

Lol ou la narration ravie

Betty Rojtman

Volume 29, Number 2, Fall 1993

Lectures singulières

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035911ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035911ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rojtman, B. (1993). Lol ou la narration ravie. *Études françaises*, 29(2), 103–115.
<https://doi.org/10.7202/035911ar>

Lol ou la narration ravie

BETTY ROJTMAN

On sait de Lol¹, de façon certaine, cela seulement qu'elle n'est pas elle-même, qu'elle est celle qui n'est pas. Ce que signifie cette absence et par quelles voies elle s'atteint est chaque fois rejoué par la critique, d'inspiration surtout philosophique ou psychanalytique². Je tenterai ici un parcours sémiotique, au sens large d'étude des fonctionnements du sens, qui devrait recouper, par l'analyse des structures, et au titre d'une réflexion sur le statut de la narrativité, les principaux axes de ces interprétations. À savoir jusqu'où la démarche structuraliste peut rendre compte, à partir de catégories narratologiques, de ce qui se dit aujourd'hui en termes philosophiques ou symboliques de la perte et de l'écriture dans les romans de Marguerite Duras.

1. Voir Marguerite Duras, *le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964. Dans l'article les citations renvoient à l'édition « Folio », 1985 (1976).

2. On citera pour mémoire les deux textes « fondateurs » parus dans les *Cahiers Renaud-Barrault* : le premier, de Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* », n° 52, décembre 1965, pp. 7-15 ; le second, « À propos de Marguerite Duras », entretien de Michel Foucault et Hélène Cixous, n° 89, octobre 1975, pp. 8-21. Et parmi les travaux les plus récents : Sharon Willis, *Marguerite Duras, Writing on the Body* (University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1987), Trista Selous, *The Other Woman* (Yale University Press, 1988), et Carol Hofmann, *Forgetting and Marguerite Duras* (University Press of Colorado, 1991). On y retrouve mêlés la plupart des thèmes-clés de la critique féministe, psychanalytique et « textuelle ».

Le paradigme actantiel élémentaire, en termes greimasien, est tension de désir, ce par quoi le sujet se relie à un objet³. Cette relation ne définit par l'être, mais le rapport. Point de vue fonctionnel, devenu classique, qui privilégie la relation contre l'identité, et prévient toute tentative d'hypostase du sujet. Cette position est celle, traditionnelle, de la critique structuraliste⁴, poussée à son terme, après Benveniste⁵, par l'École Sémiotique de Paris⁶. Cependant, en ce qu'il rejette l'identité ontologique au profit du statut syntaxique et de son inscription dans la narrativité, ce modèle rejoint la problématique moderne du non-être et pourra servir à la reformuler : « Il n'y a pas de définition possible du sujet sans sa mise en rapport avec l'objet, et inversement⁷. » On se proposera d'examiner les voies de *thématisation* de ce mouvement tensionnel, tel qu'il est représenté dans un récit : c'est l'histoire « sémiotique » de Lol V. Stein.

À son coup d'envoi, une relation à l'objet : la passion suspecte de Lol pour Michaël Richardson. Mais on s'aperçoit bien vite de perturbations affectant cette relation, qui ébranlent

3. Voir J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette Université, 1976, p. 64 et A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 176-177. La relation « téléologique » du sujet à l'objet apparaît réalisée au plan mythique avec l'« effet de sens » du *désir*. Je maintiendrai ici la charge thématique de cet axe, qui s'inscrit heureusement dans le contexte durassien.

4. Voir Roland Barthes, dans *Critique et Vérité* (Paris, Seuil, 1966) : « Le sujet n'est pas une plénitude individuelle, [...] mais au contraire un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée [...] en sorte que toute écriture *qui ne ment pas* désigne, non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence » (p. 70).

5. « Quelle est donc la « réalité » à laquelle se réfère *je* ou *tu*? Uniquement une « réalité de discours », qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution » (Émile Benveniste, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 252).

6. Voir l'article « sujet » dans *le Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, par A.J. Greimas et J. Courtés, Paris, Hachette Université, 1979, p. 369 : « Certains linguistes [Tesnière] et logiciens [Reichenbach] ont cherché à [...] [inverser] la problématique : au lieu de partir du sujet pour le doter ensuite de déterminations et d'activités, ils ont postulé la priorité de la relation [...] dont le sujet ne serait que l'un des termes-aboutissants. Dans cette perspective, il devient inutile de définir le sujet « en soi », sa valeur étant déterminée par la nature de la fonction constitutive de l'énoncé. Une grammaire actantielle s'est ainsi affirmée capable de dépasser les définitions substantielles du sujet dont elle relativise le statut » (p. 370). On se reportera pour toute cette problématique du non-sujet à l'étude très fouillée de Jean-Claude Coquet, *le Discours et son sujet I*, Paris, Klincksieck, 1984. On consultera en particulier les pages 17, 26, 49 et ss. Coquet y introduit la notion de « sujet barré » (p. 50).

7. Voir A.J. Greimas, qui reprend dans une assez longue Préface à *l'Introduction* de Courtés les principaux points de sa théorie (*op. cit.*, p. 13).

sa structure même. L'attention de Lol ne peut être tout entière retenue par un objet. Parallèlement est posée l'absence à soi de Lol, son être de crise. La conjonction ne tiendra guère, elle ne peut fonder la dynamique du récit⁸. Ce dernier, on s'en souvient, ne se cristallise qu'avec la scène du bal, traumatisme fondateur de toute la dynamique narrative. Or, cette « scène primitive » raconte, essentiellement, une modification structurelle qui deviendra le thème central du roman. Selon le témoignage même du texte, l'histoire ne commence à bouger, véritablement, elle n'entre en procès, qu'au moment où Anne-Marie Stretter viendra usurper, dans les bras de Michaël Richardson, la place réservée de Lol, sa fiancée⁹.

Deux bouleversements de perspective s'opèrent ici : le premier, celui du renversement des points de vue de la relation sujet-objet : Lol, sujet (et objet) du désir, devient objet (rejeté) de l'amour de M. Richardson¹⁰. Ce renversement axial est intégré à la thématique : Lol se vivra à partir de ce rôle, désormais elle se découvre objet d'une relation à deux termes dont elle devient le tiers exclu. Ce renversement, on le sait, s'accompagne d'un brusque élargissement du cadre relationnel : Lol se *dédouble* en Lol et Anne-Marie Stretter, soit O1 et O2, l'un glissant sur l'autre et permettant à la scène de poser l'équation nouvelle d'une relation de conjonction-disjonction à trois termes, où Lol est bien l'objet écarté du désir qui la lie à M. Richardson à travers A.M. Stretter¹¹. Lol délègue à A.M.S., son double, la position d'objet direct du désir du sujet¹². Selon cette disposition, la disjonction qui la sépare de Michaël Richardson (ou plus exactement du couple qu'il forme avec A.M. Stretter) sera perçue comme conjonction indirecte ou inversée. Ainsi est fondée une sorte de relation indirecte d'objet, diffractée entre l'objet même et son doublet.

On reconnaît ici la formule d'Apollinaire — « Je me deux » —, reprise par Lacan, pour dire cette déviation vers l'objet indirect, vers une relation *médiatisée* par le double :

8. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 13.

9. *Ibid.*, p. 14.

10. J.C. Coquet souligne le fondement égalitaire de la relation binaire sujet-objet : « S'il existe entre les actants un rapport de hiérarchie, une inversion des termes est toujours, par définition, possible » (*op. cit.*, p. 49).

11. Carol Hofmann donne de cette scène une lecture psychanalytique, fondée sur l'identification régressive de Lol à A.M. Stretter (*op. cit.*, p. 9).

12. L'image du double est présente thématiquement dans tout le roman, à commencer par la double entrée d'A.M.S. et de sa fille, la nuit du bal. Identités que le texte souligne abondamment, autour surtout du couple formé par Tatiana et Lol, depuis le collègue, et qui nourrira de prochaines scissions structurelles.

« Où l'on voit que le chiffre est à nouer autrement : car pour le saisir, il faut se compter trois¹³ ». Ainsi Lol devient troisième dans cette chaîne du désir au bout de laquelle elle se situe.

Cependant, cette « triangulation » du désir représente plus qu'une complexification interne reflétant la subtilité des fonctionnements psychiques. La différence des nombres implique une modification fondamentale non seulement du statut actantiel, mais de la structure elle-même. La relation à trois termes définit en effet un second paradigme, où le rapport de désir sujet-objet apparaît encadré par un axe hiérarchiquement supérieur, celui de la communication¹⁴ : avatar conceptualisé de l'arbitre proppien, le destinataire dispose de l'objet en faveur d'un destinataire. L'axe de la communication et la circulation des objets vient ici coiffer l'axe (direct) du désir. Il ajoute à la dimension pragmatique du vouloir la dimension cognitive du savoir¹⁵. La modification de l'équation inaugurale amorce ainsi du même coup une modification des contenus anthropologiques définissant le sens du rapport. On passe d'une problématique amoureuse à une problématique sémiotique : l'amour se module en regard.

L'institution du regard comme motif central du roman — et dont la centralité a été, comme on sait, abondamment commentée¹⁶ — apparaît corollaire du passage au registre de la communication. Dans *Lol V. Stein* se dramatise le caractère médiatisé de cette relation, au contraire de la relation d'objet. Le rapport de connaissance, en effet, est indirect : le savoir ne peut, comme le désir, écraser son objet. Une barre radicale sépare le destinataire du destinataire, un peu à la manière de l'Algorithme lacanien où le signifiant pose sa division radicale en même temps que son lien au signifié¹⁷. Cette barre de la signification comme écran apparaît dès la scène du bal et à plusieurs reprises dans le roman : les consciences, pour se

13. J. Lacan, *op. cit.*, p. 8.

14. J. Courtés, *op. cit.*, p. 67.

15. A.J. Greimas, Préface à l'*Introduction* de Courtés, *op. cit.*, p. 23. Ici encore, pour des raisons de contexte, mon interprétation exploite la valeur sémantique de ces modèles. Dans son analyse du schéma ternaire, Coquet met plutôt l'accent sur le rapport de *domination* qui s'établit alors entre le sujet et le destinataire. Il prolonge ainsi l'image contractuelle *mais non égalitaire* du parcours de « destination », le statut modal *factitif* du destinataire par rapport au sujet tels que Greimas lui-même les définit. Cet aspect — essentiel — du problème n'est pas développé dans ma perspective.

16. Sur ce thème, l'article cité de Jacques Lacan sert de référence obligée. Voir également Foucaul, *op. cit.*, et parmi les études plus récentes, Sharon Willis, « *Le Ravissement de Lol V. Stein* : Something for Nothing », *op. cit.*

17. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 253.

rejoindre, passent par-dessus l'obstacle d'un troisième terme qui semble remplir la fonction jakobsonienne du contact (ou « fonction phatique »), permettant l'acheminement du message en même temps qu'il empêche sa réception immédiate. Cette fonction d'écran et/ou de contact tend à se confondre avec la fonction d'objet, en ce qu'elle confère au rapport du sujet à l'objet 2 la nécessaire distance du Symbolique.

On se rappellera à ce propos le thème des vitres, des vastes baies vitrées de la villa de Lol qui permettent, par-dessus les cloisons, à Jacques et Lol de communiquer : « Elle, de l'autre côté du vestibule, et moi ici, dans cette salle de jeux où je marche, nous attendons de nous revoir » (p. 89). Le long du mur, marche Jacques, qui ainsi pourra entendre Lol parler à Tatiana. Pourra entendre Lol lui parler à lui, Jacques, à travers Tatiana. À travers le mur qui la sépare de lui : « Lol lève les yeux et je vois ses lèvres prononcer Tatiana Karl. Elle a un regard opaque et doux. Ce regard *qui était pour Tatiana tombe sur moi* : elle m'aperçoit derrière la baie. Tatiana ne s'aperçoit de rien¹⁸ » (p. 91).

Ainsi s'entend derrière la porte le violon de Jean Bedford qui s'est absenté. Ainsi derrière l'écran des plantes vertes, ou l'écran du corps de la mère, l'image du couple prend au bal sa dimension de vérité visible. Ainsi les portes du Casino, les rideaux qui ferment la salle. Objets de *transmission* du regard ou de la parole, en ce qu'ils les entravent. Fonction remplie parfois par la présence des autres, présence-écran sur laquelle rebondit, se réfracte la parole, pour rejoindre son destinataire réel :

Lol est à ma droite entre Pierre Beugner et moi. Soudain elle avance son visage vers moi sans regard, sans expression, comme si elle allait me poser une question qui ne vient pas.

Et ainsi, si proche, *c'est à la dame qui est de l'autre côté de la table* qu'elle demande :

— Est-ce qu'il y a de nouveau des enfants dans le parc? (p. 144).

La fonction d'éclaircissement de cette triangulation, sa valeur cognitive devient évidente avec l'expansion prise, dans le récit, par le thème de la démonstration. On ne voit — au sens de savoir — que ce qui s'expose indirectement. Ainsi c'est à travers le regard de Lol, seulement, que Jacques découvre

18. Ici comme dans toutes les citations du texte de Duras, c'est moi qui souligne.

la réalité de Tatiana qu'il a manquée, la vivant confusément, de trop près. Qu'il n'a pas vue, dans son désir d'elle :

Ceci est arrivé. Alors que Tatiana ajuste une nouvelle foi sa coiffure je me souviens d'hier — Lol la regarde — je me souviens de ma tête à ses seins mêlés, hier. Je ne sais pas que Lol a vu (elle n'a vu, n'a pu voir, qu'à travers toute la distance du champ de blé) et pourtant la sorte de regard qu'elle a sur Tatiana me fait m'en ressouvenir. Ce qu'il peut advenir de Tatiana lorsqu'elle se recoiffe, nue, dans la chambre de l'Hotel des Bois, *je l'ignore déjà moins il me semble* (pp. 79-80).

Délégation explicitement mise ici au service de la connaissance, non du désir. Lol montre à Jacques Tatiana, comme elle montre Lol fardée et parée pour être vue, revêtue de sa robe qui est mensonge¹⁹. Comme Jacques montrera Tatiana à Lol, uni à elle par toute la distance de l'invisibilité, par l'espace infranchissable du champ de seigle.

Cette configuration ternaire — construite le soir du bal — est celle à partir de laquelle s'élabore le sens du roman, et « dont le roman tout entier n'est que la remémoration²⁰ ». Cependant, elle est instable, dans les frontières avouées de l'intrigue. La scène du bal aboutit au fiasco et à l'étourdissement de Lol, qui voulait continuer, non d'aimer, mais de voir, et qui perd à ce nouveau jeu, sans doute plus difficile. Rien de ce qui ressemble à cette structure ne parviendra à renouer avec l'expérience initiale.

Ce que Lol alors entreprend pour en éterniser le modèle, à travers l'inscription de l'intrigue dans la temporalité, c'est sa répétition. Une recherche du même qui ne passerait plus par la passion ou la perte de soi dans le ravissement amoureux, par l'expérience « subite » à revivre, mais par une identité positionnelle touchant à la fonction²¹.

Un recommencement qu'elle voudrait exact : elle retrouve certains des protagonistes mêmes du drame : elle, et Tatiana. C'est Jacques, pourtant, le nouveau venu, étranger au premier cercle, qui jouera Michaël Richardson. Ainsi s'opère un *redoublement* des acteurs très différent du *dédoublement* inventé le soir du bal. Jacques redouble M.R. par son positionnement identique dans un *second* triangle, homologue au

19. Lacan retrouve dans « robe » « dérober » (« Hommage fait à Marguerite Duras... », *op. cit.*, p. 10).

20. *Ibid.*, p. 8.

21. Carol Hofman perçoit le désir de répétition de la structure comme telle, mais en rattache la signification aux étapes complexes d'une conduite de deuil, intégrant répression et répétition (*op. cit.*, pp. 102-114).

premier. Placé en un même pôle, lui qui n'a rien de l'ancien fiancé, il se met à lui ressembler, mais d'une conformité structurale qui s'impose à la distribution sémantique, et qui se manifeste, symptomatiquement, par le 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 » (pp. 52-53).

Cependant, une erreur se glisse dans le calcul de Lol, une déviation imprévue : la répétition implique la *translation*, et le retour de Tatiana n'est que l'illusion d'une identité effective, d'une continuité entre les situations. De fait, le triangle *tourne*, et Lol ne retrouve pas, dans la nouvelle configuration amoureuse, son rôle antérieur de Lol. Elle est partagée entre l'espérance du retour sur une position préalable — celle de l'objet exclu O2 —, et la rotation de la figure dans le temps : tandis qu'elle-même vient occuper insensiblement la position d'Anne-Marie Stretter en O1, Tatiana coïncide peu à peu avec la Lol qu'elle fut, et découvre à son tour le bonheur d'être, « dans les bras d'un homme, une femme mal désignée » (p. 123). Cette permutation des rôles semble n'avoir pas été prise en compte par la mise en scène de Lol, qui cherche seulement à reproduire la situation originelle. Cependant, elle instaure un décalage qui fait tout le récit, et supporte la trame narrative de son effort à un impossible retour. On passe ainsi d'une structure de communication à sa mise en procès narratif et à ses transformations dans l'intrigue²². Ou encore : le faire du récit portera sur la structure elle-même, devenue le « héros » du programme narratif.

Ici s'élabore une nouvelle intrigue enchâssant²³ la première et reproduisant ses étapes : rejouant, au plan de la sémiologie le passage du binaire au ternaire, du désir à la communication. Si Lol est sujet d'un désir d'éternité, désir de la répétition exacte du triangle, cette structure-objet se dédouble à son tour : elle est/n'est pas répétée, traduite seulement en son homologue. On pourra considérer en effet que le modèle ternaire à son tour se fissure et se dédouble : sa trinité n'est pas immuable. Au contraire, le roman semble poser la nécessaire permutation des données, et leur instabilité constitutive.

22. Greimas, « Préface » à Courtés, *op. cit.*, p. 13. Le faire syntaxique transforme un programme virtuel en un programme actualisé (voir *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 169).

23. Je conserve ici de Greimas la notion déterminante d'« emboîtement » des niveaux, dans un emploi largement dévié de sa conception première (voir par exemple la « Préface », *op. cit.*, p. 29. Également, « Éléments d'une grammaire narrative », *Du Sens*, p. 157 et ss.). Cette hiérarchisation des plans sémiotiques suppose des translations corollaires d'« isotopies ».

Lol échoue à revivre le bal, à le « murer dans sa lumière nocturne » qui « *les aurait contenus tous les trois et eux seuls* » (p. 47). Elle échoue à revenir « à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels » (p. 47). La structure ternaire échappe à son désir pour former l'espace récurrent d'une répétition fautive, déviée en réfractions à l'infini.

Il faudrait alors atteindre à un niveau supérieur de complexité dans la construction narrative, à une relation de communication qui encadre le désir échoué de Lol, et peut-être le fasse aboutir. Ce nouveau rapport de destination, on l'entrevoit, sera celui de l'acte narratif même. Par la voix de Jacques se met en place une relation discursive qui prend la « triangulation » pour objet et qui s'adresse au lecteur. Ce récit-cadre, articulé sur les niveaux inférieurs de la diégèse, en bouleversera les effets sémantiques. Intuition lacanienne, ici encore, d'un retournement du sens de l'intrigue à partir de déplacements dans son économie diégétique :

Mais si, à presser nos pas sur les pas de Lol, dont son roman résonne, nous les entendons derrière nous sans avoir rencontré personne, est-ce donc que sa créature déplace dans un *espace dédoublé*? ou bien que l'un de nous a passé au travers de l'autre, et qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser²⁴?

En tant que héros homodiégétique²⁵, Jacques est sujet d'un désir qui se brise sur Tatiana pour atteindre Lol. Il est aussi l'un des pôles d'une circulation des affects (par le regard) qui ne rend pas à Lol la coïncidence espérée. Mais en tant que narrateur hétérodiégétique, il embrasse le récit d'une transformation.

Racontant l'obsession de Lol à restituer la transformation structurelle qui fit son ravissement, cette nouvelle translation, du regard des personnages au regard du narrateur, de la connaissance affective à la connaissance narrative, semble cette fois permettre d'exactes correspondances, un jeu accompli de reflets. Comme si la superposition des registres fonctionnait en double miroir. Comme si Jacques, cette fois, regardant Lol disposer ses rôles, la rejouait exactement — Lol et non plus Michaël. Comme elle installé à son poste de

24. Lacan, « Hommage... », pp. 7-8.

25. On reconnaît la terminologie devenue classique de Gérard Genette. Pour toutes ces notions, voir *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 238 à 254.

voyeur, impuissant et dédoublé, il occupe au plan de la narration une place analogue à la sienne dans le récit.

Cette homologie structurelle se sémantise et s'intègre au récit. Comme Jacques le héros prenait les traits de Michaël à partir d'une situation identique, peu à peu assimilant son regard. Ainsi Jacques le narrateur, identifié à Lol, se charge de traits sémantiques parallèles. Définis non plus à partir d'une distorsion affective, mais d'une fonction spécifique : celle de la narration. L'absence à soi de Lol se rejoue en Jacques le narrateur à partir de ce rôle même : rôle d'absent et de voyeur, comme Lol ouvert et perméable au désir-regard d'autrui, comme elle insaisissable et vidé de substance. Par structure, il répète le vide psychologique de Lol, sa transparence. Il est, comme elle, vidé de toute réalité particulière, réceptacle seulement de ce qui se dit et se raconte sur Lol, et qu'il recompose à partir de la parole et du point de vue d'autrui (ceux par exemple de Tatiana, de Mme Stein, de la gouvernante, de Jean Bedford, de Lol elle-même) : « Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl... Tatiana ne croit pas... Tatiana dit encore... Je ne crois plus rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien » (pp. 11-14).

Ainsi le narrateur est l'autre égaré du livre, « ravi » par la passion de témoigner, comme l'héroïne par celle de voir. Ainsi se compose une thématique mixte, thématique oblique qui traverse les plans décalés de la signification. Au niveau sémantisé de la narration, on ne s'étonnera pas, alors, de voir Jacques se dédoubler : à la fois sujet et objet de sa propre narration, Je et Jacques, comme Lol est Lol et Tatiana, elle et je.

À cet égard, la scène de la poursuite est très éclairante, un superbe jeu d'échos : le regard que Lol construit par sa folie, Jacques le retrouve en position de narrateur. Tandis qu'elle le suit secrètement sur le Boulevard, lui la suit secrètement du fond de la narration : « Dès que Lol *le* vit, elle *le* reconnut. C'était celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines...*Je* vois ceci : » (pp. 52-53). Poursuite complexe où Jacques regarde Lol regarder Jacques regarder d'autres, qui deviennent Lol. Terme à terme, le texte met en place la correspondance des positions, du dedans et du dehors, sur l'axe dédoublé de la communication :

« Je *vois* ceci
J'*invente*, je *vois*
J'*invente*.

Dès que Lol *le* *vit*, elle *le* reconnut.

Aucune ne lui échappait, *inventait* Lol » (pp.55-57).

Cette coïncidence des positions, intra et extra diégétiques, manifestée par le texte, situe Jacques le narrateur et Lol la folle des deux côtés d'une invisible barrière : celle, infranchissable, de la diégésis. Seul le lecteur est appelé à lire cette homologie qui apparaît au niveau le plus élevé de la construction narrative. Pour le lecteur seul s'explique alors, analogique à d'autres rencontres à travers les cloisons de l'histoire, la convergence possible des deux regards, en deça et au-delà du récit. Comme si la médiation était cette fois si essentiellement (de l'essence du texte) irréductible, qu'elle assurait, du même coup, à la répétition sa permanence. On relira dans cette perspective trans-structurelle certaines allusions du texte qu'il faudra rendre à leur littéralité²⁶ :

Je peux me mettre à sa place, mais du côté où elle ne veut pas (p. 132).

J'ai commencé à me souvenir de *son* souvenir (p. 180).

Je suis avec *elle* à m'attendre (p. 185).

Et durant tout le voyage toute la journée cette situation est restée inchangée, elle a été à côté de moi séparée de moi, gouffre et sœur. Puisque je sais... qu'elle m'est inconnaissable, on ne peut pas être plus près d'un être humain que je le suis d'elle (p. 166).

Cette proximité est doublement jouée, par le thème et par le texte, à un moment crucial du récit, celui de la Rencontre. Premier regard de Jacques et de Lol où la double illusion devient possible, celle de l'amour comme celle de la narration.

Séparée de son amant par tout l'espace du passé, Lol s'avance vers la terrasse où il l'attend, progressant vers lui de cette marche symbolique qui doit, croit-on, abolir toute distance. En même temps, *du même coup* dirait-on, le narrateur vient rejoindre son personnage, se dire avec lui :

Elles sont très proches de la terrasse. D'une minute à l'autre la distance qui les sépare de cette terrasse va être couverte à jamais.

26. Dans une étude placée sous les auspices de l'analyse lacanienne, Susan Suleiman reprend cette « transgression structurelle » qui fait de Jacques Hold le protagoniste de son propre récit, le *montreur de la machine* et l'*un de ses ressorts*. Ce retournement est utilisé par Suleiman dans la constitution qu'elle propose d'un modèle d'implication réciproque propre à l'écriture féminine. Elle retrouve par ce biais les citations que j'ai moi-même relevées dans ce contexte (« Nadja, Dora, Lol V. Stein : Women, Madness and Narrative », dans *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Shlomith Rimmon-Kenan (édit.), Methuen, London et New York, 1987, pp. 124-151).

[...]

Enlacées elle montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et *Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi.* (pp. 73-74).

Quelque chose cherche ici à être traversé, à la manière pirandellienne — l'écran de la narration. Qui unit asymptotiquement les contraires, de l'héroïne au héros, du narrateur au personnage, puis enfin de l'héroïne au narrateur. On observera que Lol à son tour vient prendre la place de Jacques, en même temps qu'elle franchit la distance amoureuse qui la sépare de lui. D'abord, en se plaçant à la position focale. Lol se voit comme on la voit, telle que Jacques la regarde : « Elle voit pour ainsi dire le rose de son sang sur ses joues... Aujourd'hui, selon son désir, on doit voir Lol V. Stein » (p. 72). Ensuite et surtout par la voix, qui dévie et vient se poser sous la *voix* du narrateur :

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

— Non, mais c'est Lol ? Je ne me trompe pas ?

— C'est *elle*, dit Lol. (p. 73)

Ici est atteint un dernier niveau de la signification. Ici se noue une autre intrigue, « métadiégétique » au double sens de supériorité hiérarchique et de réflexivité critique²⁷. Par l'artifice littéraire, la dimension narratrice de Lol se découvre : de son côté de la cloison, elle marche vers Jacques qui l'a rejointe, se délaissant comme personnage (et peut-être est-ce là le sens profond de son délaissement) pour jouer Jacques le narrateur, haussant l'histoire à une ultime et plus complexe problématique. Ce n'est pas la seule folie qui pousse ici Lol à se désigner elle-même à la troisième personne du singulier. C'est le mimétisme des structures enchâssées qui fait d'elle

27. J'amalgame volontairement les deux notions, en inversant d'une certaine manière la « pyramide » terminologique de Genette. Lui-même s'explique des confusions que cette terminologie implique : « le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans "métalangage", le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second... Il faut toutefois convenir que ce terme fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique... » (*op. cit.*, p. 239).

l'héroïne-narratrice, le metteur en scène, l'inventeur sous nos yeux d'une histoire de Lol. Elle a un spectateur, Jacques. Elle se cache pour montrer sans cesse (son corps, ses enfants, Tatiana), choisit ses personnages, leur assigne un rôle, les désigne au regard, soudain différents. Elle « [parle] de [sa] vie comme un livre, dit Tatiana » (p. 76). Ainsi Lol prend le visage du narrateur au dedans de la diégèse, faisant œuvre « poétique », cherchant le vocable, en quête d'un impossible mot :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, [...] où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner (p. 48).

Au sommet de la pyramide, l'encadrement diégétique semble éclater, sa thématique spécifique être ici transcendée par l'enjeu sémiotique : Jacques et Lol sont destinataires parallèles d'un spectacle dont le langage est désormais l'objet²⁸. Quête d'un dire en soi, après le regard. Lol et Jacques, narrateurs redoublés, cherchent le mot-valise, introuvable. Mais comme Lol, le mot à son tour échappe, se dédouble, ne laissant sur les lèvres du locuteur qu'un goût d'absence, un prenant-place. Lol enseigne à Jacques l'absence dans le mot, le mot-Lol, cachant d'autres mots²⁹.

Dans ce face-à-face avec le langage-objet se résorbe tout autre échange. L'écriture est le lieu où la structure de destination se dissout pour se perdre dans l'impersonnel. Les termes de la narration s'effacent, se fondent dans l'écriture-objet. La médiation par le langage finit par occuper tout l'espace structurel. Être et néant de la parole, qui anéantit l'être de ce qu'elle le désigne et le transforme en dit : « Jacques Hold. Virginité de Lol prononçant ce nom ! Qui aurait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi

28. Dans son dernier ouvrage paru, consacré à la *Sémiotique des passions* (en collaboration avec Jacques Fontanille, Paris, Seuil, 1991), Greimas intègre l'instance épistémologique et la compétence sémiotique au champ de la théorisation. Ce faisant, il pose une ressemblance qui « n'est pas pour surprendre » entre le « parcours du sujet épistémologique et celui reconnu pour le sujet narratif » : « la contamination de la description par l'objet décrit est un phénomène bien connu » (p. 10).

29. On pourra consulter sur ces thèmes l'étude suggestive de Béatrice Didier, « Thèmes et structures de l'absence dans *le Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 63-84. Également, Sharon Willis, *op. cit.*, pp. 70-72.

nommée sinon elle, Lol V. Stein, la *soi-disant* Lol V. Stein?... Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas» (pp. 112-113).

Derrière le récit l'écrivain ne signifie personne³⁰, que l'écriture même, le dernier substitut à tous les rôles, et l'ultime « point de capiton ». Et peut-être Lol n'est-elle que l'imaginaire thématique de cette absence à soi qui fait le langage. Par sa construction en miroirs, ses stratégies d'échec, faisant passer l'analyse, par plans récurrents, du narré à la narration, le roman pousse ainsi à ménager un nouvel espace sémiotique, une quatrième dimension de la lecture. Celle-ci brise le cadre spécifique de la narration pour l'intégrer au fonctionnement général de l'écriture. En cet ultime registre, le sens se dédouble entre signification intra- et extra-narrative, sens dans le roman et sens du roman. Il semble mimer, par une dernière translation métaphorique, le jeu d'esquive de Lol :

Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, *car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée*: la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein (p. 184).

Dans la négation d'un sens premier, celui de la limite, celui du livre, pointe le soupçon d'une voie déviée, autre, « celle qui est à inventer » : l'écriture créatrice, hors de tout sujet, qui exige l'éclatement du message pour instaurer, sur le gommage des formes, la pérennité du dire.

La perspective structurale où se soutient cette analyse de *Lol V. Stein* permet ainsi, par-delà les convergences critiques qu'elle souligne, un jeu réversible de métaphorisations et de transgressions entre structures et contenus. Elle met en place une configuration mixte où thème et texte s'entremêlent et se *figurent* réciproquement, la lecture philosophique ou psychanalytique apparaissant désormais comme l'un de ses pôles. Surtout, cette approche redéfinit l'intrigue à partir de sa construction, et intègre à l'enjeu symbolique du récit les données de sa structuration. À l'instar de beaucoup de chefs-d'œuvres, le texte se donne à lire comme roman de l'écriture, dramatisation du procès créateur, où la difficulté d'être du sujet se constitue en sous-ensemble thématique, effet de sens produit par la réflexivité narrative et qui s'enrichit indéfiniment de cette résonance.

30. Maurice Blanchot, « Mort du dernier écrivain », dans *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 296.