Hill. Plutôt que de voir dans cette incertitude un manque, cette ouverture des interprétations s'est avérée, à la lumière des études

¹⁸⁴ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit., p.73

queers, une opportunité pour le lecteurice de décoder les indices cachés qui sont inscrits dans le texte pour y trouver une signification nouvelle.

À la lumière des propos de Marguerite Duras sur la folie, j'ai donc exploré la folie de Lol V. Stein comme le symptôme d'un refus d'une société qui lui est inadaptée. En suivant les indices parsemés d'un bout à l'autre du roman, j'ai rapporté les instances où Lol semblait rejeter le rôle genré et hétéronormé dans lequel elle était restreinte dans son mariage et dans ses relations avec les hommes. L'inadéquation de Lol, à travers son adolescence, aux attentes sociales qui étaient imposées aux jeunes filles de son époque, l'absence de douleur face à la perte de son fiancé, ravi par Anne-Marie Stretter, la représentation de la maison familiale comme un placard sont autant d'indices qui m'ont amené à entrevoir la folie de Lol comme un refus de l'hétérosexualité.

Finalement, pour terminer mon analyse, j'ai voulu explorer le désir de Lol V. Stein à travers le prisme du *female gaze*. Pour ce faire, j'ai étudié quatre grandes scènes charnières en ce qui a trait au désir dans le roman. Au moyen de ses scènes, j'ai parcouru les instances troubles où la narration nous permettait d'entrevoir le *female gaze* de Lol V. Stein et de Tatiana Karl.

J'ai entrepris ce dernier chapitre en m'intéressant à la scène la plus commentée du *Ravissement de Lol V. Stein*, soit le bal de T. Beach. Ce bal s'avère un lieu queer où l'arrivée d'Anne-Marie Stretter permet de déstabiliser les codes et les attentes hétéronormatives qui sont imposés à Lol V. Stein. Ravissant son fiancé, Anne-Marie Stretter permet à Lol de se soustraire de la piste de danse, et de fait même, du *male gaze* de ce dernier. La nuit du bal de T. Beach deviendra dès lors un lieu où Lol partagera son intimité avec Tatiana Karl et projettera son regard vers Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. À la lumière des écrits de Sedgwick sur les triangles amoureux, les dynamiques relationnelles introduites dans la scène du bal de T. Beach s'avèrent être des schèmes où le désir des personnages peut exister de manière fluide sans se contraindre aux limites de l'hétérosexualité.

Ensuite, je me suis penchée à la scène où Lol V. Stein entretient le fantasme du dénudement d'Anne-Marie Stretter par Michael Richardson. Cette scène reproduit à nouveau la triangulation qui s'était instaurée lors du bal et m'a permis de soulever le trouble dans l'identification de genre que Lol V. Stein entretient à la fois avec Anne-Marie Stretter et Michael Richardson. Déstabilisant

simultanément les marques du genre et les formes que peuvent prendre la sexualité et le désir, cette scène est un fantasme queer.

Pour la suite, j'ai porté mon attention vers la relation que Lol partageait avec Tatiana Karl. En m'intéressant d'abord à la scène d'ouverture du roman, où Tatiana et Lol adolescentes dansent dans le préau de leur collège, j'ai souligné les marques d'intimité et de désir qui existent entre les deux jeunes filles. Leur dynamique relationnelle s'inscrit également dans une tendance de dédoublement qui rappelle les dynamiques lesbiennes qui avaient été abordées en premier chapitre. D'autant plus, nous avons étudié cette scène à la lumière de sa reprise dans un roman subséquent de Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans cette deuxième itération de la scène, Duras semble poursuivre la scène plus loin qu'elle n'avait pu le faire trente ans auparavant puisque les deux jeunes filles partagent plus qu'une danse et vont jusqu'à s'embrasser.

Ces instances d'intimité partagées dans leur jeunesse m'ont amené à relire la scène de voyeurisme de l'Hôtel des bois. Dans ma compréhension de la scène, j'ai d'abord voulu remettre de l'avant l'importance de Tatiana Karl dans le triangle amoureux. En effet, c'est bel et bien l'obsession de Lol pour Tatiana qui semble être la force qui attire Lol vers Jacques Hold. Reproduisant les dynamiques de désir qui ont été explorées par le triangle amoureux du bal de T. Beach, cette scène transpose le désir de Lol vers un nouveau couple et floue à nouveau les barrières des identités et des genres. Ceci confirme encore une fois les rapprochements qui existent entre le désir queer et durassien qui sont dans une constante recherche de tensions subversives des genres et des rôles hétéronormés. Pour le dire avec Mireille Calle-Gruber,

Entrer dans l'œuvre de Marguerite Duras par la question des sexualités c'est ne trouver bientôt qu'attelages et constellations qui brouillent les partages convenus, et constater que les désignations *femme, homme, masculin, féminin, féminisme* sont inextricablement liées à la vie à la mort. Qu'elles sont, tout comme *l'hétérosexualité* et *les homosexuels*, régies par les lois de l'asymétrie et de la non-réciprocité, et portent la narration au biais, à la diffraction, à l'aporie¹⁸⁵.

Poser ce regard queer sur l'œuvre durassienne confirme ce que plusieurs critiques ont nommé de différentes manières, sans pour autant le relier au queer : le désir chez Duras est toujours rattaché

¹⁸⁵ Mireille Calle-Gruber, « Féminin », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p.245

à cette notion de l'impossible, voire de l'interdit, qui nous amène à brouiller les pistes des chemins conventionnels¹⁸⁶.

Au terme de ce mémoire, les possibilités de lecture queer chez Duras me semblent encore vastes et nombreuses. Si j'ai choisi ici de diriger mon regard sur *Le ravisement de Lol V. Stein*, nombreux sont les textes qui auraient pu se prêter à une telle relecture. On peut penser à *Détruire, dit-elle* bien entendu puisqu'il a déjà soulevé l'intérêt de Christine Buignet et de Renate Günther pour une relecture queer et lesbienne, respectivement. Également, *L'Amant* et sa réécriture, *L'Amant de la Chine du Nord*, viennent en tête. Brièvement mentionnés ici pour la reprise de la scène de la danse du préau, ces deux textes s'organisent encore sur la base d'une triangulation qui participe à la construction du désir. Effectivement, la protagoniste de ces deux textes évoque son désir d'amener son amie à son amant et de « donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle¹⁸⁷. » Ce triangle s'organise sur les mêmes prérogatives que ceux que Lol V. Stein orchestre, mais cette fois-ci, le désir de la protagoniste est clair puisqu'elle est la principale instance narrative du roman. Leslie Hill suggère d'ailleurs que le triangle amoureux qui se donne à lire dans *L'Amant* est un « process of simultaneous fusion and division, identification and detachment, a mingling of bodies and sexes by which male and female are no longer discrete positions, but become joined in a round of desire in which neither the subject nor the object of desire can reliably be placed¹⁸⁸. » Encore une fois, ici, Hill met en exergue cette tendance durassienne à déstabiliser les marques de genre dans des contextes de désir, passant par la triangulation pour troubler à la fois les identités genrées des personnages eux-mêmes, mais aussi les liens relationnels qui les unissent. Sans toutefois reconnaître ces dynamiques comme queers, la critique durassienne a, depuis longtemps, souligné ces penchants. Plus encore, il serait pertinent également de poursuivre l'étude des dynamiques queers que j'ai soulevés ici en analysant les textes et les productions publiés par Marguerite Duras à la suite du *Ravisement de Lol V. Stein*. Ce que la critique désigne comme le « cycle indien » serait composé des œuvres « publiées entre 1964 et 1976 qui s'agencent en un double triptyque : celui des livres, *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) et *L'Amour* (1971), et celui des films que sont *La Femme du Gange* (1974),

¹⁸⁶ Bernard Alazet, « Désir », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 150-152.

¹⁸⁷ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p.89

¹⁸⁸ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit., p.79

India Song (1975) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)¹⁸⁹. » Ces nombreuses productions seraient autant d'occasions de voir comment le queer évolue à travers les diverses reprises du bal, ou encore, par le moyen des différentes itérations des personnages. Effectivement, tel que le note Florence de Chalonge :

D'œuvre en œuvre auprès de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter, on retrouve les personnages du ravissement, dont Michael Richardson en ses *alias*, et quelques nouveaux venus, tous appelés à reformer le trio du bal. Sur le mode de la « triangulation » (R, 47) le couple primordial, qui associe obligatoirement un tiers, se reforme selon d'inédites combinatoires. Ainsi, le déroulement du cycle indien repose non pas tant sur la progression d'une histoire que sur les recompositions d'une scène originale¹⁹⁰.

Le cycle indien s'avère donc poursuivre la répétition du triangle amoureux qui a été au centre de mon analyse. Rejoignant ici le propos de Leslie Hill, la répétition du triangle comme dynamique relationnelle confirme un désir de reproduire une progression narrative du bal qui met en scène la destruction des identités de genre et des positions figées dans ces relations¹⁹¹. Une étude comparative des diverses itérations de cette dynamique à travers le temps serait donc une optique de recherche riche.

Il va sans dire que la lecture queer que j'ai offerte ici est limitée et incomplète, puisque centrée sur ma propre subjectivité et ma propre perspective. Cette mise de l'avant de sa subjectivité spécifique est nécessaire pour la relecture queer, comme Kev Lambert le dénote :

L'investissement de la subjectivité et du désir dans la lecture queer a maintes fois été commenté par la critique, qui en fait une des bases du « queering » ; pour le dire avec Elspeth Probyn, commentant la pensée de l'image dans les travaux de Nicole Brossard, « l'image est queer parce que je queer sa relation avec d'autres images et d'autres corps »¹⁹².

¹⁸⁹ Florence de Chalonge, « Le cycle indien », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 136.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.136

¹⁹¹ Leslie Hill, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, op. cit., p.77

¹⁹² Kev Lambert, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *loc. cit.*, p.13

Quoique cette subjectivité soit une richesse qui décuple les possibilités d'interprétation des textes, elle est également limitée par mon expérience. Ancrée dans une socialisation féminine et occidentale, ma perspective sur les identités de genre et les rapports homoérotiques est évidemment centrée sur les personnages féminins que Marguerite Duras nous donne à lire dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. D'autres lectrices pourraient soulever encore d'autres tendances et d'autres regards qui éclaireront des avenues qui ont été ici inexplorées.

La citation de Probyn est tirée du chapitre « Queer Belongings : The Politics of Departure » dans le livre *Sexy Bodies : the Strange Carnalities of Feminism*. Passage original : « the image is queer because I queer its relation to other images and bodies ».

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, Joel Christian, « Incandescently Queer : Reading Desire in Culture », University of Florida, 2007, 157 f.
- Ahlstedt, Eva, « Marguerite Duras féministe malgré elle ? Réflexions sur la réception féministe de l'œuvre durassienne des années 1970 jusqu'à nos jours », *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 157-169.
- Alazet, Bernard, « « Elle marcherait, et la phrase avec elle ». La phrase, le neutre, l'androgynisme chez Marguerite Duras », *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Marguerite Duras », 2005, p. 29-38.
- , « Désir », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 150-152.
- Borgomano, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit-Roex, Cistre, coll. « Cistressais », 1985, 237 p.
- Brey, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020, 248 p.
- Buignet, Christine, « Détruire, dit-elle, film de Marguerite Duras : précurseur de la pensée queer ? », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : Sexualités et politiques du trouble*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015, p. 57-74.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.
- Calle-Gruber, Mireille, « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras », *Le « Nouveau roman » en questions*, Lettres modernes Minard, Paris, 1992, p. 13-59.
- , « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Marguerite Duras », 2005, p. 15-28.
- , « Féminin », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 245-250.
- Chalonge, Florence de, « Le cycle indien », *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 136-137.
- Chalonge, Florence de et Anne Cousseau, *Appels à contributions - Duras féministe ? Lire et relire Duras aujourd'hui (Lille)*, 12 janvier 2023, en ligne, <<https://www.fabula.org/actualites/111971/duras-feministe-lire-et-relire-duras-aujourd-hui.html>>, consulté le 5 août 2024.

- Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Collection Lignes fictives », 2010, 196 p.
- Cohen, Susan D., *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, London, The MacMillan Press, 1993, 245 p.
- Denes, Dominique, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, 259 p.
- Doty, Alexander, *Making Things Perfectly Queer : Interpreting Mass Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, 146 p.
- Dow, Suzanne, « Lectures dangereuses. La folie de Lol V. Stein et le ravissement du lecteur », *Roman 20-50*, vol. Hors série 2, n° 3, Lille, Société Roman 20-50, 2006, p. 39-48, en ligne, <doi: 10.3917/r2050.hs2.0039>.
- Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Classico Lycée », 1964, 190 p.
- , *Détruire dit-elle*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, 140 p.
- , *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 103 p.
- , *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 243 p.
- , *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 137 p.
- , *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 180 p.
- , *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 246 p.
- , *La passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, 187 p.
- , *Le livre dit : entretiens de « Duras filme »*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2014, 226 p.
- Edson, Laurie, « Knowing Lol: Duras, Epistemology and Gendered Mediation », *SubStance*, vol. 21, n° 2, University of Wisconsin Press, 1992, p. 17-31, en ligne, <doi: 10.2307/3684899>.
- Evans, Martha Noel, *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, 232 p.
- Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, New York, W Morrow, 1981, 496 p.

- Faerber, Johan, « Souvenirs du Triangle d'or ou du troisième sexe au troisième texte dans L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras », *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Marguerite Duras », 2005, p. 51-63.
- Farwell, Marilyn R., « Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts: Toward a Theory of Lesbian Narrative Space », *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, New York & London, New York University Press, coll. « Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions », 1990, p. 91-103.
- , *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, New York University Press, coll. « The Cutting edge (New York, N.Y.) », 1996, 227 p.
- Giguère, Nicholas et al., « Écrire queer », *Lettres québécoises*, n° 178, Lettres québécoises inc., 2020, p. 18-45.
- Glassman, Deborah, « Fascinating Vision and Narrative Cure: Marguerite Duras's The Ravishing of Lol V. Stein », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 8, n° 1, University of Tulsa, 1989, p. 77-94, en ligne, <doi: 10.2307/463881>.
- Günther, Renate, *Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein and L'Amant*, London, Grant & Cutler, coll. « Critical guides to French texts », 1993, 87 p.
- , « Female Homoerotics and Lesbian Textuality in the Work of Marguerite Duras », *Revisioning Duras : Film, Race, Sex*, Oxford Scholarship Online, 2000, en ligne, <<http://dx.doi.org/10.3828/liverpool/9780853235460.003.0009>>.
- , *Marguerite Duras*, Manchester University Press, Manchester, 2002, 146 p.
- , « Archetypal figures in Marguerite Duras's India Song: a Jungian perspective », *Studies in French Cinema*, vol. 3, n° 2, 2003, p. 83-92, en ligne, <doi: 10.1386/sfci.3.2.83/0>.
- Hill, Leslie, *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, London, Routledge, 1993, 211 p.
- Hocquenghem, Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, 185 p.
- Ince, Kate, « Woman, Lover, Daughter, Mother: Female Genealogies in Le Navire Night and Savannah Bay », *Marguerite Duras : Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 133-149.
- Jacquot, Martine L., *Duras ou Le regard absolu*, Toulon, Les Presses du Midi, 2009, 361 p.
- Jardine, Alice, « Toward the Hysterical Body », *Gynesis*, JSTOR, Cornell University Press, coll. « Configurations of Woman and Modernity », 1985, p. 159-177, en ligne, <<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/10.7591/j.ctvv416qm.12>>, consulté le 5 février 2022.

- Killeen, Marie-Chantal, « Fiabilité ou fidélité : le problème de la narration dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* », *Littérature*, vol. 162, n° 2, Paris, Armand Colin, 2011, p. 69-82, en ligne, <doi: 10.3917/litt.162.0069>.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais ; 123 », 1989, 265 p.
- Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V Stein », *Autres écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 191-197.
- Lambert, Kev, « Queering : propositions théoriques pour une politique de la lecture », *Sens public*, Département des littératures de langue française, 2021, p. 1-31, en ligne, <doi: 10.7202/1089590ar>.
- Lauretis, Teresa de, « Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2011, p. 243-263, en ligne, <doi: 10.1215/10642684-1163391>.
- Lavandier, Raphaëlle, *Écritures féminines et psychosexualité : l’empreinte indélébile du lien à la mère chez Colette et Marguerite Duras*, Paris, L’Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2019, 179 p.
- Loignon, Sylvie, *Le regard dans l’œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y’a rien à voir!*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, 352 p.
- Lucey, Michael, « The Contexts of Marguerite Duras’s Homophobia », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 19, n° 3, 2013, p. 341-379.
- Marini, Marcelle, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Autrement dites », 1977, 265 p.
- McNaron, Toni A. H., « Mirrors and Likeness: A Lesbian Aesthetics in the Making », *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, p. 291-306.
- Meurée, Christophe, « Anne-Marie Stretter danse : Fonctionnement du bal dans les œuvres de Marguerite Duras », *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2005, p. 277-297.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.
- , « Plaisir visuel et cinéma narratif (Première partie) », dans *Débordements*, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey-25>>, consulté le 4 août 2023.
- , « Plaisir visuel et cinéma narratif (Seconde partie) », dans *Débordements*, en ligne, <<https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>>, consulté le 4 août 2023.

- Newman, Beth, « “The Situation of the Looker-On”: Gender, Narration, and Gaze in Wuthering Heights », *PMLA*, vol. 105, n° 5, octobre 1990, p. 1029-1041.
- Philpot van Noort, Kimberly, « The Dance of the Signifier: Jacques Lacan and Marguerite Duras’s *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Symposium.*, vol. 51, n° 3, 1997, p. 186-201.
- Rivette, Jacques et Jean Narboni, « Marguerite Duras : la destruction de la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 217.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, coll. « Gender and culture », 1985, 244 p.
- , *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.
- Soloway, Joey, *Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016*, [Ted Talk], 2016, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&list=WL&index=12>>, consulté le 12 janvier 2020.
- Spencer, Sharon, « Intimate Geometry: The Art of the Triangle in Three Works by Marguerite Duras », *L’Esprit Créateur*, vol. 22, n° 2, 1982, p. 43-51.
- Spoljar, Philippe, « Le “cas Lol” Scénographies du ravissement », *Roman 20-50*, vol. 2, n° 3, 2006, p. 121, en ligne, <doi: 10.3917/r2050.hs2.0121>.
- Wilson, Emma, *Sexuality and the Reading Encounter : Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 210 p.
- Wilton, Tamsin., *Lesbian Studies : Setting an Agenda*, London, Routledge, 1995, 234 p.
- Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 119 p.
- Wolfe, Susan J. et Julia Penelope, « Sexual Identity/Textual Politics: Lesbian (De/Com)positions », *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p. 1-24.
- Zalloua, Zahi, « Reading Duras’s *Le Ravissement de Lol V. Stein* like a Feminist », *Women in French Studies*, vol. 10, n° 1, 2002, p. 228-242, en ligne, <doi: 10.1353/wfs.2002.0009>.
- Zimmerman, Bonnie, « Perverse Reading: The Lesbian Appropriation of Literature », *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p. 135-149.
- , « What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism », *Sexual Practice, Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass., B. Blackwell, 1993, p. 33-54.

———, « Lesbians Like This and That : Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties », *New Lesbian Criticism : Literary and Cultural Readings*, New York, Columbia University Press, coll. « Between Men-Between Women », p. 1-15.