SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études portugaises, brésiliennes et de l'Afrique lusophone

Présentée et soutenue par :

Daniele Fernanda ECKSTEIN

Le 3 juillet 2026

Répétition et variation : la création littéraire

dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras,

et *A paixão segundo G.H.* (La Passion selon G.H.), de Clarice Lispector

Sous la direction de :

M. Michel RIAUDEL – Professeur des universités, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Amelia GAMONEDA LANZA – Professeure, Universidad de Salamanca
M. Michel RIAUDEL – Professeur, Sorbonne Université
Mme Ana PAIXÃO – Lectrice de l'Institut Camões, Université Paris 8
M. Régis SALADO – Maître de conférences émérite, Université Paris Cité
Mme Flávia TROCOLI – Professeure, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Mme Pamela ZACHARIAS – Chercheuse postdoctorale de l'USP

Aux parents de jeunes enfants, et tout particulièrement aux mères engagées dans la recherche

Remerciements

Aquele abraço…

À Michel Riaudel, qui a largement dépassé le rôle de directeur de cette thèse ; il m'a pleinement intégrée dans la vie académique. Sur le plan théorique, ses questions ont profondément nourri mes réflexions ; sur le plan pragmatique, il m'a offert de précieuses opportunités d'approfondir mes connaissances et de les diffuser, à la fois par l'enseignement et les colloques — organisés ensemble ou pas —, autant d'espaces de circulation du savoir. Enfin, la confiance qu'il a déposée en mes capacités, de même que l'ouverture d'esprit et la rigueur avec lesquelles il m'a orientée, s'inscrivent pleinement dans l'esprit de la pensée deleuzienne :

> On ne sait jamais d'avance comment quelqu'un va apprendre — par quelles amours on devient bon en latin, par quelles rencontres on est philosophe, dans quels dictionnaires on apprend à penser. Les limites des facultés s'emboîtent les unes dans les autres, sous la forme brisée de ce qui porte et transmet la différence[1].

À Amélia Gamoneda, Ana Paixão, Régis Salado, Flávia Trocoli et Pamela Zacharias : je vous remercie chaleureusement d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

À Maria Araújo da Silva, Myriam Benarroch et Maria da Conceição Coelho, membres de mon comité de suivi, pour les recommandations qui ont nourri ma réflexion et m'ont permis d'avancer.

À l'école doctorale ED 20 de Sorbonne Université, pour le financement qui m'a permis de mener à bien ma mission de recherche à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaines, où se trouve le fonds Marguerite Duras.

À l'Université de Poitiers, pour le financement qui m'a permis de réaliser ma mission de recherche à l'Instituto Moreira Salles, à Rio de Janeiro, où se trouve le fonds Clarice Lispector.

Aux collègues de l'Université de Poitiers, Anne-Marie Lemos, Arlindo Marques et Sandra Teixeira, pour les échanges et le soutien tout au long de ce parcours.

Au projet Fortuna, de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, pour l'accueil chaleureux, et tout spécialement à l'équipe du groupe Durassiana pour notre collaboration.

[1] G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), 12e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 215

Au groupe Trama, pour les moments de réflexion et de partage.

À Lara Bourdin, la réviseuse de cette thèse, pour sa rigueur, son professionnalisme et la grande pertinence de ses suggestions.

À Mirella, pour son accueil chaleureux à Paris, pour sa disponibilité et pour nos précieux échanges académiques ; à Deyse, qui a parcouru une partie de ce chemin avec moi ; à Valter, pour les échanges toujours stimulants et pour l'aide dans la définition du corpus ; à Maxence, pour les échanges profondément enrichissants ; à Chloé, pour son amitié et notamment pour tous les moments où elle m'a aidée à garder les pieds sur terre ; à Léa pour les merveilleux moments passés ensemble, à Stéphanie, pour les moments de complicité et de bonheur ; à Lionel, pour l'inspiration qu'il m'apporte ; à Rafa, pour ses lectures et son humour ; à Renata, pour les échanges enrichissants, mais aussi les moments de détente ; à Karina, pour sa lecture attentive et ses encouragements ; à Maria, pour le soutien et le partage dans cette dernière ligne droite.

À la famille Cabrita, pour leur soutien inestimable et leur disponibilité.

À ma mère, à mon père, à mes frères et leurs familles, pour leur présence constante, leur amour et leur soutien, toujours là quand il le faut ; à ma cousine Kamila, pour son amitié et pour le chemin que nous avons partagé ensemble ; à Clara, pour tout son amour.

À Ricardo Cabrita, pour tout le soutien, pour tous les efforts déployés au long de ce parcours ; pour toutes les journées où il a mis la main à la pâte pour s'occuper de la maison, des enfants, du travail, de notre vie commune ; pour son amour au quotidien. Mais surtout, pour son incroyable résilience et pour sa capacité à trouver des prétextes peut-être futiles, des raisons peut-être évidentes pour égayer nos journées.

À mes filles, Laura et Sofia, qui ont supporté mon absence, mais m'ont surtout ramenée chaque jour à la réalité, au milieu de mes abstractions interminables.

Merci à toutes et tous pour votre confiance.

IX

JE SUIS UN GARDEUR DE TROUPEAUX.
Le troupeau ce sont mes pensées
Et mes pensées sont toutes des sensations.
Je pense avec les yeux et avec les oreilles
Et avec les mains et avec les pieds
Et avec le nez et avec la bouche.
Penser une fleur c'est la voir et la respirer
Et manger un fruit c'est en savoir le sens.
C'est pourquoi lorsque par un jour de chaleur
Je me sens triste d'en jouir à ce point,
Et couche de tout mon long dans l'herbe,
Et ferme mes yeux brûlants,
Je sens tout mon corps couché dans la réalité,
Je sais la vérité et je suis heureux[2].

Alberto Caeiro

[2] F. PESSOA, *Le Gardeur de Troupeaux*, A. Guibert (trad.), Paris, Gallimard, 1960, p. 40.

Introduction

Une rencontre possible : les poétiques de la répétition

Même s'il n'y a pas de documents photographiques ni de lettres dans les archives de Marguerite Duras et Clarice Lispector qui puissent prouver l'existence d'un lien personnel ou social entre ces deux écrivaines, il n'est pas sûr qu'elles ne se soient jamais rencontrées. Clarice Lispector part en vacances à Paris en 1946, à peine quelques mois après la publication de son deuxième roman au Brésil, *O Lustre*[3] [Le Lustre]. Elle y passe le nouvel an, et ne repart que le 4 février 1947. À cette époque, Marguerite Duras habite Paris depuis 1933 et reçoit souvent des amies et connaissances chez elle, dans son appartement de la rue Saint-Benoît, à Saint-Germain-des-Prés, pour des réunions informelles entre intellectuelles communistes[4]. Entre 1943 et 1949 Marguerite Duras rédige ce qui deviendra *Les Cahiers de la guerre*[5].

Clarice Lispector reviendra encore à Paris en 1973 pour des vacances[6], juste après la publication en France de *Le Bâtisseur de ruines*, la traduction française de *A maçã no escuro* (1970)[7]. Cette traduction est éditée par Gallimard, qui est aussi l'éditeur de Marguerite Duras à l'époque. La même année, celle-ci publie le roman *India Song*. Clarice Lispector revient à Paris en 1977, l'année de la sortie du film de Marguerite Duras, *Le Camion.* C'est une période où Marguerite Duras prend ses cafés au Pré-aux-Clercs[8], dans le 6e arrondissement. Il est possible que Clarice Lispector, qui a lu Marcel Proust, Simone de Beauvoir, Gustave Flaubert et Jean Cocteau, ait entendu parler de Marguerite Duras ; ou que celle-ci, grande admiratrice des films

[3] Le roman est publié en 1946 par l'éditeur Agir, à Rio de Janeiro.

[4] Marguerite Duras vit avec son compagnon, Robert Antelme, dans cet appartement qui devient un lieu de rencontre pour des discussions littéraires et politiques. C'est à partir de ces rencontres que se forme le Groupe de la rue Saint-Benoît, dont font partie un grand nombre d'intellectuels et d'artistes, dont Dionys Mascolo, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Edgar Morin, Francis Ponge, Henri Michaux, Maurice Merleau-Ponty et Claude Roy, entre autres. D'après Maurice Blanchot, ils ne se représentaient pas en tant que « groupe » ; cette construction s'est s'imposée en cours de route. Les « membres » y entraient et en sortaient, sans que tous ne se soient côtoyés les uns les autres… Il s'agissait surtout de rencontres spontanées. Pour plus de détails, voir Entretien avec Christophe Bident fait par Monique Antelme, B. ALAZET et C. BLOT-LABARRERE (éd.), *Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 37-39.

[5] *Les Cahiers de la guerre et d'autres textes* est une œuvre posthume publiée en 2006. Elle contient des esquisses de romans et d'écrits biographiques, dont *La Douleur,* un texte qui aborde l'attente du retour de Robert Antelme des camps de prisonniers politiques.

[6] C'est durant cette période qu'est rédigé *Água viva.*

[7] La traduction française est de Violante Do Canto.

[8] C'est notamment son lieu de rencontre avec Philippe Sollers. La proximité du siège de la revue *Tel Quel*, où tous deux sont publiés, fait de ce café de quartier un lieu de rendez-vous privilégié. J.-F. KERVEAN, « Duras avec Sollers : entretien avec Philippe Sollers », *L'Événement du Jeudi*, 3 septembre 1998, p. 92-95.

du Brésilien Glauber Rocha[9], ait eu vent de la critique de *Perto do coração selvagem* [Près du cœur sauvage], du critique belge Hubert Juin, parue dans la revue *Esprit* en 1955[10]. On ne saurait le dire. Que cette rencontre ait eu lieu ou non de leur vivant, « le temps des mots » peut l'imaginer.

À première vue, l'axe le plus propice pour cette relation serait l'écriture féminine, un sujet privilégié par la critique littéraire française des années 70[11]. Certaines critiques tendent à circonscrire la littérature des femmes à une catégorie générique. Parmi les motifs déclinés, se démarquent « l'indicible féminin », qui entraîne un rapport dit « oralisant » à la langue ; le lien étroit entre l'écriture et le corps ; et, finalement, l'importance accordée à l'intime et à l'inconscient. Autant d'éléments « féminins » qui pourraient rapprocher les littératures française et brésilienne.

Les œuvres de Marguerite Duras et Clarice Lispector n'échappent certes pas à leur époque. Les penser par le prisme de la féminité, c'est les donner à lire dans le champ plus large de la littérature mondiale. Mais les possibilités de comparaison entre elles ne sauraient se résumer à cette approche. Tandis qu'Hélène Cixous présentait une nouvelle façon d'articuler le féminin à l'écriture, une voie s'est ouverte pour les lire à la rencontre des lectures féministe et psychanalytique.

Formée à la psychanalyse, Julia Kristeva s'inscrivait dans le courant féministe qui revendiquait une égalité dans la différence. Dans *Soleil noir* elle amorce une comparaison succincte entre Marguerite Duras et Clarice Lispector. Leurs écritures relèveraient à ses yeux d'une esthétique de la « sorcellerie et de l'envoûtement [plutôt] que de la grâce et du pardon[12] ». Récits dévoilant la souffrance, ils n'admettent aucune possibilité de salut. À partir du roman de

---

[9] Marguerite Duras proclame, en 1967, à la sortie du film *Terra em transe* [Terre en transe] : « Ce film […], c'est en somme la parabole de la liquidation de Goulart qui nous est racontée par un homme — Glauber Rocha — représentant la génération de Kubitschek : celle qui a donné au Brésil l'amorce d'une industrie moderne et Brasilia. » Y. ROMI, *70 interviews du « Nouvel observateur ». Peter Brook. Luis Buñuel. Salvador Dali. Stanley Kubrick, Nathalie Sarraute, Barbra Streisand, François Truffaut, Orson Welles*, Paris, Éric Losfeld, 1969, p. 140

[10] Hubert Juin a été l'un des premiers critiques de Clarice Lispector en France. Son article de 1955 relève déjà les traits singuliers de l'écrivaine brésilienne : « [...] ce temps du récit, qui sans cesse se brise, saute, se tourne et retourne », p. 1637. H. JUIN, « Clarice Lispector : Près du cœur sauvage », *Esprit*, nº 9, octobre 1955, p. 1635-1639 (en ligne : https://esprit.presse.fr/article/juin-hubert/clarice-lispector-pres-du-coeur-sauvage-29025 ; consulté le 30 octobre 2020).

[11] Les années 1970 correspondent à la seconde vague féministe en France. C'est aussi la décennie où la lutte pour l'émancipation des femmes prend de la force et se répand dans plusieurs pays occidentaux. Loin d'être homogènes, les positions féministes se divisent, globalement, entre « différentialistes » et « universalistes ». Les différentialistes — auxquelles nous pouvons associer Marguerite Duras et Clarice Lispector — se battent pour la reconnaissance de la créativité des femmes, dans le prolongement de leur critique des symboles de la domination « phallocentrique ». Composé de psychanalystes, d'artistes et d'écrivaines, le courant différentialiste reçoit l'appui des éditions Des femmes, qui va devenir le principal éditeur de Clarice Lispector en France.

[12] J. KRISTEVA, « La Maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 236.

Clarice Lispector, *Le Bâtisseur de ruines*, J. Kristeva établit un parallèle avec l'écriture durassienne :

> Clarice Lispector (1924-1977) propose elle aussi une révélation de la souffrance et de la mort qui ne partage pas l'esthétique du pardon. Son *Bâtisseur de ruines* semble s'opposer à Dostoïevski. Meurtrier d'une femme comme Raskolnikov (mais cette fois-ci il s'agit de la sienne propre), le héros de Lispector en rencontre deux autres, une spirituelle et une charnelle. Si elles se détachent du meurtre — [...] elles ne le sauvent ni ne lui pardonnent [...] Le calme inéluctable du destin s'abat sur les protagonistes et clôt le roman avec une douceur implacable, peut-être féminine, qui n'est pas sans rappeler la tonalité désabusée de Duras, miroir sans complaisance de la peine qui habite le sujet[13].

Ainsi, J. Kristeva relève une esthétique partagée autour d'une forme autre d'écrire, qui se déroberait aux conventions. Ces récits, en exposant la souffrance psychique, sont à mettre en lien avec la crise existentielle profonde que traversent les sociétés modernes ; ils constituent une tentative pour sortir de cette crise. Il n'y aurait en effet rien de plus pertinent pour l'époque que de décrire l'horreur du monde à travers des personnages féminins en proie à la souffrance.

Tout en tenant compte de ces approches théoriques, nous proposons de nous pencher sur un aspect de l'esthétique partagée entre elles qui n'a pas encore été exploré en profondeur à ce jour : la répétition. Le procédé a certes déjà été identifié comme un élément central dans chacune de ces œuvres[14] ; il n'a pourtant pas encore fait l'objet d'une étude comparative[15]. Un des principes fondamentaux de l'écriture de Marguerite Duras comme celle de Clarice Lispector, la répétition se décline chez elles sous de nombreuses formes : dans le contenu, la linguistique, la stylistique et la structure des textes, ainsi que dans le rapport des écrivaines à l'écriture. Ce sont ces différentes facettes de la répétition que nous voulons explorer dans une perspective comparative.

Sans négliger la dimension intertextuelle, très présente dans leurs pratiques littéraires, nous proposons une lecture de la « poétique de la répétition » dans leur œuvre, en espérant ainsi élargir le champ épistémique des approches comparatives, au-delà des approches féministes existantes. Non pour les réfuter, mais pour ouvrir une nouvelle voie d'analyse.

---

[13] *Id.*

[14] De nombreux articles, thèses et ouvrages soulignent cet aspect. Cependant, la plupart se sont intéressées à la question de l'intertextualité, ou ont abordé la répétition en tant que thème. C'est le cas de l'étude de Sylvie Bourgeois sur Marguerite Duras, « Marguerite Duras, une écriture de la réparation », ainsi que celle de Carlos Eduardo Brefore Pinheiro, moins pertinente, sur Clarice Lispector : « A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector » [La tragédie de l'ennui de la répétition chez Clarice Lispector]. D'autres études dépassent la question thématique sans pour autant faire de la répétition leur sujet principal.

[15] Il n'existe, à notre connaissance, qu'un seul article qui aborde la répétition comme trait commun aux deux écrivaines : E. P. COELHO, « Duras/Lispector », dans *A noite do mundo*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 210-215.

Penser le poétique dans ces œuvres revient à s'intéresser au rythme des phrases, aux sonorités émanant des similitudes phonétiques entre les mots, et aux figures de styles qui jouent de la répétition. C'est aussi se pencher sur la valeur polysémique des mots, qui multiplie les possibilités interprétatives. Nous nous intéresserons particulièrement à la charge émotionnelle que ces mots véhiculent, par la façon dont ils sont mis en récit. Du mot plein, qui dit plus qu'il ne fallait, au mot qui échappe ou s'échappe, les textes de Marguerite Duras et de Clarice Lispector se dérobent dans une « poésie excessive[16] ».

Bien que le corpus choisi pour notre étude soit constitué de romans, leurs modes de narration se soustraient aux conventions du genre à tel point qu'ils produisent un nouveau régime d'écriture. L'écriture romanesque y est saisie d'« une tentation du poétique », selon la formule de Bernard Alazet[17]. Chez Marguerite Duras, cela passe par une approche ludique du langage, et du mot en particulier. Et Benedito Nunes a souligné une « pratique poétique de mobilisation du mot[18] » dans l'écriture lispectorienne, avec pour visée d'en amplifier la puissance.

En choisissant d'utiliser le terme « poétique » pour penser des œuvres narratives, notre but n'est pas de dresser une opposition entre le poétique et le narratif, mais de problématiser les frontières entre ces genres tels qu'ils se révèlent dans les œuvres de Marguerite Duras et de Clarice Lispector. En effet, la délimitation générique est une problématique de la modernité littéraire, mais également — et surtout — de la répétition.

La notion de répétition semble couvrir un champ sémantique bien plus large que le « poétique », si bien qu'elle menace l'identité même du terme. Si la répétition engage tout phénomène où une manifestation est suivie d'une deuxième, tout est susceptible d'être touché, des cycles naturels aux expériences exclusivement humaines telles que l'habitude, la parole — en tant qu'acte de reformulation constante — voire le processus d'apprentissage. Nous sommes devant un concept ouvert à plusieurs angles d'étude, et qui circule d'un domaine à l'autre.

En fait, la répétition est difficile à circonscrire, du fait même que le concept traverse plusieurs disciplines. Son sens ne sera pas le même pour les historiens, les linguistes et les littéraires, ou encore pour les philosophes et les psychanalystes. Loin d'être un concept figé ou

[16] L'expression est de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 373.
[17] B. ALAZET, « De la fadeur des mots », dans *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 85-95.
[18] « prática poética de mobilização da palavra ». B. NUNES, *A clave do poético: ensaios*, V. S. Pinheiro (éd.), São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 210.

restreint à un domaine, il s'est imposé comme transversal dans la pensée moderne, qui l'entend comme ouverture à la différence. Mais la remarque n'épuise pas sa complexité.

Quand les critiques cherchent à spécifier la nature de telle ou telle répétition, ils recourent le plus souvent aux adjectifs : ils parlent de répétition absolue, de répétition à l'identique, de fausse et de vraie répétition, de répétition malheureuse et de celle qui guérit, de répétition vêtue et dévêtue, etc. Tout semble être possible *par* et *pour* le mot « répétition ».

En tant que phénomène qui touche aux multiples dimensions de l'être et du temps, elle met en jeu deux catégories essentielles de la pensée. De fait, elle est une façon de penser le monde, au-delà des étroits enjeux de la sphère littéraire. C'est ce qui explique qu'elle ait retenu l'intérêt d'une vaste gamme de critiques, particulièrement au cours du dernier siècle.

Si le mot « répétition » est désormais associé à la modernité, il est déjà au cœur des débats artistiques de l'Antiquité classique. Les premiers rhétoriciens la concevaient comme une figure de style majeure englobant une série d'autres figures. Dans les traités de rhétorique traditionnelle, la répétition est une figure d'élocution. Bien utilisée, elle contribue à la stylisation du texte ; mal employée, elle devient inutile et mérite d'être éliminée.

Cependant, avec l'avènement de la modernité, certains théoriciens ont cherché à aller au-delà des études rhétoriques, autrefois surtout centrées sur le mot et la phrase. Ils se sont donc intéressés à penser la répétition comme un principe littéraire. Les notions de réécriture et d'intertextualité en sont venues à faire partie intégrante de la conception moderne de la répétition. G. Deleuze illustre cette nouvelle approche lorsqu'il affirme que l'art du roman contemporain « tourne autour de la différence et de la répétition, non seulement dans sa réflexion la plus abstraite, mais dans ses techniques effectives[19]. » : le sujet de la répétition « est manifestement dans l'air du temps[20] ». Anne Tomiche définit le XXe siècle comme celui de la répétition[21]. L'historien François Hamel décèle une « résurgence des poétiques de la répétition[22] » après une longue période de latence. Mais c'est surtout à G. Deleuze que l'on doit d'avoir pensé la répétition comme un *problème*[23]. Dans son sillage, la répétition redevient un

[19] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 1.
[20] *Id.*
[21] A. TOMICHE, « Histoire de la répétition », dans *La littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 19-31.
[22] F. HAMEL, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.
[23] Le terme est employé ici selon l'acception que lui donne G. Deleuze dans *Différence et répétition.* Le philosophe définit le « problème » comme une source de différence et donc de puissance et non pas comme un élément négatif. Selon lui, aucun problème, qu'il soit situationnel ou personnel, ne se résume à l'ignorance ou au conflit. Le problème, en effet, est ce qui caractérise « l'essence du problématique » et c'est pour cela qu'il a une puissance créatrice. Le problème est ce qui fait avancer les choses.

prisme crucial pour penser la vie, l'art, la science. La répétition se transforme, pèse davantage, se révèle paradoxale, jusqu'à aujourd'hui[24].

Les littératures de Marguerite Duras et Clarice Lispector sont justement au cœur de cette poétique de la répétition qui trouve son apogée avec la modernité. À nos yeux, les multiples usages de la répétition constituent le principe littéraire de ces œuvres. Tel est l'objet de notre étude, et notre point de vue. Le croisement entre « poétique » et « répétition » aide à penser ces écritures. Outre que cette approche devrait permettre de décortiquer les propriétés de la répétition au sein de la modernité, et d'en explorer les effets les plus pertinents. Propres aux littératures des deux écrivaines ? Relevant plutôt à une modernité littéraire plus globale ? Nous n'excluons rien pour l'heure.

Il s'agira en tout cas de comprendre le paradoxe qui fait que la répétition engendre le nouveau, dans des écritures où tout est vécu comme s'il s'agissait de la première fois.

Du ravissement à la passion

Notre analyse se concentrera sur des œuvres majeures de chaque écrivaine, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *A paixão segundo G. H.*. Ces romans racontent l'expérience d'un état d'âme. Dans *Le Ravissement*, le personnage principal Lol V. Stein est confronté à une trahison amoureuse, une perte profonde ayant lieu au grand bal de T. Beach ; dans *A paixão segundo G. H.*, le personnage lispectorien fait une expérience qui la bouleverse : voir devant ces yeux la présence de l'inhumain, représenté par un cafard. Ces œuvres condensent la démarche littéraire de chaque écrivaine, qui consiste à problématiser le langage à travers le récit d'une expérience subjective. Dans les deux cas, cette problématisation recourt à la répétition. *Le Ravissement* et *A paixão segundo G. H.* ne sont pas pour autant les seules œuvres de l'univers durassien ou lispectorien à être marqués par la répétition. L'ensemble des œuvres de chacune est imprégné de ce que nous appelons la « poétique de la répétition ». Cependant, les romans en question se distinguent par le fait qu'ils mobilisent cette pratique littéraire de manière plus marquée dans le but de renforcer la puissance du langage.

[24] Comme en témoignent les colloques suivants, dont les actes ont été publiés : *La répétition* — Université de Clermont-Ferrand, 1994 ; *Figures de la répétition* — Université Jean-Monnet, Saint-Étienne ; *L'écriture du Ressassement* – Université de Bordeaux, 2002 ; *La littérature dépliée* — Université de Rennes, 2008 ; *Os paradoxos da repetição* [Les paradoxes de la répétition] — São Paulo, 2014. Le sujet est également abordé dans plusieurs ouvrages récents, dont ceux de : Marie-Laure Bardèche, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1999 et *Le principe de répétition : Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2018 ; et Emmanuelle Prak-Derrington, *La Magie de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021.

Chaque titre intervient dans un contexte de réception singulier. Quand paraît *Le Ravissement de Lol V. Stein,* la renommée littéraire de Marguerite Duras était déjà bien établie. L'écrivaine s'était faite connaître avec *Un barrage contre le pacifique* (1950), un roman portant sur les rouages du colonialisme français. Cependant, les avis avaient été mitigés, certains reprochant au style d'être trop fermement attaché au réel. Ils déplorent un certain aplatissement sémantique des mots, trop sollicités dans leur portée dénotative, directe, concrète.

En renouvelant ses procédés avant même le roman de 1964, Marguerite Duras accède peu à peu à une reconnaissance critique. Les libertés avec la chronologie diégétique, la mise en scène de personnages lacunaires, l'accentuation de faits mineurs du quotidien, vont retenir l'attention. À partir de *Moderato Cantabile*, en 1958, la critique va chercher à associer l'écriture de Marguerite Duras au courant alors émergeant, le « Nouveau Roman ». Ses romanciers remettent en cause l'esthétique du roman réaliste, la représentation cohérente et ordonnée de l'intrigue, des préoccupations trop « bourgeoises ». L'œuvre de Marguerite Duras, volontiers expérimentale, converge en plusieurs points avec le mouvement : l'appel au lecteur, la multiplication des points de vue, la mise à mal de l'intrigue. Cependant sa voie reste singulière. Son écriture fait place au non-savoir et propulse le langage vers une forme de dérive. En outre, elle défend sa liberté contre des pratiques calculées, maîtrisées. Elle préférera développer une voix propre, quitte à emprunter des chemins plus « périlleux ».

Le Ravissement de Lol V. Stein offre un éclairage privilégié sur le rapport de Marguerite Duras à l'écriture. Elle-même considère le roman comme un tournant significatif dans sa trajectoire, grâce à une démarche qui la lance vers l'inconnu, en quête de sens. Marguerite Duras semble entrer dans ce qu'elle appelle « l'ombre interne », un lieu mystérieux et obscur qui s'avèrera être celui de l'inconscient. La mort de sa mère, en 1957, y est sans doute pour quelque chose, elle a joué un rôle important de libération créatrice pour l'écrivaine. C'est après cette perte que Marguerite Duras se lance dans l'exploration des zones plus obscures de la psyché humaine. Avec le temps, l'écriture automatique deviendra son moyen de sonder ce versant dangereux de la psyché. Dans *L'Amant*, de 1984, elle évoque une facilité nouvelle à écrire sur sa mère : « C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant [sic], si long, si étiré, elle est devenue écriture courante[25]. »

Le Ravissement de Lol V. Stein est lui encore nourri d'une peur vis-à-vis de l'écriture. Elle sort tout juste d'un processus de désintoxication alcoolique et son roman est la première œuvre écrite après sevrage. L'écrivaine se remémore cette transition :

[25] M. DURAS, *L'Amant* (1984), Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 38.

> J'écrivais comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement ; je mettais quelques mois à faire un livre et puis, tout à coup, ça a viré. Avec *Moderato* c'était moins calme. Et puis, après mai 68, avec *Détruire*, alors c'était plus du tout ça ; c'est-à-dire que le livre s'écrivait en quelques jours et c'est la première fois que j'ai abordé la peur avec cela. Si, enfin, ça avait commencé avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*[26].

Si les critiques liés au Nouveau Roman ont revendiqué Marguerite Duras comme une de leurs figures majeures, la lecture de Jacques Lacan s'avère décisive, construite qu'elle est sur une analyse ludique du nom de Lol V. Stein[27]. Le roman de Marguerite Duras a eu un tel impact sur le psychanalyste qu'il lui a consacré un article : « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* ». Dans ce texte, paru en décembre 1965 dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, J. Lacan déclare son admiration pour l'œuvre de Marguerite Duras, et met en avant la manière dont elle place l'ignorance — ou le non-savoir — au cœur de sa démarche littéraire. Selon lui, ce n'est qu'en ignorant de quoi elle parle qu'elle a pu écrire ce roman.

Outre le non-savoir, la question du désir sera également fondamentale pour J. Lacan, et de façon générale pour la critique psychanalytique qui va s'employer à percer l'énigme de la « maladie » de Lol V. Stein. Le personnage est lu dans le prisme de la folie, de la pathologie. Lol devient le symbole de l'être qui franchit la frontière séparant la normalité de la folie. Dans ce premier temps, la question de la féminité est aussi mise en avant : Lol subvertirait les codes du féminin.

A paixão segundo G. H. fait irruption dans un autre contexte, sur une scène littéraire brésilienne fortement dominée par le réalisme social, la dénonciation des injustices. Le roman retient néanmoins l'attention de la critique, notamment par sa façon de problématiser le langage et de mettre en scène une crise existentielle. Quelques mois après la sortie du roman, en 1965, le critique José Américo Motta Pessanha un ami de l'écrivaine, publie l'article « Clarice Lispector : o itinerário da Paixão » [Clarice Lispector : l'itinéraire de la Passion] dans la revue *Cadernos brasileiros*. À ses yeux, le roman réunit des éléments déjà présents dans sa production précédente, mais pousse plus loin la mise en récit de l'expérience de l'intime :

> La passion de G. H. était déjà annoncée. Toute l'œuvre de Clarice Lispector la promettait, en dégageant sa force de cette situation de préparer lent et inexorablement un holocauste. Il est bien vrai qu'on ne l'aperçoit que maintenant avec clarté[28].

---

[26] M. DURAS et X. GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 22.

[27] J. Lacan considère que le nom propre du personnage peut être décomposé sur les plans phonétique et sémantique. Son analyse s'appuie sur le jeu « pierre, papier, ciseaux », qu'il associe au nom de Lol V. Stein : « Lol » correspondrait aux « ailes de papier », « V » aux ciseaux et « Stein » à la pierre.

[28] « A Paixão de G. H. já estava anunciada. Toda a obra de Clarice Lispector a prometia, retirando sua força maior dessa situação de preparar lenta e inexoravelmente um holocausto. É bem verdade que só agora o percebemos com

Pour Benedito Nunes, la réception de *A paixão segundo G. H.*, son cinquième roman, est indissociable des œuvres antérieures, en particulier de ses chroniques et de son recueil de nouvelles *Laços de Família* [Liens de famille], de 1960. Très apprécié de la critique, le recueil avait permis à Clarice Lispector d'élargir son public, en attente de nouvelles publications. Si les questions sociales dominaient le paysage littéraire, la littérature d'avant-garde gagnait du terrain, comme l'observent Benjamin Abdala Junior et Youssef Campedelli. Le public de Clarice Lispector, essentiellement composé d'universitaires, était prêt à faire bon accueil à son roman : « G. H. avait tout pour retenir l'attention de ce public universitaire, lui-même entouré de difficultés de tout ordre : individuelles, familiales, politiques, sociales, etc.[29] ». Car *A paixão segundo G. H.* exigerait d'être « préparé » à ce texte, à sa densité déconcertante qui appelle un véritable travail d'interprétation, mais peut aussi éveiller chez le lecteur « uma alegria difícil[30] » [une joie difficile[31]], comme Clarice Lispector le dit d'elle-même dans la préface.

Si *A paixão segundo G. H.* est un roman unique au sein de l'œuvre lispectorienne, c'est qu'il pousse la problématisation du langage à un degré rarement encore atteint. Cette approche expérimentale se traduit principalement par une réflexivité exacerbée, elle-même née d'une « introspection exagérée[32] ». Sa valeur novatrice reposerait ainsi sur sa capacité à exprimer les dilemmes de la société à travers l'exploration d'une conscience humaine déchirée. C'est pour cela que la critique rapproche son œuvre des écrivains de l'intériorité et du flux de conscience : Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust.

En somme, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *A paixão segundo G. H.* marquent, en quelque sorte, une certaine apogée de ces œuvres : un concentré de procédés artistiques, une intensité affective rare, des vécus bouleversants qui propulsent les personnages dans un état particulier d'être au monde. C'est en cela que le terme « la passion » cristallise l'univers imaginaire de Clarice Lispector et « le ravissement » l'univers durassien. Comme l'exprime le critique Thanh-Vân Ton-That, « […] le ravissement devient une expression propre à l'univers mental de Marguerite Duras et caractérise une situation romanesque particulière, un sentiment qui bouleverse la vie d'un être et lui donne la conscience de son existence [...][33] ».

---

clareza. » J. A. MOTTA PESSANHA, « Clarice Lispector: O itinerário da Paixão », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 183.

[29] « [...] G.H. estava no horizonte deste público universitário, ele próprio cercado por dificuldades de toda ordem: individuais, familiares, políticas, sociais, etc. » B. ABDALA JUNIOR et S. YOUSSEF CAMPEDELLI, « Vozes da crítica », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, 1996, p. 203.

[30] C. LISPECTOR, *A Paixão segundo G.H.* (1964), Madrid, ALLCA XX, 1996, p. 6.

[31] C. LISPECTOR, *La Passion selon G.H.*, C. Farny (trad.), 3e éd., Paris, Éditions des Femmes, 2014, p. 17.

[32] L'expression est de Benedito Nunes. B. NUNES, « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 63-70.

[33] T.-V. TON-THAT, Le Ravissement de Lol V. Stein *de Marguerite Duras : Un roman de la folie amoureuse*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 10.

De ce fait, des ressemblances indéniables apparaissent entre ce que Marguerite Duras appelle « ravissement » et ce que Clarice Lispector nomme « passion ». Dès leur titre, ces œuvres annoncent une expérience subjective, un état d'âme — où la répétition va s'imposer dans notre lecture comme l'élément essentiel de convergence. Ce rapprochement passera donc par l'intensité et le rythme[34] — deux éléments fondateurs de la « répétition » selon Pierre Fontanier : « La répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simples ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergétique de la passion[35]. »

Dans son article « La gloire des mots », Dominique Noguez voit dans le couple répétition / intensité un trait distinctif de l'écriture de Marguerite Duras, une tonalité obsessionnelle qui se manifeste par la répétition insistante des mots, souvent en paires binaires. Cette insistance engendre, selon lui, un rythme incantatoire[36], une façon de faire face à l'incertitude.

À son tour, Benedito Nunes associe répétition et intensité comme marques distinctives de l'écriture de Clarice Lispector. Dans *O drama da linguagem* (1989), il affirme que « […] le style de Clarice Lispector trouve dans la répétition son expression la plus marquante[37] ». Le rythme binaire ou ternaire imposé par la répétition constitue un recours expressif de valorisation de l'élément répété, et donne au texte une tonalité insistante et obsessive. Selon le critique, la répétition problématise la nomination, annonce le silence du discours et donne un caractère dramatique au langage.

Travaillant avec la version originale de chaque œuvre, le corpus sera en langue française et en langue portugaise. Nous utiliserons l'édition de la Pléiade pour *Le Ravissement de Lol V. Stein*[38], désormais abrégé en *Le Ravissement*, et l'édition critique de la collection *Archivos*[39]

---

[34] Dans l'article « Duras/Lispector », paru dans *A noite do mundo* [La nuit du monde], Eduardo Prado Coelho fait le rapprochement entre les univers de Marguerite Duras et de Clarice Lispector par le concept deleuzien de « plan de consistance » : à savoir, un « plan » dont les éléments sont liés par des relations de vitesse, de lenteur et d'intensité affective. Selon l'auteur, ces écritures prouvent l'existence de modes de subjectivation qui fonctionnent plutôt par le rythme que par le développement. Dans cette thèse, nous suivons l'hypothèse du critique.

[35] P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 329.

[36] D. NOGUEZ, « La Gloire de mots », *Revue L'arc*, nº 98, Éditeur Duponchelle, 1990.

[37] « [...] o estilo de Clarice Lispector tem na *repetição* o seu traço de mais largo espectro. » B. NUNES, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1989, p. 136.

[38] M. DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2.

[39] La collection *Archivos* est organisée par l'Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XXe siècle — Allca, qui publie ses éditions dans les langues qu'elle englobe. Elle met en valeur la recherche éditoriale ainsi que les études consacrées aux manuscrits des grands noms de la littérature du XXe siècle. Le coordinateur de cette édition critique de *A paixão segundo G. H.* est Benedito Nunes, un des critiques les plus notoires de l'œuvre de Clarice Lispector.

pour *A paixão segundo G. H.*[40], désormais abrégé en *La Passion*. Pour les citations tirées de *A paixão segundo G. H.,* nous utiliserons la traduction de Claude Farny, parue aux Éditions Des femmes en 1978[41]. La traduction sera mise en note de bas de page. Pour tous les autres textes de Clarice Lispector, ainsi que pour les textes critiques, les traductions seront intégrées dans le corps du texte, à l'exception des ceux qui seront analysés en rapport avec *La Passion*. Pour chaque citation, le texte original sera accompagné de sa référence en note de bas de page. Les traductions non attribuées seront par conséquent de notre main. Les mots figurant en italique dans les citations sont soulignés par nous-même, sauf indication contraire.

La thèse utilisera Zotero comme gestionnaire de références bibliographiques, sur la base du style « ENS de Lyon centre d'ingénierie documentaire ». S'il est très proche du système « Notes and Bibliography » du *Chicago Manual of Style*, une norme internationale largement utilisée en littérature et en sciences humaines, il présente la particularité de répondre aux exigences de mise en forme françaises. Ce choix privilégie le recours aux notes de bas de page, particulièrement adaptées à l'analyse littéraire et à la discussion des éditions et des traductions, tout en garantissant une bibliographie finale standardisée.

Du sens à sa puis (sance)

Comme l'annonce le titre de la présente section, notre thèse s'inscrit dans une démarche qui va du sens à la puissance de signification qu'il ouvre, ou, si l'on préfère, du sens à son effacement ou son vacillement. En d'autres termes, notre démarche consiste à analyser l'impact de la répétition sur l'instabilité du sens dans *Le Ravissement* et *La Passion*. Compte tenu de la capacité de la répétition à affecter à la fois la valeur sémantique du langage et son aspect matériel, nous chercherons à comprendre comment la répétition, qu'elle soit thématique, linguistique ou structurelle, s'ouvre à la différence, sans perdre de vue que c'est à l'imagination ou à l'esprit que revient le rôle de « [s]outirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence […][42] ».

Notre première partie a pour objectif de mettre en perspective critique la définition traditionnelle du concept. Elle vise notamment à dissocier la répétition de la redondance afin de détailler la nouvelle conception de la répétition, laquelle a permis de défaire le lien consacré entre répétition et négativité. Nous mettrons ce point théorique en relation avec la conception de l'écriture de Marguerite Duras et Clarice Lispector, afin de comprendre comment la

[40] C. LISPECTOR, *A Paixão segundo G.H.*, *op. cit.*
[41] La 3e édition, parue en 2014, sera utilisée comme référence.
[42] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 103.

répétition intervient dans le processus créatif de chacune. À cette fin, nous nous appuierons sur le concept théorique de l'intertextualité restreinte de Jean Ricardou.

Dans la deuxième partie, nous aborderons la répétition et son rapport à l'identité, en nous concentrant sur la construction des personnages de Lol et G. H.. Dans un premier temps, nous aborderons le paradoxe de la répétition à partir de Gilles Deleuze, en traitant de la répétition qui nous rend malade, celle qui nous emprisonne dans le passé ; ensuite de la répétition qui sauve, celle qui *guérit* ; celle qui, dans le cas de Lol et G. H., se traduit par la désintégration de leur identité. Chez Lol, l'intensité de l'événement déclenche une plongée irréversible dans la folie, menant à un processus de dépersonnalisation. À l'inverse, chez G. H., c'est la dépersonnalisation elle-même — consécutive à une expérience radicale (l'acte de manger le cafard) — qui engendre une passion d'une intensité extrême. Cette désintégration de l'identité se manifeste selon deux modalités : en premier lieu par la répétition des traits descriptifs des personnages ; et par la répétition liée à leur nomination. Afin d'approfondir notre compréhension de cette dynamique de la répétition, nous nous référerons à la théorie de l'identité de Paul Ricoeur, en privilégiant les notions de l'identité-mêmeté et de l'identité-ipséité.

Dans la troisième partie, le défi sera de penser la répétition en rapport au temps du récit. Pour cela, nous nous référerons à Gérard Genette, pour qui le récit fonctionne toujours comme une opération de signification, il organise les dimensions temporelles des événements dans une structure signifiante. C'est pourquoi le mode de raconter est un des terrains privilégiés de la répétition. De sorte que, sur le plan narratif, nous pouvons nommer trois constituants du récit qui seront touchés par la répétition : la temporalité, le langage et le savoir. À partir de ces éléments, nous viserons à dégager comment la répétition organise le récit : ce qu'elle répète (des événements), comment elle répète (par le rythme) et ce qu'elle révèle lorsqu'elle répète (l'incertitude).

Nous veillerons à souligner la différence qui se déploie dans la répétition, sans perdre de vue la manière dont celle-ci a traditionnellement été pensée, ni les paradoxes qui l'accompagnent encore à ce jour. Les deux œuvres illustrent, chacune à sa manière, le rôle de la répétition dans les fictions de la modernité. Elles incitent le lecteur à remettre en question ce qu'il lit et à chercher le sens de ce qui a déjà été dit. L'approche comparative nous permet ainsi de rapprocher les œuvres de ces deux écrivaines, situées dans des contextes si différents, et de cerner, avec précision, comment la conscience moderne a pu façonner une poétique nouvelle.

Notre objectif est aussi de comprendre ce phénomène qui imprègne la littérature du XXe siècle, si marquée par le récit de soi et les thèmes de la mémoire (individuelle et collective)

et du deuil. Nombreux sont les auteurs qui s'attachent à revenir sur un passé dans le but de s'en sortir, ou qui témoignent d'une difficulté à représenter le devenir. Si la répétition est un principe opératoire dans la littérature, il convient alors de comprendre comment la différence qu'elle produit se manifeste. C'est pourquoi cette étude vise à montrer :

1. Comment la répétition est devenue un principe littéraire de la modernité, à laquelle appartiennent les œuvres de Marguerite Duras et de Clarice Lispector ;

2. En quoi la répétition dans ces œuvres constitue une poétique.

Les œuvres de Marguerite Duras et de Clarice Lispector font preuve d'une puissance poétique qui se singularise par le recours à différentes modalités de répétition. La manière dont ces expressions poétiques ont exploité les possibilités du langage, en faisant résonner les mots entre eux, témoigne d'une démarche réflexive.

Si la littérature moderne manifeste une poétique de la répétition, prend-elle une forme particulière dans l'écriture de Marguerite Duras et Clarice Lispector ? De quelle répétition s'agit-il ? Comment va-t-elle se structurer dans *Le Ravissement* et *La Passion* ?

Nous avons choisi d'analyser le phénomène de la répétition sous ses diverses facettes. Loin d'être un problème méthodologique, ce champ très élargi ne sert qu'à affirmer l'hétérogénéité du concept et à montrer comment la répétition devient un principe de construction de l'œuvre moderne.

Première partie : Une oscillation théorique, le même et l'autre

1. La Répétition comme ressemblance

1.1. Répétition et création

La répétition est un mécanisme qui touche au cœur de la création artistique. Or cette relation étroite entre répétition et création peut sembler contradictoire dans la mesure où la répétition est le plus souvent associée aux stéréotypes, à la copie d'un modèle, à ce qui se tourne vers le passé. En effet, la répétition serait *a priori* la reproduction du même et ne conduirait pas à une création, c'est-à-dire une invention.

Ce regard sur la répétition naît avec l'esthétique moderne, qui se configure comme un régime aspirant à la nouveauté. Comme l'énonce Antoine Compagnon, « […] le mot d'ordre du moderne explose, comme refus violent de l'ancien[43] ». L'innovation est en effet l'une des valeurs majeures de la modernité littéraire, qui a pour corollaire la rupture avec la pensée traditionnelle. L'art moderne « impose un nouveau paradigme[44] », crée de nouvelles lois et apporte un nouveau regard sur le monde. Les théories modernes se caractérisent donc par un rejet de toute production artistique fondée sur des procédés répétitifs.

Pour l'esthétique moderne, la répétition d'un motif déjà connu ne relève pas de l'art, mais de l'artisanat. Le procédé est associé à ces activités dites « mineures » en raison de leur caractère mécanique, au premier rang desquelles les gestes machinaux de la grande production industrielle[45]. La répétition est perçue comme un automatisme, dépourvu de toute réflexion, tandis que l'art moderne se réclame du « geste unique[46] ». En somme, la répétition représente le contraire de la création, elle évoque le manque d'imagination qui entrave l'émergence du nouveau.

Bien qu'en accord avec l'idéal moderne de la nouveauté, l'œuvre de Marguerite Duras a souvent été critiquée pour son caractère répétitif. Nombreux sont les commentateurs qui jugent le style réitératif de l'écrivaine française pauvre et ennuyeux, dénué d'imagination[47]. En

---

[43] A. COMPAGNON, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 17.
[44] U. ECO, « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, nº 4, The MIT Press, 1985, p. 161-184 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/20025015 ; consulté le 25 juin 2020).
[45] *Id.*
[46] Ibid.
[47] Parmi les critiques du style de l'écrivaine, citons Philippe Sollers et Alain Robbe-Grillet.

1989, Marguerite Duras répond à ces reproches dans un entretien avec Leopoldina Pallota della Torre[48] :

> Je me rappelle une fois où, un peu confusément comme il [Alain Robbe-Grillet] faisait, sans méchanceté d'ailleurs sans doute, il m'a accusée d'être répétitive. Comme si insister sur certains sujets, de livre en livre, cela voulait forcément dire manquer d'imagination[49].

Cette critique de l'œuvre durassienne rejoint les inquiétudes formulées par Clarice Lispector par rapport à la tonalité répétitive de ses ouvrages : « J'ai l'impression pénible que je me répète à chaque livre, obstination de quelqu'un qui frappe toujours à la même porte qui refuse de s'ouvrir[50]. » Elle précise :

> D'ailleurs mon impression est encore plus générale : j'ai l'impression que je parle beaucoup et que je dis toujours les mêmes choses, et je dois donc beaucoup ennuyer mes auditeurs qui par gentillesse et affection le supportent…[51]

La posture défensive de Marguerite Duras et le constat de Clarice Lispector laissent entrevoir une conception négative de la répétition. Dans cette optique, elle serait le résultat d'une impuissance créatrice, d'un mouvement irréfléchi. Elle condamnerait la création littéraire à l'échec ; il faudrait donc la fuir à tout prix.

Redire ce qui a déjà été dit, ce serait ne rien ajouter, nous renvoyer au même, ce qui dérange et déplaît. En termes de production littéraire, « se répéter soi-même » suggère négativement qu'on traite des mêmes sujets dans plusieurs ouvrages, ou qu'on reprend ses propres paroles au sein d'un même texte ou d'un texte à l'autre, ce qui rend *a priori* la création sans intérêt : la parole de l'écrivain s'approche d'un discours redondant.

Mais alors, dans quel but l'écrivain revient-il sur ses propres pas pour récrire ce qui est déjà écrit ? Si d'un côté Marguerite Duras affirme qu'elle ne se répète pas, au moins dans le sens de dire/écrire toujours la même chose, Clarice Lispector, quant à elle, affirme ne pas vouloir dire/écrire le même. Ainsi, elle se montre sensible à l'idée que se répéter, redire les mêmes choses sans nécessité, ressort du fastidieux pour les autres. Pourtant, ces écrivaines

---

[48] L'entretien a d'abord été publié en Italie, en 1989, puis traduit en français et publié par les Éditions du Seuil sous le titre de *La Passion suspendue*. Pour plus d'informations sur cet entretien et sur les rencontres de Leopoldina Pallota della Torre avec Marguerite Duras, consulter l'introduction de *La Passion suspendue*.

[49] M. DURAS, *La Passion suspendue*, Paris, Seuil, 2013, p. 71.

[50] « Tenho a impressão penosa de que me repito em cada livro com a obstinação de quem bate na mesma porta que não quer se abrir. » Clarice Lispector a fait cette déclaration le 17 octobre 1955, en pleine période de rédaction de *A maçã no escuro* [*Le Bâtisseur de ruines*]. C. LISPECTOR, *Minhas queridas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007, p. 260 Ce roman est évoqué par l'écrivaine dans de précédentes correspondances sous le titre « A veia no pulso » [*La Veine au poignet*]. Elle termine de l'écrire en 1956.

[51] « Aliás minha impressão é mais geral ainda: tenho a impressão de que falo muito e que digo sempre as mesmas coisas, com o que eu devo chatear muito os ouvintes que por gentileza e carinho aguentam... » *Id.*

semblent reconnaître à la répétition une puissance créatrice qui va au-delà du semblable ; elles voient en elle une façon de s'approprier la langue et le discours. Si Marguerite Duras découple la répétition du manque de créativité, c'est qu'elle y voit autre chose qu'une simple ressemblance. En réponse à la critique d'A. Robbe-Grillet, l'écrivaine se justifie : « Tout texte nouveau que je fais remplace l'ancien, l'amplifie, le modifie[52]. » La répétition ne serait donc plus réitération du même, mais modification et développement de l'ancien, elle renouerait avec l'horizon moderne du « nouveau ».

Même si la répétition dont parle Clarice Lispector semble contraire à la création, puisque reproduction de la même idée, le fait qu'elle réfléchisse au caractère répétitif de ses textes atteste d'un effort pour se débarrasser de « l'impression pénible » de se répéter d'un livre à l'autre. Là où la répétition semble entraver la poursuite de l'écriture, elle introduit aussi une expérience réflexive : à force de se heurter à la répétition, l'écrivaine cherche une issue. Or, la répétition est aussi le moteur de la création. Au cœur du procédé se loge donc un paradoxe : reproduction du même et production du différent. Si la modernité rejette dans un premier temps la répétition, elle la place, à partir du XXe siècle, au centre des débats : « Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art[53] [...] ».

Revenons sur chaque terme du paradoxe en nous penchant, pour commencer, sur ce retour du même qui fonde le refus de la répétition.

1.1.1. La répétition comme redondance

Clarice Lispector, on l'a vu, associe le verbiage et la redondance à l'ennui. Or, cette association ne va pas de soi dans l'histoire des idées. Avant d'être un outil du discours, la redondance appartient au système linguistique. Elle sert à le structurer, à partir d'éléments phonétiques, morphologiques et syntaxiques. C'est en effet ce que démontre l'étude minutieuse de Madeleine Frédéric, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, véritable référence dans l'étude de la répétition en linguistique. Dans cet ouvrage, M. Frédéric rassemble plusieurs types de répétition — dont la redondance — dans l'idée de créer un inventaire, d'identifier les différentes modalités de répétition qui échappent à une terminologie unique. Puisant ses exemples chez plusieurs penseurs, elle dresse un large panorama de la répétition qui met en exergue les points faibles des traités de rhétorique traditionnels. Cet inventaire a pour but de

[52] M. DURAS, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 71.
[53] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 375.

clarifier les problèmes de terminologie et de classement existant autour de la répétition depuis l'Antiquité. Grâce à cette étude, nous savons que la redondance est inhérente au langage et donc nécessaire à tout message linguistique. La marque de l'accord en genre constitue un exemple éloquent à cet égard :

> Dans le syntagme *la chienne blanche,* la marque du féminin apparaît trois fois dans la graphie (présence de la forme féminine de l'article : *la* et de la marque du féminin — *e*, avec les modifications morphologiques qu'elle entraîne aussi bien dans le substantif : *chienne* au lieu de *chien*, que dans l'adjectif : *blanche* au lieu de blanc) et trois fois dans la prononciation [l a] au lieu de [l ə], [s j ɛ n] au lien de [s j ɛ̃] et [b l ɑ̃ s] au lieu de [b l ɑ̃]. Il y a donc trois marques là où une suffirait et pourtant il est tout à fait impossible d'en supprimer ; l'accord en genre constitue, en effet, ici une contrainte absolue[54].

Si la redondance obéit à une contrainte dans le système linguistique, l'énonciateur ne la perçoit pas. En effet, selon M. Frédéric, il l'utilise mécaniquement. La rhétorique contemporaine entend par « redondance » une figure de style microstructurale visant à intensifier le terme répété. Cette reprise peut porter sur les mêmes termes ou des termes différents, à condition que la relation de ressemblance se maintienne (par exemple, dans la phrase « une monumentalité vraiment colossale[55] »). Le terme répété n'ajoute aucune information ; il ne fait qu'amplifier ce qui est déjà dit[56].

La théorie de la communication attache elle aussi une grande importance à la redondance, en l'associant notamment à l'excès. Dans cette perspective, la redondance affaiblit l'efficacité de la transmission du message en y ajoutant des éléments excédentaires, inutiles à sa compréhension. Cependant, l'excès n'est pas sans valeur positive ; il permet de lever l'ambiguïté, notamment lorsque le message est peu clair ou lorsqu'il se voit perturbé par des bruits extérieurs ou l'inattention des auditeurs. En répétant une idée déjà exprimée, la redondance écarte le doute et accroît les chances de compréhension. Cet excès d'information contribue à la prévisibilité du message. On dit qu'un message est redondant quand on arrive à prévoir ce qui sera dit, au point de ne pas avoir besoin de l'entendre ou de le dire[57].

De ce fait, la redondance, inhérente au code linguistique, possède à la fois une valeur négative, en ce qu'elle brouille le message par l'excès, et une valeur positive, puisqu'elle finit

---

[54] M. FREDERIC, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 84.
[55] L'exemple est tiré du *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Michèle Aquien et George Molinié. Voir la définition de « Pléonasme ». M. AQUIEN et G. MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 316.
[56] Selon Pierre Fontanier, la redondance est une forme de pléonasme, lui-même classé parmi les « figures de construction par exubérance ». P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 299.
[57] D. PIGNATARI, « A teoria da informação » (1968), dans *Informação, linguagem, comunicação*, 2e éd., São Paulo, Cultrix, 1980, p. 52.

par permettre sa transmission. Néanmoins, dans la mesure où elle se fonde d'abord et avant tout sur la ressemblance entre les éléments, elle se distingue surtout par sa charge négative.

La répétition semble revêtir la même ambiguïté que la redondance. Tantôt on y voit un procédé puissant, capable de clarifier et d'intensifier un mot ou une idée, tantôt on la méprise parce qu'elle suscite l'ennui. M. Frédéric suggère que la redondance et la répétition relèvent d'un même phénomène, celui de la *récurrence linguistique* ; elles ne se différencient que par leur degré de perceptibilité pour l'interlocuteur. Ainsi, toutes deux supposent « [...] la réapparition d'un même élément, dans un intervalle de temps assez bref » ; or, « dans la première [la redondance], ce retour n'est plus senti par le sujet parlant, alors que dans la seconde [la répétition], il est perçu par lui[58] ». C'est le cas de l'allitération. La répétition suppose l'emploi volontaire d'un même élément, elle relève d'un choix de l'énonciateur, tandis que la redondance doit passer inaperçue. La critique oppose les deux termes en présentant la redondance comme une répétition non-perceptible.

Alors, la répétition chez Marguerite Duras et Clarice Lispector serait-elle toujours intentionnelle, renvoyant à un choix des écrivaines ? Un outil rhétorique, en somme ?

1.1.2. La répétition, un outil rhétorique ?

Dès l'Antiquité se manifeste un intérêt pour la répétition. À cette époque, les rhétoriciens se penchent plutôt sur ses effets que sur sa définition. D'une part, la répétition représente la pureté de l'expression, elle est louée pour sa capacité à engendrer de la puissance expressive. D'autre part, on l'associe à une certaine monotonie, résultant de l'insistance sur des mots ou des idées identiques. C'est pour cela que la rhétorique a toujours préconisé un bon usage de la répétition et qu'elle avertit sur le danger d'une répétition mal employée.

Dans la *Rhétorique III*, Aristote aborde la répétition en tant que procédé stylistique lorsqu'il expose les différents styles des genres rhétoriques. Il précise notamment la différence entre le discours écrit et le discours parlé. Le premier exige une certaine rigueur dans le travail de composition, afin que nul doute ne subsiste pour le lecteur. Le discours parlé, quant à lui, tire sa force de l'action, de la charge émotionnelle, de la manière dont l'orateur mobilise des éléments tels l'intonation, la gestuelle et la présence corporelle. C'est pour cela qu'Aristote place la répétition plutôt du côté du discours parlé, au rang des « procédés propres à l'action[59] », et affirme que « [...] les fréquentes répétitions de mots sont avec raison proscrites dans le style

[58] M. FREDERIC, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, *op. cit.*, p. 86.
[59] ARISTOTE, *Rhétorique III*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 74.

des compositions écrites[60][...] ». Nous voyons donc que la répétition est conçue comme un défaut qui affecte la fonction dénotative du langage, en même temps qu'on lui retrouve une capacité à enrichir le discours oral[61]. L'art oratoire, ou « l'art de bien parler » (c'est-à-dire de persuader le public), valorise notamment la sonorité de la répétition, susceptible de toucher l'auditeur.

Cependant, cet effet sonore doit lui aussi être contrôlé pour ne pas provoquer de l'ennui. Ainsi la rhétorique ancienne met-elle en garde contre la monotonie sonore que peut entraîner la répétition. Dans *Institutio Oratoria*, Quintilien affirme que la répétition heurte l'oreille, parce qu'elle a le défaut de l'uniformité. Il voit là une forme d'« absence de l'art » :

> Quelquefois encore cette répétition, à laquelle on donne aussi le nom d'ἐπανάληψις, a de la grâce, et on la range parmi les figures ; j'en donnerai des exemples en son lieu, c'est-à-dire lorsque je parlerai des qualités de l'ornement. Un défaut plus considérable encore, c'est l'uniformité, ὁμοιολογία, qui accuse surtout l'absence de l'art, et qui, par la froideur des pensées et des figures, par la lenteur et la monotonie des phrases, n'est pas moins insupportable à l'oreille qu'à l'esprit[62].

Encore aujourd'hui, la répétition est critiquée pour ses supposés effets « fatigants » et « ennuyeux ». Même si la conception moderne de la répétition s'écarte de la pensée traditionnelle, la littérature moderne conserve certaines des valeurs anciennes. La remarque du moderniste Mário de Andrade, adressée à Carlos Drummond de Andrade, ne laisse aucun doute sur la persistance des valeurs théoriques de la rhétorique traditionnelle. Les mots employés par M. de Andrade vont ébranler le poète, qui tenait la répétition pour un trait de sa singularité, au point de le faire jeter le poème :

> Le procédé de répétition du même mot ou de la même idée qui tu emploies comme Ronald, Manu, Ribeiro Couto est dangereux et décadent. Dans ce poème il devient irritant par sa fréquence [...] Si un jour tu publies cela, on rompra nos relations[63].

La répétition, quand elle est mal employée, est condamnée par les pairs et la critique, comme en témoigne le reproche adressé par José Américo Motta Pessanha à Clarice Lispector dans une lettre du 5 mars 1972, à la suite de sa lecture du manuscrit d'*Água Viva* : « J'ai

---

[60] *Id.*

[61] Dans ses commentaires sur l'asyndète, Aristote compare celle-ci à la répétition, soulignant l'effet d'amplification que l'une et l'autre créent dans le texte. Dans ses écrits sur Homère, il relève par ailleurs l'élasticité commune aux deux procédés. Les remarques d'Aristote nous guident dans notre réflexion sur le caractère paradoxal de la figure de la répétition dans le discours écrit.

[62] QUINTILIEN, « III. De l'ornementent », dans *Institutio Oratoria. Livre VIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

[63] « O processo de repetição da mesma palavra ou ideia que você emprega que nem Ronald, Manu, Ribeiro Couto é perigoso e decadente. Neste poema está irritante pela frequência [...] Se você algum dia publicar isso, rompemos relações. » G. M. TELLES, *Drummond. A estilística da repetição*, 3e éd., São Paulo, Experimento, 1997, p. 75.

remarqué les répétitions — qu'au téléphone tu as dit avoir supprimées. Le livre sera mieux sans elles, sans aucun doute[64]. » Autrement dit, la répétition dérange — ou du moins, ne laisse jamais indifférent.

Si la répétition mobilise la majorité des rhétoriciens jusqu'au XVIe siècle, à l'âge classique, on s'y intéresse un peu moins. Claude Favre de Vaugelas continue de mettre en garde contre ce qu'il appelle les « répétitions vicieuses[65] », par opposition aux « répétitions nécessaires[66] ». Pour lui, la qualité de la répétition tient à sa nécessité ou son utilité.

Le XVIIIe siècle, quant à lui, recommande encore d'utiliser la répétition avec parcimonie. Dans un contexte d'exaltation de la raison, du néoclassicisme et des Lumières, l'*Encyclopédie* dirigée par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert donne le ton. L'entrée « répétition », rédigée collectivement par Louis Jaucourt, Antoine-Gaspard Boucher d'Argis et Jean-Jacques Rousseau, recouvre plusieurs domaines (la langue, l'horlogerie et la musique), nous permettant ainsi de constater la multiplicité de définitions qu'un seul mot peut avoir.

Nous nous concentrons sur l'article portant sur la grammaire et la rhétorique. Dans l'introduction, les répétitions sont divisées en trois types : nécessaires, élégantes et vicieuses. C'est une division que l'on retrouve déjà partiellement chez C. Favre de Vaugelas. Cependant, les répétitions vicieuses ne sont pas présentées dans l'article lui-même. Jaucourt récapitule les effets repérés par les rhétoriciens précédents, pour qui la répétition avait un statut ambivalent, entre nécessaire et inutile. Les répétitions nécessaires sont celles qui constituent le langage. Elles garantissent la clarté du message. Les exemples donnés dans l'article montrent que la compréhension textuelle dépend de la présence du référent, sans lequel la phrase devient douteuse. Autrement dit, on répète pour clarifier. Ces répétitions sont par ailleurs nécessaires pour maintenir le rythme[67]. Par-delà sa valeur nécessaire, la répétition est envisagée comme un effet ornemental. Une composition élégante impose des règles d'usage[68]. Quant à la valeur de « vice », elle est passée sous silence, ce qui laisse entendre une perspective nouvelle. Peut-être

[64] « Notei as repetições — que, pelo telefone, você disse ter suprimido. Sem elas o livro ganhará, sem dúvida. » J. A. MOTTA PESSANHA, « O conselho do amigo — Carta à Clarice Lispector », dans *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2019, p. 135.
[65] C. F. de VAUGELAS, *Remarques sur la langue français utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, A Amsterdam, chez Jean de Ravestein, 1665, p. 302.
[66] *Ibid.*, p. 300.
[67] L'exemple donné est celui-ci : « Le fruit qu'on tire de la retraite est de se *connaître*, et de *connaître* tous ses défauts. » JAUCOURT, « Répétition, (*gramm*) », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, s. d., p. 132 (en ligne : https://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm ; consulté le 1er avril 2025).
[68] La répétition ornementale peut concerner différentes catégories grammaticales (substantifs, adjectifs, verbes, etc.). À titre d'illustration d'une répétition « agréable », on peut citer le verbe « faire » dans la phrase : « Je n'ai fait aujourd'hui que ce que j'ai fait depuis vingt ans. »

pouvons-nous y voir un témoignage de la pensée transgressive de l'*Encyclopédie*[69], qui annoncerait celle de la modernité.

De toute façon, à travers les siècles, c'est l'effet de la répétition qui détermine sa qualité. La valeur du procédé repose sur la possibilité qu'il offre de produire une différence. Pour la rhétorique traditionnelle, la répétition est intéressante lorsqu'elle produit une modification porteuse d'un effet d'intensité. Tout mot répété gagne en matérialité sensible, c'est-à-dire en charge émotionnelle. Cette charge est définie par Pierre Fontanier au XIXe siècle : la répétition est « [...] une expression plus forte et plus énergétique de la passion[70] ».

En tant que figure de la passion, la répétition est abondamment explorée au niveau microstructural par Marguerite Duras et Clarice Lispector. Toutes deux sont particulièrement adeptes de l'anaphore et de la réduplication (binaire, ternaire), comme nous le montrent les exemples suivants.

Anaphore :

> *Elle* était maigre. *Elle* devait l'avoir toujours été. *Elle* avait vêtu cette maigreur[71] [...]
>
> *Já que tenho* de salvar o dia de amanhã, *já que tenho* que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada[72] [...]

Réduplication binaire par anadiplose :

> Elle doit être assez belle *aujourd'hui*. *Aujourd'hui* [...] on doit voir Lol[73].
>
> — Lembrei-me de ti quando beijara teu rosto de homem, *devagar*, *devagar* beijara[74] [...]

Réduplication ternaire :

---

[69] Première encyclopédie française, publiée entre 1751 et 1772, l'*Encyclopédie* est une des grandes œuvres des Lumières. Elle synthétise, pour ainsi dire, le siècle. Elle est composée de 17 volumes, rassemblant 71 818 articles et 11 illustrations, le tout rédigé par 160 encyclopédistes en vue du « Bien » commun. Si le projet initial consistait à traduire de l'anglais l'Encyclopédie de Chambers, l'entreprise s'est vite réinventée. L'objectif n'était pas de faire un bilan de toutes les connaissances existant à l'époque, mais plutôt de critiquer les fondements même du savoir et ce faisant, d'avancer une nouvelle façon de raisonner. Il s'agissait, en somme, de libérer la pensée. Le sous-titre de l'*Encyclopédie* — « dictionnaire raisonné » — souligne d'ailleurs le parti pris scientifique des auteurs : la raison est la pierre angulaire de l'entreprise. L'*Encyclopédie* représente le refus de l'ordre préétabli tel qu'il est inscrit dans la connaissance. Plusieurs articles ont fait l'objet de réactions polémiques, dont ceux qui critiquaient la monarchie absolue, la noblesse, la religion et la notion de justice.

[70] P. FONTANIER, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 329.

[71] M. DURAS, *Le Ravissement*, Paris, 1964, p. 290.

[72] *A Paixão*, Madrid, 1964, p. 11, « Puisqu'il me faut absolument sauver le jour de demain, puisqu'il me faut absolument une forme, puisque je ne me sens pas la force d'être désorganisée […] ». *La Passion*, s. l., 2014, p. 26

[73] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 321.

[74] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 58, « — Je me suis souvenu de toi, quand j'avais embrassé ton visage d'homme, doucement, doucement je t'avais embrassé […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 117.

Mas agora sei de algo horrível: sei o que é *precisar*, *precisar*, *precisar*[75] [...]

Plus avant, *plus avant* dans sa vie, *plus avant* dans sa jeunesse[76].

Par la répétition, le mot gagne en force. Néanmoins, la singularité de la répétition chez les écrivaines dépasse la dimension figurale, pour aller vers une poétique. Ces exemples s'inscrivent encore dans les codes de la rhétorique, dont l'horizon est celui du « bien parler » et du « bien écrire ». Or, ce que proposent Marguerite Duras et Clarice Lispector est de jouer avec ce langage standardisé afin de le détourner. En transgressant les codes du langage, elles confèrent à la répétition un statut nouveau dans la production littéraire : elle porte désormais sur l'acte énonciatif[77]. Une répétition par duplication, par exemple, doit être entendue comme une réduplication volontaire, comme le choix d'un énonciateur.

Dans l'œuvre de Clarice Lispector et de Marguerite Duras, la répétition n'est pas un simple outil rhétorique à employer avec précaution. Elle dépasse la notion de procédé pour devenir un « principe narratif et poétique[78] ». Lorsque Clarice Lispector évoque la « redite » dans ses textes, il ne faut pas y voir un sens péjoratif ; au contraire, cette redite peut constituer la forme même d'une expérience énonciative.

1.2. Répétition et représentation

Lorsqu'on se penche sur les qualificatifs les plus récurrents dans les ouvrages critiques sur Marguerite Duras et Clarice Lispector, on ne peut que constater une certaine parenté : infini, immense, imprévisible, innommable, inénarrable, indicible[79], inexprimable[80], impossible[81],

[75] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 57, « Mais maintenait je sais quelque chose d'horrible : je sais ce qu'est avoir besoin, besoin, besoin. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 116.
[76] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 326.
[77] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 47.
[78] A. TOMICHE, « Histoire de la répétition », *op. cit.*, p. 18.
[79] Selon Bernard Alazet, Marguerite Duras n'a jamais utilisé le terme « indicible » pour définir son écriture, puisqu'elle ne cherchait pas à dire ce qui ne peut être dit, mais à écrire l'illimité. Il s'agit d'une « approche de l'informe, de l'informulé ». B. ALAZET, « La Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance » (2007), dans *Écriture, écritures*, Caen, Classiques Garnier, 2023, vol. 2, p. 69 Or, pour Madeleine Borgomano, l'écriture durassienne relève justement de l'indicible : « Le mot "indicible" semblerait mieux convenir pour suggérer cette tension dynamique entre silence et ressassement qui hante l'écriture durassienne et qui est un des principaux ressorts. » M. BORGOMANO, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 137 En ce qui concerne Clarice Lispector, cet ouvrage collectif propose une analyse approfondie du rapport de l'écrivaine à l'indicible : R. ZILBERMAN *et al.*, *Clarice Lispector: a narração do indizível*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1998.
[80] Dans l'essai « O impronunciável: notas sobre um Fracasso Sublime » [L'inexprimable : notes sur un Échec sublime], Plínio W. Prado Jr. soutient qu'à force de représenter l'irreprésentable, d'inscrire l'absence, l'écriture de Clarice Lispector s'assimile à une esthétique de l'échec. P. W. PRADO JR., « O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 21-29.
[81] L. BROTTIER, « De la parole impossible à la musique intolérable », *Europe*, nº 921-922, février 2006, p. 39-58.

illimité[82]. En effet, cet ensemble de mots a pour dénominateur commun l'idée de négation, marquée par le préfixe latin « in[83] ». En l'occurrence, ce serait celle du mot, du langage. Car comment définir les œuvres de ces deux écrivaines si ce n'est pas par ce qui touche à la limite de la représentation, ce qui ne peut être représenté ?

Dans « Lire Clarice », Michel Riaudel affirme que nous sommes devant un type d'« œuvre [qui] défie la littérature[84] », notamment en ce qu'elle problématise la définition des genres et la nature même de la fiction. À travers la transgression des codes et la relation d'ambivalence qu'elle entretient avec l'institution littéraire, Clarice Lispector propose parfois une « désécriture », c'est-à-dire une écriture tendant à dépasser tous types de frontières. Ce positionnement critique correspond également à celui d'Eduardo Prado Coelho, qui affirme, dans son article « Duras/Lispector », que les deux écrivaines se sont affranchies des formes « faciles » pour produire des formes dérangeantes, qui interrogent la littérature[85]. Selon le critique, se conformer à des modèles déjà existants est facile pour Marguerite Duras et Clarice Lispector ; ce qu'elles veulent, c'est écrire hors normes. Autrement dit, il s'agit pour elles d'écrire sans modèle, ou alors de détourner les modèles existants.

L'aversion des écrivaines pour la norme préétablie, que ce soit celle du « bien écrire » de la rhétorique traditionnelle ou celle du système littéraire de leur époque, leur confère une liberté créatrice singulière. Elles emploient la répétition sans restriction, c'est-à-dire sans avoir à tempérer un quelconque effet sonore malvenu — c'était la hantise de Quintilien — , ni à craindre que la communication soit entravée. Nous avons vu que dans la pensée traditionnelle, faire bon usage de la répétition suppose de maîtriser toutes les règles du système linguistique et rhétorique. Le langage doit ainsi faire l'objet d'une vigilance continue. La conception qu'ont Marguerite Duras et Clarice Lispector du langage est tout autre : elles le perçoivent comme un espace ludique, libre de toute interdiction. Écrire, pour elles, c'est donc ressasser : reprendre les mêmes motifs, les mêmes personnages, et les modifier plus ou moins en profondeur d'une phrase à l'autre.

Le positionnement des écrivaines est critiqué par les tenants de la pensée traditionnelle, pour qui « répétition » équivaut à « représentation », c'est-à-dire un retour au semblable. En effet, la notion de représentation suppose la reproduction de quelque chose d'identique, ou du moins de semblable, à ce qui existe déjà. D'ailleurs, dans le mot « représenter », le préfixe « re »

[82] J. PAGES-PINDON, *L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.
[83] Le préfixe « in » possède deux valeurs sémantiques : 1. une valeur privative ; 2. une valeur locative, signifiant « dans » ou « vers », comme dans le mot « immiscer » ; « induction » ; « inférer ».
[84] M. RIAUDEL, « Lire Clarice », *Europe*, nº 1003-1004, décembre 2012, p. 120.
[85] E. P. COELHO, « Duras/Lispector », *op. cit.*, p. 211.

signale la production d'un nouvel exemplaire à partir d'un modèle. Représenter, c'est répéter le monde préétabli des objets, des êtres et des pensées. C'est le domaine de l'œuvre classique, comme l'exprime Roland Barthes : « [… dans] l'œuvre classique, la représentation désigne une copie, une illusion, une figure analogique, un produit ressemblant[86]. »

L'œuvre classique cherche à imiter un modèle. Dans cette perspective, l'art est conçu comme une imitation de la nature. La représentation correspond à la reproduction mimétique d'une réalité extérieure. Ainsi, dans la définition classique, la répétition est toujours secondaire, puisqu'elle émerge après son modèle. Or, dans la conception moderne, la répétition est vue comme originelle ; elle détruit la relation de soumission à un modèle.

C'est en critiquant la conception de la pensée en tant que représentation que Gilles Deleuze en vient à remettre en question celle de la représentation en tant que répétition du même. Cherchant à définir en quoi consiste la pensée au-delà d'une représentation, il arrive à la notion de la répétition en tant que puissance, c'est-à-dire en tant que force positive qui potentialise la pensée à travers une activité différentielle. G. Deleuze est effectivement l'un des penseurs les plus importants à avoir élaboré une critique de la représentation fondée sur la possibilité de « positiver » la répétition, de la potentialiser. Il rappelle que la répétition est présentée sous un jour négatif au long de l'histoire de la pensée :

> *On* (le langage) répète, parce *qu'on* (les mots) n'est pas réel, parce qu'on n'a pas d'autre définition que nominale. *On* (la nature) répète, parce *qu'on* (la matière) n'a pas d'intériorité, parce qu'on est *partes extra partes*. *On* (l'inconscient) répète, parce *qu'on* (le moi) refoule, parce *qu'on* (le Ça) n'a pas de remémoration, de récognition ni de conscience de soi — à la limite parce qu'on n'a pas d'instinct, l'instinct étant le concomitant subjectif de l'espèce comme concept. Bref, on répète toujours en fonction de ce qu'on n'est pas et n'a pas[87].

C'est cette valeur négative enchâssée dans la notion de répétition (et de différence) que remet en question G. Deleuze. Ce faisant, il se rapproche du projet littéraire de Clarice Lispector et de Marguerite Duras consistant à voir la répétition autrement. Clarice Lispector déclare que « la répétition [lui] est agréable[88] », tout comme Marguerite Duras parle de la « puissance des répétitions[89] ». Si elles répètent, ce n'est pas pour arriver à une reproduction mimétique et stable du monde ; au contraire, il y a dans leur poétique une conscience de l'impossibilité à représenter le monde tel qu'il est. La répétition leur sert ainsi à questionner le réel et sa représentation. En

---

[86] R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 202.
[87] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 347.
[88] C. LISPECTOR, « L'explication qui n'explique pas », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 305, « […] a repetição me é agradável. » C. LISPECTOR, « A explicação que não explica » (1969), dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 365.
[89] M. DURAS, *Le Dernier des métiers : entretiens (1962-1991)*, Paris, Seuil, 2016, p. 110.

tant qu'outil de composition, elle permet un autre traitement du langage, orienté vers la représentation de ce qui n'existe pas encore.

Il s'agit aussi d'un autre rapport à l'écriture, comme le laisse entendre Clarice Lispector dans la chronique « Écrire », du 14 septembre 1968 :

> Écrire, c'est chercher à comprendre, reproduire ce qui n'est pas reproductible, c'est sentir jusqu'au tréfonds le sentiment qui resterait seulement vague et étouffant[90].

Clarice Lispector propose ici une conception paradoxale de l'écriture : écrire, ce serait « reproduire ce qui n'est pas reproductible ». En d'autres termes, ce serait à la fois reproduire et le contraire de reproduire ; se défaire de toute idée préconçue pour se lancer vers l'inconnu, l'impensé. Selon cette conception de l'écriture, la pratique littéraire serait un espace d'invention du monde plutôt que de reproduction à l'aide de mots. De la même façon, dans *Monde extérieur*, Marguerite Duras relie l'écrit au commencement à travers la métaphore de la création du monde. Elle expose par ailleurs le rapport transgressif de la pensée moderne à la représentation, puisqu'elle suggère qu'écrire n'est pas reproduire, mais se lancer vers l'inconnu, vers ce qui n'existe pas encore :

> L'épouvante reste toujours, partout, chez tous les peuples, l'écrit. Il y a une feuille là où il n'y a rien. C'est le commencement du monde. Il n'y a rien, c'est blanc. Et puis deux heures après c'est plein. C'est concurrentiel de Dieu. On ose créer quelque chose. Tu écris. C'est contre la création que tu écris. Tu fais ton truc, toi. C'est complètement effrayant[91].

Cette façon de penser la pratique artistique ne peut être dissociée du versant critique de la modernité, celui qui cherche à questionner le monde et sa représentation. Effectivement, nos écrivaines vont à la rencontre des voix de la modernité qui rompent avec les conventions sociales et artistiques. Cet effort conscient d'anti-représentation est indissociable du contexte de l'après-guerre, où la quête d'un nouveau monde apparaissait comme une tâche urgente.

Pour Julia Kristeva, la modernité est marquée par une crise de la représentation, advenue de « l'effondrement de l'Empire romain[92] », de « l'éveil du christianisme[93] » et « des guerres[94] ». D'après elle, ces événements ont semé la destruction et révélé la capacité de l'être

---

[90] C. LISPECTOR, « Écrire », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 183, « Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. » C. LISPECTOR, « Escrever », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 191.
[91] M. DURAS, *Le Monde extérieur, Outside 2*, Paris, P.O.L, 1993, p. 52.
[92] J. KRISTEVA, « La Maladie de la douleur : Duras », *op. cit.*, p. 229.
[93] *Id.*
[94] *Id.*

humain à provoquer sa propre mort. Dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale, en particulier, l'être humain s'est révélé capable de choses horribles, voire inimaginables, et sa conscience en est devenue insondable. Les atrocités de la guerre, qu'elles aient été perpétrées ou subies, ont causé une crise psychique chez l'être humain, ébranlant son appareil de perception et de représentation. Ce désordre interne et externe, qui résonne intimement dans le sujet moderne autant que dans la société, est difficile à saisir par les mots. La littérature va mettre en évidence cette difficulté.

En partant du principe que les mots sont insuffisants pour représenter le réel, Clarice Lispector et de Marguerite Duras touchent en effet à la limite du langage. Chaque mot exprimé est lacunaire, il échappe à la signification. Chez Marguerite Duras, le personnage de Lol V. Stein n'arrive pas à trouver les mots pour dire son vécu, il est confronté à un manque de mots, à un « mot-trou[95] » ; en conséquence, les autres personnages ont eux aussi du mal à raconter son histoire. C'est pour cela que le recours à la répétition s'avère nécessaire ; il apparaît comme une tentative de saisir l'histoire. Le langage est confronté à sa limite, comme l'exprime Lol : « Lorsque vous me racontez il s'agit d'autre chose[96]. »

Ce questionnement sur la capacité de représentation du langage se trouve au cœur du roman lispectorien, comme le signale Benedito Nunes : il parle d'une « passion du langage », qui amène le personnage à se défaire du parler commun, à la recherche d'une plus grande expressivité[97]. Le roman est une tentative d'exprimer le plus profond du moi. Les mots ne décrivent plus la réalité ; ils sont les traces d'une subjectivité en crise :

> *Já que tenho* de salvar o dia de amanhã, *já que tenho que* ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, *já que fatalmente* precisarei enquadrar a monstruosa carne [...], *já que fatalmente* sucumbirei à necessidade de forma que vem do pavor de ficar indelimitada — então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que esta forma se forme sozinha[98] [...]

La répétition de « já que », avec la variation « tenho » / « fatalmente » [Puisqu'il me faut/ Puisqu'il me faudra fatalement], nous permet de voir à quel point le personnage peine à

[95] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.
[96] *Ibid.*, p. 357.
[97] B. NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Quíron, 1973, p. 109.
[98] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Puisqu'il me faut absolument sauver le jour de demain, puisqu'il me faut absolument, dans la mesure où je ne peux supporter ce chaos, avoir une forme, puisqu'il me faudra fatalement répartir cette viande monstrueuse et sans fin […], puisque fatalement je finirai par succomber au besoin d'une forme qui vient de ma terreur d'être sans limites — qu'au moins j'aie le courage de laisser cette forme se former toute seule […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 26, Nous proposons de traduire ce paragraphe de la manière suivante : « Puisqu'il me faut sauver le jour de demain, puisqu'il me faut avoir une forme, parce que je ne me sens pas la force d'être désorganisée, puisqu'il me faudra fatalement donner un cadre à cette chair monstrueuse […], puisque fatalement je succomberai au besoin d'une forme qui vient de ma terreur d'être sans limites — qu'au moins j'aie le courage de laisser cette forme se former toute seule […] ».

donner forme au vécu. Le « já que » exprime la cause de sa situation : le personnage a perdu sa forme (humaine) et a besoin de la reconstituer. Retrouver une forme, c'est « salvar o dia de amanhã » [sauver le jour de demain], se redonner de la force, « enquadrar » [donner un cadre à] la chair (notons la polysémie du verbe : donner un cadre, encadrer, mettre au pas…). La nécessité d'« avoir une forme » répond au risque de se perdre dans l'illimité.

Ainsi, les romans de Marguerite Duras et Clarice Lispector sondent la limite du langage tout en questionnant son pouvoir de créer le monde. S'il continue d'être employé pour forger le sujet, la répétition le pousse au-delà de ses propres limites. Il s'agit d'une manière de confronter le silence que la crise a engendré dans le sujet moderne.

Pour la littérature moderne, l'issue de la crise consiste donc à « se tourner vers sa demeure propre qu'est le langage[99] ». L'emploi de la répétition chez ces écrivaines permet de resignifier le monde dans le contexte de l'après-guerre et de mettre en récit une forme de résistance qui passe par le silence. C'est une manière authentique de mettre en mots la complexité du réel. L'objectif de ces œuvres est de fabriquer un nouveau langage, une manière propre de raconter ; un discours qui trouve dans la répétition sa possibilité de réalisation, puisque la répétition permet de narrer ce qui ne peut être narré objectivement.

En somme, la pratique de la répétition chez nos écrivaines doit être pensée comme une subversion du modèle transcendant de la représentation, un changement conceptuel dans la manière de représenter le monde et le sujet moderne. Marguerite Duras et Clarice Lispector s'inscrivent ainsi dans la lignée de G. Deleuze, pour qui « [...] la pensée moderne naît de la faillite de la représentation[100] ». Ce qu'elles proposent, en fin de compte, c'est une autre manière de penser et de concevoir le littéraire.

1.2.1. La répétition contre l'automatisme

En s'affranchissant des conventions formelles et rhétoriques, Marguerite Duras et Clarice Lispector contestent ce que l'on entend d'ordinaire par littérature. Elles se démarquent notamment par leur réflexion constante sur leurs propres processus d'écriture. On retrouve dans leurs romans un discours métalittéraire, c'est-à-dire un discours qui se retourne sur lui-même pour interroger sa propre capacité narrative.

Cependant, elles ne font pas que s'opposer aux valeurs classiques. C'est en se confrontant au désenchantement du monde qu'elles cherchent un autre moyen de le signifier.

[99] J. KRISTEVA, « La Maladie de la douleur : Duras », *op. cit.*, p. 232.
[100] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 1.

Ce positionnement aboutit à une écriture non-conformiste, empreinte de formes expérimentales. Comme l'énonce G. Deleuze : « L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir "expérience"[101] […] ». En effet, la poétique de la répétition de Marguerite Duras et Clarice Lispector s'associe inévitablement à une pratique exploratoire du langage. Leur singularité esthétique réside dans la volonté d'expérimenter avec la langue, de trouver une manière propre de s'exprimer.

Ces écrivaines soulignent un épuisement de la manière traditionnelle de penser le langage littéraire, qui consiste à traiter l'écriture comme un code au lieu de la penser comme un flux. Cet épuisement n'est pas seulement linguistique, il concerne tout ce qui relève du lieu commun. Il s'agit d'une fatigue face à l'immutabilité du monde, comme l'exprime Clarice Lispector :

> Mais le pire c'est la soudaine fatigue de tout. On a l'impression d'une satiété, on a l'impression qu'on a déjà tout eu et qu'on ne veut plus rien. Fatigue des Beatles. Et fatigue également de ceux qui ne sont pas eux[102].

Dans son analyse de l'œuvre de Samuel Beckett, G. Deleuze appelle ce sentiment « épuisement[103] ». À cette fin, il introduit une distinction entre la fatigue et l'épuisement. La personne fatiguée est celle qui n'est plus en mesure de réaliser le possible, tandis que celle qui est épuisée l'a consumé tout entier, y compris toutes les possibilités du mot. L'épuisement dépasse la fatigue. Les commentaires de G. Deleuze sur les écrits de S. Beckett s'appliquent aussi à ceux de Clarice Lispector et de Marguerite Duras. Leurs personnages suivent un cheminement qui tend vers l'épuisement. Ils semblent exploiter toutes les possibilités dont ils disposent.

C'est ce qui nous permet d'affirmer que Marguerite Duras et Clarice Lispector créent une langue étrangère à partir de leur propre langue. Pour G. Deleuze, les écrivains qui touchent à la limite du langage font bégayer leur langue au point d'en inventer une nouvelle. En effet, parler/écrire dans une langue étrangère est un processus difficile : souvent l'apprenant ne trouve pas les mots qu'il cherche pour exprimer ce qu'il veut dire, ou alors ne sait pas employer les expressions à la bonne place. Or, pour reprendre G. Deleuze, « un grand écrivain » est justement un écrivain qui expose son rapport tendu à la langue. Il produit une syntaxe étrangère, car son

---

[101] *Ibid.*, p. 79.
[102] C. LISPECTOR, « Satiété et manque », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 183. « Mas o pior é o súbito cansaço de tudo. Parece uma fartura, parece que já se teve tudo e que não se quer mais nada. Cansaço dos Beatles. E cansaço também daqueles que não os são. » C. LISPECTOR, « Fartura e carência », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 142.
[103] G. DELEUZE, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé* (1968), 12e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 59.

oubli de la langue standardisée l'oblige à inventer, à donner ses propres noms aux choses. En ce sens, la pratique de la répétition n'advient pas d'une ignorance du langage, mais plutôt de cette tendance à faire bégayer la langue pour créer un sens nouveau.

Cette manière d'écrire n'est pas sans évoquer les remarques de G. Deleuze sur la notion de style :

> Il y a beaucoup d'indices ou de procédés divers que l'écrivain peut tendre à travers la langue pour en faire un style. Et chaque fois qu'une langue est soumise à de tels traitements créateurs, c'est le Langage tout entier qui est porté à sa limite, musique ou silence[104].

Marguerite Duras et Clarice Lispector ont été contraintes de répéter pour dépasser tout type d'impossible, de limitation. Leur besoin urgent d'écrire, associé à leur démarche poétique, a engendré une pratique de composition guidée par deux principes : d'une part, esquiver les normes de l'écriture conventionnelle ; et d'autre part, désautomatiser le langage en le rendant réflexif. C'est en expérimentant un ensemble de types de répétition qu'elles sont parvenues à créer cette nouvelle littérature. Peut-on pour autant dire que leurs œuvres reflètent un désir d'innovation ? Ont-elles réussi à répondre aux contraintes que la modernité leur a imposées ?

[104] G. DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 73-74.

2. La Répétition comme devenir

2.1. Différence et création

Les écrits de Clarice Lispector et de Marguerite Duras renferment des réflexions profondes sur le langage et son pouvoir de représentation. Ils traitent également de la puissance exercée par le mot, qui affecte à la fois le lecteur et celui qui écrit. Ces réflexions sont très révélatrices de la manière dont les deux écrivaines conçoivent l'écriture et l'acte d'écrire en soi.

En vérité, Clarice Lispector et Marguerite Duras l'affirment de façon récurrente, elles ne peuvent se passer d'écrire. L'écriture apparaît ainsi comme l'expression d'une profonde nécessité de création. Or, leur littérature ne vise pas à donner forme au vécu ni à raconter des souvenirs ; elle se penche sur l'impensé. C'est une écriture qui se passe de tout type de planification et s'abstient de tout mimétisme, pour tendre plutôt vers l'improvisation.

C'est pourquoi, à nos yeux, la puissance de leur littérature ne peut être mesurée qu'à la lumière de leur pratique de la répétition, puisqu'écrire signifie pour elles revisiter leurs propres textes. Chaque texte amène le lecteur à rechercher la trace qui le fait différer de l'autre, dans un mouvement infini de répétition et de variation. Car la répétition chez Clarice Lispector et Marguerite Duras aspire à la différence ; l'une et l'autre assument le risque de reprendre les mêmes mots pour essayer de les faire résonner autrement.

Gilles Deleuze a théorisé cette capacité de la répétition à engendrer du différent. Dans *Différence et répétition*, il affirme que la valeur de la répétition ne réside pas dans ce qu'elle produit de différent, comme on pourrait le penser de prime abord, mais dans ce qu'elle produit de nouveau dans l'identique. Autrement dit, au moment de produire le nouveau, elle ne nie pas l'identique, elle le fait cohabiter avec le différent. C'est là son principal atout pour la création artistique.

C'est en nous penchant sur ce qui demeure identique que l'on arrive à percevoir la répétition dans les œuvres de notre corpus. On s'intéressera ainsi à tous ces motifs, ces personnages, ces mots ou ces phrases qui réapparaissent à l'identique à travers les œuvres de chaque écrivaine. Cependant, dans les processus de création de Clarice Lispector et Marguerite Duras, ce retour de l'identique s'accompagne toujours d'une modification, de sorte que l'on peut affirmer avec G. Deleuze que « seules reviennent les formes extrêmes[105] ». Certes

[105] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 60.

énigmatique, cette affirmation présente néanmoins l'avantage d'annoncer le mouvement qui aboutit à la différence dans la littérature des deux écrivaines. Ce que suggère le philosophe, c'est que les formes qui reviennent font l'objet d'une sélection[106]. Or qui dit sélection dit processus opératoire volontaire. Ainsi, la répétition relèverait d'une intention de l'artiste, de l'auteur. Cependant, comment penser une écriture improvisée, qui suppose le hasard, si la répétition est volontaire ? La répétition intentionnelle chez nos écrivaines serait-elle un outil de rupture avec les modèles littéraires ?

Jadis conçue comme l'expression d'un blocage de l'imagination, la répétition devient désormais l'espace de transgression et de subversion du langage standardisé. C'est à partir d'une littérature qui ne se plie pas aux conventions mais préfère les questionner que la répétition est appelée en tant que puissance.

2.1.1. De la nécessité de créer

> C'est au nom de ma création que j'ai quelque chose à dire à quelqu'un[107].

« Et si le monde se crée par cycles, disons, est-il possible que nous retournions aux cavernes et que tout se répète de nouveau[108] ? » Dans sa chronique intitulée « Propos en l'air », Clarice Lispector s'interroge sur la possibilité d'une « répétition absolue[109] ». À première vue, cette question à résonance philosophique évoque l'éternel retour du même, ce déterminisme selon lequel la création serait toujours la simple répétition de ce qui existe déjà. Or, ce n'est pas cette idée d'un principe universel de répétition mécanique qui semble la préoccuper. Son inquiétude porte surtout sur le futur : « J'éprouve même une douleur corporelle quand je pense

[106] Dans le cadre de ses réflexions sur la théorie de l'éternel retour de Nietzche, G. Deleuze fait de l'intensité une caractéristique essentielle de la « volonté de puissance ». D'après lui, l'être qui veut quelque chose doit le vouloir intensément pour pouvoir supporter que cette chose revienne. Il doit par ailleurs continuellement affirmer sa volonté, sans fléchir. L'éternel retour serait alors un mouvement sélectif, dans la mesure où ne revient que ce qui est intensifié par la volonté de puissance.

[107] G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », dans *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 293.

[108] C. LISPECTOR, « Propos en l'air », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 358, « E se o mundo se cria por ciclos, digamos, é possível que voltemos às cavernas e que tudo se repita de novo? » C. LISPECTOR, « Conversa puxa conversa à-toa », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 444 La chronique a connu une publication antérieure, datée du 16 mai 1970.

[109] L'expression est employée par Alain Petit dans le cadre de ses remarques sur la pensée pythagoricienne, qui postule le retour à l'identique des êtres et événements dans leur existence antérieure. De même, ils sont voués à repasser par les mêmes événements. A. PETIT, « L'éternel retour ou la répétition absolue », dans A. Montandon (éd.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994, p. 1-13.

que je ne saurai jamais comment sera le monde dans des milliers d'années[110]. » En effet, son interrogation renvoie surtout à la nécessité de créer.

Dans la chronique en question, une cuisinière chante une mélodie dans la buanderie. Son chant parcourt l'espace pour pénétrer l'oreille de la chroniqueuse qui est à son bureau. Celle-ci demande à la cuisinière le nom du compositeur de cette si belle mélodie. « C'est une bêtise à moi[111] », lui répond-elle. Cet épisode quotidien, somme toute banal, provoque une réflexion sur la création comme puissance absolue de l'être : « Elle ne savait pas qu'elle était créative. Et le monde ne sait pas qu'il est créatif [… Le] mot "créatif" ne sera pas employé comme mot, et on n'en parlera même pas : simplement tout se créera[112]. » Cet extrait dresse un véritable éloge du devenir, dans lequel la création tient lieu d'expression d'une certaine liberté, d'une ouverture au nouveau. Si la mélodie qui semble déjà exister n'est que pure invention de la cuisinière, alors tout est potentiellement création.

La conception de la création comme quelque chose à venir se matérialise dans cette chronique par un fragment musical. En laissant transparaître l'écoute attentive de l'écrivaine, la chronique révèle combien la musique s'intègre dans son processus de création. Cette même sensibilité se manifeste dans une anecdote personnelle, rapportée par l'écrivaine dans un courrier daté du 25 octobre 1955. Dans cette lettre qu'elle adresse depuis Washington à ses sœurs restées au Brésil, Clarice Lispector évoque un thème musical entêtant dont elle recherche, depuis l'adolescence, la source. Quel est cet air qui va et vient dans son esprit ? Il lui est même arrivé de le fredonner à des musiciens, dans l'espoir qu'ils sauront l'aider à en identifier le titre. Cependant personne ne semble le connaître : « […] j'ai toujours chanté ce thème à qui s'y connaissait en musique et ça ne disait rien à personne, on aurait dit que je l'avais inventé[113]. » L'aurait-elle inventé, comme la cuisinière de la chronique[114] ? Elle est pourtant certaine que cette mélodie a un nom, et la suite de l'histoire lui donnera raison. Elle convoque toutes ses forces pour recouvrer le titre du morceau de ses vagues souvenirs. Dans la lettre à ses sœurs,

---

[110] C. LISPECTOR, « Propos en l'air », *op. cit.*, p. 358, « Dói-me até o corpo ao pensar que não saberei jamais como o mundo será daqui a milhares de anos. » C. LISPECTOR, « Conversa puxa conversa à-toa », *op. cit.*, p. 444.

[111] C. LISPECTOR, « Propos en l'air », *op. cit.*, p. 358, « […] é bobagem minha mesmo. » C. LISPECTOR, « Conversa puxa conversa à-toa », *op. cit.*, p. 410

[112] C. LISPECTOR, « Propos en l'air », *op. cit.*, p. 358, « Ela não sabe que é criativa. E o mundo não sabe que é criativo […a] palavra *criativa* não será usada como palavra, nem mesmo vai se falar nela: apenas tudo se criará. » C. LISPECTOR, « Conversa puxa conversa à-toa », *op. cit.*, p. 444.

[113] « […] sempre cantei o tema para quem entende música e ninguém conhecia, parecia até que eu tinha inventado. » C. LISPECTOR, *Minhas queridas*, *op. cit.*, p. 261-263.

[114] La correspondance personnelle de Clarice Lispector apporte un éclairage des plus intéressants sur l'épisode présenté dans la chronique, dans la mesure où elle permet d'y entrevoir une certaine mise en scène du « je ». À rebours d'une conception de la chronique comme représentation « factuelle » de la réalité, Clarice Lispector semble se glisser dans le rôle de l'employée domestique.

on lit son enthousiasme quand elle y parvient enfin : il s'agit du quatrième mouvement de la *Sonate n° 3 en si mineur op. 58* de Frédéric Chopin.

Tant dans sa chronique que dans sa lettre, l'écrivaine met en avant la finesse de son ouïe, nourrie à la fois par sa passion pour la musique et par son esprit réflexif, toujours prompt à penser les rapports entre l'art, la création et le quotidien. Le choix de mettre en récit le chant d'une cuisinière révèle l'une des matrices de sa pensée : l'invention comme puissance de la création[115]. Aussi Clarice Lispector livre-t-elle le témoignage suivant : « Les leçons [de piano] ne me donnaient que deux plaisirs. L'un, c'était un acacia […] L'autre : inventer des musiques. Je préférais inventer qu'étudier[116]. »

Cette façon de comprendre la création s'apparente à celle de G. Deleuze, pour qui la création est inséparable du devenir. Il voit la création comme l'émergence d'une idée qui ne se présente pas comme définitive, mais en tant que potentiel. Selon le philosophe, la création est un processus qui n'est pas spécifique à l'art, au contraire, elle peut se trouver dans toute pratique qui engage la formulation d'idées. Cela n'implique pas qu'une création artistique soit égale à toute autre création. L'artiste est celui qui a la capacité de créer des « affects » et des « percepts », de même que le philosophe crée des concepts, ou que le savant crée des fonctions[117]. La création connaît des modalités différentes selon le domaine d'expression, mais elle possède un dénominateur commun : créer, c'est inventer, non dans le sens de découvrir ni de faire connaître ce qui est caché, mais plutôt dans le sens de produire par un ensemble de relations une chose nouvelle.

Dans *Qu'est-ce que l'acte de création ?*[118], G. Deleuze affirme que la création ne se présente jamais sous un aspect général. Bien que la création soit pour lui une caractéristique de la pensée (et en ce sens elle est commune à tous), le fait d'avoir des idées créatrices ne constitue pas, en soi, un geste créatif. L'idée créatrice n'est pas non plus quelque chose qui vient facilement à l'esprit. La création habite un espace de rareté d'où elle peut émerger sous

[115] Nous n'ambitionnons pas traiter de la relation entre création et mémoire inventive à ce stade, ayant prévu de l'aborder dans les chapitres à venir. Nous nous bornons ici à pointer que les traces sonores et linguistiques qui se répètent en nous constituent notre chaos interne, et c'est lui qui met la puissance créatrice en mouvement. G. Deleuze aborde ce sujet dans le texte « De la ritournelle », paru dans *Mille plateaux.* G. DELEUZE, « De la ritournelle », dans *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 381-433.
[116] C. LISPECTOR, « Leçon de piano », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 56-57, « Só duas coisas eu gostava das lições [de piano]. Uma era um pé de acácia […] A outra: inventar músicas. Eu preferia inventar a estudar. » C. LISPECTOR, « Lição de piano », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 57-58.
[117] G. DELEUZE, « Percept, affect et concept », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 154-155.
[118] G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », lors de la rencontre *Les mardis de la FEMIS*, Paris, 17 mars 1987 (en ligne : https://www.webdeleuze.com/textes/134. ; consulté le 3 avril 2026).

l'impulsion d'un besoin, car pour inventer il faut en ressentir la nécessité : « Un créateur, ce n'est pas un prêtre [*sic*] qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin[119]. » C'est à partir de cet impératif qu'il est possible de créer quelque chose qui n'existe pas, et donc toutes les disciplines, toutes les sciences[120], tout le monde — si l'on suit René Passeron[121] — peut inventer *autant qu'un artiste*. C'est à cet aspect précis, celui de la nécessité, que nous nous intéresserons pour l'instant. À nos yeux, la création littéraire chez Clarice Lispector et Marguerite Duras entraîne un geste identique à celui que G. Deleuze a théorisé. C'est au nom de la nécessité *intrinsèque* de l'acte créatif — sa dimension affirmative, si l'on veut — que la création est valorisée, plutôt qu'au nom de la supposée « rareté » de l'idée.

De fait, le moteur de la création littéraire chez Clarice Lispector et Marguerite Duras est l'obligation impérieuse de produire. La preuve en est que les écrivaines manifestent souvent, dans leurs écrits, cette nécessité interne, ce besoin d'écrire qui précède la création. Vécu comme une exigence à laquelle il faudrait répondre avant toute autre chose, il s'exprime à la fois par des réflexions sur le métier d'écrivain et, bien souvent aussi, comme motif littéraire. Autrement dit, écrire sur l'écriture est non seulement une constante de la production littéraire de Clarice Lispector et Marguerite Duras, mais aussi une modalité d'expression qui leur est commune, la manifestation de leur besoin de comprendre ce que c'est, écrire. À travers ces réflexions se dévoile une autre conception de l'écriture, une conception qui se matérialise à force d'être repensée.

Marguerite Duras s'est interrogée sur l'écriture tout au long de sa carrière, sa réflexion obsessionnelle autour du mot « écrire » culminant dans deux œuvres tardives : *Écrire*, paru en 1993, soit trois ans avant sa mort — elle y aborde sa pratique d'écrivaine — et *La Mer écrite*, publié en 1996 et illustré par la photographe Hélène Bamberger. Sa passion pour l'écriture est également présente dans plusieurs entretiens : *Les Parleuses,* avec Xavière Gauthier ; *La Couleur des mots,* avec Dominique Noguez ; et *Les Lieux de Marguerite Duras,* avec Michelle Porte, entre autres. La nécessité d'écrire semble découler chez elle d'un besoin de faire face au réel : l'écriture y est vue comme le seul refuge possible, un lieu d'accueil et d'hospitalité.

De ce fait, Marguerite Duras présente la création littéraire comme une véritable vocation : « Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait.

[119] G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », 2003, *op. cit.*, p. 292.
[120] Le champ de réflexion de G. Deleuze sur la création englobe l'art, la science et la philosophie.
[121] R. PASSERON, « Esthétique et poïétique », *Filozofski vestnik*, vol. 20, nº 2, 1999, p. 265-276 (en ligne : https://ojs.zrc-sazu.si/filozofski-vestnik/article/view/4079 ; consulté le 30 novembre 2025).

L'écriture ne m'a jamais quittée[122]. » Elle conçoit l'écriture comme son occupation centrale, l'écriture et la vie sont pour elle étroitement liées.

Cette déclaration indique que l'écriture ne consiste pas à donner forme à une expérience vécue, à mettre la vie en mots, comme un récipient où l'on déposerait ses souvenirs, ses amours personnelles. Tout au contraire, elle montre que le sens de la vie est d'écrire. La vie peut être remplie par l'action d'écrire, elle en est le résultat. C'est ce passage à l'acte qui produit et structure la vie de Marguerite Duras. L'écriture est vécue comme une expérience existentielle : « C'est ne jamais ce qui a été vécu, mais le livre fait ce miracle, c'est que très vite, ce qui est écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu[123]. »

Pour Clarice Lispector, ce besoin de créer et d'écrire s'exprime à la fois par la notion d'intuition et par une conception de l'acte d'écrire comme régime de pensée, c'est-à-dire comme mode d'accès singulier à une compréhension du monde :

> Mes intuitions deviennent plus claires quand je m'efforce de les transposer en mots. C'est en ce sens, donc, qu'écrire est pour moi un besoin. D'une part, parce que écrire [*sic*] est une façon de ne pas feindre le sentiment (la transfiguration involontaire de l'imagination est seulement une façon d'y parvenir) ; d'autre part, j'écris à cause de mon incapacité à comprendre, sinon, grâce au processus d'écrire[124].

Dans cet extrait d'« Aventure[125] », appartenant originellement à « Fundo de gaveta[126] » [Fond de tiroir], l'écrivaine explique sa nécessité d'écrire par la clarté qu'elle obtient lorsqu'elle transpose son intuition dans la concrétude des mots écrits, autrement dit lorsqu'elle effectue le passage du plan sensible au plan intelligible. Pour elle, l'intuition est ce qui émerge avant que les choses ne deviennent pensées ; c'est une façon d'entrer en contact direct avec les choses.

La création chez Clarice Lispector n'est donc pas de l'ordre de l'extériorisation d'un imaginaire personnel. Le processus de création est plutôt de l'ordre de la production, ce qui

---

[122] M. DURAS, *Écrire* (1993), Paris, Gallimard, 2017, p. 18.
[123] M. DURAS, P. DUMAYET et M.-M. LESSANA, *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet*, EPEL, Paris, 1999, p. 49.
[124] C. LISPECTOR, « Aventure », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 199, « Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É nesse sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. » *A Paixão*, *op. cit.*, p. 296.
[125] Le texte a été repris sous forme de chronique et publié dans *A descoberta do mundo* [La Découverte du monde], le 4 octobre 1969.
[126] Le dossier « Fundo de gaveta » [Fond de tiroir] n'a pas été traduit en français. Il constitue la seconde partie de l'édition originale du recueil *A legião estrangeira* (1964), dont la première contient des nouvelles. La première partie a été traduite sous le titre de *Corps séparés*, paraissant chez les Éditions des Femmes en 1993. En 1980, le dossier « Fundo de gaveta » a été publié séparément sous le titre *Para não esquecer* [Pour ne pas oublier], sans être traduit en français. Il figure également dans l'édition critique de l'œuvre *A paixão segundo G.H.* dirigée par Benedito Nunes et parue dans la collection *Archivos*.

suppose une dynamique ; en effet, Clarice Lispector parle d'un point de passage. S'agissant de la transposition de l'intuition vers l'écriture, Clarice Lispector a bien conscience qu'elle demande un effort. La nécessité d'écrire est donc associée à un travail qui met le sujet à l'épreuve et met en jeu les sensations et les capacités intellectuelles, combinaison d'où résulte le travail poétique. C'est dans ce même sens que Marguerite Duras déclare : « Je tente de traduire l'intraduisible, de rendre lisible l'illisible[127]. »

La nécessité d'écrire est donc vécue par Clarice Lispector comme un défi. Si créer des histoires ou inventer des faits lui apparaît comme une tâche aisée, le défi de la création se trouve dans ce temps de transposition de l'intuition vers l'écriture. Ses questionnements sont de l'ordre de l'expérience. C'est en écrivant qu'elle découvre qu'elle cherche ses propres moyens d'écrire : « Pourquoi, en réalité, et comment écrit-on ? Qu'est-ce qu'on dit ? Et comment dire ? Et comment est-ce qu'on commence[128] ? » Dans *La Passion*, ces questionnements sont attribués au personnage, qui reprend avec insistance la formule « comment expliquer » :

> Comment expliquer que ce qui fait ma plus grande peur soit relié précisément à être ? Et pourtant c'est la seule voie. Comment expliquer que ce soit précisément vivre, quoi que j'aie à vivre, qui constitue ma plus grande peur ? Comment expliquer que je ne supporte pas de voir, uniquement parce que la vie n'est pas telle que je croyais mais tout autre — comme si j'avais su, avant, ce qu'elle était ! Pourquoi est-ce que voir entraîne un tel bouleversement[129] ?

Réfléchir sur son propre processus de création littéraire est une pratique assez commune, sinon caractéristique, de la modernité littéraire. En 1960, dans « Écrivains et écrivants », Roland Barthes avançait que la réflexion d'une œuvre sur elle-même constitue l'objet même de la littérature. Le critique souligne que la littérature est le lieu qui permet à l'écrivain de questionner le monde : si d'une part la littérature se referme sur elle-même en se livrant à des questionnements tautologiques, du type « comment écrire », d'autre part elle permet à l'écrivain, par ce même questionnement, de penser le « pourquoi du monde » : « L'écrivain est un homme[130] qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*[131]. »

---

[127] M. DURAS, *Le Dernier des métiers : entretiens (1962-1991)*, *op. cit.*, p. 169.
[128] C. LISPECTOR, « Comment écrit-on ? », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 216, « […] como é que se escreve, que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? » C. LISPECTOR, « O que é que se escreve? », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 229-230.
[129] *La Passion*, *op. cit.*, p. 23, « Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra — como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? » *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10.
[130] C'est-à-dire un « être humain ».
[131] R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 148.

Dans le texte de R. Barthes, il s'agit de définir l'écriture en tant que pratique sociale impliquant un engagement/dégagement de l'écrivain, ce qui diffère des questionnements de Clarice Lispector sur le processus d'élaboration de l'écriture en soi. Néanmoins, les deux positionnements se complètent. En abordant le « comment écrire », Clarice Lispector ne s'intéresse pas à une idée conçue *a priori* mais à une question qui demeure ouverte. C'est dans cette même perspective que R. Barthes distingue la parole de l'« écrivant » de celle de l'« écrivain » : ceux qui utilisent la parole comme moyen d'inculquer une idée ou tout simplement de communiquer leur pensée sont des « écrivants », c'est-à-dire des individus qui parlent pour le tout et ne prennent pas en compte la vérité singulière de chacun. Les « écrivains », quant à eux, ne peuvent jamais expliquer le monde, d'abord parce qu'ils n'ont aucune intention de le faire, ensuite parce que leur fonction est plutôt de questionner.

G. Deleuze abonde dans le même sens lorsqu'il discute les notions d'affirmation et de négativité[132] dans *Différence et répétition.* Toutefois, à la différence de R. Barthes, qui inclut tous ceux qui écrivent dans ses propos sur les fonctions de la parole, G. Deleuze distingue la parole du poète de celle de l'homme politique. D'après lui, chacun a sa manière de faire face aux « destructions du nécessaire[133] ». Ainsi, le poète est celui qui utilise la parole pour nier tout ce qui s'insère dans l'ordre préétabli ; il parle à partir d'une nécessité, celle qui fonde toute sa création. C'est pour sa création et en son nom qu'il cherche à tout transformer, un geste qui marque le début d'une révolution permanente vers l'affirmation de la différence. La parole de l'homme politique, en revanche, se dessine en négatif : elle est dépourvue de la potentialité de l'affirmation singulière, puisqu'elle sert justement à conserver l'ordre de toujours. De ce fait, l'homme politique rejette toute manifestation de la différence, se contentant de maintenir l'ordre établi.

Le « comment écrire » de Clarice Lispector se rapproche donc davantage de la parole du poète, dans la mesure où elle affirme qu'il n'y a pas de réponse définitive. En rejetant la certitude, l'écrivaine inaugure une ambiguïté et ouvre sa parole au monde. Chez elle, l'impératif d'écrire découle non seulement d'une envie de clarifier, de transposer l'intuition, mais aussi d'une sorte de faille, de handicap : « […] j'écris à cause de mon incapacité à comprendre, sinon, grâce au processus d'écrire[134]. » Son travail d'écriture provient, dit-elle, d'une incapacité de signifier le monde, de le comprendre. Un monde compréhensible est un monde qui nous est

[132] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 75.
[133] *Ibid.*, p. 75.
[134] C. LISPECTOR, « Aventure », *op. cit.*, p. 299-300, « […] escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. » *A Paixão*, *op. cit.*, p. 296.

familier et que l'on peut donc expliquer. Mais comment comprendre un monde de « Satiété et manque[135] », débordant de futilités, dans lequel « on fait tout le temps la guerre[136] » ? Clarice Lispector en est incapable, son rapport au monde est marqué par l'étrangeté ; or c'est justement ce qui la pousse à vouloir appréhender le monde, à vouloir se comprendre soi-même dans le monde. L'écriture répondrait ainsi à la nécessité de construire des points de repère, des traces de soi.

Lorsque Clarice Lispector cherche à comprendre le monde, mais aussi son processus de création, elle reprend ses phrases, les réécrit, les désécrit sans la moindre crainte de se montrer incohérente. Dans sa chronique intitulée « La Dangereuse Aventure d'écrire », datée du 5 avril 1969, elle nie l'effort, évoqué auparavant, censé caractériser le travail d'écriture. Au lieu de décrire l'écriture comme un effort, elle insiste sur le danger qu'il y a à vouloir transposer l'intuition. Pour ce faire, Clarice Lispector se cite elle-même :

> « Mes intuitions deviennent plus claires quand je m'efforce de les transposer en mots. » J'ai écrit cette phrase une fois[137]. Mais je me suis trompée car, lorsqu'on écrit, l'intuition est collée, figée quelque part. C'est dangereux parce qu'on ne sait pas ce qui viendra — si c'est sincère[138].

On retrouve dans ce passage l'un des procédés caractéristiques de la démarche de Clarice Lispector : la redite, c'est-à-dire la reprise d'une phrase ou d'une formule énoncée auparavant. Mais ici, elle ne se contente pas de reformuler sa pensée ; elle s'autorise justement à se réfuter, à modifier ce qu'elle a déjà dit, faisant ainsi écho à la formule de R. Barthes évoquée précédemment : « L'écrivain est celui qui *travaille* sa parole[139]. »

Entre le défi d'exprimer le sensible et l'incapacité de lire le monde, de se lire dans le monde, Clarice Lispector vit l'écriture comme un processus dangereux, dans lequel le degré de prévisibilité est nul. Néanmoins, la nécessité d'écrire s'impose, jusqu'à se manifester sous la forme d'une malédiction. C'est en effet la formule que l'on retrouve dans la chronique « Écrire », du 14 septembre 1968 : « J'ai dit une fois qu'écrire est une malédiction[140]. »

---

[135] « Fartura e carência ». Titre de la chronique du 14 septembre 1968.

[136] C. LISPECTOR, « *Dies irae* », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 34, « Guerreia-se o tempo todo. » C. LISPECTOR, « *Dies irae* », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 33.

[137] L'écrivaine fait référence à la chronique « Aventure », citée précédemment.

[138] C. LISPECTOR, « La Dangereuse aventure d'écrire », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 255, « "Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras." Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada, está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá — se se for sincero. » C. LISPECTOR, « A perigosa aventura de escrever », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 271-272

[139] R. BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 148.

[140] C. LISPECTOR, « Écrire », *op. cit.*, p. 182, « Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. » C. LISPECTOR, « Escrever », *op. cit.*, p. 191.

Avec ce « j'ai dit une fois », l'écrivaine nous renvoie aussitôt à une autre chronique intitulée « Au linotypiste », du 4 février 1968, dans laquelle elle demande à un linotypiste de ne pas corriger les erreurs qu'elle a commises lors de la saisie du texte, surtout celles qui concernent la ponctuation. L'écrivaine admet que, si étrange que cela puisse paraître, elle a appris à respecter ses erreurs ; l'écriture semble lui imposer son rythme, ce en quoi réside la malédiction.

Toutefois, lorsqu'elle reprend la phrase dans la chronique « Écrire », elle développe plus avant sa pensée :

> J'ai dit une fois qu'écrire est une malédiction. Je ne me rappelle pas pourquoi au juste je l'ai dit, et en toute sincérité. Aujourd'hui je répète : c'est une malédiction, mais une malédiction qui sauve[141].

Comme une condamnation à laquelle on ne peut pas échapper, la malédiction est ce qui oblige à écrire, et parfois à réécrire les mêmes idées. Or, si Clarice Lispector dit qu'elle « sauve », c'est qu'elle n'est pas entièrement pernicieuse ; elle possède également une facette positive.

Cette manière de voir l'écriture comme une entreprise maudite, qui « vous entraîne comme un vice pénible[142] », se manifeste chez Marguerite Duras comme une impossibilité d'arrêter d'écrire : « Tandis que le livre il est là et qu'il crie qu'il exige d'être terminé, on écrit. On est obligé de se mettre à son rang[143]. » Elle poursuit en admettant ne rien pouvoir changer : « Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison. L'écriture était partout[144]. » Autrement dit, l'écriture apparaît aux deux écrivaines comme une force puissante, capable de les conduire vers les endroits les plus obscurs de la psyché en même temps qu'elle les prive de tout contrôle.

S'il est tentant de circonscrire l'idée de création au milieu artistique, il faut savoir qu'elle se rapporte plus largement à la singularité et à la prise de risques. La création est à la portée de tous ; c'est une voie privilégiée de découverte de soi-même. La différence par rapport à la création artistique demeure peut-être dans la nuance relevée par R. Passeron : « L'artiste, par exemple, n'est pas forcément plus sensible que n'importe qui, mais il est de ceux qui passent à l'acte[145]. » Pour le sociologue, la présence d'une sensibilité n'est pas l'élément définitoire de

---

[141] C. LISPECTOR, « Écrire », *op. cit.*, p. 182, « Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. » C. LISPECTOR, « Escrever », *op. cit.*, p. 191.
[142] C. LISPECTOR, « Écrire », *op. cit.*, p. 182, « [...] arrasta como um vicio penoso ». C. LISPECTOR, « Escrever », *op. cit.*, p. 191.
[143] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 27.
[144] *Ibid.*, p. 28.
[145] R. PASSERON, « Esthétique et poïétique », *op. cit.*, p. 269.

l'expression artistique. Le noyau d'une œuvre est avant tout la « poïétique », la pulsion créatrice qui pousse l'artiste à agir. En effet, le critique fait référence aux mots de Paul Valéry, qui dans sa *Leçon inaugurale du cours de Poétique au Collège de France*, en 1937*,* relève l'empreinte de l'esprit dans une œuvre légitime : « L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte[146]. »

L'action qu'entraîne le processus de création est conçue par G. Deleuze comme un acte de résistance ; pour le philosophe, l'écrivain ou l'artiste est celui qui « […] a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise[147] […] ». Recevant intensément des choses trop diverses dans un même temps, l'artiste épuisé passe à l'action.

Si nous avons essayé de tracer quelques pistes pour comprendre la nécessité de créer chez Clarice Lispector et Marguerite Duras, il est impossible de dénombrer toutes leurs raisons d'écrire, d'autant plus que le mystère de la création reste à élucider. Aucune explication n'arrivera à saisir ce que l'acte d'écrire représente pour elles. Notre démarche consiste plutôt à mettre en exergue le mystère entourant ces écritures, mystère que même les réflexions de leurs autrices ne peuvent nous aider à résoudre. En réalité, Clarice Lispector et Marguerite Duras n'ont aucune prétention à ce sujet. Elles admettent le caractère insoluble de la création, si bien exprimé dans la formule de G. Deleuze : « Quelle terreur hante la tête de Van Gogh prise dans un devenir tournesol[148] ? »

Cependant, si l'on tient compte des témoignages des écrivaines sur leur nécessité d'écrire, sans laquelle elles ne pourraient pas se mettre au travail, demandons-nous s'il n'y a pas également dans leurs conduites créatrices une nécessité de répéter.

Penser le besoin d'écrire de chaque écrivaine ne signifie pas analyser leur inconscient ni les raisons profondes de leur approche créatrice. Nous ne sommes pas dans une démarche freudienne visant à trouver des indices fantasmatiques qui expliqueraient la créativité de l'artiste par les souvenirs et la voie pulsionnelle[149]. Bien que Sigmund Freud ait su distinguer le champ théorique du domaine artistique — notamment dans son analyse de la *Gradiva* de Jensen[150], dans laquelle il déclare que les artistes ont une autre façon d'accéder à

[146] P. VALERY, « Introduction biographique », dans *Œuvres de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1957, vol. 1, p. 64.
[147] G. DELEUZE, « La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, vol. 1, p. 14.
[148] G. DELEUZE, « Percept, affect et concept », *op. cit.*, p. 160.
[149] Sigmund Freud avait signalé la marque de l'inconscient de l'artiste dans son essai sur Léonard de Vinci, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci ». D'après lui, si le motif du sourire devient la force organisatrice de l'art du grand maître, c'est qu'il répète un « souvenir d'enfance ». C'est à partir de ces observations que S. Freud esquisse les concepts psychanalytiques de la sublimation et du narcissisme.
[150] Pour plus d'information à ce sujet, voir S. FREUD, « Le Délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen » (1907), dans *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, vol. VIII, p. 39-126.

l'inconscient — , sa démarche consistait à chercher les sources d'inspiration de l'auteur. En effet, il prenait la création artistique comme modèle du fonctionnement du psychisme.

G. Deleuze, pour sa part, affirme que la création est une activité solitaire et qu'il est donc impossible de parler de la création en soi ou de la manière dont elle se manifeste chez l'individu. Au contraire, on ne peut que parler « au nom de [sa] création[151] ». C'est en fonction de la singularité de chacun qu'il y a partage. Pour G. Deleuze, à la différence de S. Freud, le souvenir est presque absent dans l'art, car le matériau de la création artistique est fait de morceaux de mots et de sons. Pour lui, l'art serait davantage une affaire de fabulation que de souvenir : « La fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. En fait, l'artiste, y compris le romancier, déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu. C'est un voyant, un devenant[152]. »

Cette capacité fabulatrice de Clarice Lispector et Marguerite Duras les conduit à créer des personnages géants, énormes, dont le vécu dépasse une seule existence : ce sont des personnages en devenir constant. La nécessité qu'éprouvent les écrivaines de répéter révèle la proximité entre la création et la répétition ; en effet, la première est un moyen de symboliser le morbide qu'il y a dans toute répétition ontologique du même. C'est ce modèle de la création qui est à l'œuvre dans leurs écrits.

Ainsi, le mystère inlassable de la création induit une nécessité de répéter, qui se manifeste quant à lui sous la forme d'un rituel d'écriture très singulier. Capter une sensation, se préparer, organiser l'ambiance de travail… tout cela était pour elles une condition pour se plonger dans l'écriture. Le rituel commençait par un besoin de solitude, comme l'explique Marguerite Duras :

> Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débuter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. Et pratiquement à chaque pas que l'on fait dans une maison et à toutes les heures de la journée, dans toutes les lumières, qu'elles soient du dehors ou des lampes allumées dans le jour. Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit[153].

Cette solitude sert d'abord et avant tout à écrire. Or elle n'est pas absolue, puisque les écrivaines continuent de s'entourer de choses qui leur sont chères : paysages, meubles, aliments et boissons... Autant d'éléments constitutifs d'un espace d'intimité.

---

[151] G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », 2003, *op. cit.*, p. 293.
[152] G. DELEUZE, « Percept, affect et concept », *op. cit.*, p. 161.
[153] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 17.

Lors d'une entrevue avec Yann Andréa[154], acteur de *L'Homme atlantique*[155], Marguerite Duras revient en détail sur ses rituels de préparation à l'écriture. Elle révèle alors son goût pour l'alcool, son envie de se laisser guider par lui, mais aussi, de dépasser ce vice. En effet, l'alcool est fort présent dans son rituel d'écriture mais ne lui suffit pas. Elle a besoin d'un espace de travail assez ordonné, comme en témoigne son besoin impérieux de faire son lit :

> Très souvent je prends un Aspro effervescent. Avant je prenais un verre de vin. Avant encore je prenais un verre de whisky et une cigarette ; et avant, encore avant, je prenais une cigarette et je quittais la table, j'allais faire la vaisselle. De tout temps, j'ai fait mon lit. Écrire avec un lit défait, c'est impossible. On se retourne, on voit le lit pas fait, on ne croit plus à rien[156].

À travers ce témoignage sur le besoin de boire et de ranger, Marguerite Duras souligne le rôle prépondérant des rituels pour la réussite de l'écriture. Clarice Lispector, quant à elle, avait pour rituel de se lever très tôt le matin, vers 5 heures, pour se préparer au travail. Interrogée sur son mode de préparation à l'écriture, dans un entretien daté de 1979, Clarice Lispector déclarait qu'avant de commencer à écrire, elle déambulait dans la maison avec son café : « Je reste le regard dans le vide, à ne rien faire[157]… » Sans doute était-elle à la recherche d'une sensation. En effet, cette heure très matinale était vraisemblablement la seule où son « bruit interne » pouvait l'emporter sur le silence environnant.

Cette ritualité commune aux deux écrivaines démontre aussi que l'écriture est une activité qui demande une régularité, un rythme individuel de travail. Pour R. Barthes, « il faut toujours penser l'Écriture en termes de musique, de technique musicale[158] ». Il faudrait en effet voir l'écriture comme une activité corporelle, exigeant une pratique régulière et une méthode quotidienne de travail. Si R. Barthes lui-même se laissait souvent emporter par les exigences de son calendrier, il défendait néanmoins fidèlement l'importance de l'horaire et du rythme de travail.

Cette conception barthésienne de l'écriture en tant que travail ritualisé s'oppose à celle d'une écriture inspirée, arrivée « par à-coups[159] », telle que pratiquée par Clarice Lispector et Marguerite Duras. Chez elles, l'écriture ne semble pas découler de la réflexion ; elle surgit

---

[154] Le dialogue a été publié par le journal *Libération*, le 4 janvier 1983. Cette rencontre entre Marguerite Duras et Yann Andréas a eu comme sujets *Savannah Bay*, sorti en octobre 1982 ; *La Maladie de la mort*, qui venait de sortir, en janvier 1983 ; ainsi que l'écriture et sa vie.
[155] *L'Homme atlantique* est un film de Marguerite Duras, sorti en 1981.
[156] M. DURAS, « Quand meurent les roses de Versailles », dans *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, Paris, Seuil, 2016, p. 795.
[157] « Fico olhando, bobando… ». C. LISPECTOR, A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, « Entrevista de Clarice Lispector » (1976), dans *Com Clarice*, São Paulo, Unesp, 2013, p. 222.
[158] R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II*, Paris, Seuil, 2003, p. 321.
[159] *Id.*

comme un rêve, un élan spontané, émanant — du moins chez Clarice — du principe : « Un de ces jours je recommencerai[160]. » Faut-il voir dans cette affirmation la revendication d'une certaine légèreté, à l'opposé d'un rythme de travail trop calculé ? Ou alors, un renoncement à cet entêtement fastidieux que suppose l'écriture d'un livre, un entêtement qui enferme l'esprit créateur ?

Bien que Clarice Lispector et Marguerite Duras refusent toute méthode, toutes deux évoquent un rythme d'écriture préétabli lorsqu'il s'agit d'écrire pour les journaux. L'une comme l'autre vit très mal la pression externe. Clarice Lispector affirme très clairement sa difficulté à planifier son travail d'écriture : « Je ne suis aucun plan, aucune théorie. Je travaille sous inspiration. Je n'arrive pas à obéir aux plans, de même que je n'arrive pas à planifier ma vie. Tout me vient impulsif et corrosif. Éclôt de moi[161]. »

Lorsque Marguerite Duras est invitée à tenir une chronique dans le quotidien *Libération*, elle se montre très réticente à l'idée de devoir écrire régulièrement. En effet, c'est ainsi qu'elle raconte l'invitation de Serge July, directeur du journal, dans le préambule de *L'Été 80*[162] : « Ce qu'il voulait, c'était : pendant un an chaque jour, peu importait la longueur, mais chaque jour. J'ai dit : un an c'est impossible, mais trois mois, oui[163]. » Même si l'écrivaine propose de faire le travail pendant une durée plus courte, maintenir le rythme imposé durant trois mois l'effraie, à tel point qu'elle modifie l'accord : « […] j'ai eu peur, toujours cette même panique de ne pas disposer de mes journées tout entières ouvertes sur rien. J'ai dit : non, une fois par semaine, et l'actualité que je voulais[164]. »

La méthode de l'écriture quotidienne, proposée par R. Barthes, ne fonctionne pas chez ces écrivaines, surtout si elles subissent la pression d'écrire pour quelqu'un d'autre. Peut-être est-ce une question de personnalité, ou alors de rapport au quotidien, à son déroulement, ses rythmes et ses routines. C'est ce que suggère Marguerite Duras : « Il n'y avait pas d'enchaînement entre les événements de nature sauvage, donc il n'y avait jamais de

[160] « Um dia desses recomeçarei. » Clarice Lispector se prononce par rapport à l'œuvre *A maçã no escuro* [Le Bâtisseur de ruines], qu'elle finit en 1956. Dans l'extrait cité, l'écrivaine fait référence à cette œuvre sous le titre de « A veia no pulso » [La veine dans le poignet], lequel sera modifié lors de la publication. C. LISPECTOR, *Minhas queridas*, *op. cit.*, p. 259-260.
[161] « Não sigo nenhum plano, nenhuma teoria. Eu trabalho sob inspiração. Não consigo obedecer planos, assim como não consigo planejar minha vida. Tudo me vem impulsivo e corrosivo. Brota de mim. » O. DE SA, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes, 1979, p. 212.
[162] *L'Été 80* est un recueil qui réunit les articles de Marguerite Duras parus dans le journal *Libération* entre juin et août 1980. Le recueil est paru en mars 1981 aux Éditions de Minuit.
[163] M. DURAS, *L'Été 80*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 7.
[164] *Ibid.*, p. 7-8.

programmation. Il n'y en a jamais eu dans ma vie. Jamais. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois[165]. »

Par ailleurs, on connait l'avis critique de Marguerite Duras sur R. Barthes et sa conception de l'écriture. Marguerite Duras le considère comme un écrivain froid, qui évoque des sentiments dans ses textes sans les connaître de l'intérieur. À ses yeux, tout chez lui semble extrêmement contrôlé[166]. Marguerite Duras fait sans doute allusion à la régulation obsessionnelle des horaires d'écriture, qu'il juge nécessaire à la progression de son travail. En effet, R. Barthes s'est lui-même demandé s'il ne serait pas possible d'envisager des horaires de travail différents selon le type d'écriture :

> Une direction d'analyse possible : voir en quoi ces horaires individuels s'accordaient à l'Horaire général du Temps, du Pays, c'est-à-dire, finalement, en quoi ils étaient *individualistes*, renvoyant : a) à une contrainte professionnelle […] b) à une *originalité* […] c) et même éventuellement à une contrainte différentielle des types d'écritures[167] […]

Au-delà de cette déclaration intempestive de Marguerite Duras, il est clair qu'elle conçoit le commencement du processus d'écriture comme partant d'un souffle impossible à contrôler. De fait, Marguerite Duras affirme écrire tous les jours : « J'écrivais tous les matins. Mais sans horaire aucun. Jamais. Sauf pour la cuisine. Je savais quand il fallait venir pour que ça bouille ou que ça ne brûle pas. Et pour les livres je le savais aussi. Je le jure[168]. » L'écriture avait tout de même un rythme : « […] plus ou moins une fois par semaine[169] […] », avant de reprendre, après un hiatus. En ce sens, sa description de son processus rappelle les remarques de G. Deleuze sur la rareté d'une idée créatrice et la régularité singulière de l'inventif.

Quoi qu'il en soit, ce travail régulier dont parle R. Barthes se différencie du modèle de la création fondé sur l'intuition et l'apparition soudaine de l'idée. D'après lui, « […] on peut "penser" par inspiration, on ne peut écrire que par *labeur*[170] ». Si l'inspiration joue un rôle important chez les deux écrivaines pour l'écriture du premier jet, elle compte moins pour le travail de réécriture.

---

[165] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 40.
[166] « […] j'ai essayé de lire *Fragments d'un discours amoureux* mais je n'y suis pas parvenue. C'est très intelligent très évidement. Bloc-notes amoureux, oui, c'est ça, amoureux, s'en tirant de la sorte en n'aimant pas, mais rien, il me semble, rien, charmant homme, charmant vraiment, de toute façon. Et écrivain, de toute façon. Voilà. Écrivain d'une certaine écriture, immobile, régulière. » M. DURAS, *La Vie matérielle* (1987), Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 2014, vol. 4, p. 328.
[167] R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 319.
[168] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 40-41.
[169] M. DURAS, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 66-67.
[170] R. BARTHES, *La Préparation du roman I et II*, *op. cit.*, p. 321.

En effet, toutes deux se livrent à une réécriture laborieuse de leurs brouillons. Cela montre bien que les répétitions textuelles dans les ouvrages publiés sont un choix conscient et non le fruit de la négligence. Il se peut que le processus créatif des écrivaines suive ce que R. Barthes appelle un « rythme orphique » : c'est-à-dire, des périodes de travail intenses jalonnées de longues pauses. Ce rythme se distingue du « rythme épicurien », qui demande un travail quotidien modéré et « implacablement rigoureux » tout au long de l'année[171].

Ainsi, les rituels d'écriture de Clarice Lispector et Marguerite Duras mettent en lumière l'importance de l'habitude dans leur travail ; l'habitude étant un mode de répétition qui sert à organiser le chaos effervescent des premiers mots. La « vie méthodique[172] » évoquée par R. Barthes consiste à suivre des horaires précis, préétablis ou pas, afin d'organiser le chaos interne découlant de la nécessité de créer. Travailler l'écriture semble plus important pour les deux écrivaines qu'attendre l'arrivée de l'inspiration. Si toutes deux éprouvent la nécessité de répéter, c'est qu'elles ressentent le besoin de se plier à l'écriture — un besoin qui frôle l'obsession.

Répéter par obsession, c'est voir sans cesse revenir le même sujet-objet, celui-là même qui force à écrire. C'est le cas de Clarice Lispector et de Marguerite Duras qui, malgré toutes les difficultés de la vie, écrivent sans cesse. En effet, la vie ne les a pas épargnées : la mort d'un fils pour Marguerite Duras, la schizophrénie du fils aîné de Clarice Lispector ; les ruptures amoureuses, plus courantes chez Marguerite Duras ; les problèmes de santé qui peuvent très rapidement devenir un handicap, telles les constantes nausées[173] et les insupportables migraines de Clarice Lispector, ou encore sa main brûlée. Chez Marguerite Duras, les douleurs physiques et les phases de dépendance à l'alcool l'ont également affectée. Ces difficultés ont exigé de chacune l'impossible. Ainsi, leur obstination à écrire apparaît elle-même comme une forme de répétition — la reprise sans relâche de cette chose qui subsiste en elles, cette volonté tenace de

[171] *Ibid.*, p. 322.
[172] *Ibid.*, p. 316.
[173] Lors de l'entretien réalisé au Museu da Imagem e do Som [Musée de l'Image et du Son] de Rio de Janeiro, en 1976, Clarice Lispector parle de la différence entre la nausée qu'elle éprouve et celle qu'a pu évoquer Jean-Paul Sartre. Selon l'écrivaine, la nausée qu'elle ressent est réelle, elle traverse le corps. La nausée est d'ailleurs un motif récurrent dans son œuvre : plusieurs de ses personnages se sentent nauséeux et certains vont jusqu'à vomir, comme, par exemple, le personnage de Sofia dans « Os desastres de Sofia » [Les Malheurs de Sofia] du recueil *A legião estrangeira* [*Corps séparés*] : « Naquela mesma noite aquilo tudo se transformaria em incoercível crise de vômitos que manteria acesas todas as luzes de minha casa. » [Le soir même tout se transformerait dans une incontrôlable crise de vomissements que maintiendrait éclairées toutes les lumières de ma maison.] C. LISPECTOR, « Os desastres de Sofia » (1964), dans *A legião estrangeira*, 5e éd., Rio de Janeiro, Editora Ática, 1985, p. 22 Le motif de la nausée a été abordé par le critique Benedito Nunes dans B. NUNES, « A naúsea », dans *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 93-112.

surmonter l'échec. C'est justement le thème de la nouvelle lispectorienne intitulée « Obsessão » [Obsession] :

> Bien sûr, je sais que je me répète, que je me trompe, que je confonds faits et pensées dans cette courte narration. Cependant, malgré tout, au prix d'un grand effort je rassemble ses éléments et je les lance sur le papier[174].

La répétition se présente comme un effort. Elle est l'enjeu même de la poétique des deux écrivaines. À ce propos, R. Passeron parle d'une « conduite créatrice[175] » qui pousse l'artiste à saisir ce qui n'est pas encore, à devenir une personne qu'il ignore être. Dans l'obsession de parvenir à autre chose, l'artiste en vient à ressentir le besoin de répéter. Comme nous l'avons mentionné, R. Passeron relie cette conduite à une répétition « poïétique[176] ». C'est la conduite de l'artiste qui cherche à imprimer dans son œuvre ce qui n'est pas encore. Les mots de P. Valéry la décrivent bien :

> Mais quel que soit le détail de ces jeux ou de ces drames qui s'accomplissent dans le producteur, tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement, d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. L'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à imprimer à son ouvrage des caractères tout opposés aux siens propres. Il semble fuir dans une œuvre l'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence qu'il se connaît et qui constituent son régime le plus fréquent. Et donc, il agit contre les interventions en tous sens et de toute espèce qu'il doit subir à chaque instant. Il résorbe la variété infinie des incidents ; il rebute les substitutions quelconques d'images, de sensations, d'impulsions et d'idées qui traversent les autres idées. Il lutte contre ce qu'il est obligé d'admettre, de produire ou d'émettre ; et en somme, contre sa nature et son activité accidentelle et instantanée[177].

À ce sujet, Marguerite Duras affirme : « J'ai mis en scène mon obsession. D'habitude, on part d'un fantasme et on le décante pour essayer de retrouver une narration de consommation générale. Moi, je mets le fantasme lui-même en scène[178]. » En effet, l'obsession amoureuse est le fil conducteur de l'œuvre durassienne. Mais au-delà de l'aspect thématique, l'obsession est aussi un motif scriptural dans les archives de Marguerite Duras.

---

[174] « Oh, sei que me repito, que erro, confundo fatos e pensamentos nesta curta narrativa. No entanto, mesmo assim, com que esforço reúno seus elementos e lanço-os sobre o papel. » *A Paixão*, *op. cit.*, p. 50

[175] R. PASSERON, « Esthétique et poïétique », *op. cit.*, p. 266.

[176] *Ibid.*, p. 271.

[177] P. VALERY, « Première leçon du cours de Poétique », dans *Œuvres de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1957, vol. 1, p. 1351.

[178] Entretien avec Ritta Mariancic, le 23 juillet 1975. M. DURAS, « La Mise en scène d'une obsession », dans *Le Dernier des métiers : entretiens (1962-1991)*, Paris, Seuil, 2016, p. 403.

Si les archives de Clarice Lispector ne renferment guère de manuscrits permettant d'apprécier la méticulosité de son travail d'écriture et de réécriture, ses témoignages, en revanche, s'avèrent particulièrement éloquents. Elle a pleine conscience de l'obstination qui la hante : « […] j'ai fait des copies et des copies de ce que j'ai écrit. Et, par exemple, un de mes livres qui faisait près de quatre cents pages dactylographiées, je l'ai copié onze fois parce que pour clarifier pour moi-même ce que je veux dire, je fais copie sur copie[179]. » Autrement dit, son obsession n'était pas de trouver le mot juste mais de chercher un sens aux mots couchés sur le papier.

Par ailleurs, ce sont ces éléments qui perdurent à travers les textes qui nous permettent de déceler l'unité de l'œuvre d'un créateur, comme le dit à sa façon Carlos Drummond de Andrade : « Le poète travaille toujours à la même œuvre[180]. » Dès lors, c'est peut-être cette répétition qui fonde la singularité de l'artiste, sa signature, ou encore qui engendre son style, comme l'énonce R. Barthes : « Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art[181]. »

Si l'on applique ce raisonnement à Clarice Lispector et Marguerite Duras, la répétition serait comme une musique de fond, qui par sa constance permet aux écrivaines de poursuivre dans leur démarche de création artistique. Leurs mots et leurs idées répétées seraient l'expression de leurs singularités respectives. P. Valéry insiste à ce propos sur le rapport entre la répétition et la singularité de l'œuvre :

> Il y a des mots dont la fréquence, chez un auteur, nous révèle qu'ils sont en lui tout autrement doués de résonance, et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces *grandes valeurs pour un seul*, qui jouent certainement un très beau rôle dans une production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance[182].

En somme, non seulement ces écrivaines revendiquent le courage nécessaire pour faire la traversée qui permet de dépasser leur moi, mais elles ne se laissent pas freiner par les « choses trop grandes » évoquées par G. Deleuze. « Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture,

---

[179] C. LISPECTOR, « Publicité gratuite », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 609-610 « […] eu tirei cópias e cópias do que escrevi. E um livro meu, por exemplo, que deu em *datiloscrito* perto de 400 páginas, eu copiei 11 vezes porque, para esclarecer a mim mesma o que quero dizer, faço cópias e cópias. » C. LISPECTOR, « Propaganda de graça », dans *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 763-764.

[180] G. M. TELLES, *Drummond. A estilística da repetição*, *op. cit.*, p. 19. Carlos Drummond de Andrade est un poète brésilien contemporain de Clarice Lispector.

[181] R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* (1973), Paris, Seuil, 2014, p. 16.

[182] P. VALERY, « Première leçon du cours de Poétique », *op. cit.*, p. 1356.

il faut être plus fort que ce qu'on écrit[183] », affirme Marguerite Duras. L'écriture représente pour elle et pour Clarice Lispector la force d'agir sur le monde.

La nécessité de créer serait donc une nécessité de résister. À titre d'exemple, Clarice Lispector perçoit dans la chanson de la cuisinière, évoquée précédemment, cette sensibilité, ce pouvoir du créateur de produire une sensation qui touche l'autre. Plus que cela, c'est aussi un pouvoir de donner sens au réel, à *son* réel, incarné dans les activités routinières qui semblent engager l'irréfléchi de la répétition. En ce sens, résister n'est peut-être rien d'autre que la répétition incessante de ce qui ne peut plus avoir lieu.

Les écrits de Clarice Lispector et Marguerite Duras témoignent de la nécessité d'une transformation, entendue comme un déplacement du réel, de tout ce qui relève de l'expérience vécue. De ce déplacement découle également une transformation temporelle, du temps réel au temps des mots. Dans ces esthétiques, créer, c'est donner forme au destin, c'est inventer le réel. « Inventer » est d'ailleurs un mot qui apparaît avec insistance dans *La Passion* et *Le Ravissement*, principalement dans l'*incipit*, où les narrateurs respectifs expriment leur nécessité de saisir le réel qui leur saute littéralement aux yeux.

En somme, penser la nécessité de créer chez Clarice Lispector et Marguerite Duras nous permet d'éclairer deux aspects fondamentaux de la répétition dans leurs œuvres : ce qui la fait naître et ce qui lui confère sa puissance.

2.2. La répétition comme puissance

La nécessité de créer chez Clarice Lispector et Marguerite Duras anime une pratique de la répétition, entendue comme dynamique de mouvement d'un texte à l'autre. Pour mieux comprendre le fonctionnement de la répétition dans leurs processus d'écriture et de réécriture, partons de la notion d'intertextualité développée par Jean Ricardou et appliquons-la aux textes qui entretiennent un lien rapproché avec *Le Ravissement* et *La Passion*. Nous pourrons ainsi appréhender la puissance de la répétition à travers un réseau de textes qui portent une même signature, sans pour autant chercher à analyser ces derniers en profondeur. Il conviendra par ailleurs d'examiner la singularité de chaque écrivaine dans son contexte littéraire.

Dans le cadre de ses réflexions sur la question de l'unité de l'œuvre littéraire et son auteur, J. Ricardou distingue l'intertextualité « générale » de l'intertextualité « restreinte ». Si la première désigne les rapports entre les textes de différents auteurs, la deuxième concerne les

[183] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 29.

relations entre les textes écrits par un même auteur[184]. J. Ricardou parle également d'intertextualité « externe », lorsqu'il s'agit du passage d'un texte à un autre, et d'intertextualité « interne », quand la relation est intratextuelle. Concentrons-nous sur l'intertextualité restreinte et son rapport à la puissance de la répétition. C'est en effet cette pratique de l'intertextualité qui fonde le caractère autoréférentiel des œuvres des deux écrivaines.

À nos yeux, la présence de la répétition dans les textes liés au *Ravissement* et à *La Passion* s'explique par la manière dont les écrivaines composent leurs textes. La question est plus formelle que thématique, en particulier chez Marguerite Duras. Le renvoi d'un texte à l'autre participe du caractère transgressif de sa littérature, notamment vis-à-vis de la tradition classique.

Les répétitions du texte durassien relèvent d'une production en quelque sorte simultanée, englobant un même univers fictionnel dont les variations narratives se manifestent avec plus ou moins d'intensité. Les répétitions sont aussi de l'ordre de la migration générique : *Le Ravissement* constitue l'œuvre matricielle d'une suite d'œuvres qui vont reprendre le roman de 1964. *Le Ravissement* est considéré comme le début du « cycle indien », aussi connu comme le « cycle de Lol V. Stein », où convergent des personnages communs autour d'un même thème : la perte, mise en place par le motif du bal.

La notion de « cycle » renvoie aussi bien à la reprise d'une thématique commune qu'au retour de personnages identiques. Les œuvres d'un cycle partagent une unité narrative[185]. De ce fait, le cycle indien se construit par des effets d'échos explorant l'histoire du bal. Il inclut les romans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966), *L'Amour* (1971) et les films *La Femme du Gange* (tourné en 1972 et diffusé en 1974), *India Song* (1975) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). On peut leur adjoindre *La Femme du Gange*, un texte pour le cinéma publié en 1973, et *India Song*, un texte écrit pour le théâtre en 1973.

Dans cet ensemble, la critique Florence De Chalonge voit deux volets :

> Entre 1964 et 1976, Marguerite Duras élabore en effet un ensemble très architecturé du deux fois trois : trois livres et trois films se succèdent pour agencer deux triptyques. Celui du livre, d'abord, où *L'Amour* (1971) fait suite au *Ravissement* et au *Vice-consul*, puis celui du film, avec *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, à l'écran en 1976 après la sortie, respectivement en 1974 et 1975, de *La Femme du Gange* et d'*India Song*[186].

[184] J. RICARDOU, « Claude Simon textuellement », dans *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 1974, vol. 3, p. 11.
[185] F. DE CHALONGE, « Les Pléiades du *cycle indien* », *Roman 20-50*, Hors-série, nº 2, mars 2006, p. 7.
[186] *Ibid.*, p. 6.

L'unité diégétique est claire : reprise du thème de l'abandon, des motifs de l'Asie, des relations triangulaires entre personnages. Mais les relations textuelles entre les œuvres ont aussi une importance cruciale, qui s'avère être la singularité de l'écriture durassienne. D'elles émerge le modèle de tout un travail de réécriture.

La critique de Clarice Lispector, en revanche, ne parle pas de « cycle ». Les reprises thématiques ou les résonances entres les textes ne suffisent pas à dégager des ensembles. La réécriture n'engendre pas d'unité narrative comme chez Marguerite Duras. Nonobstant, Clarice Lispector fait souvent dialoguer ses textes, au point de suggérer une manière de composer, de reprendre des éléments et des thématiques en les faisant varier d'un texte à l'autre, y compris par la transmigration générique.

On retrouve des éléments d'*A Paixão segundo G.H.* dans des textes antérieurs : à titre d'exemple, « Meio cômico, mas eficaz » [Assez drôle mais efficace] est d'abord publié dans la rubrique « Entre mulheres » du *Jornal Comício* en 1952, avant de paraître à nouveau, sous une forme légèrement modifiée et sous le titre « Receita de assassinato (de baratas) » [Recette d'assassinat (de cafards)] (1960), dans la rubrique « Só para mulheres » du quotidien *Diário da Noite*. On peut également citer la nouvelle « A quinta história » [La Cinquième Histoire] (1960), parue dans le magazine *Casa e Jardim*, puis dans la section « Children's Corner » [Le Coin des enfants] du magazine *Senhor* (1962), et le recueil *A legião estrangeira* [Les Corps séparés], paru en 1964. Le texte apparaît également dans le *Jornal do Brasil* en juillet 1969 sous le titre « Cinco relatos e um tema » [Cinq rapports et un thème] et intègre le recueil *Felicidade clandestina* [Bonheur clandestin], en 1971, ainsi que l'édition posthume des chroniques *A descoberta do mundo* [La Découverte du monde], éditée en 1984.

Nos écrivaines puisent donc leur source d'inspiration dans leurs propres textes, plus qu'elles ne la cherchent chez d'autres écrivains. Cette production textuelle n'est ni plus ni moins qu'une pratique de la réécriture autophagique, à partir de textes en construction ou déjà aboutis et publiés. Le rapprochement a été amorcé par Eduardo Prado Coelho :

> De nombreux points de convergence existent entre Clarice Lispector et Marguerite Duras. Le premier serait l'incapacité de chacune d'entre elles de s'en rendre compte — du fait de l'enfermement en elles-mêmes qui les caractérise[187].

[187] « Há múltiplos pontos de contato entre Clarice Lispector e Marguerite Duras. O primeiro seria o da própria incapacidade de cada uma se aperceber disso — dado o ensimesmamento de que são feitas. » E. P. COELHO, « Duras/Lispector », *op. cit.*, p. 210.

Le terme « ensimesmamento » [enfermement en elles-mêmes], utilisé par E. Prado Coelho, signale une subjectivation extrême, mais aussi une écriture par tâtonnements, une quête obsessionnelle de la différence.

2.2.1. La production du texte

Pour élaborer ses propos sur l'intertextualité restreinte, J. Ricardou s'appuie sur *Les Corps conducteurs* (1971) et *Les Triptyques* (1973) de Claude Simon. Il détaille très minutieusement le fonctionnement de deux procédés à l'œuvre dans les deux textes, la « fragmentation » et « l'articulation », en soulignant les variations présentes dans *Les Triptyques*. En démontrant que théorie et pratique font partie d'une seule dynamique dans la production écrite, il avance que la différence entre les textes tient à l'« effet d'écriture », c'est-à-dire un effet de progression engendré par le processus d'écriture lui-même : le texte A contient la puissance de transformer le scripteur, qui en écrivant le texte B n'est plus le même, mais un scripteur modifié par le texte A. Le texte B est alors produit par un autre scripteur, le scripteur étant défini comme celui qui « est le produit de son produit[188] ».

Bien que la définition de J. Ricardou aide à situer les différences entre les textes d'un même auteur, elle se limite à penser ces relations dans une successivité temporelle. On peut donc s'interroger sur la pertinence de cette notion pour aborder les littératures de Clarice Lispector et Marguerite Duras, aussi bien en ce qui concerne la production des textes que leur diégèse. Le fait que les deux écrivaines transitent parfois entre des textes en construction, ou de naissance à peu près simultanée, fragilise l'hypothèse de la transformation d'un scripteur A en scripteur B. Voici, par exemple, ce que nous dit Marguerite Duras :

> En ce moment j'ai trois manuscrits en cours : une pièce comique, une pièce improvisée où je me suis laissé aller et un nouveau roman, *Le Vice-consul de France à Calcutta*[189].

Écrire plusieurs textes à la fois n'implique pas nécessairement se répéter. Mais cette démarche peut expliquer le fait que les textes de Marguerite Duras reprennent la même histoire, les mêmes personnages, voire les mêmes phrases, sans pour autant faire référence à un texte déjà achevé. L'histoire de production des deux premiers romans du cycle indien de Marguerite Duras l'illustre bien. L'écriture du *Ravissement* est amorcée en 1963, soit après les premières esquisses du *Vice-consul*, dont la rédaction commence en 1962. Si *Le Ravissement* paraît en

[188] J. RICARDOU, « Claude Simon textuellement », *op. cit.*, p. 12.
[189] C. BLOT-LABARRERE, « *Le Vice-consul*. Notice », dans *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2, p. 1725.

1964, *Le Vice-consul* ne sort qu'en 1966. Sa rédaction est jalonnée d'interruptions, dues à des difficultés d'élaboration : « J'ai fait *Le Vice-consul* en huit mois, mais j'ai dû l'abandonner cinq fois[190] […] ». Il se peut que l'écriture du *Ravissement* ait servi d'exercice préparatoire à celle du *Vice-consul,* ce qui expliquerait le retard de publication de ce dernier. En outre, si l'écriture du *Vice-consul* a été abandonnée plusieurs fois, c'est aussi dû à la multitude de projets que l'écrivaine menait en même temps : la participation à la rédaction du long-métrage *La Voleuse* (1966), de Jean Chapot ; la participation au film de Georges Franju, *Les Rideaux blancs* ; ou encore l'adaptation du texte de Jean Genet pour le long-métrage *Mademoiselle*, de Tony Richardson, sorti en 1966.

D'après Marie-Laure Bardèche, que ce soit de l'ordre de la production, de l'édition ou de la réception, tout va interférer dans la chaîne de transformation des textes[191]. C'est pourquoi il est important de tenir compte des brouillons et des esquisses, témoins essentiels de cette écriture fragmentée et en constante reprise.

C'est en analysant l'avant-texte du *Ravissement* qu'Annalisa Bertoni identifie un processus de « couture » : « Des nombreux feuillets témoignent en outre d'une pratique de réemploi matériel en forme de collages de divers morceaux de textes dactylographiés, que ce soit des matrices ou des copies carbones, au cours de la rédaction du roman[192][…] ». La citation met en relief l'aspect chaotique du processus d'écriture de Marguerite Duras, tel qu'il apparaît dans son fonds conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). À l'examen des correspondances, manuscrits, ébauches et autres documents, on perçoit facilement l'immersion totale de l'écrivaine dans son projet littéraire, de même que la complexité de chaque projet. À travers les multiples versions de la scène du bal, on observe aussi l'insistance de Marguerite Duras à mettre cet incident en mots. Que ce soient ses ajouts à la main ou ses révisions de textes déjà publiés, tout suggère que l'écriture était pour elle un processus de « bricolage », élaboré progressivement à partir d'idées inabouties et de reprises constantes.

Or, même si *Le Ravissement* a été élaboré à partir du roman *Le Vice-consul*, on ne peut pas dire que celui-ci est à l'origine de celui-là. Les archives de Marguerite Duras n'élucident qu'à peine l'origine de ce texte. D. Noguez en voit la genèse dans une pièce de théâtre[193]. Selon lui, les esquisses de la pièce, qui semblent précéder 1963, l'année où *Le Ravissement* a été écrit, présentent un dialogue entre deux personnages dénommés Lol et Tatiana — de fait, les deux

[190] *Ibid.*, p. 1724.
[191] M.-L. BARDECHE, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 117.
[192] A. BERTONI, « Un miroir qui revient : genèse de la scène du bal dans l'avant-texte de *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, 2023, vol. 2, p. 92.
[193] D. NOGUEZ, « Le Cas Lol », dans *Duras, toujours*, Arles, Actes sud, 2009, p. 112.

personnages du roman. La pièce comprend aussi d'autres éléments présents dans le roman, par exemple une scène réunissant cinq personnages à la campagne, ou le fait que le personnage de Lol ait aimé un homme vingt ans auparavant. La pièce de théâtre, qui avait été commandée par Peter Brook, n'a jamais été achevée. Elle a toutefois failli connaître une adaptation cinématographique, sous l'impulsion du directeur de Grove Press, Barney Rosset. En 1962, celui-ci a proposé à Marguerite Duras, Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugène Ionesco et Alain Robbe-Grillet d'écrire le scénario. Ce projet n'a pas davantage abouti, mais, malgré tout, Marguerite Duras n'a pas abandonné l'idée générale de la pièce.

Dans ces nombreux brouillons qui ont marqué la genèse du *Ravissement,* on trouve des éléments qui ont été abandonnés et d'autres qui ont été transformés, sans doute après l'écriture du *Vice-consul.* Par exemple, le destin du personnage Michael Richardson, l'homme de T. Beach, diffère selon les versions. Dans les brouillons, il meurt dès le début du récit, alors qu'il reste en vie dans le roman de 1964 : « Si Marguerite Duras le sauve *in extremis,* c'est peut-être que la rédaction du *Vice-consul,* déjà entamée, la porte à lui donner une existence parmi les personnages de ce futur roman[194][…] ». On ne peut que constater avec Bernard Alazet la complexité de l'écriture durassienne, tout sauf linéaire.

Ce questionnement sur la chronologie de la composition, des reprises et des variations entre les textes d'une même écrivaine s'applique également à l'œuvre lispectorienne. La publication de *La Passion* est contemporaine du recueil *A legião estrangeira*, dont fait partie la nouvelle « A quinta história ». Mais cette donnée éditoriale ne permet pas de certifier la concomitance de leur production, ni de commenter l'« effet d'écriture » d'un texte sur l'autre. Néanmoins, si on revient aux publications antérieures, on peut essayer de retracer quelques logiques de « greffe[195] ».

En effet, la plupart des textes de *A legião estrangeira* avaient déjà été publiés dans le magazine *Senhor*, auquel Clarice Lispector contribue de 1959 à 1964. C'est là que paraît « A quinta história », en octobre de 1962, texte lui-même repris d'un numéro du magazine *Casa e Jardim* remontant à 1960. L'histoire de l'assassinat de cafards semble donc avoir été écrite quelques années avant le roman. En outre, « Meio cômico, mas eficaz », une recette pour éliminer les cafards, avait déjà paru dans sa rubrique « Entre mulheres » du *Jornal Comício* en

[194] B. ALAZET, « *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Notice », dans *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2, p. 1688.
[195] Le terme est de Gérard Genette : « C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1962, p. 11.

1952, et fait dès lors figure de source première du cafard au centre de *La Passion*. Il faut se garder de trop vite conclure à une chronologie des transformations diégétiques, et plutôt affirmer que le roman se « greffe » sur la nouvelle qui elle-même s'était « greffée » sur la recette. La succession des parutions n'est pas nécessairement celle des productions textuelles. Devant l'angoisse que suscite l'écriture, s'engager dans un autre texte, laisser la pensée prendre une autre direction, puis revenir, une fois la distance nécessaire prise, à la trame du texte désormais repensé, peut s'avérer la voie la plus salutaire. Clarice Lispector parle de production dédoublée :

> C'est drôle parce que j'ai écrit à deux reprises deux livres en même temps. *Liens de famille* et *Le Bâtisseur de ruines* ont été écrits en même temps. J'allais vers un conte, j'écrivais et je revenais au *Bâtisseur de ruines*. Cela s'est reproduit plus tard avec un livre qui n'a pas une grande importance pour moi, *Où étais-tu pendant nuit*[196], et un autre dont je ne me souviens pas et que j'ai écrit en même temps[197].

Ce témoignage confirme que pour elle, écrire un texte, ce peut vouloir dire écrire deux textes à la fois ; voire trois si on y ajoute *O mistério do coelho pensante*[198] [Le Mystère du lapin pensant], né en même temps que les deux autres œuvres. Paulo Gurgel, le fils de Clarice Lispector, déclare à propos d'*A maçã no escuro* [Le Bâtisseur de ruines] : « Ses cinq cents pages dactylographiées furent réécrites au moins onze fois […] Au milieu de ce travail de Sisyphe, Clarice a écrit pour moi *Le Mystère du lapin pensant*[199]. » De fait, la production textuelle de Clarice Lispector est faite d'allers-retours entre des textes en construction. Par conséquent, toute tentative de retracer l'œuvre à partir d'un texte premier peut s'avérer aléatoire.

Selon Benedito Nunes, cette manière d'écrire en simultané a accentué le caractère fragmentaire de la composition, selon lui la méthode par excellence de l'écrivaine :

> C'était une méthode semblable à celle de certaines créations musicales qui éclosent autour d'un ou de plusieurs thèmes, conduisant à différentes lignes de variations dans

[196] Publié en 1974, *Onde estivestes à noite* [Où étais-tu pendant nuit] est composé de chroniques, de nouvelles et d'autres textes.

[197] « Foi engraçado porque eu escrevi por duas vezes dois livros ao mesmo tempo. *Laços de Família* e *A maçã no escuro* foram escritos ao mesmo tempo. Eu ia para um conto, escrevia e voltava para *A maçã no escuro.* Mais tarde, isso aconteceu de novo com um livro que não é grande coisa, *Onde estivestes de noite*, e não me lembro qual outro, que eu escrevi ao mesmo tempo. » C. LISPECTOR, A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, « Com Clarice », *op. cit.*, p. 222.

[198] Écrit dans les années 50 et paru en 1967, ce livre s'inscrit dans l'œuvre de Clarice Lispector pour jeune public, qui comprend également : *A mulher que matou os peixes* [La Femme qui a tué les poissons], de 1968 ; *A vida íntima de Laura* [La Vie intime de Laura], de 1974 ; *Quase de verdade* [Comme si c'était vrai], 1978 et *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras* [Comment sont nées les étoiles : douze légendes brésiliennes], de 1987. Ces œuvres ont comme thématique le monde animal et ses curiosités.

[199] « Suas 500 páginas datilografadas foram reescritas pelo menos 11 vezes […] No meio dessa tarefa de Sísifo, Clarice escreveu para mim *O mistério do coelho pensant*e. », I. M. S. IMS et N. GOTLIB, *Cadernos de Literatura brasileira*, Rio de Janeiro, IMS, Instituto Moreira Salles, 2004, vol. 17 et 18, p. 45.

> une même tonalité […] Les variations correspondaient à des phrases subites ou à des séquences narratives éparses : les fragments[200].

Cette pratique explique aussi la dispersion des originaux et le caractère parcimonieux et fragmenté du fonds. Nous avons pu le vérifier en consultant les documents conservés à la Casa Rui Barbosa et à l'Instituto Moreira Salles (IMS), à Rio de Janeiro. Si le fonds est géographiquement fragmenté, les originaux le sont également, comme *Um sopro de vida (pulsações)* [Un souffle de vie (pulsations)], une édition posthume organisée par Olga Borelli, une amie de Clarice Lispector. Sans être si dispersés, d'autres originaux sont incomplets, dont ceux de *A bela e a fera* [La Belle et la Bête] ; *A hora da estrela* [L'Heure de l'étoile] et *Água Viva* [Água Viva], les seuls retrouvés à ce jour. Il n'y a pas d'originaux de *La Passion* ni de textes en rapport étroit avec le roman.

Néanmoins, les notes, les brouillons, tout ce qui constitue l'avant-texte, permet de comprendre la relation de l'écrivaine au langage. O. Borelli en témoigne à son tour :

> Elle prenait des notes sur tout ce qui lui arrivait. C'était à partir de ces notes qu'elle structurait un conte ou un roman […] Alors elle griffonnait, au dos d'un talon de chéquier, sur des mouchoirs en papier ou sur des enveloppes vides, des phrases ou des textes complets[201] […]

De sorte qu'il est difficile de saisir un avant et un après dans son processus d'écriture. Notre seule certitude est que Clarice Lispector écrit par fragments, en simultané ou à différents moments, fragments qu'elle assemble pour créer une unité. Ce mouvement chaotique de l'écriture, cherchant sa propre forme, est à son image.

Clarice Lispector a aussi pour pratique de recycler ses matériaux. Vilma Arêas relève l'énorme fréquence avec laquelle l'écrivaine réutilise ses textes, souvent avec des altérations minimales, comme c'est le cas des diverses versions de « A quinta história ». Selon V. Arêas, cette pratique s'intensifie à partir d'*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* [Un apprentissage ou le livre des plaisirs], paru au Brésil en 1969. Au cours de cette période, l'écrivaine traverse des difficultés financières et republie des textes déjà édités. Parlant peut-être d'expérience, V. Arêas estime aussi que ces réutilisations peuvent correspondre à des

[200] « Era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou de muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade […] As variações correspondiam a frases súbitas ou a sequências narrativas esparsas: os fragmentos. » *A Paixão*, *op. cit.*, p. XXXV.

[201] « Tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava ou um conto ou um romance […] Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros […] ». O. BORELLI, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 82.

phases où l'écrivaine est en « manque d'inspiration, ou de grande impatience[202] ». On comprend mieux certains mécanismes de répétition, associés au refus de l'échec, comme on l'a vu chez Marguerite Duras qui abandonne plusieurs fois l'écriture du *Vice-consul* et finit par toujours y revenir. Loin de nous de suggérer, cependant, que l'emploi de la répétition (ou de la reprise) tiendrait à une faille, un manque d'inspiration ou une absence de créativité. Ce serait discréditer la force créative qui cherche une issue et se penche vers l'impensé. D'ailleurs, écrire plusieurs textes à la fois fait partie du travail de tout écrivain sollicité pour les magazines, les journaux, en même temps qu'il écrit un roman. La différence, dans le cas de nos écrivaines, est que cette pratique tient à leur mode de création, elle sert à surmonter certains obstacles du processus. En cela, elle éclaire un certain usage de la répétition.

Cette façon de travailler illustre leur obsession pour l'écriture qui, élevée au plus haut point, est nourrie par la résistance aux conventions, la détermination à respecter le rythme de leur « progression », et leur quête d'une forme nouvelle. La répétition y est aussi une révision, en même temps qu'une abolition des frontières entre les textes et leur contexte, la transgression de toute limite et convention.

2.2.2. Répéter la variation

En tant que méthode littéraire, la fragmentation conduit, selon B. Nunes, à d'infinies variations sur un même thème. En guise d'illustration, nous évoquerons les trois romans du cycle indien de Marguerite Duras : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour*[203]. S'agissant de Clarice Lispector, nous nous concentrerons sur la recette « Meio cômico, mas eficaz » ; « Receita de assassinato (de baratas) » ; la nouvelle « A quinta história » ; et le roman *A paixão segundo G. H.* Il s'agira de dégager les modalités de reprise présentes dans ces textes, pour cerner ensuite les ressemblances et les divergences entre les deux écrivaines en matière de répétition. Tout au long, nous nous référerons à l'idée d'« effet d'écriture », proposée par J. Ricardou, comme marqueur de différence entre les textes d'un même écrivain.

On sait déjà que la réécriture durassienne consiste à produire plusieurs récits possibles pour la même histoire, ou alors à traiter un même thème de plusieurs façons. Dans son travail

[202] « […] dia de pouca inspiração, ou de muita impaciência ». V. AREAS, *Com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 47.

[203] Les œuvres du cycle indien sont divisés selon des critères thématiques et non génériques : *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *L'Amour* et *La femme du Gange* d'un côté, et *Le Vice-consul*, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de l'autre. Cependant, nous avons décidé de nous restreindre à l'étude des romans. Celle-ci nous suffira à démontrer quelques transformations diégétiques au sein du cycle indien et à attester l'emploi de la répétition.

de réécriture, il ne s'agit pas simplement de redire ou de dire autrement, mais de dire de telle façon à faire éclore toute la puissance de la répétition, c'est-à-dire, de produire de la différence. Si cette démarche fait la spécificité de Marguerite Duras, il convient tout de même de déterminer comment l'écrivaine arrive à répéter sans jamais revenir au même. Pour cela, nous nous concentrerons sur l'épisode du bal, qui ne cesse de réapparaître dans son univers fictionnel.

On peut dire sans trop de risque que les corrélations intertextuelles dans le cycle indien reposent sur les thèmes de l'abandon et de la perte. En effet, les trois romans s'articulent autour du thème de l'obsession pour un passé impossible à revivre. *Le Ravissement* met en scène l'abandon d'une jeune femme, Lol V. Stein, par son fiancé, qui a un coup de foudre pour une femme fatale lors d'un bal dans la ville de T. Beach. Cet abandon constitue le point de départ du récit de la vie de Lol. En effet, le récit, tel qu'il est élaboré par le narrateur, Jacques Hold, est entièrement consacré à la tentative de reconstruire la scène du bal.

Dans le roman suivant, l'intrigue se déploie autour d'un vice-consul obsédé par un amour impossible. On y retrouve la femme fatale, Anne-Marie Stretter, personnage central du bal, tandis que Lol est reléguée à une histoire parallèle, celle d'une mendiante originaire de Calcutta. Ici aussi, son récit est pris en charge par un narrateur masculin, dénommé Peter Morgan. Tout comme Jacques Hold vis-à-vis de Lol, Peter Morgan se montre captivé par cette femme abandonnée et démunie, et éprouve lui aussi de la difficulté à raconter son histoire.

Enfin, le récit de *L'Amour* s'articule également autour d'un triangle amoureux : deux hommes et une femme, dévastés par l'amour, marchent le long d'une plage, la même où s'est déroulé le bal du *Ravissement*. Lol est présente, bien qu'elle ne soit pas nommée : le narrateur la désigne simplement comme « la femme », celle qui déambule sur la grève. Cette abstraction des noms apparaît comme le symptôme d'une intelligibilité close, d'une opacité, que le récit s'attache à sonder à travers les souvenirs du *Ravissement.*

Si la perte est donc « redite » dans les trois romans, elle n'entraîne pas pour autant la stagnation ; au contraire, le récit se transforme en se répétant, puisqu'il reconstruit chaque fois la perte d'une manière différente. Dans *Le Ravissement*, la perte découle de l'histoire de Lol et du bal de T. Beach ; dans *Le Vice-consul*, le bal semble être ultérieur à celui de T. Beach et le récit accorde une plus grande attention aux autres personnages. Enfin, dans *L'Amour*, le bal n'est narré par aucun des personnages, mais ces derniers se retrouvent tout de même sur le lieu de l'abandon.

Ces changements attestent une dynamique de mobilité textuelle : chaque ouvrage reprend l'histoire de la perte tout en démontrant l'impossibilité de la répétition du même. La mobilité textuelle affecte aussi d'autres éléments, comme la ville S. Tahla, qui, dans *L'Amour*,

n'est pas aussi centrale que dans *Le Ravissement* ; ou encore le lieu du bal, qui, dans *Le Vice-consul*, n'est plus le casino de T. Beach du *Ravissement*, mais la réception à l'Ambassade de Calcutta. L'espace géographique du bal change, bien que la scène reste la même.

Dans ce mouvement de répétition et de variation, le texte se voit projeté dans de nouvelles directions et l'origine de l'histoire en finit par se perdre, le tout débouchant sur une oscillation entre la négation de l'histoire fondatrice et sa reprise[204]. Ainsi, la représentation du bal à travers les romans illustre le décentrement opéré par le processus d'écriture, tout en démontrant la non-filiation du *Vice-consul* au *Ravissement*. Ceci malgré le fait que, selon J. Ricardou, ce dernier devrait servir de base pour le roman *Le Vice-consul*. En effet, les reprises qui se tissent entre *Le Ravissement* et *Le Vice-consul*, ou encore entre les autres textes du *cycle*, ne servent pas à enrichir l'univers fictionnel. Les œuvres ne sont pas régies par un principe de complétude, qui impliquerait que l'une donne nécessairement suite à l'autre. F. De Chalonge clarifie le rapport entre les œuvres du cycle indien :

> […] les épisodes du *Vice-consul* ne font pas proprement suite au *Ravissement* ; seule certitude est qu'ils se situent après le bal de T. Beach. Avec ce deuxième livre, l'histoire du bal trouve un *ailleurs* plutôt qu'elle ne raconte un *après* : de ce côté-ci des Indes, les circonstances de la rencontre entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter vont jusqu'à effacer tout rapport avec l'épisode clé du *Ravissement*[205] […]

De fait, il n'y a pas de rapport entre l'ordre de parution et l'ordre diégétique. Le décentrement résultant rend difficile de trouver un point de départ. Le cycle indien est le nom d'un ensemble d'œuvres qui témoignent de l'absence d'origine. Personnages, lieux et intrigue réapparaissent d'une œuvre à l'autre, de sorte qu'elles se nourrissent mutuellement ; or, la reconstruction chronologique demeure impossible.

C'est pour cette raison que M.-L. Bardèche critique la théorie intertextuelle de J. Ricardou, à travers des exemples tirés de l'œuvre de Francis Ponge. Selon M.-L. Bardèche, la notion « d'intertextualité restreinte » de J. Ricardou ne prend pas en compte « la possibilité d'une modification rétroactive du texte A par le texte B, elle ne permet pas non plus de distinguer la part respective de la répétition et de la différence dans cette relation de transformation réciproque[206] ». Selon la critique, l'apport de J. Ricardou se limite à prouver une relation de ressemblance entre les textes.

Bien que soit attribué au *Ravissement* le statut d'œuvre matricielle du cycle indien, on se demande si cette approche ne finit pas par traiter les textes ultérieurs comme de simples

[204] S. BOURGEOIS, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 197.
[205] F. DE CHALONGE, « Les Pléiades du *cycle indien* », *op. cit.*, p. 8.
[206] M.-L. BARDECHE, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, *op. cit.*, p. 116.

variations par additions ou soustractions au texte premier. Dans notre perspective, *Le Ravissement* n'est pas à l'origine du texte qui le réutilise, qu'il s'agisse du *Vice-consul* ou de *L'Amour*. L'absence de progression d'une œuvre à l'autre conduit d'ailleurs D. Noguez à remettre en cause la notion de « cycle ». Pour lui, « ce n'est pas un cycle, "c'est un même texte"[207] ». Jean-Marie Schaeffer et Ioana Vultura abondent dans le même sens :

> Le terme de « cycle » pose d'ailleurs problème. Cette notion suggère en effet l'idée d'un univers fictionnel se développant à partir d'une origine et, qui, après avoir parcouru un certain nombre d'étapes correspondant à autant d'expansions ou de développements, se clôt sur lui-même, formant un univers fictionnel complet et « un », même s'il transcende les limites d'une œuvre individuelle. Or, la situation du corpus « indien » est fort différente. D'une part, le mouvement général du cycle indien n'est pas celui d'une expansion ou d'un développement d'un univers qui se complexifierait et s'enrichirait au fur et à mesure : on verra que, tout au contraire, le mouvement dominant est celui d'un délitement progressif[208].

En suivant J.-M. Schaeffer et I. Vultura, nous pouvons donc affirmer que les textes du cycle s'enchaînent selon le principe de la répétition, sans obéir à une progression linéaire, ni tendre vers un achèvement de l'histoire, comme la définition de « cycle » le laisserait entendre. Ce sont des œuvres ouvertes, toujours prêtes à se reprendre et se poursuivre indéfiniment. Elles tracent par ailleurs un mouvement inverse, dans le sens où chacune efface l'histoire de celles qui la précèdent : la variation sur la scène originelle du bal dans *Le Vice-consul* en est l'illustration. En effet, par la variation, le roman révèle l'impossibilité de répéter la scène telle qu'elle était construite dans le texte antérieur. Par la réécriture, l'effacement devient une action créatrice, continue. Comme l'affirme B. Alazet, « écrire sur le déjà dit, c'est tout d'abord épuiser, annuler ce qui a été écrit au profit de ce qui va l'être[209] ».

Si la reprise du thème de la perte à travers les romans permet de vérifier la présence d'une répétition thématique*,* il faut savoir que la répétition figure aussi dans le cycle en tant que motif. *Le Ravissement* est connu comme l'œuvre de Marguerite Duras où la répétition est mise au service de la représentation de l'expérience traumatique. Elle est notamment associée à l'acte de ressasser indéfiniment le passé, comme en témoigne l'épisode où Lol revient sur le site du bal : « […] elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure, elle la range[210]. » En revenant sur les lieux de son traumatisme, elle cherche à en raviver le souvenir. Néanmoins,

---

[207] D. NOGUEZ, « Les *India Songs* de Marguerite Duras », dans *Cahiers du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, vol. 9, p. 31.
[208] J.-M. SCHAEFFER et I. VULTUR, « Fictions autophages chez Marguerite Duras : à propos du cycle indien », *Poétique*, n° 145, Seuil, 2006, p. 4 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-1-page-3.htm ; consulté le 9 mars 2022).
[209] B. ALAZET, « La Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », *op. cit.*, p. 67.
[210] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 307.

si cet épisode mobilise la répétition pour effectuer un retour en arrière, il représente la dernière tentative, au sein du *cycle*, de reconstruire le passé douloureux du personnage. La fin du récit expose l'échec de l'entreprise : « Lol passe la tête à chaque issue et rit. Elle rit parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle croyait trouver ici, qu'elle devrait donc trouver, et qu'elle ne le trouve pas[211]. »

Dans le cycle indien*,* le motif de la répétition évoque donc une sorte de rituel, servant non seulement à raconter la perte, mais à la célébrer. Selon Sylvie Bourgeois, le cycle indien met en évidence l'impossibilité de revivre le passé et va même jusqu'à célébrer sa disparition. Dans *L'Amour,* par exemple, le retour sur le site du bal fait quasiment disparaître le drame. Les personnages retournent sur le site par nécessité d'oublier le passé plutôt que de s'en souvenir ou de le retrouver. Il s'agit d'un renoncement à la mémoire : « — Cette nuit il reviendra — elle ajoute — Cette nuit il doit mettre le feu au cœur de S. Thala[212]. » En vérité, il n'y a aucune tentative de reconstruire le passé ; bien au contraire, *L'Amour* célèbre d'une part l'impossibilité de la répétition du même, et de l'autre, la perte comme disparition du passé. Ainsi, l'œuvre semble affirmer qu'aucun retour du passé ne pourra rédimer la scène traumatique. Cette quête du passé, de l'origine de la scène, est abolie au profit d'une libération.

Si la répétition de l'événement a pour issue la libération, l'écrivaine survalorise ces mots qui font la relation intertextuelle. En effet, l'histoire se voit sans arrêt relancée par la répétition de mots ou de phrases, comme s'il fallait revenir en arrière pour passer à la trame suivante. À titre d'exemple, on peut citer la récurrence d'animaux morts :

> *Le Ravissement* : […] c'est aussi le *chien mort* de la plage en plein midi, ce trou de chair[213].
>
> *Le Vice-consul* : Il dit que sur la plage il y a des *oiseaux morts*[214].
>
> *L'Amour :* — Au même endroit, l'autre jour, il y avait un *chien mort* — elle se tourne vers lui — la mer l'a emporté pendant l'orage[215].

Ces extraits montrent que les répétitions textuelles ne se distinguent pas de la répétition ontologique que vivent les personnages et que le texte finit par faire « miroiter ». Ce chien mort sur la plage devient un oiseau qui redevient à son tour un chien, non seulement mort mais disparu. Dans chaque fragment, les chiens représentent une absence, l'histoire de la perte, le

[211] *Ibid.*, p. 382.
[212] M. DURAS, *L'Amour* (1971), Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2, p. 1331
[213] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.
[214] M. DURAS, *Le Vice-consul* (1966), Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 2011, vol. 2, p. 645.
[215] M. DURAS, *L'Amour*, *op. cit.*, p. 1315.

mot qui manque, la tragédie des personnages qui n'ont pas réussi à trouver, dans l'écoulement du temps, l'animal encore en vie. L'animal mort est la disparition de toute mémoire, cette disparition qui résonne à travers les textes : « On n'aurait pas pu le dire [le mot] mais on aurait pu le faire résonner[216]. »

En somme, nous pouvons identifier trois niveaux de répétition dans le cycle : la répétition en tant que reprise thématique, la répétition en tant que motif, et la répétition textuelle par fragments. Ces différentes formes de répétition peuvent être lues comme une tentative de signifier l'histoire et les mots à nouveau, comme le propose B. Alazet :

> […] si quelque chose se répète, se ré-cite au sens littéral du terme, c'est semble-t-il qu'à reprendre sans cesse le même texte, la même histoire, la même phrase, on pourrait accueillir quelque chose qui n'a pas encore été dit, pas encore été arraché à la langue pour tracer sa singularité[217].

Marguerite Duras se met dans la nécessité de répéter pour pouvoir (re-)commencer. Par son travail d'écriture, elle cherche à saisir une nouvelle perspective à partir de ce qui a déjà été écrit. Cependant, les variations ne sont pas uniquement un jeu de langage ou une tentative d'ouvrir à l'infini les perspectives variées d'un thème. La reprise, souvent insistante, témoigne d'une vigilance extrême, d'une quête du mot qui en finira avec la répétition. Sa poétique doit être pensée dans l'opposition entre une écriture libre, intempestive, et une écriture bien maîtrisée.

La répétition intertextuelle apparaît également dans l'écriture de Clarice Lispector, notamment sous la forme de répétition thématique, de répétition dans la construction des personnages, et de retour de fragments textuels. Cependant, il n'y a pas d'unité narrative entre les textes, comme c'est le cas chez Marguerite Duras. Si la notion du mal traverse plusieurs textes lispectoriens, les procédés narratifs varient.

Autant dans les récits courts que dans le récit long, le thème du mal se manifeste par le motif du cafard. À cet effet, Clarice Lispector utilise un procédé narratif que la biographe Nádia Gotlib désigne par le terme « fingimento ficcional[218] » [simulation fictionnelle] et Yudith Rosenbaum par « dissimulação do horror[219] » [dissimulation de l'horreur]. Selon N. Gotlib, ce procédé, d'abord présent dans la presse destinée aux femmes[220], consiste à retenir l'attention de

[216] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.
[217] B. ALAZET, *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras* (2002), Paris, Classiques Garnier, 2021, vol. Hors-série, n° 1, p. 56.
[218] N. GOTLIB, *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo, Edusp, 2013, p. 280.
[219] Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edusp, 2006, p. 132.
[220] Clarice Lispector écrit pour l'hebdomadaire *Comício* entre le 15 mai et le 12 septembre 1952. Ses textes sont publiés dans la rubrique « Entre mulheres ».

la lectrice avec des contenus « fictionnellement déguisés en petits conseils innocents[221] » avant de lui révéler, petit à petit, l'inquiétude qui habite le monde domestique et, par projection, le monde subjectif. Ce procédé permet à l'écrivaine d'enclencher sa poétique de remise en question des valeurs conventionnelles :

> […] l'écrivaine dépliable attire l'attention de ces pauvres femmes qui, avec insouciance, juste pour se distraire, jettent un œil sur la négligeable page féminine… sans même imaginer que des textes inoffensifs se mêlent à d'autres, pas du tout ingénus et cruellement pervers. Elles n'imaginent pas ce qui les attend ou comment elles seront hameçonnées par le jeu fictionnel disséminé dans la matière journalistique « pour femmes »[222]…

Par exemple, dans le texte « Meio cômico, mas eficaz… » [Assez drôle mais efficace…], écrit sous le pseudonyme Teresa Quadros, il est question d'une recette pour tuer un cafard. Comme le constate N. Gotlib, plusieurs éléments de l'écriture de Clarice Lispector sont déjà perceptibles, tels que le mystère, la tonalité ritualiste et le rythme mathématique[223]. Le procédé de dissimulation de l'horreur est lui aussi présent, renforçant le ton ironique du narrateur envers son lecteur. Ce stratagème se complexifie au fil du récit, tandis que le sadisme, lui, ne fait que s'accentuer.

Le texte en question s'ouvre sur une question simple, accroche rhétorique, avant d'enchaîner sur une recette rédigée dans le style des magazines consacrés à la vie domestique :

> Assez drôle mais efficace…
>
> De quelle manière tuer les cafards ? Placez tous les soirs, dans les endroits préférés par ces bestioles répugnantes la recette suivante : mélangez du sucre, de la farine et de du plâtre en quantités égales. Cette friandise attire les cafards qui la dégusteront avec délectation. Peu de temps après, insidieusement, le plâtre durcira à l'intérieur de leur corps. Le lendemain, vous trouverez des dizaines de petits cafards durs, transformés en statue. Il existe encore d'autres techniques. Par exemple, mettez de la térébenthine sur les endroits fréquentés par les cafards : ils s'enfuiront. Oui mais vers où ? Visiblement la meilleure solution c'est de les plâtrer en d'innombrables petits monuments puisque « vers où » peut être une autre pièce de la maison, ce qui ne résout pas le problème[224].

---

[221] « ficcionalmente disfarçados em inocentes e miúdos conselhos ». N. GOTLIB, *Clarice. Uma vida que se conta*, *op. cit.*, p. 281.

[222] « […] a escritora desdobrável prende a atenção dessas pobres mulheres, que, despreocupadamente, apenas para se distrair, passam os olhos pela leve página feminina… sem sequer imaginar que textos inofensivos misturam-se a outros, nada ingênuos e cruelmente perversos. Não imaginam o que lhes espera ou como serão fisgadas pelo jogo ficcional disseminado pela matéria jornalística 'para mulheres'… » *Ibid.*, p. 281.

[223] *Ibid.*, p. 279.

[224] « Meio cômico, mas eficaz… De que modo matar baratas? Deixe todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. *Essa iguaria atrai as baratas que as comerão radiantes***.** Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de *baratinhas* duras, transformadas em estátuas. Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebentina nos lugares frequentados

Le récit propose des solutions faciles et efficaces pour traiter un problème domestique banal : la présence de cafards, souvent perçue comme un signe de saleté. D'après la recette, trois ingrédients suffiront à produire le parfait mélange, capable d'éliminer la saleté dans la maison. Dans les faits, il s'agit d'un plan pour attirer les cafards vers la mort ; autrement dit, d'une véritable feuille de route pour commettre un crime. Néanmoins, le texte ne laisse entrevoir aucune trace de réflexion sur l'idée de tuer, ni sur la mort, encore moins sur le droit du cafard à exister.

La deuxième méthode, la térébenthine, donne au lecteur la possibilité de ne pas tuer le pauvre insecte, ce qui masque la cruauté de la première, finalement préférée. La question à la fois rhétorique et métaphysique (« Oui mais vers où ? ») introduit de l'incertitude.

Dans le texte de 1960, « Receita de assassinato (de baratas)[225] » [Recette d'assassinat (de cafards)], Clarice Lispector transforme le texte précédent au lieu de produire un texte complètement nouveau. Elle reprend la recette de 1952 et opère des transformations minimales, comme d'autres écrivains ont pu se livrer à la réécriture ou la réédition de textes presque à l'identique. Comme l'a noté M.-L. Bardèche, ce type de pratique conteste l'idée d'œuvre authentique puisqu'elle remet en cause le rapport entre l'original et la copie[226]. En ce sens, la pratique de la réécriture chez Clarice Lispector révèle le caractère subversif de son œuvre : en n'apportant que d'infimes variations à ses textes, elle viole la règle qui veut que les écrivains ne produisent que du différent.

Dans le texte de 1960, le procédé de dissimulation de l'horreur est très similaire. Si le terme « assassinat » intensifie l'horreur, l'usage du diminutif l'atténue : par exemple, dans « baratinhas horríveis » [horribles petits cafards] et « comidinha » [diminutif de « nourriture »]. Par ailleurs, l'interpellation du lecteur par le titre « Madame » renforce l'ironie du texte, en soulignant l'intention de révéler l'horreur avec douceur :

> Recette d'assassinat (de cafards)
>
> Tous les soirs, déposez dans les endroits préférés par les horribles petits cafards la mixture suivante : un mélange de sucre, de farine et de plâtre à parts égales. Mauvaise nourriture ? Pour les cafards c'est une friandise qui les attire immédiatement. La deuxième étape est franchie par les cafards eux-mêmes qui dégusteront ce dîner avec délectation. La troisième étape est franchie par le plâtre qui se trouvait dans la nourriture. Le plâtre durcira à l'intérieur de leur corps ce qui provoquera une mort

pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor, como se vê é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois 'para onde' pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema. » *Id.*

[225] Ce texte a été publié dans l'hebdomadaire *Diário da Noite*, où Clarice Lispector travaille comme prête-plume de l'actrice Illka Soares.

[226] M.-L. BARDECHE, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, *op. cit.*, p. 154.

> certaine. Le lendemain, madame, des dizaines de cafards rigides décoreront tels des statues votre cuisine[227].

Ici, comme dans le premier texte, la subjectivité du narrateur reste discrète. L'idée du mal n'est pas développée ; le texte se borne à donner des directives pour résoudre un problème domestique. Le tueur est dissocié de l'acte criminel, et le texte progresse comme une recette, en trois étapes, avec pour acteurs principaux les cafards et le plâtre.

Dans « A quinta história », un changement important s'opère, bien qu'il s'agisse toujours de tuer des cafards : « Oui, morts. Mais je regarde les canalisations dans lesquelles, dès ce soir, une population lente et vivante se renouvellera en file indienne[228]. » L'horreur, bien que toujours partiellement dissimulée, s'affirme au moyen d'un changement de perspective narrative qui met en lumière la subjectivité du narrateur : « J'ai regardé plus profondément en moi[229]. » Le « je » se voit confronté à son propre mal, à son désir de tuer : « À présent je ne voulais qu'une chose, froidement : tuer chaque cafard qui existe[230]. » À l'inverse des textes ressemblant à des recettes, celui-ci clôt sur le mal dans sa radicalité[231]. En effet, Clarice Lispector dévoile un personnage éternellement à la recherche de lui-même, confronté à son propre mal. Sa prise de conscience, l'instant de perception de l'existence du mal en lui, devient ici un motif.

Loin d'une répétition centrée sur le trauma amoureux et le reprise de la scène traumatique, comme chez Marguerite Duras, la répétition chez Clarice Lispector est le moteur obsessionnel du personnage, qui veut contrôler, voire refouler, sa méchanceté. Bien que son désir de tuer soit clair, sa subjectivité oscille entre ce désir et son refoulement :

> Une vague rancœur s'était emparée de moi, un sentiment d'outrage. Le jour les cafards étaient invisibles et personne ne croirait au mal secret qui rongeait une maison si tranquille. Mais s'ils, comme les maux secrets, dormaient pendant la journée, moi, j'étais là en train de leur préparer le venin de la nuit. Méticuleuse, ardente, j'élaborais l'élixir de leur longue mort. Une peur frénétique et mon propre mal secret me guidaient[232].

---

[227] « Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente. *O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas* que comerão radiantes o jantar. *O terceiro passo é dado pelo gesso* que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame. » A. M. NUNES, *Clarice Lispector jornalista*, São Paulo, Senac, 2006, p. 270.

[228] « Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. » C. LISPECTOR, *A legião estrangeira* (1964), 5e éd., Rio de Janeiro, Editora Ática, 1985, p. 84.

[229] « É que olhei de mais para dentro de mim. » *Id.*

[230] « Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. » *Ibid.*, p. 83.

[231] Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*

[232] « Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a

Les mots « vague » et « sentiment » atténuent la pulsion mortifère. Conscient de ses émotions et du mal en lui, le personnage les camoufle par un comportement secret, sournois. Le poison, installé de jour, agit à retardement, pendant la nuit, dans un moment obscur, caché. De même, le personnage oscille entre peur et excitation.

D'après Y. Rosenbaum, le mal est la force de propulsion du récit chez Clarice Lispector. Les personnages sont confrontés à des affects archaïques — le ressentiment, la peur — et s'en retrouvent déstabilisés. Ces affects sont tantôt exposés, tantôt camouflés. Dans « A quinta história », la conscience du mal nous révèle une aliénation profonde du personnage.

De fait, le narrateur-personnage vit son désir de tuer comme quelque chose à cacher, comme s'il s'agissait de la part sombre de lui-même. Le cafard, quant à lui, apparaît comme un élément organisateur de l'expérience existentielle du personnage. En d'autres termes, le mal à éviter viendrait du conflit intérieur du personnage, de sa difficulté à accepter le mal (psychique) qui l'habite, c'est-à-dire sa prise de conscience de l'envie de tuer. Refoulé, ce mal est projeté sur l'autre, le cafard.

Si l'horreur est donc fort présente dans la nouvelle, incarnée soit par le crime, soit par le désir de tuer qu'assume parfois le narrateur, elle finit par être enfouie dans la phrase stéréotypée qui clôture le texte : « Esta casa foi detetizada » [Cette maison a été traitée au DDT]. Le mot « detetizada » [traitée au DDT], du verbe « detedizar », dérive de l'insecticide DDT (sigle de dichlorodiphényltrichloroéthane), amplement utilisé dans les années 40. Le mot signifie ainsi l'action de répandre des pesticides pour en finir avec des insectes nocifs. En affirmant que la maison a été traitée au DDT, le narrateur indique qu'il a « effacé » les mots renvoyant à un crime, comme « assassinat », « mort » et « désir de tuer ».

Pourtant, les recettes affirmaient que l'insecticide n'était pas efficace, que les cafards allaient s'enfuir. Pourquoi alors ce renversement ? Sans doute parce que la phrase stéréotypée atténue la pulsion mortifère et tranquillise : la maison est à nouveau propre. La méthode utilisée est euphémisée, le personnage et le lecteur sont apaisés. La culpabilité s'est évaporée, on ne voit plus de cafards morts au sol, mais une maison propre. La formule type, répétition du lieu commun, sert à dissimuler l'horreur.

Cette dissimulation, qui allait en s'accentuant, est remise en question dans le roman. Les analyses de Y. Rosenbaum éclairent ces va-et-vient entre l'horreur et sa dissimulation. En comparant « A quinta história » et *A Paixão segundo G.H.*, et notamment en relevant leurs

preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. » C. LISPECTOR, « A quinta história » (1964), dans *A legião estrangeira*, 5e éd., Rio de Janeiro, Editora Ática, 1985, p. 81-83.

points de jonction, la critique conclut que la nouvelle projette le mal-être sur le cafard, préservant ainsi l'intégrité du moi du personnage. Dans le roman, cependant, la rencontre avec le cafard n'entraîne aucune résistance du personnage ; celui-ci plonge dans l'inconnu et s'identifie avec le mal, c'est-à-dire le cafard. Le récit met à nu la conscience du mal que le personnage porte en lui. Au point culminant de son récit, qui s'apparente à un parcours initiatique, G. H. goûte à l'essence de l'autre en mangeant le cafard : elle accède ainsi à l'informe, à l'inhumain. Autrement dit, le roman imagine l'exécution d'un crime. En revanche, « A quinta história » métaphorise l'extermination de l'âme par la purification de la maison au DDT. Il s'agit de contrôler tout ce qui cause du désordre et de la saleté, et à empêcher la désintégration de soi. Dans *La Passion*, le désir de tuer est exploré à l'exhaustion jusqu'à devenir passion. La distinction la plus marquante entre la nouvelle et le roman réside dans la caractérisation de leurs personnages-narrateurs : celui de la nouvelle cherche à dissimuler le mal, tandis que celui du roman l'accepte.

Dans le roman, le mal est à la fois objet de découverte et de dissimulation, cette dernière servant à faire entrer lentement le lecteur dans l'histoire. Le narrateur fait appel au lecteur — « dá-me tua mão » [donne-moi ta main] — pour qu'il l'aide dans sa traversée, mais finit par éprouver sadiquement l'horreur avec G. H., à l'image des cafards qui se régalaient du poison des « comidinhas ». Le lecteur imaginaire et le narrateur sont amenés à partager le même drame.

En suivant J. Ricardou, on pourrait supposer que chaque texte de Clarice Lispector est la continuation d'un autre, de « Meio cômico, mas eficaz », de 1952, au point culminant qu'est *La Passion*. Or, dans une œuvre coutumière de multiples formes de reprise (notes, collage de fragments, etc.), chacune toujours décisive à la production, on peine à identifier l'origine d'un procédé ou d'une thématique, *a fortiori* si l'on prend en compte les brouillons perdus ou sans date, réalité très commune chez Clarice Lispector.

Il convient de souligner que les répétitions et reprises de cette dernière n'ont rien à voir avec l'écriture obsessionnelle de Marguerite Duras. Les écrivaines ne répètent pas pour les mêmes raisons. Toutefois, dans aucun des deux cas ne faudrait-il conclure à une conscience lucide d'un projet d'écriture où tout serait d'emblée formulé. Il n'y a enrichissement, progrès des textes que lorsqu'ils sont pensés comme achevés. Chez nos écrivaines, la répétition naît du sentiment qu'il y a encore quelque chose à dire. Il ne s'agit pas de refaire mais de faire autrement. Avoir encore quelque chose à dire signifie que l'œuvre n'est pas achevée, qu'elle se projette vers l'avenir.

M.-L. Bardèche avait déjà découragé la recherche de l'origine d'un texte — ou d'un procédé, pourrions-nous ajouter —, une telle démarche supposant une lecture linéaire de l'œuvre, que ce soit en termes de production ou de publication : d'après elle, « il s'agit de saisir la configuration globale des états successifs, leur relation interne de réciprocité, les modifications mutuelles et/ou les reprises, plutôt que de reconstituer un ordre diachronique[233] ». La position de M.- L. Bardèche s'oppose à celle de J. Ricardou, qui a pensé les transformations textuelles en termes de progression de l'œuvre à travers ses différents états : production, édition et réception. Pour M.- L. Bardèche, ces trois univers exercent des effets réciproques les uns sur les autres, si bien que la recherche d'une matrice originelle s'avère nécessairement aléatoire. Mais J. Ricardou avait anticipé le reproche :

> L'idée de transformation ne doit pas être associée comme de façon évidente à l'idée de progrès. Je distinguerai deux notions : la « qualité » du texte et la nouvauté du texte. Est-ce que le perfectionnement éventuel de tel procédé sur une succession de livres entraîne un sorte d'amélioration du texte ? Aucunement : un texte est fait de l'entrecroisement d'un grand nombre de procédures. Quelles que soient les procédures utilisées, c'est cet entrecroisement qui forme la densité et si l'on veut sa « qualité ». Est-ce à dire qu'il faille oblitérer la transformation d'un procédé ? Absolument pas, mais ce qu'il faut mettre en jeu alors, c'est l'idée de nouveauté du texte [… On] peut penser la nouveauté, faite par la conquête de procédés inédits, le perfectionnement de procédés anciens ou la combinaison de procédés anciens telle qu'elle forme des effets nouveaux[234].

En somme, pour M.- L. Bardèche, ce sont les modifications entre les textes qui importent, indépendamment de l'ordre dans lequel elles sont apportées ; J. Ricardou, pour sa part, insiste sur l'importance de la nouveauté, tout en la distinguant de la notion d'achèvement. Autrement dit, il s'intéresse à la transformation du procédé en tant que tel : un procédé peut relever de « l'intertextualité générale », c'est-à-dire de procédés utilisés et réutilisés par d'autres écrivains, ou de « l'intertextualité restreinte ». Dans les deux cas, ce qui est mis en valeur, c'est la différence créée dans l'usage du procédé. Les œuvres de Clarice Lispector et Marguerite Duras ne se soumettent à aucune hiérarchie et ne suivent aucune orientation.

Chez Marguerite Duras, le rapport entre les textes se fonde sur le reprise de l'histoire vécue par les « mêmes » personnages. Qu'il s'agisse du *Ravissement,* du *Vice-consul* ou de *L'Amour,* on est face à une triangulation amoureuse, une situation qui met nécessairement en jeu le thème de la perte. Comme par dépliement, l'écrivaine exploite les possibilités infinies de raconter une histoire ou même de représenter un personnage. Reprise thématique, échos des

[233] M.-L. BARDECHE, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, *op. cit.*, p. 117.
[234] J. RICARDOU, « Claude Simon textuellement », *op. cit.*, p. 36.

noms et retour des scénarios — autant d'éléments forgeant ce que Michael Sheringham appelle « l'effet de réseau[235] ».

La pratique lispectorienne consiste à revisiter les textes, à les réutiliser, sans pour autant créer d'ensemble indivisible. En effet, l'écrivaine accorde plus d'importance au processus d'écriture qu'à sa finalité. Il s'agit d'un véritable travail autotextuel, producteur d'une écriture fragmentée. Le lecteur est invité à lire et relire les textes sans modération, à les parcourir à la recherche d'une similarité ou de fragments supposés déjà lus. Tout comme chez Marguerite Duras, la reprise thématique lispectorienne est inévitablement accompagnée de répétitions textuelles[236] :

> Exemple 1
>
> « Meio cômico, mas eficaz » : *De que modo* matar baratas[237]?
>
> « A quinta história » : *Como* matar baratas[238] […]
>
> Exemple 2
>
> « Meio cômico, mas eficaz » : […] açúcar, farinha e gesso, *misturados* em partes iguais[239].
>
> « A quinta história » : *Que misturasse* em partes iguais açúcar, farinha e gesso[240].
>
> Exemple 3
>
> « Meio cômico, mas eficaz » : […] Passado algum tempo, insidiosamente o gesso *endurecerá* dentro das mesmas[241] […]
>
> « A quinta história » : […] o gesso *esturricaria* o de-dentro delas[242].

La recette et la nouvelle sont organisés autour de deux synonymes : « De que modo » [De quelle manière] et « Como » [Comment]. Par ailleurs, le temps verbal passe du participe passé « misturados » [mélangés] et du futur simple « endurecerá » [durcira] à un temps plus fictionnel, le subjonctif, « que misturasse » [que vous mélangiez], et au conditionnel, « esturricaria » [sècherait]. Cependant, de la nouvelle au roman, c'est avant tout la variation

[235] M. SHERINGHAM, « Connaissance et répétition dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Lectures de Duras:* Le ravissement de Lol V. Stein*;* Le vice consul*;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 79.
[236] Pour les prochaines analyses textuelles de ce sous-chapitre, nous utiliserons le texte original en portugais.
[237] « De quelle manière tuer les cafards ? »
[238] « Comment tuer les cafards[…] »
[239] « […] sucre, farine et plâtre, mélangés à parts égales. ».
[240] « Que vous mélangiez à parts égales le sucre, la farine et le plâtre. »
[241] « Après un certain temps, insidieusement, le plâtre durcira à l'intérieur de leur corps. »
[242] « Le plâtre sècherait leur en-dedans. »

thématique qui se dégage, comme chez Marguerite Duras. Dans le cas de Clarice Lispector, le recul de la répétition textuelle peut tenir à la nature des textes (nouvelle et roman). Tandis que les recettes se limitent à quelques phrases, la nouvelle et le roman sont composés de paragraphes, marqués par la reprise de fragments :

> « A quinta história » : Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje […] Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa : matar cada barata que existe[243].
>
> *A Paixão segundo G.H. :* A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até à boca — e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. *Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara : eu queria matar alguma coisa ali*[244].

Le fragment repris, par ajouts et détours, repousse sans cesse le champ du possible. D'abord le changement de « rancor » [rancœur], un sentiment fort qui perdure dans le temps, à « cólera » [fureur], beaucoup plus intempestif ; ensuite la phrase ajoutée (« mas que me vinha toda natural »), qui met en exergue le désir de tuer tout en le représentant comme « naturel ».

Si l'on compare la reprise par fragments dans les quatre textes, on voit qu'elle ne dérive pas d'un point fixe :

> « Meio cômico, mas eficaz » : […] o gesso endurecerá *dentro* das mesmas[245] […]
>
> « Receita de assassinato (de baratas) »: O gesso endurece *lá dentro delas*[246].
>
> « A quinta história » : […] o gesso esturricaria *o de-dentro* delas[247].
>
> *A Paixão segundo G.H.* : A matéria da barata, que era *o seu de dentro*, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes[248].

---

[243] C. LISPECTOR, *A legião estrangeira*, *op. cit.*, p. 81-83, « Une vague rancœur s'était emparée de moi, un sentiment d'outrage […] Une peur frénétique et mon propre mal secret me guidaient. À présent, je ne voulais qu'une chose, froidement : tuer chaque cafard qui existe. »

[244] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « La première chose que je ferais serait de traîner dans le couloir le peu de choses qu'il y avait à l'intérieur. Ensuite, je jetterais des seaux et des seaux d'eau que l'air solidifié absorberait et qui finiraient par détremper la poussière jusqu'à ce que l'humidité naisse dans ce désert, détruisant le minaret si fier qui dominait l'horizon des toits. Puis j'allais jeter de l'eau dans l'armoire et l'engorger jusqu'à la bouche — pour enfin, enfin voir le bois commencer à pourrir. Une fureur inexplicable mais qui me venait tout naturellement s'était emparée de moi : je voulais tuer quelque chose là-dedans. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 65.

[245] « […] le plâtre durcira à l'intérieur de leur corps […] ».

[246] « Le plâtre durcit à l'intérieur de leur corps. »

[247] « […] le plâtre sècherait leur en-dedans. »

[248] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 41, « La matière du cafard, qui était son dedans, la matière épaisse, blanchâtre, lente se répandait à l'extérieur comme sortant d'un tube de dentifrice. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 87.

Le « gesso » [plâtre] représente la rigidité, il agit sur l'intériorité des cafards. Dans les recettes, il durcit (« o gesso endurecerá dentro » ; « o gesso endurece lá dentro »), tandis que dans la nouvelle, il assèche l'intérieur des cafards à tout jamais. La différence s'accentue dans le roman : le « gesso » devient quelque chose de plus malléable, comparable à l'argile que G. H., sculptrice, malaxe pour donner forme aux choses. Si le « gesso » représente la malléabilité de l'argile qui « crescia para fora » [répandait à l'extérieur], il représente, par extension, la transformation du mal qui devient plus qu'une interdiction.

En somme, ces transformations montrent qu'il existe chez Clarice Lispector, comme chez Marguerite Duras, la nécessité de donner de nouveaux sens aux mêmes éléments. Malgré leurs différences, on reconnaît aux deux écrivaines une pratique commune de l'écriture, fondée sur la réécriture de leurs propres textes dans le but de trouver de nouveaux signifiés aux mêmes thèmes, voire aux mêmes mots. Au premier rang de ces thèmes, la perte et le mal.

2.2.3. Genres et déformation

Dans les textes de Marguerite Duras et Clarice Lispector, il n'y a jamais répétition d'un mot sans variation. Il existe néanmoins un autre terrain d'observation : le changement générique. Marguerite Duras et Clarice Lispector refusent, on le sait, toute sorte de catégorisation littéraire susceptible de corseter leurs productions ; elles préfèrent le terme plus ample de « texte ». Marguerite Duras le confirme lors d'un entretien donné à Montréal en 1981 — « Je fais des textes[249] » — et Clarice Lispector, dans un entretien avec les écrivains Marina Colassanti, Affonso Romano de Sant'Anna et João Salgueiro, en 1976 : « Ce que je publiais ce n'étaient pas des chroniques, c'étaient des textes[250]. » Marguerite Duras en vient même à déclarer qu'elle ne fait plus la distinction entre les différentes formes d'expression artistique :

> Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire et voir […] Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit[251].

[249] F. DE CHALONGE, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70 », dans C. Blot-Labarrère et R. Harvey (éd.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 177.
[250] « E não eram crônicas, eram textos que eu publicava. » C. LISPECTOR, A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, « Com Clarice », *op. cit.*, p. 220.
[251] J.-M. CLERC, « Les "textes hybrides" de Marguerite Duras », dans *Lectures, systèmes de lectures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 137.

En dépit de leurs propos, la vérité est qu'elles ont produit des répétitions à travers des genres différents : du roman au théâtre et au cinéma chez Marguerite Duras, de la nouvelle à la chronique chez Clarice Lispector. La préoccupation majeure de Marguerite Duras est de circonscrire le bal de toutes les manières possibles jusqu'à l'épuisement thématique. Une possibilité consiste à transposer le noyau diégétique dans une autre forme d'expression, c'est-à-dire d'un genre à l'autre ou d'un registre artistique à l'autre, comme *Le Vice-consul* qui migre vers le cinéma avec *India Song*.

Transposer un texte à l'écran, c'est ce que l'on appelle communément « adaptation ». Le récit reste fidèle à l'original, mais passe par certaines modifications : l'image acquiert une grande importance relative au texte, la durée des scènes est modulée. Selon Gérard Genette, l'adaptation est une transformation, réalisée par l'auteur lui-même ou par quelqu'un d'autre, qui respecte à la fois les caractéristiques du registre artistique concerné et les critères d'identité sémantique de l'œuvre. En effet, toute adaptation doit conserver la signification générale de l'original[252]. Marguerite Duras répond à cette exigence, puisqu'elle reprend la même histoire dans une autre forme artistique. Cependant, la transmigration générique est toujours problématique dans les textes durassiens, à tel point qu'elle remet en question la notion même d'adaptation[253]. C'est Marguerite Duras elle-même qui met en garde sur ce point lorsqu'elle aborde le cas de *Le Vice-consul* et *India Song* :

> Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision[254].

C'est pourquoi la dislocation contextuelle et le changement de perspective narrative relevés par Marguerite Duras se conforment mal à la notion d'une adaptation soucieuse de maintenir l'identité entre le texte d'origine et son rendu cinématographique. Ils renvoient plutôt à une transformation des textes, opérée grâce à des dispositifs appartenant à chaque registre artistique mais aussi à travers des croisements inédits. Ces procédés révèlent le caractère hybride de l'écriture de Marguerite Duras ainsi que son rapport à la répétition.

La parution du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein* marque un tournant dans l'écriture durassienne. À partir des années 50, la production romanesque de l'écrivaine se dédouble au

[252] G. GENETTE, « Immanences plurielles », dans *L'Œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 164.
[253] Sur les problèmes d'adaptation dans l'œuvre de Marguerite Duras, nous reportons le lecteur à l'ouvrage suivant : J. CLEDER, « Le cinéma au passage », *Roman 20-50*, Hors-série, n° 1, 2005, p. 49-63.
[254] M. DURAS, *Le Vice-consul*, *op. cit.*, p. 1521.

théâtre, avec *Le Square* en 1955 et *Moderato Cantabile* en 1958. Selon F. De Chalonge, le dialogue — pilier de l'écriture théâtrale — commence à prendre plus de place, de même que le questionnement sur le rôle du narrateur en tant qu'« auteur » du récit. Dans *Le Ravissement*, Jacques Hold ne parvient qu'à peine à garder l'emprise sur sa propre narration, à tel point qu'il sollicite l'avis d'autres personnages ; dans *Le Vice-consul,* la narration se dédouble par l'emboîtement de l'histoire de l'écrivain Peter Morgan, et certaines ruptures rappellent des didascalies[255]. Le roman donne lieu à la création d'une nouvelle langue, traversée par le théâtre et le cinéma.

La mise en page peut être aussi un dispositif d'hybridation. Dans *Le Ravissement,* la présence accentuée des espaces blancs délimite le texte et suggère qu'il est constitué de scènes. De même, la piste de bal où se déroule l'*incipit* est représentée comme une scène de théâtre : les personnages y sont disposés de manière à former un triangle, que le jeu de regards vient renforcer. En inscrivant dans le roman ces marques d'une écriture théâtrale, Marguerite Duras bouscule les codes de l'écriture romanesque et mélange les genres.

L'écriture durassienne porte aussi les traces de ses expériences avec le cinéma. À propos des romans et des films du cycle indien*,* Jean Cléder parle d'une « écriture cinématographique[256] ». Selon lui, l'écriture romanesque de Marguerite Duras tend vers un appauvrissement de la syntaxe et un rapprochement avec le langage cinématographique, de sorte que les textes donnent à voir la scène plus qu'ils ne la décrivent. À l'inverse, les films apparaissent au critique comme la manifestation d'une écriture romanesque.

Ce croisement singulier en arrive à son point d'orgue dans *India Song*, qui d'emblée se présente comme une œuvre hybride puisqu'elle est publiée avec la mention « texte, théâtre, film ». De ce mélange générique découle un texte multiple et riche en possibilités d'interprétation. La transposition du texte vers l'image témoigne de la recherche d'une forme d'expression qui permettrait de s'affranchir de l'écrit et de ses impasses :

> On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre[257].

Faire migrer le texte vers une autre forme d'expression est en réalité un moyen de le transformer, de traduire les éléments du récit qui paraissaient absents ou enfouis. L'œuvre de

[255] F. DE CHALONGE, « Les Pléiades du *cycle indien* », *op. cit.*, p. 5.
[256] J. CLEDER, « Le cinéma au passage », *op. cit.*, p. 55.
[257] M. PORTE, *Les lieux des Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 91.

Marguerite Duras se construit au gré de transpositions et de croisements entre langages : le texte passe de la forme d'un roman à celle d'une pièce de théâtre ou d'un film, en exploitant au passage de nouvelles façons de raconter. La puissance du texte réside dans sa capacité à se rapprocher toujours davantage de ce qu'il fallait dire, grâce à l'introduction d'un nouvel élément. Or cette quête du dire révèle en creux l'incomplétude du discours. Sans la reprise, le texte n'est jamais achevé. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une pratique fondée sur la puissance de la répétition : à travers la transgression des frontières génériques, l'œuvre est vouée à renvoyer sans cesse à elle-même.

Quant à Clarice Lispector, nous avons évoqué les contraintes financières qui la poussaient à recycler le même texte avec des variations minimales, mais il faut surtout souligner le mépris qu'elle affichait à l'égard des normes du système littéraire. À l'instar de Marguerite Duras, elle faisait fi des distinctions génériques, circulant librement entre différents types de textes. Invitée à écrire pour des journaux et des magazines, Clarice Lispector publiait des textes presque identiques, qu'elle reprenait parfois dans ses livres. Cette tendance s'est accentuée à partir de 1967, lorsqu'elle a commencé à tenir une rubrique hebdomadaire pour le *Jornal do Brasil*. Dans une lettre à son fils Paulo, elle revendique très consciemment sa pratique, en reconnaissant qu'elle frôle le plagiat :

> Pedro est toujours dans le même état, mais il se soigne et tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir. Je continue à beaucoup travailler pour *Manchete*. Les chroniques du *Jornal do Brasil* ne m'inquiètent pas parce que j'en ai toute une poignée, je n'ai qu'à en choisir une, et voilà. En plus j'ai l'intention de me « plagier » : publier des choses du livre *A legião estrangeira*, le livre ne s'est presque pas vendu parce qu'il est sorti presque en même temps que le roman et on a préféré celui-ci. Bientôt je recevrai peut-être une petite augmentation au journal[258].

Clarice Lispector se préoccupe peu de ce que l'on attend d'un écrivain. Son souci premier semble plutôt être de s'acquitter de sa contribution quotidienne au journal. La pratique de la répétition serait donc une manière de disqualifier les codes du système en vigueur. En principe, le plagiat renvoie à une appropriation illicite, mais l'écrivaine se justifie en invoquant la faible circulation des textes qu'elle a repris. Elle en profite par ailleurs pour réhausser le statut de ces derniers, en les faisant passer de l'appellation quelque peu indéterminée et dépréciative de « Fundo de gaveta » [Fond de tiroir] à celle de « chronique ». Il est également possible que

[258] « Pedro está no mesmo, mas está em tratamento e a esperança é a última que morre. Continuo trabalhando forte para Manchete. As crônicas no Jornal do Brasil não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me "plagiar": publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este. Talvez eu receba em breve um pequeno aumento no jornal. » C. LISPECTOR, *Correspondências: Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 2015, p. 169.

son objectif ait été de produire des textes non-identiques, dont le sens dépendrait de leur contexte de reproduction.

La pratique de la répétition de Clarice Lispector repose également sur l'indistinction générique de ses textes. En effet, l'écrivaine dit vouloir reprendre ses nouvelles pour les publier en tant que chroniques dans le journal, sans pour autant les adapter. On peut en conclure que l'écrivaine propose un nouveau rapport au texte par le changement du contexte de publication, signe distinctif pour G. Genette de la puissance créatrice de la répétition. G. Genette s'appuie sur les observations de Ferdinand de Saussure, pour qui l'identité d'un élément linguistique dépend du contexte. L'exemple célèbre du linguiste est l'expression « Messieurs », répétée plusieurs fois au sein d'un discours :

> L'identité de cette « expression », précise Saussure, ne tient pas à l'unité de son sens : « Un mot peut exprimer des idées assez différentes [adopter une mode ou un enfant, fleur du pommier ou de la noblesse] sans que son identité soit sérieusement compromise[259] ».

Même si F. de Saussure parle ici de la répétition d'un mot dans un même discours, cette logique peut être appliquée aux œuvres qui reprennent un texte dans un autre contexte ou le transposent dans un genre différent. Avec cette pratique, Clarice Lispector démontre que ses textes, bien qu'identiques, ne sont jamais les mêmes. Elle souligne par ailleurs l'intérêt qu'il y a à les republier.

En outre, la variation ne tient pas seulement au changement de contexte de publication. Certaines différences formelles relèvent directement du choix de l'écrivaine, comme le constate V. Arêas :

> […] le mouvement est plus ou moins le suivant : pour le journal, des textes plus directs, pour le livre, davantage de recours et d'artifices […] comme si Clarice se schématisait elle-même, en changeant de vêtements (de forme) selon l'occasion [… Très] souvent ces changements sont minimes et difficiles à suivre dans leur logique[260].

Le choix du titre peut aussi être un marqueur de différence génerique chez l'écrivaine. Le texte « A quinta história » [La Cinquième Histoire], d'abord publié en 1960, reparaît en 1969 sous le titre « Cinco relatos e um tema » [Cinq récits et un thème[261]], puis à nouveau en

[259] G. GENETTE, « L'autre du même », dans *Figure IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 182.
[260] « […] o movimento é mais ou menos o seguinte: para o jornal, textos mais diretos, para o livro, mais recursos e artifícios […] Como se Clarice diagramasse a ela própria, mudando de roupa (de forma) segundo a ocasião […] muitas vezes as modificações são mínimas e difíceis de serem seguidas em sua lógica. » V. AREAS, *Com a ponta dos dedos*, *op. cit.*, p. 45-46.
[261] Dans *La Découverte du monde*, nous trouvons simplement le titre « Cinq récits et un thème » (sans la traduction du texte) et l'explication suivante : « Texte déjà publié comme conte dans *Legião estrangeira*, sous le titre "La

1971 sous le titre initial. Le premier et le troisième texte paraissent en tant que nouvelles alors que le deuxième paraît sous forme de chronique. Le changement de titre devient-il l'indice d'une variation générique ? On sait l'importance des titres pour l'écrivaine, qui disait choisir ses lectures selon ce critère. En effet, les titres captaient davantage son attention que les couvertures ou les premiers paragraphes. Autant d'indices laissant à penser qu'elle choisissait ses propres titres avec beaucoup de soin.

Dans la nouvelle et la chronique, le titre semble choisi en fonction du genre et non de l'objet du texte. La chronique annonce cinq manières de décliner un même thème, alors que la nouvelle met l'accent sur la cinquième histoire, par ailleurs la plus elliptique et mystérieuse. La chronique fait le choix de la clarté, plus adaptée aux lectures quotidiennes. De plus, le passage d'« história » [histoire] à « relato » [rapport/récit] marque plus directement la distinction générique. Tandis que le second est plus ancré dans un vécu, une réalité, des faits historiques, le premier ouvre la porte à une subjectivité (mémoire, fiction…).

En fait, la variation du titre appliquée à des textes identiques brouille les distinctions génériques. Elle indique autant un mouvement de passage d'un genre à l'autre, qu'une volonté d'annuler toute différence : « história » et « relato » sont finalement confondus et implicitement déclarés équivalents. Ainsi s'affirme le caractère hybride de l'écriture lispectorienne et le refus de toute convention préétablie.

Si Clarice Lispector n'opère pas vraiment un passage conscient d'un genre textuel à l'autre, la chose est plus méditée chez Marguerite Duras. En ce sens, le processus serait plus révolutionnaire chez la première car il abolit radicalement toute classification textuelle. Ce mouvement s'installe d'ailleurs dès le début de son entreprise littéraire, alors qu'il se met en pratique et monte en puissance progressivement chez Marguerite Duras. Dans les deux cas, nous sommes face à une écriture qui ne connaît pas de limites, une écriture vouée à franchir les frontières. Selon G. Deleuze, c'est en cela que réside le pouvoir de résistance de l'art. En effet, toute expression artistique recèle selon lui une certaine « honte d'être humain[262] ». G. Deleuze emprunte l'expression de Primo Levi, rescapé du camp d'extermination d'Auschwitz, pour dire que « l'homme ne cesse d'emprisonner la vie, de tuer la vie[263] ». Ainsi, l'art aurait pour objectif majeur de libérer la vie que l'être humain a emprisonnée ; l'artiste transposerait dans son œuvre la potentialité de la vie. La persistance de ces écrivaines à réfléchir à leur propre écriture nous

cinquième histoire." » C. LISPECTOR, *La Découverte du monde* (1984), J. Thiériot et T. Thiériot (trad.), Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 287.

[262] « R comme Résistance » dans G. DELEUZE et C. PARNET, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Éditions Montparnasse, 1996, 450 minutes (en ligne : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/30863)

[263] *Id.*

semble témoigner d'une conception éminemment exigeante de la création. L'insistance, comme nous l'avons vu, est le propre de celui qui persévère dans ses travaux en dépit des malheurs de la vie.

En ce sens, la répétition d'un texte, à travers sa transposition dans d'autres genres ou médias, peut être pensée non pas comme un facteur d'emprisonnement ou de permanence du même, mais comme un moteur dynamisant les œuvres. Elle incarne la force de résistance de l'écrivain, qui prend des risques et se met en danger au service d'une création singulière, à rebours des conventions littéraires. Selon E. Prado Coelho, le risque de la répétition ne disparaît pas pour autant :

> Ce qui a été dépassé c'est le stade de la facilité. Cela implique une distorsion de la classification des genres, un passage vers la marge de l'institution littéraire, […] la production d'incessants facteurs d'inconfort, et le risque de la répétition, un coût assumé au nom de l'accès à ce seuil d'aridité exaltée où tout se décide dans l'instant présent[264].

L'inventivité formelle de Clarice Lispector et Marguerite Duras fait écho à la formule de G. Deleuze : « On ne passe d'un matériau à un autre, comme du violon au piano, du pinceau à la brosse, de l'huile au pastel, que pour autant que le composé de sensations l'exige[265]. » La puissance dérangeante de leurs œuvres advient de leur dimension inclassable, de leur grande mobilité entre genres textuels, supports d'expression et lieux de création, et d'une nouvelle manière de penser le littéraire.

La répétition relie ces œuvres par une écriture autoréférentielle, relevant elle-même d'une pensée transgressive. Mais le fait de dépasser les codes génériques pour réinscrire à nouveau le texte ne dit pas tout de la répétition. Selon E. Prado Coelho, il existe une autre facette, moins visible, qui consiste à essayer de raconter l'impossible et conduit à une tentative infinie de raconter la même histoire. Le rapport au mot s'avère en fait être le cœur de la puissance poétique de la répétition. C'est le point que nous explorerons maintenant.

[264] « O que foi ultrapassado é o estádio de facilidade. Isto implica uma distorção da pauta dos géneros, um passar para a margem da instituição literária, […] a produção de incessantes fatores de incomodidade, e risco da repetição, custo assumido pelo acesso a esse patamar de exaltada aridez onde tudo agora se decide. » E. P. COELHO, « Duras/Lispector », *op. cit.*, p. 211.
[265] G. DELEUZE, « Percept, affect et concept », *op. cit.*, p. 157-158.

Deuxième partie : Répétition et personnages

1. Répétition et identité fixe

Rien de nouveau sous le soleil[266].

L'un des rôles les plus importants de la répétition est celui de prendre part à la construction de soi. On remarquera le phénomène de répétition spontanée chez l'enfant, pour qui toute nouvelle activité se doit d'être explorée à plusieurs reprises. L'enfant aime répéter, il le fait pour explorer toutes les possibilités qui se déploient à partir d'une situation donnée. Cette démarche s'inscrit dans une quête du plaisir instantané, destinée à donner du sens ou encore à maîtriser le non-familier ou l'absence, comme dans le jeu de la bobine commenté par Sigmund Freud[267]. La répétition se révèle ainsi un outil essentiel au développement psychique dans les premières années de vie. Dans le domaine de la pédagogie aussi, la répétition est liée à la construction de soi. Elle représente un outil incontournable pour acquérir un savoir. Il est impossible d'apprendre sans répéter. Dans le contexte scolaire, la répétition peut d'ailleurs être synonyme d'inutilité : on pense à la réitération mécanique, où l'élève répète afin de mémoriser, sans pour autant comprendre ce qu'il est en train de faire. Enfin, la répétition englobe l'imitation comme principe constitutif du lien social. En tant que trait particulier de la condition humaine, la répétition aurait selon Gilles Deleuze un caractère paradoxal : « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère […] Toute la cure est un voyage au fond de la répétition[268] ».

Autrement dit, nous avons d'un côté une répétition à valeur malheureuse, qui nous emprisonne dans le même ; et de l'autre côté, une répétition qui nous dégage de nous-mêmes, qui nous permet de nous libérer de nos travers et nos habitudes.

En tant que facteur structurant du sujet, la répétition peut intervenir dans le contexte littéraire pour configurer le personnage. Selon la définition traditionnelle, la répétition d'éléments assure au personnage son caractère stable, son identité. Au fur et à mesure que ces éléments sont répétés — le nom, le prénom, le statut social, les traits de caractère —, l'identité du personnage gagne en cohérence. La répétition du même atteste ainsi la permanence du personnage dans le temps.

---

[266] ., « Ecclésiaste I,9 », dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2003
Le verset complet est : « Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil ! »
[267] S. FREUD, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, vol. 44, p. 7-82.
[268] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 30.

Dans *Soi-même comme un autre,* Paul Ricœur approfondit ces questions. Il évoque une crise dans la configuration du personnage de fiction, qui aboutirait, dans la modernité, à la disparition du « caractère[269] ». Sa thèse oppose deux formes d'identité complémentaires. L'une est l'identité-mêmeté, c'est-à-dire le fait d'être identique à soi-même et de ne pas changer dans le temps ; l'autre est l'identité-ipséité, qui suppose quant à elle le changement dans le temps, il s'agit d'une identité dynamique. Pour le philosophe, l'identité se manifeste dans la dialectique entre l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité. Cependant, dans la mise en scène des personnages, ces identités peuvent être dissociées.

Afin de schématiser l'application de ces concepts à l'analyse des personnages, P. Ricœur propose un spectre allant de l'identité-mêmeté à l'identité-ipséité. À une extrémité, nous avons les personnages de contes des fées qui ont un caractère stable et se distinguent par leur immutabilité. Les personnages du roman classique occupent quant à eux une place intermédiaire. Ils se transforment au fil du temps mais sont toujours identifiables comme eux-mêmes. Enfin, les personnages des romans d'apprentissage ou de courant de conscience se situent au pôle inverse. Chez eux, l'identité-ipséité l'emporte sur l'identité-*idem*. Dans ces romans, le personnage devient non-identifiable, il disparaît en tant que caractère[270].

Il est évident que *Le Ravissement* et *La Passion* problématisent la notion de caractère et mettent en relief la crise du sujet moderne. Pour plusieurs critiques, ce seraient en effet des romans emblématiques de la disparition de l'identité. Dans ce chapitre, nous souhaitons toutefois poursuivre l'hypothèse opposée : c'est-à-dire appréhender les personnages des œuvres de notre corpus à la lumière du principe d'identité-mêmeté. Nous nous interrogerons alors sur la manière dont ce concept nous permet de penser la répétition malheureuse dans la configuration des personnages.

L'identité-mêmeté peut être décomposée en deux éléments : l'identité quantifiable, ou ce que P. Ricœur appelle l'identité « numérique », et l'identité qualitative. L'identité quantifiable se rapporte aux traits et aux habitudes qui permettent d'identifier une personne en tant qu'elle-même, c'est-à-dire de la reconnaître à plusieurs reprises. Elle correspond à l'unicité de la personne. L'identité qualitative se rapporte à une ressemblance entre deux occurrences de la même chose. À cette identité quantifiable et qualitative s'ajoute la continuité, c'est-à-dire la permanence de la personne en tant qu'elle-même dans le temps.

L'identité-mêmeté constitue ce que P. Ricœur définit par « caractère » :

---

[269] P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 178.
[270] *Ibid.*, p. 176.

> J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même. Par les traits descriptifs que l'on va dire, il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la mêmeté de la personne[271].

Si le caractère est donc emblématique de l'identité-mêmeté, c'est qu'il suppose l'invariance de l'identité dans le temps. Autrement dit, les changements que subit la personne — la croissance, le vieillissement — ne remettent pas en cause son caractère. Les actions répétées de la personne, de pair avec la continuité de ses traits descriptifs, attestent la permanence du même.

Dans cette perspective, l'identité-mêmeté évoque la valeur malheureuse de la répétition, puisque ce qui se répète est toujours le même en soi. En d'autres mots, l'identité-mêmeté révèle un individu voué à un destin, sans possibilité de sortir de son état, qu'il soit douloureux ou joyeux. Elle représente l'immutabilité du caractère. C'est sur cet élément d'immutabilité, tel qu'il se manifeste chez les personnages de Lol et de G. H., que nous allons nous concentrer ici.

La répétition malheureuse se manifeste selon deux modes dans la constitution de l'identité de ces personnages. D'une part, elle se présente comme l'emblème d'une vie qui ne change pas, de telle sorte que les personnages vivent la fatalité de leurs destins. D'autre part, la répétition se présente comme un blocage. Ce blocage prend une forme différente dans *Le Ravissement* et *La Passion*. Si, chez Lol, la répétition implique l'échec de se libérer de son vécu, chez G. H., elle implique la résistance du personnage à accepter une expérience transformatrice.

1.1. Répétition et enfermement

Dans la vie quotidienne, les gestes répétés ont tendance à être perçus comme insignifiants : ranger la maison, remettre chaque objet à sa place, sortir tous les jours, suivre une routine stricte. Ces gestes peuvent être considérés comme purement mécaniques, destinés à organiser le temps et à maintenir un certain ordre extérieur. Mais derrière cette apparente régularité peut se cacher un mécanisme plus complexe. Certes, la répétition quotidienne permet de maintenir une certaine cohérence subjective, de garder un rythme, d'accomplir nos tâches. Cependant, cette répétition est souvent un refuge, une façon d'esquiver des questions plus profondes du « moi ».

[271] *Ibid.*, p. 144.

On peut voir aussi une forme de fatalisme à l'œuvre dans la répétition. Chaque geste répété consoliderait un destin, révélerait un sujet soumis au quotidien. La répétition aurait en ce sens une fonction de « fermeture » : le geste répété préserve le passé et garantit la prévisibilité de l'avenir. La répétition paralyse le sujet dans un temps fermé où il n'y a pas de possibilité de devenir. Au lieu de conduire à la transformation, elle se manifeste comme une forme de fermeture psychique et existentielle. Il nous intéresse dès lors de savoir comment Lol et G. H. manifestent cet enfermement.

1.1.1. Les Malheurs de Lol

Lol est présentée comme un personnage en prise avec la folie. C'est là une fatalité qui marquera toute sa vie, qui la déterminera. C'est aussi une étiquette qu'elle se verra attribuer par les autres. Dès l'incipit, Lol est absente du monde, elle n'est pas là, il lui manque quelque chose : « Il manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit : là[272]. » Selon son amie d'enfance, Tatiana Karl, c'est « la région du sentiment » qui a toujours été différente chez Lol. Enfant, elle donnait l'impression d'être indifférente à tout (« jamais elle n'avait paru souffrir[273] ») et de vivre toujours pareil, dans « un ennui tranquille ». Tatiana Karl dit ne l'avoir jamais connue autrement : « Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie[274]. »

Par ailleurs, Lol est victime d'une désillusion amoureuse qui la maintient dans une répétition perpétuelle du même. Cette désillusion survient dans sa jeunesse. Lol est abandonnée par son fiancé, Michael Richardson, au cours d'un bal, dans la station balnéaire de T. Beach. Après avoir dansé avec Lol presque toute la soirée, Michael Richardson danse avec une autre femme charmante, plus âgée, et repart avec elle. Outre l'abandon, Lol est obsédée par l'intensité de la scène à laquelle elle a assisté. Tout la fascine chez cette « femme fatale » : de son entrée théâtrale dans la salle de bal à sa rencontre avec Michael Richardson, jusqu'à leur sortie par la porte de la salle déjà vide. Cette rencontre en viendra à symboliser l'amour et l'absence dans sa vie. Ces deux facteurs, la folie et la désillusion, sont greffés dans l'identité de Lol et témoignent d'une répétition malheureuse. Ils sont indubitablement liés, en ceci que l'intensité de la désillusion de Lol s'explique par sa folie : « […] cette crise et Lol ne faisaient qu'un

[272] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 288.
[273] *Id.*
[274] *Ibid.*, p. 288.

depuis toujours[275]. » La maladie de Lol la met dans l'impossibilité de vivre la désillusion du bal et de la dépasser. La crise du bal exacerbe ainsi le malheur lié à la folie.

En plus de mettre en exergue le malheur dans la vie de Lol, *Le Ravissement* représente le personnage comme un être tourné vers la mort. Cet aspect revient à plusieurs reprises au fil du texte. Lorsque Tatiana Karl et Jacques Hold passent devant la maison de Lol, Tatiana émet l'hypothèse que Lol est « morte peut-être[276] ». Jacques Hold dit qu'il va « ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte[277] ». De fait, Lol est un être qui semble désirer la mort. Son silence est un symptôme évident de son manque d'appétit pour la vie : « Ses avis étaient rares, ses récits inexistants[278]. » Vivre est pour elle « ennuyeux[279] ».

Le sommeil est un autre élément qui révèle l'aspect macabre du personnage. À plusieurs reprises, Lol dort dans un champ de seigle : « Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée, par notre voyage[280]. » Elle dort aussi à la plage : « Elle s'allonge sur le sable […] Elle s'endort. Sa main s'endort […][281] ». Nous lisons également des expressions comme « dormeuse debout[282] ». Le sommeil représente l'inaction du personnage, tout comme le mot « rien » désigne sa façon d'être. Ce mot revient à plusieurs reprises, presque comme une litanie : « Elle parut n'attendre plus rien[283] » ; « […] elle n'avait rien à penser[284] » ; « […] elle ne s'occupait à rien[285] ». En effet, il donne à croire que Lol ne fait rien. C'est ainsi qu'est exposée la « mêmeté » du personnage. L'insistance excessive sur l'inaction de Lol est conforme à son immutabilité.

Les traits morbides de Lol se manifestent également dans la façon dont elle organise son espace. Lol range sa maison dans l'obsession de l'ordre :

> 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 respectées. Les emplacements de toutes choses, également. On ne pouvait approcher davantage, tous en convenaient autour le Lol, de la perfection[286].

Dans ce contexte, ranger, c'est répéter les vieilles habitudes, c'est remettre les choses dans leur lieu fixe. Le besoin extrême d'organisation de Lol est tributaire de sa personnalité

[275] *Id.*
[276] *Ibid.*, p. 303.
[277] *Ibid.*, p. 302.
[278] *Ibid.*, p. 306.
[279] *Ibid.*, p. 294.
[280] *Ibid.*, p. 388.
[281] *Ibid.*, p. 384.
[282] *Ibid.*, p. 300.
[283] *Ibid.*, p. 294.
[284] *Id.*
[285] *Ibid.*, p. 306.
[286] *Ibid.*, p. 300.

rigide ; il correspond à un besoin de se protéger et de se rassurer à tout moment. La routine quotidienne du personnage semble être la marque d'une vie irréfléchie, machinale, qui recommence tous les jours de la même façon. La répétition sert dans ce contexte à masquer la réalité subjective de la personne. Il s'agit d'une répétition empreinte de fausseté : elle prône le maintien de l'ordre, des habitudes, ce que Sören Kierkegaard appelle « le même dans le même[287] ». Lol dissimule, elle escamote quelque chose.

En dépit de son comportement obsessif et de son immutabilité, Lol parvient à faire un pas important qui semble — du moins provisoirement — mettre fin à sa tragédie. L'héroïne se marie avec Jean Bedford et quitte S. Tahla, sa ville natale. Leur mariage est une surprise pour tous ceux qui les connaissent. Quelques années plus tard, , Lol semble rétablie, même heureuse, en compagnie de son mari et ses trois enfants. À ce mouvement de renaissance s'en ajoute un autre, lorsque la famille se réinstalle à S. Tahla. Si son mari est hésitant, Lol se dit « heureuse » de retourner à sa ville natale et de reprendre la maison de ses parents. À S. Tahla, elle se promène partout et sans direction. Elle se réjouit de ses sorties au point de les refaire tous les jours : « Je me promène, dit-elle, j'ai oublié de vous dire ? Longuement chaque jour[288]. »

Ces indices nous donnent à penser que Lol a dépassé la désillusion amoureuse provoquée par Michael Richardson. Pourtant, le souvenir du bal devient plus insistant au fil du temps. Le mariage avec Jean Bedford ne change rien à la signification du bal pour Lol. Les promenades ne sont pas non plus signes de guérison ; au contraire, elle y ressasse son passé. Pour Tatiana Karl, les promenades de Lol sont une manière de saisir le bal par la pensée : « — Ainsi c'était pour ça qu'elle se promenait, pour mieux penser au bal[289]. » À la recherche du bal, Lol va jusqu'à T. Beach, la source du ravissement, dans une quête éternelle et irréfléchie de son passé. Ainsi, « elle y entre [au bal] chaque jour[290] ».

Les personnages qui, comme Lol, se retrouvent dans des situations catastrophiques et n'arrivent pas à en sortir, sont assez présents chez Marguerite Duras : on pense notamment à la bonne de *Square* (1955), qui n'arrive pas à changer de vie, à sortir de sa « mêmeté ». Sa seule issue se trouve dans un homme, croit-elle, or celui-ci ne vient jamais à son aide : « Je dis que seule, je serais comme, je ne sais pas comment vous dire, comme privée de sens, oui. Seule, je ne pourrais pas changer[291]. » Charles Rossert, personnage du roman *Le Vice-consul* (1966), est aussi immergé dans un ennui sans fin, en tant que fonctionnaire des Affaires étrangères de la

[287] S. KIERKEGAARD, *La Reprise* (1893), N. Viallaneix (trad.), Paris, Flammarion, 1990, p. 19.
[288] Le Ravissement, p. 285.
[289] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 307.
[290] *Id.*
[291] M. DURAS, *Le Square* (1955), Paris, Gallimard, 1990, p. 68.

France à Calcutta. Son fatalisme et son malaise existentiel sont emblématiques de la souffrance des personnages durassiens. En effet, l'écrivaine s'attache à mettre en récit des subjectivités délaissées par les circonstances de la vie. Ce qui se répète, chez ces personnages, c'est la douleur.

1.1.2. G. H. et l'obsession de l'ordre

De prime abord, la répétition psychologique qui définit le caractère du personnage principal de *La Passion* semble être une forme de répétition malheureuse. En effet, G. H. est présentée comme quelqu'un qui a besoin d'une vie bien organisée et programmée à l'avance. Ce besoin s'exprime par le goût du personnage pour le rangement : « Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira[292]. » Comme Lol, G. H. valorise l'ordre. Elle considère l'acte de ranger comme son vrai talent, sa manière à elle de réussir dans la vie. Or, ranger consiste, comme nous l'avons vu, à mettre un objet dans un endroit déterminé ou à le remettre à sa place. En d'autres termes, il s'agit d'organiser les espaces qui nous entourent de sorte que tout soit propre et conforme à l'ordre préétabli.

Le goût pour le rangement se rapporte également à la nécessité de donner du sens aux choses, à les classer. Ranger permet à G. H. d'ordonner et de comprendre son espace extérieur, mais surtout son monde intérieur, tout ce qui lui arrive subjectivement. On pourrait même dire que le rangement est indispensable pour G. H., car il lui fournit les repères dont elle a besoin pour se situer dans le monde, donner un sens à son existence et programmer son avenir : « […] nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver[293]. »

Par son goût du rangement, le personnage révèle son besoin de certitude. Comme Laura dans « L'Imitation de la rose », G. H. possède une conscience très fermée ; tout changement dans son quotidien, aussi minime soit-il, lui apparaît comme un danger, quelque chose qui peut menacer son monde intérieur. La peur du changement règne dans ce monde d'immobilité et de refus du mouvement. La répétition du même, la fatalité du destin, est pour G. H. la seule réalité.

En même temps, l'acte de ranger est souvent caractérisé comme une tâche appartenant aux femmes de ménage, comme l'affirme G. H. dans le passage suivant : « […] não pertencesse

[292] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 23, « J'ai toujours aimé ranger. C'est là, je suppose, ma seule vocation véritable. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 51.
[293] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10, « […] je m'incarnais dans une personne organisée et je ne sentais même plus l'effort énorme qu'il faut pour vivre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 22.

eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar[294]. »

Ranger est mal vu dans la classe sociale à laquelle G. H. appartient ; c'est une activité associée à la classe des domestiques qui travaillent dans les maisons des riches. Il leur revient d'organiser la maison de sorte que le goût esthétique de l'employeur soit respecté. L'employée ne doit surtout pas créer un nouvel ordre des choses.

Les classes riches, comme celle à laquelle appartient G. H., ne s'autorisent généralement pas les tâches de rangement : « O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande […][295] ». De fait, ranger la maison est vu comme un travail sans valeur parce qu'il s'agit d'une tâche mécanique, n'exigeant ni intellect ni compétences spécifiques. Au Brésil, où se passe le roman de Clarice Lispector, le ménage et le rangement sont des activités associées à l'héritage de la période de l'esclavage ; ce sont des activités précaires, faiblement rémunérées et soumises à des relations de domination, sinon d'oppression. C'est dans ce contexte que G. H. a une domestique qui nettoie sa maison et range ses affaires selon ses ordres.

Cela dit, le besoin d'organisation extrême de G. H. lui impose une routine dépourvue de sens, l'enfermant dans un quotidien répétitif et fatigant. Face au risque de désordre, la répétition du même est le seul moyen pour G. H. de conserver son identité. Son extrême sensibilité à la désorganisation lui fait réitérer son besoin de ranger :

> Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo — quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação[296].

Cette désorganisation ressentie par G. H. débute à partir de la rupture inattendue de sa routine : la domestique démissionne et G. H. se voit obligée de nettoyer la maison. De surcroît, elle se confronte à des choses qui sont hors de leur place habituelle. Lorsqu'elle décide de ranger sa maison, elle découvre une chambre de bonne dont l'organisation et la propreté sont à l'opposé de ce qu'elle attendait. Dans cette même chambre, G. H. se retrouve face à un cafard, ce qui la déstabilise profondément. D'abord parce qu'il s'agit d'un « étranger » dans sa maison

---

[294] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 23, « […] si je n'appartenais pas, par la culture et l'argent, à la classe à laquelle j'appartiens, j'aurais dû normalement être femme de chambre chez des gens riches, dans une grande maison où il y a beaucoup à ranger. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 51.

[295] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 23, « Le plaisir toujours défendu de ranger une maison était pour moi si important […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 51, Nous proposons : « Le plaisir toujours défendu de ranger une maison était pour moi si grand […] ».

[296] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10, « Mais j'ai peur de ce qui est nouveau, peur de vivre ce que je ne comprends pas — il me faut toujours la garantie de pouvoir au moins réfléchir à ce que je ne comprends pas — je ne sais pas m'abandonner si je n'ai plus de repères. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 23.

et ensuite parce que cette rencontre va déclencher le processus de rupture de G. H. avec ses principes et ses codes sociaux stéréotypés. Mais dans un premier temps, sa réaction témoigne de sa dévotion à l'ordre.

Au fil du temps, ses habitudes et ses pensées consolident de plus en plus son identité. C'est G. H. elle-même qui témoigne de l'identité rigide qu'elle s'est construite, par peur de perdre ses repères. Elle dit avoir programmé son destin de sorte à ne pas tomber dans des situations imprévisibles, qui sont pour elle synonymes de trouble : « Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque é arriscado demais perder-se a forma[297]. »À part ces traits de caractère, G. H. se qualifie de personne non-authentique ; tout au moins, avant qu'elle décide de rompre avec sa conception du monde et d'être dans le monde : « [...] eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem […] Ajo como o que se chama de pessoa realizada […] Quanto à minha chamada vida íntima [...][298]. »

De fait, l'identité de G. H. est soumise au regard de l'autre. L'image de G. H. avant la crise est celle que les autres voient. Ce sont les fêtes, les robes, la vie de sculptrice. Elle existe dans un monde d'images et d'apparences, comme en témoignent les constructions « Ajo como » [J'agis comme] et « Quanto à minha chamada vida íntima » [Quant à ma dite vie intime]. Elle porte un masque social, elle est un portrait sans expression, comme Lol finalement, qui a vécu une vie de femme bourgeoise sans expression. G. H. se montre soucieuse de ce que les autres pensent d'elle : « Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia[299]. »

Une autre manifestation de cette manière inauthentique d'être au monde, c'est l'illusion que G. H. se crée de vivre une vie heureuse. Son bonheur s'explique par son appartenance à la plus haute classe sociale, par le fait qu'elle vit dans un immeuble cossu. Elle est sculptrice — occupation valorisée par sa classe, surtout s'agissant des femmes — et jouit d'une bonne réputation. Elle est habituée à vivre une vie de « prisonnière heureuse ».

Dépourvue d'authenticité, G. H. est une réplique, une copie artificielle, quelqu'un qui n'a pas la capacité d'expérimenter les choses, bien que sa vie semble parfaite et belle. C'est

[297] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 94, « Je n'avais jamais laissé mon âme livre et je m'étais trop vite organisée en personne car j'avais peur de perdre la forme. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 186.
[298] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 18-19, « […] je me traite comme les autres me traitent, je me vois telle qu'ils me voient […] Je me comporte comme ce qu'on a coutume d'appeler une personne accomplie […] Quant à ma soi-disant vie intime […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 40-41. Nous proposons : « Quant à ma dite vie intime […] ».
[299] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 17, « J'étais ce que les autres m'avaient toujours vue être. Et ainsi que je me connaissais. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 37-38.

quelqu'un de légèrement fou. La folie est d'ailleurs une qualité des êtres immuables, selon le personnage : « […] a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria[300] ».

Malgré son esprit conservateur, G. H. a la volonté d'échapper à son quotidien répétitif et monotone. C'est précisément ce trait de caractère qui lie le personnage de *La Passion* aux autres personnages lispectoriens. La répétition, en ce qu'elle représente un quotidien dépourvu d'avenir, était déjà présente dans le premier roman de Clarice Lispector. Dans *Perto do coração selvagem* [*Près du cœur sauvage*] (1943), le personnage de Joana est condamné à répéter le destin du géniteur : « Quantas vezes terei que viver as mesmas coisas em situações diversas[301] ? » Dans *O Lustre* [*Le Lustre*] (1946), aussi, le quotidien apparaît comme l'endroit du même, de l'ennuyeux, à tel point qu'il fait surgir l'inquiétante étrangeté freudienne. En effet, le personnage de Virginia voit une ressemblance entre ce qui s'est passé dans son enfance et sa vie d'adulte. On assiste alors au retour d'un mode de relation propre au sujet : « […] parecia-lhe ter vivido o mesmo instante em outra época, noutra cor, noutro som[302]. » Dans « A imitação da rosa » [« L'Imitation de la rose »] (1960), le personnage de Laura essaie de fuir son quotidien fatidique. La vie monotone et vide de sens de Macabéa, dans *A hora da estrela* [*L'Heure de l'étoile*] (1977), expose le besoin du personnage de s'extraire d'une vie tragique*,* tragédie dont *Um sopro de vida* [*Un souffle de vie*] essaie de rendre compte : « O quotidiano contém em si o abuso do quotidiano: o quotidiano tem a tragédia do tédio da repetição. Mas há uma escapatória: é que a grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia[303]. »

En dépit de cette envie d'échapper à son quotidien, G. H. laisse transparaître une certaine tendance à conserver ses valeurs, à ne rien changer. En somme, elle apparaît comme un personnage en proie à la monotonie du quotidien, un individu à l'identité figée dans le temps, incapable d'accepter les changements dans sa vie. Comme chez Lol, la répétition est synonyme du même, du moins avant la crise. Elle atteste la rigidité du personnage.

1.2. Répétition et blocage

Dans son texte « Remémoration, répétition et perlaboration[304] », de 1914, S. Freud distingue deux types de répétition : une répétition inconsciente, qui affecte le sujet à son insu et

[300] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 27, « […] ce doux air de folie des choses qui ne se meuvent pas par elles-mêmes ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 59. Nous proposons « […] cette folie douce de ce qui ne se meut pas par soi-même ».
[301] C. LISPECTOR, *Perto do coração selvagem* (1943), 9e éd., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980, p. 99 « Combien de fois devrai-je revivre les mêmes choses dans des situations différentes ? »
[302] C. LISPECTOR, *O Lustre* (1946), Lisbonne, Relógio D'Água, 2012, p. 122.
[303] C. LISPECTOR, *Um sopro de vida (Pulsações)*, 4e éd., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, p. 53
[304] S. FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration », no 9, 2004, p. 13-22 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2004-1-page-13.htm ; consulté le 31 janvier 2025).

s'articule au mécanisme du refoulement ; et une répétition consciente, liée à la capacité de se remémorer des scènes traumatiques et de les soumettre à un travail d'élaboration. Appelé « perlaboration », ce travail vise à transformer le contenu répété en matériel symbolisé. Dans cette perspective, la répétition assume la fonction de remémoration du passé et lui est subordonnée.

Quelques années plus tard, en 1920, S. Freud identifie dans le fonctionnement de la répétition un phénomène majeur, qui lui permet de développer le concept de « contrainte de répétition[305] ». Il observe que les patients névrosés résistent souvent à l'idée de se souvenir de certains contenus psychiques oubliés ou refoulés. Au lieu de s'en souvenir, les patients les répètent comme s'il s'agissait d'une expérience se déroulant dans le présent[306]. Cette répétition n'est pas au service du plaisir ; d'après S. Freud, elle serait liée plutôt à un principe destructeur, qui a pour effet de ramener le sujet vers un état antérieur, inorganique. Ce principe n'est autre que la pulsion de mort. La tendance à la répétition serait donc intrinsèquement associée à une expérience antérieure, considérée comme première, qui constituerait l'origine de toutes les répétitions ultérieures. Il en ressort que les expériences passées se répètent dans le présent lorsque le sujet se retrouve confronté à des situations similaires ; la vie adulte se trouve conditionnée par certains épisodes de l'enfance.

Le surgissement de la répétition semble donc agir comme un blocage, confinant le sujet à un point d'arrêt. C'est sous cet angle que nous proposons d'examiner la crise du bal et la rencontre avec l'altérité (qu'elle soit représentée par la domestique ou le cafard), en nous demandant dans quelle mesure elles entravent le mouvement du sujet, favorisant l'émergence d'une forme de répétition.

1.2.1. Le Deuil impossible de Lol

> La lumière des après-midi de cet été-là Lol ne la voit pas. Elle, elle pénètre dans la lumière artificielle, prestigieuse, du bal de T. Beach. Et dans cette enceinte largement ouverte à son seul regard, elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure, elle la range[307].

L'idée de « recommencer le passé » contient la définition de la répétition en tant que retour à ce qui a déjà eu lieu. Or, recommencer le passé dans *Le Ravissement* implique de revivre le bal de façon obsessionnelle jusqu'à trouver un sens pour ce vécu. Cette envie de reconstituer

[305] S. FREUD, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*
[306] Cette tendance inconsciente à la répétition se manifeste même dans des situations non-pathologiques. Elle apparaît notamment dans la relation transférentielle, caractéristique du cadre thérapeutique.
[307] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 307.

la nuit du bal, de reconstituer sa mémoire oubliée, va conduire Lol à répéter inlassablement la même scène. Dans cette perspective, le fait de revivre le bal peut avoir un but réparateur[308].

Pour Lol, le passé à recommencer correspond à la fin du bal, c'est-à-dire au moment de la séparation entre Lol et le couple qui s'est formé. Lorsque l'orchestre cesse de jouer, la piste de danse se vide et le couple cherche à sortir de la salle. Lol, délaissée, se trouve perdue. Cependant, elle ne souffre pas : « […] la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser[309]. » Plutôt que de souffrir, Lol reste immobile devant le ravissement. Cette absence de souffrance va définir la forme dont se manifeste la répétition chez Lol. Les circonstances vont conduire Lol à se remémorer le bal en même temps qu'elles la font passer à ce qui est désigné, dans le vocabulaire anglais de la psychanalyse, comme *acting out*[310].

Le mouvement de réparation de Lol commence avec une de ses promenades, qui se transforme en recherche orientée. Lol suit un homme jusqu'à l'Hôtel des Bois, où il est censé retrouver son amante, Tatiana Karl. Lol arrive à l'hôtel mais reste dehors, dans le champ de seigle, tandis que le couple monte à l'étage. Cachée au-dessous de la fenêtre de l'Hôtel des Bois, Lol attend que quelque chose se passe. Allongée parmi les épis de seigle, elle commence à se souvenir d'éléments de son passé. Cependant, épuisée, elle ne sait plus ce qu'elle fait là. Depuis son emplacement, Lol voit le couple à travers la fenêtre. La nuit tombe et Lol rentre chez elle avec l'envie de revoir les amants.

Dans les jours qui suivent, Lol découvre l'adresse de Tatiana Karl. Elle lui rend visite, reprenant ainsi contact avec son amie d'enfance. Ce rapprochement avec Tatiana Karl est aussi un rapprochement par rapport au bal. En discutant avec son amie, Lol se montre curieuse de ce qui s'est passé lors de la soirée. Sa démarche semble logique et cohérente. C'est à partir de cette rencontre que le souvenir de la crise du bal est réactivé chez Lol. Il faut, cependant, comprendre que ses souvenirs du bal sont toujours lacunaires, sa mémoire est une « mémoire blanche » :

> Ainsi Lol V. Stein s'est-elle retrouvée dans S. Tahla, sa ville natale, cette ville qu'elle connaissait par cœur, sans disposer de rien, d'aucun signe qui témoigne de cette connaissance à ses propres yeux. Elle reconnaissait S. Tahla, la reconnaissait sans cesse et pour l'avoir connue bien avant, et pour l'avoir connue la veille, mais sans preuves à l'appui renvoyée par S. Tahla, chaque fois, balle dont l'impact eût toujours été le

[308] Pour plus de détails, *cf.* les travaux de Sylvie Bourgeois : S. BOURGEOIS, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*
[309] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 292.
[310] *Acting out* est le terme anglais employé pour désigner « les actions présentant le plus souvent un caractère impulsif relativement en rupture avec les systèmes de motivation habituel du sujet ». J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 6.

même ; elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla[311].

Lorsque Lol retrouve sa mémoire, celle-ci s'efface aussitôt. Ce phénomène suscite le doute quant à la nature du vécu de Lol : au-delà d'une crise amoureuse, elle semble avoir subi la violence d'un événement d'ordre traumatique. Selon S. Freud, ce type d'événement se caractérise par un excès d'excitation venu du dehors. Dans la mesure où il envahit la psyché du sujet, cet excès rend impossible d'assimiler l'information et d'élaborer l'expérience :

> […] le terme traumatique n'a pas d'autre sens qu'un sens économique. Nous appelons ainsi un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitations que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie[312].

Autrement dit, le trauma se traduit par une incapacité de l'organisme à gérer l'excès et à inscrire le vécu dans la psyché. Dans cet état, l'organisme cherche à rétablir l'économie psychique telle qu'elle était avant l'événement. Sans pouvoir se remémorer la scène traumatique, le sujet revit l'expérience inconsciemment afin de la réparer. Dans « Remémoration, répétition et perlaboration », S. Freud signale qu'il y a des cas dans lesquels l'analysé « […] ne se remémore absolument rien de ce qui est oublié et refoulé, mais qu'il l'agit. Il ne le reproduit pas sous forme de souvenir mais sous forme d'acte, il le répète, naturellement sans savoir qu'il le répète[313] ». Dans cette configuration, la répétition se présente sous la forme d'un retour éternel de la catastrophe initiale.

Croyant en son projet de réparer le mal du bal, Lol invite Tatiana Karl, son mari Pierre Beugner et leur ami Jacques Hold chez elle pour un dîner. Lors de la soirée, Tatiana Karl et Lol évoquent le bal :

> — Ce bal ! Oh ! Lol, ce bal ! Lol sans changer de pose fixe le même vide que Tatiana. — Comment ? demande-t-elle. Comment sais-tu ? Tatiana doute. Elle crie enfin. — Mais Lol, j'étais là toute la nuit, près de toi. Lol ne s'étonne pas, ne cherche même pas à se souvenir, c'est inutile. — Ah ! C'était toi, dit-elle. J'avais oublié[314].

En plus de commenter le bal, les personnages le mettent en scène. Tatiana danse avec Jacques Hold, qui ensuite danse avec Lol. À travers ces échanges, Lol veut à tout prix ravir Jacques Hold, qui pour sa part y consent. Il est fasciné par Lol, par son mystère, à tel point qu'à

[311] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 305.
[312] S. FREUD, *Introduction à la psychanalyse* (1916), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969, p. 256-257.
[313] S. FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration », *op. cit.*, p. 16.
[314] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 336-337.

partir de cette soirée, ils commencent à se rencontrer. Ils se retrouvent d'abord dans un salon de thé, puis partent ensemble à T. Beach : là où se trouve le Casino, la salle du bal.

Le voyage à T. Beach est la possibilité la plus prometteuse pour Lol de concrétiser son projet de réparer la perte subie lors du bal et de se libérer enfin de son passé. Revivre le moment de la désillusion serait ainsi la possibilité de se délivrer de cette répétition sans fin. Comme le signale Madeleine Borgomano : « Ce voyage pourrait être la réalisation du désir impérieux de Lol, l'aboutissement du projet qu'elle poursuit depuis qu'elle s'est "réveillée", l'annulation de la lacune, la réparation de la perte de T. Beach[315]. »

Mais au lieu de combler le manque que le bal a laissé, Lol s'enfonce de plus en plus dans le passé, une démarche qui se révèle inefficace. Après le voyage à T. Beach, Lol retourne dans le champ de seigle pour espionner les amants. Plutôt que de se remémorer l'expérience intense, Lol semble vouloir être ravie à nouveau. Couchée dans le champ, elle finit par s'annuler, par assister à sa propre disparition, car son désir est d'être dans cette triangulation. Le retour à la scène du bal — telle qu'elle se l'est construite au gré de ses promenades et du temps passé dans le champ de seigle — lui apparaît comme une obligation. Mue par un besoin impérieux, un automatisme, elle cherche à se replacer dans la même position où elle se trouvait la première fois, c'est-à-dire au centre du triangle : « Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation[316]. » La scène du bal gouverne sa vie psychique. Revivre le bal signifie n'avoir plus d'identité, être remplacée.

La manière dont Lol revit la scène du bal nous fait comprendre qu'en réalité, elle n'arrive pas à se saisir de cette expérience pour la transformer. Lol n'a pas vécu le changement que la vie lui a imposé, c'est-à-dire l'infidélité affective de son fiancé, comme lieu de transformation, d'expérience structurante de soi. Son incapacité à réfléchir sur son vécu l'empêche de commencer une nouvelle phase de sa vie. À chaque tentative de réparer le bal, Lol confirme son échec.

Dans le roman de Marguerite Duras, la répétition peut donc revêtir un caractère pathologique, de sorte qu'elle n'aboutit pas à une transformation ontologique du personnage. Pour Lol, tout se répète et tout est toujours la première fois. La répétition du même est source et chemin de la construction de son identité. Elle replonge dans ses malheurs. Sans doute cet échec est-il lié au manque de mots éprouvé par Lol pour élaborer son vécu. Son trauma viendrait plus du fait qu'elle n'a pas pu prononcer un mot au sujet de son expérience que de l'abandon

[315] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1997, p. 68.
[316] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.

de son fiancé en tant que tel. Faute d'avoir pu représenter sa douleur, Lol n'arrive pas à se souvenir de l'expérience. Par conséquent, elle n'arrive pas à l'élaborer ni à sortir de son drame. Lol est ravie par la scène, le noyau de sa vie demeure le même : la nuit du bal qui revient comme une cicatrice éternellement ouverte.

Selon Philippe Spoljar, le drame de Lol peut également être lu comme le signe d'un deuil impossible[317]. Ph. Spoljar s'appuie sur *Deuil et mélancolie*, où S. Freud décrit le deuil comme une perte importante pour le sujet : que ce soit la perte d'un proche ou d'un autre objet d'amour, l'impact sur la psyché est puissant[318]. Le deuil serait donc un phénomène normal du développement humain, nécessaire à l'élaboration de la perte par le sujet. Bien que douloureux et imprégné de tristesse, c'est un processus conscient qui n'a pas d'incidence inconsciente ou inattendue.

Selon Ph. Spoljar, Marguerite Duras représente le deuil en tant que processus impossible, qui pousse sans arrêt l'objet perdu vers le présent. Comme l'objet perdu n'est jamais retrouvé, il ne cesse de revenir afin de combler l'absence dans la psyché du sujet. Dans le cas de Lol, ce n'est pas la perte d'un objet qui est en jeu. Chez elle, il s'agit plutôt de l'absence de perte, et donc de l'absence de souffrance des suites d'une perte qui n'a pas eu lieu[319]. Dans cette perspective, la répétition rencontre l'expérience de la perte au sens où Lol ne peut s'endeuiller.

Nous pourrions penser que Lol répète pour enfin maîtriser l'événement. Toutefois, plutôt que de l'aider à dominer son passé, le retour à la scène du bal reforme le nœud. Lol demeure « là »[320], retenue devant le miroir, à voir la plage : « Je ne voyais pas directement la mer. Je la voyais devant moi dans une glace sur un mur [...] Je ne suis pas allée sur la plage. L'image dans la glace était là[321]. » C'est par la médiation du miroir que Lol arrive à être présente, même si elle demeure physiquement absente. Le fait d'être « là » la met dans la position d'être toujours ailleurs, écartée des autres, mais suffisamment près pour voir la fenêtre dans le reflet du miroir.

Comme nous l'avons signalé auparavant, il n'y a pour Lol aucune possibilité d'exister, il n'est pas d'espace qui soit le sien en tant que sujet de son histoire. Lol est un être qui n'arrive pas à trouver sa place dans le monde. La diégèse montre les répétitions qui scandent sa vie. En fait, ce qui se répète à travers ses promenades, c'est la recherche d'un lieu à elle, d'un endroit

[317] P. SPOLJAR, « Réécrire l'origine : Duras dans le champs analytique » (2002), dans *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 71.
[318] S. FREUD, *Deuil et mélancolie* (1917), Paris, Payot & Rivages, 2011.
[319] P. SPOLJAR, « Réécrire l'origine : Duras dans le champs analytique », *op. cit.*, p. 71.
[320] P. PANSIOT PREUD'HOMME, « L'Être et le "là" dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Marguerite Duras, paysages*, Paris, Classiques Garnier, 2017, vol. 5, p. 163-180.
[321] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 366.

qu'elle pourrait éprouver psychiquement comme le sien. La question que l'on se pose est de savoir si Lol va tenter de dépasser ce blocage qui la fait répéter éternellement ce même cycle de son existence : « Elle souhaite une interruption dans la sempiternelle répétition de la vie[322]. » Pour cela, il faudra déterminer si Lol va trouver sa place dans sa propre histoire.

1.2.2. La Résistance de G. H.

« Sei que se eu abandonar uma vida que foi organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso — em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo — abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido[323]. » Hormis l'obsession de l'ordre qui caractérise le personnage de G. H., la répétition malheureuse se manifeste également chez elle par sa résistance à l'idée d'abandonner la vie bien structurée qu'elle s'était créée. Cette résistance apparaît, comme nous l'avons vu, après que G. H. a été confrontée à des situations qui déstabilisent sa routine et sa conception du monde. Elle se voit en effet obligée de rompre la prévisibilité de sa vie le jour où elle découvre que la domestique a démissionné : « No dia anterior a empregada se despedira[324]. » G. H. se propose donc de ranger elle-même sa maison[325].

G. H. décide de commencer par la chambre de la domestique. Elle est convaincue qu'il s'agit de la pièce la plus sale de la maison, notamment parce qu'elle sert aussi de débarras ; c'est là où les valises anciennes, le papier cadeau et d'autres objets utilitaires sont rangés. Cependant, lorsqu'elle entre dans la chambre, G. H. est surprise de découvrir une pièce propre et bien ordonnée :

> Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito[326].

---

[322] *Ibid.*, p. 362.
[323] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 94, « Je sais que si j'abandonne ce qui fut une vie tout entière organisée par l'espoir, en vérité, je sais qu'abandonner tout cela — en faveur de cette chose plus vaste qu'est être vivant — abandonner tout cela fait mal, comme de se séparer d'un enfant qui n'est pas encore né. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 187.
[324] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 17, « La veille, la bonne était partie. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 38.
[325] Ce geste transgressif est le début d'une immersion du personnage dans la découverte de soi, un aspect que nous allons explorer plus loin. Allant à l'encontre de toutes les interdictions, le geste répétitif du rangement marque une rupture avec le quotidien. C'est dans cette rupture que se trouve la possibilité de transformation du personnage.
[326] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 26, « Je m'attendais à des ténèbres et me préparais à devoir ouvrir la fenêtre toute grande pour que l'air frais chasse l'odeur de renfermé et d'ombre. Je n'imaginais pas que cette bonne aurait, sans rien me dire, arrangé sa chambre à son goût, lui retirant, avec une audace de propriétaire, sa fonction de débarras. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 57.

Les attentes de G. H. sont frustrées[327], elle se sent même insultée par Janair : d'abord parce qu'elle l'avait associée à la saleté, et surtout parce que celle-ci a rangé la chambre à son goût, sans permission de la propriétaire, sans respecter ses habitudes. Elle en a fait une chambre à elle. Aux yeux de G. H., ce rangement est en dysharmonie avec l'ensemble des pièces de la maison :

> O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio[328].

La pensée de G. H. dénote une aversion profonde pour la classe que représente Janair. La métaphore de la chambre comme un estomac vide correspond en réalité au portrait que G. H. se fait de Janair : celui de quelqu'un qui n'a pas de quoi manger. Si elle l'emploie sur un ton ironique, c'est qu'elle est profondément énervée par le fait que cette femme pauvre s'est mise dans une position « audacieuse de propriétaire ». Janair a bouleversé toute la chambre et remis en cause les principes conservateurs de G. H.

Cette réaction de G. H. nous rappelle Constantin Constantius, le personnage de S. Kierkegaard, qui déteste le nettoyage parce qu'il l'associe au risque d'un bouleversement. C'est pour cela qu'il ordonne à son serviteur de respecter ses « principes conservateurs » et de ne rien changer dans sa maison, même pendant ses vacances. Lorsque Constantin Constantius décide de rentrer de vacances plus tôt que prévu, il est pris de court en arrivant chez lui :

> J'arrive, je sonne à ma porte, mon serviteur ouvre. Ce fut un instant fort significatif. Mon serviteur devient pâle comme un mort. À travers la porte entrebâillée sur les chambres je vis des choses épouvantables : tout était sens dessus-dessous. Je fus pétrifié… c'était trop ; j'étais au comble de la détresse ; mes principes étaient par terre[329].

Terrifié, Constantin Constantius constate l'impossibilité de retrouver les choses toujours dans le même état[330]. Dans le cas de G. H., l'effet de déstabilisation est encore plus important, car il remet en cause ses certitudes et surtout sa vision bourgeoise du monde. Bouleversée par ce

[327] Cette expérience déconcertante est la première de plusieurs qui vont marquer sa rupture avec les concepts et les codes stéréotypés.
[328] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29, « La chambre était le contraire de ce que j'avais créé dans ma maison, le contraire de sa beauté exquise qui résultait de mon talent pour ranger, de mon talent pour vivre, elle était tout l'opposé de mon ironie distraite, de ma douce et sereine ironie, elle était la violation de mes guillemets, des guillemets qui faisaient de moi une citation de moi-même. La chambre était le portrait d'un estomac vide. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 63
[329] S. KIERKEGAARD, *La Reprise*, *op. cit.*, p. 114-115.
[330] Dans cette partie du roman, la répétition est associée à l'esthétique. Elle va devenir une question transcendantale dans la deuxième partie du roman.

qu'elle voit, G. H. n'arrive pas à rentrer dans la chambre de Janair. C'est de la porte qu'elle voit la chambre modifiée : « Eu hesitava à porta[331] ». Si elle résiste à entrer, c'est surtout parce qu'elle découvre sur l'un des murs un dessin qui semble reproduire son image. Il s'agit d'un changement majeur dans la chambre. Il y a dans le dessin la silhouette d'un homme, d'une femme et d'un chien, tous les trois nus. Ce qui dérange G. H., ce sont les traits du dessin ; ils accentuent la rigidité des trois figures, comme s'ils reflétaient sa propre personnalité : « A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos[332]. » Un peu plus loin, elle fera le rapprochement avec sa propre personnalité : « […] a figura na parede lembrava-me alguém que era eu mesma[333]. »

Transformée par le rangement et par le dessin, la chambre devient le symbole de l'horreur, d'une violence contre l'image qu'avait G. H. d'elle-même. En effet, G. H. ne supporte pas de voir ce que Janair lui donne à voir. Elle veut le cacher. Ces scènes, auxquelles elle n'était pas habituée et qui remettent en cause ses valeurs, la désorientent : « Eu me preparara para limpar coisas sujas mas lidar com aquela ausência me desnorteava[334]. » Enfermée dans ses convictions et ses croyances, G. H. veut à tout prix nettoyer la chambre déjà propre, comme si en la nettoyant, elle pouvait effacer la révélation faite par Janair. Ce n'est qu'en visualisant la chambre dans son état antérieur qu'elle parvient à y pénétrer :

> Até que me forcei a um ânimo e a uma violência: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado. A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria […] E jogaria água e água que escorreria em rios pelo raspado da parede. Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então[335].

Nous avons donc un personnage de nature conservatrice, qui valorise par-dessus tous les rôles sociaux et les règles clairement définies et acceptées par tous. Pour G. H., l'ordre social doit être maintenu : elle, dans son rôle de riche propriétaire, et Janair dans son rôle de

[331] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « J'hésitais à la porte. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 62.
[332] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 27, « La rigidité des lignes fixait sur le mur des silhouettes étirées et ahuries, comme des automates. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 59.
[333] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « […] la forme sur le mur me rappelait quelqu'un qui était moi-même. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 62.
[334] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29, « Je m'étais préparée à nettoyer des choses sales, mais, entrer en contact avec cette absence me désorientait. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 64.
[335] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29-30, « Enfin je me fis violence et me secouai : il fallait modifier tout cela dès aujourd'hui. La première chose que je ferais serait de traîner dans le couloir le peu de choses qu'il y avait à l'intérieur. Ensuite, je jetterais des seaux et des seaux d'eau que l'air solidifié absorberait […] Puis je jetterais de l'eau et encore de l'eau qui courrait en ruisseaux sur les parties grattées du mur. Comme si déjà j'étais en train de regarder la photographie de la chambre devenue moi, devenue mienne, je soupirai de soulagement. Et puis j'entrai. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 64-65.

domestique obéissante. Il est inconcevable que Janair ait un espace d'expression personnelle ; elle doit s'annuler en tant qu'être humain. De fait, G. H. semble s'opposer à tout changement, qu'il soit matériel (l'emplacement des objets dans la maison) ou moral (la prise d'initiative d'une domestique).

Lorsque G. H. entre enfin dans la chambre, elle ouvre la porte de l'armoire pour voir ce qu'il y a dedans et trouve un cafard, une bestiole qui l'a toujours dégoutée. Révoltée, G. H. ressent le désir instinctif de tuer le cafard. Elle l'écrase donc avec le battant de la porte. Mais ce geste ne suffit pas, le cafard reste vivant, quoiqu'il éjecte une « massa branca » [matière blanche]. Paralysée devant la scène, G. H. sombre dans une sorte de tourmente mentale. Ses pensées sont marquées par la répétition :

> Que fizera eu?
>
> Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim?
>
> É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor [...] Que fizera eu de mim? [...eu] fizera de mim isto: eu matara. Eu matara[336]!

Après ce geste, G. H. est assaillie par la culpabilité. Elle a envie de crier pour demander de l'aide, mais elle a peur qu'on la juge : « […] se souberem assustam-se […] pois arrastam os que saem para fora do mundo possível[337] ». Néanmoins, son désir de tuer le cafard persiste :

> Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe a mais? Eu não a olhava, mas me *repetia* que um golpe ainda me era necessário — *repetia-o* lentamente como se cada *repetição* tivesse por finalidade dar uma ordem de comando às batidas de meu coração, às batidas que eram espaçadas demais como uma dor da qual eu não sentisse o sofrimento[338].

Dans ce passage, la répétition des mots expose le conflit intérieur du personnage. G. H. répète son discours pour contrôler la situation, pour maîtriser l'intensité de son tourment. La répétition aurait ici la puissance de refouler la souffrance. Le personnage se répète les mêmes mots, à la recherche d'un ordre qui lui permettra de vaincre la paralysie et d'avancer. Bien que

---

[336] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « Qu'avais-je fait ?/ Peut-être savais-je alors déjà que ce qui m'inquiétait ce n'était pas ce que j'avais fait au cafard, mais bien : qu'avais-je fait de moi ?/ C'est que, les yeux fermés, j'étais en train de prendre conscience de moi-même comme on prend conscience d'une saveur […] Qu'avais-je fait de moi ? […] j'avais] fait de moi ceci : j'avais tué. J'avais tué ! » *La Passion*, *op. cit.*, p. 77.

[337] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 41, « Mais si ils [*sic*] savaient, il seraient effrayés […] car ils traitent ainsi ceux qui quittent le monde possible. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 88.

[338] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « Alors il manquait encore le coup de grâce ? Un coup de plus ? Je ne regardais pas mais je me répétais qu'il me fallait encore un autre coup — je me le répétais lentement, comme si chaque répétition avait pour but de transmettre un ordre aux battements de mon cœur, à ces battements qui étaient anormalement espacés comme une douleur dont on ne sent pas la souffrance. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 78.

tétanisée, G. H. semble vouloir connaître les conséquences de sa transgression : elle mange le cafard. Cet acte ne fait que redoubler sa résistance, tant elle redoute ce qui pourrait lui arriver après avoir touché la matière immonde. Elle résiste à accepter ce conflit qui la ronge de l'intérieur, une résistance qui s'exprime avec encore plus de force quand remontent les souvenirs.

Après avoir mangé le cafard, G. H. revisite son histoire, ses peurs. Elle se souvient, par exemple, de son avortement, dont la description des suites montre qu'il l'a plongée dans le même état psychique que la confrontation avec le cafard. Cela se traduit notamment par la répétition obsédante de la pensée :

> Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas *resolvendo* sobre o aborto, que no entanto já estava *resolvido* com o senhor, doutor […] Quando chegara a noite, eu ficara *resolvendo* sobre o aborto *resolvido*, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro, com os lábios enegrecidos de respirar, sem pensar, sem pensar, *resolvendo*, *resolvendo* [...][339].

La répétition soutenue du verbe « resolver » [décider, résoudre], repris pas moins de six fois, témoigne d'une conscience obsessive, révélatrice à son tour de la lutte du personnage contre ses instincts. G. H. se montre résistante à l'instinct agressif qui s'impose sur son être. Devant cette menace de rupture avec ce qu'elle pensait savoir d'elle-même, elle ressent la nécessité de circonscrire la désorganisation psychique subie. G. H. répète par résistance.

Si la rupture avec la répétition du quotidien[340] engendre chez G. H. une crise, celle-ci est de nature profondément morale. En effet, Janair et le cafard éveillent l'instinct agressif de G. H., la partie de son être qui est le plus proche de l'animal, et c'est contre cette révélation que le personnage se bat :

> Eu não queria abrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los [*sic*], é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender[341].

---

[339] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 60, « Pendant des heures interminables où je marchais dans les rues, réfléchissant à l'avortement qui était cependant déjà décidé avec vous, docteur […] Lorsque la nuit était venue, j'en étais toujours à décider d'un avortement déjà décidé, couchée sur mon lit, mes milliers d'yeux à facettes épiant l'obscurité, mes lèvres noircies à force de respirer, sans penser, sans penser, décidant, décidant […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 121-122.

[340] Cette rupture dans le quotidien peut également être lue comme un moment épiphanique du personnage. Pour une lecture de ce type, voir A. DE SANT'ANNA, « O ritual epifânico do texto », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, 1996, p. 241-261.

[341] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39, « Je ne voulais pas rouvrir les yeux, je ne voulais pas continuer à voir. Les règles et les lois, il était nécessaire de ne pas oublier, il ne faut pas que j'oublie que, sans les règles et les lois, l'ordre n'existerait pas ; il fallait ne pas les oublier et les défendre, si je voulais me défendre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 83.

Cette situation nous rappelle la conception freudienne de la répétition comme blocage[342], c'est-à-dire comme ce qui se substitue à la remémoration. On répète parce qu'on résiste. En ce sens, la répétition sert à empêcher la manifestation de l'inconscient ou l'émergence des pensées dans la conscience. Elle s'inscrit dans le mouvement de restauration pulsionnelle freudien, mouvement qu'entreprend l'organisme afin de restaurer son état antérieur. La répétition vise un retour à la stabilité de l'organisme.

En dépit de sa résistance, G. H. essaie de reconstruire le souvenir de son vécu. Raconter ce qui s'est passé est un besoin urgent, un acte désespéré. Comme Lol, G. H. essaie de revivre l'événement pour pouvoir lui donner une signification. Toutefois, elle ne va pas jusqu'à se rendre sur les lieux. Les expériences des deux personnages sont différentes par nature. Certes, G. H. vit un grand choc qui a des conséquences importantes pour sa vie, mais son vécu n'est pas pour autant une expérience non-figurable ; il n'entraîne pas l'absence de mémoire que l'on associe au trauma. L'expérience de G. H. est intense et déforme toute sa réalité, mais elle arrive à se la remémorer, du moins de manière parcellaire. Son parcours consiste à organiser ses souvenirs pour leur donner un sens. En d'autres mots, G. H. a vécu une situation nouvelle et a besoin de construire un récit pour pouvoir la dépasser, pour élaborer son expérience. Si elle n'y parvient pas — du moins dans une première lecture —, c'est qu'elle s'appuie sur des schémas de pensée qui ressemblent à ceux d'avant. Dès l'incipit, G. H. expose sa peur de perdre son identité : « [...] não sinto força de ficar desorganizada [...][343] ». Elle n'arrête pas de se dire « não sei o que fazer do que vivi[344] [...] » ; « Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir[345] ». Ce discours qu'elle répète régulièrement, tantôt à elle-même, tantôt devant les autres, témoigne d'une frustration persistante. Trouver un mot pour signifier son vécu devient une véritable torture, sans perspective d'aboutissement : « […] não tenho uma palavra a dizer[346]. »

C'est ainsi que l'échec et la peur en viennent à accompagner le personnage dans son parcours. Ils représentent l'attachement de G. H. à son identité, à ce qu'elle sait d'elle-même et de son monde. Ils sont par conséquent les symboles de sa forte résistance à accepter tout changement dans l'ordre préétabli, que ce soit un changement externe, c'est-à-dire dans son appartement, ou interne, dans son être :

---

[342] S. FREUD, « Remémoration, répétition et perlaboration », *op. cit.*
[343] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « […] je ne peux supporter le chaos […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 26.
[344] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 9, « Je ne sais pas qu'en faire […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 21.
[345] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10-11, « Je ne sais que faire de cette liberté épouvantable qui peut me détruire. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 24.
[346] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 14, « […] je n'ai pas un mot à dire. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 33.

> — Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu — só tenho o que sou[347].

Au vu de son discours répétitif, on pourrait soupçonner que G. H. souffre d'une palilalie, une pathologie de la parole qui cause le bégaiement. À ce propos, le critique Reynaldo Bairão affirme que le discours du personnage est rempli de « cacoetes », c'est-à-dire de fautes répétées, de tics de langage[348]. Elle n'a pas les mots pour symboliser son vécu, surtout dans la mesure où elle résiste à accepter sa nouvelle conscience. La répétition révèle ici sa capacité à apaiser le sujet afin qu'il puisse retrouver son sentiment d'identité.

Cette répétition, consistant à reprendre les mêmes mots, ralentit le récit et expose le blocage du personnage dans son processus d'élaboration de l'expérience vécue. Autrement dit, la répétition expose la résistance du personnage, l'oubli de l'expérience douloureuse, son déni et son acceptation. Elle est synonyme de « mêmeté ». G. H. est un personnage dont la vision du monde et des choses est parfaitement étanche ; elle n'assimile rien en dehors des habitudes déjà acquises.

Cependant, raconter son expérience représente toujours la possibilité de s'émanciper. Si la répétition dans le discours du personnage peut être pensée comme la représentation d'un monde illusoire ou clos sur lui-même, elle peut aussi être comprise comme une forme de libération. G. H. persiste à mettre des mots sur son vécu. Cet exercice ouvre la possibilité de donner une autre signification à la répétition, qui pouvait jusqu'alors être pensée comme le retour du même. C'est dans ce sens que Yudith Rosenbaum parle d'une répétition qui va au-delà d'un aspect purement négatif, notamment en ce qui a trait à la construction narrative ; c'est ce qu'elle appelle « l'éternel retour modifié[349] ». Nous sommes ici au cœur de la difficulté que pose G. H., puisqu'il s'agit de savoir à quel point l'événement l'a véritablement transformée, à quel point elle est arrivée à faire tomber ses valeurs anciennes. Il s'agit également de savoir si elle conservera son envie de raconter son expérience, c'est-à-dire de donner un sens à son vécu, en dépit des obstacles qui la découragent.

---

[347] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 44, « — Vois, mon amour, vois comment, par peur, je m'empresse d'organiser, vois comment, n'arrivant pas à manipuler ces éléments bruts du laboratoire, je cherche à organiser l'espoir. C'est que pour le moment cette métamorphose de moi en moi-même n'a encore aucun sens. Dans cette métamorphose je perds tout ce que j'avais, et ce que j'avais c'était moi — je n'ai que ce que je suis ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 93.
[348] R. BAIRÃO, « Uma leitura perifrástica de PSGH », O Estadão de São Paulo - Suplemento Literário, 23 août 1969.
[349] « [O] eterno retorno modificado ». Y. ROSENBAUM, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 170.

2. Répétition et transformation

Toute la cure est un voyage au fond de
la répétition[350].

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné comment la dimension malheureuse de la répétition pèse sur la configuration de l'identité. Se manifestant notamment sous la forme d'une névrose de répétition, elle a une réputation de pulsion mortifère, voire pernicieuse. Cependant, il existe également la répétition qui *guérit* : une répétition en tant que pur devenir, c'est-à-dire en tant que recommencement, renouvellement. Dans *Différence et répétition,* Gilles Deleuze propose une conception de la répétition comme processus guérisseur parce que produisant différences, renouveau. Loin de représenter un pur retour de l'identique, la répétition pourrait être selon G. Deleuze une opération foncièrement créatrice. En ce qu'elle agit sur le sujet et qu'elle produit chez lui du changement, elle serait en effet vecteur de transformation ontologique. C'est cette forme de répétition qui se manifeste dans la configuration des personnages.

Pour Paul Ricœur, la fonction transformatrice de la répétition peut être appréhendée à travers le concept d'identité-ipséité. Elle agit notamment sur la construction de l'identité narrative, c'est-à-dire la constitution de l'identité du personnage. En tension dialectique avec l'identité-*idem*, qui représente la permanence du même, elle intègre l'instabilité et les variations liées au passage du temps — autant d'aspects que l'autre ne peut assumer seule.

L'identité-ipséité s'applique ainsi aux personnages dont la trajectoire est marquée par un degré extrême de variation, ceux chez qui « l'ipséité s'affranchit de la mêmeté[351] ». Le sujet de l'ipséité est quant à lui en perpétuel renouvellement, à tel point que « le personnage [cesse] d'être un caractère[352] », parce qu'impossible à identifier. À l'opposé de cette dynamique, on retrouve des figures plus fixes, chez qui la constance prévaut.

Dans les deux romans de notre corpus, la répétition qui guérit se manifeste comme un mouvement incessant de retour vers soi, orienté vers la recherche d'une issue. Cependant, ce mouvement ne saurait être interprété comme visant un quelconque secours ou salut. Chez Marguerite Duras et Clarice Lispector, la répétition n'engage pas la reconquête de soi ; elle vise

[350] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 30.
[351] P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 143.
[352] *Id.*

plutôt à le déconstruire. C'est justement en cela qu'elle est salvatrice. Autrement dit, ces romans visent à dépasser les limites de l'identité, à la déconstruire pour mieux la reconfigurer, dans un processus qui interroge la notion même de « sujet ». Plutôt que de représenter des personnages aux identités figées, Marguerite Duras et Clarice Lispector mettent en œuvre des dynamiques identitaires qui transgressent les frontières établies.

2.1. Répétition et quête de sens

D'un point de vue thématique, nos romans entretiennent des similitudes évidentes. *Le Ravissement* raconte l'histoire d'une jeune femme réduite au silence par son incapacité à accéder à la mémoire d'un événement traumatique. Lol n'arrive pas à parler de son histoire. Aucune mise en récit ne lui permet de surmonter l'expérience traumatique. *La Passion* est l'histoire d'une femme qui veut raconter son vécu pour lui donner un sens, mais sa mémoire fragmentaire rend la tâche pénible, voire impossible. Elle en est réduite à bégayer. Le silence du personnage à la fin du récit traduit en partie l'impossibilité de raconter le trauma avec la même intensité que celle de l'expérience vécue.

De fait, Lol comme G. H. manque de mots pour dire l'événement traumatique. Les personnages habitent ce que l'on peut appeler « le drame du langage[353] ». Leurs histoires illustrent la difficulté de construire un récit à partir de souvenirs. Cette mise à mal du langage ne se manifeste pas de la même façon chez Marguerite Duras et Clarice Lispector ; elle n'ouvre pas non plus les mêmes possibilités. Pour Marguerite Duras, l'indicible du drame exige de creuser un vide existentiel, alors que pour Clarice Lispector, il représente l'occasion d'approfondir l'expérience bouleversante elle-même. Dans les deux cas, la répétition qui a donné à voir l'insuffisance du langage se transforme en une répétition de l'excès, qui produit à son tour d'autres langages. Ainsi, d'un roman à l'autre, il s'agit de mettre en relief la puissance créatrice de la répétition, son aptitude à transformer l'origine de nos maux.

Dans ce sous-chapitre, nous analyserons le rapport des personnages au langage pour tenter de faire émerger la puissance de la répétition comme mode singulier d'exister. Ce qui importe, c'est de savoir dans quelle mesure la répétition du même introduit une différence — et si, par-là, elle peut nous délivrer de l'autre répétition, celle qui nous enferme.

[353] B. NUNES, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 76.

2.1.1. La Quête d'un mot chez Lol

Le rapport de Lol au langage est singulier. De manière générale, elle tient des propos dépourvus de cohérence ou encore hors-sujet. Il lui arrive souvent de ne pas finir ses phrases, comme si elle n'arrivait pas à penser au-delà de ses points de fixation. Et puis, elle ne cesse de répéter deux idées en particulier : « Elle disait toujours les mêmes choses : que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard[354]. »

Derrière cette compulsion à « dire toujours les mêmes choses », il y a la fixation de Lol sur la scène traumatique. En effet, la première fois qu'elle a énoncé les idées en question, c'était lors de la sortie de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter de la salle du bal de T. Beach : « Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire[355]. »

Autrement dit, la première fois que Lol a prononcé ces mots, c'était en criant, en suppliant Michael Richardson ; les mots étaient alors « sensés », en cohérence avec la monstruosité de la scène. C'est la répétition qui les a rendus insensés, puisqu'ils se sont mis à ressurgir hors-contexte. Ces mots répétés dénotent la folie du personnage.

Outre sa tendance à se répéter, Lol recourt aussi au mensonge : « Le mensonge est brutal, incompréhensible, d'une insondable obscurité[356]. » Mais il n'a aucune incidence morale. Par le mensonge, Lol entretient son obsession. Lol ment à son mari et à Tatiana sur ses raisons de vouloir revoir son amie d'enfance. Elle prétend que c'est une photographie de Tatiana, retrouvée par hasard, qui lui a donné l'envie de la rencontrer, alors que son vrai motif était celui de surprendre Tatiana Karl avec son amant :

> Quand elle parle, quand elle bouge, regarde ou se distrait, j'ai le sentiment d'avoir sous les yeux une façon personnelle et capitale de mentir, un champ immense mais aux limites d'acier, du mensonge. Pour nous, cette femme ment sur T. Beach, sur S. Tahla, sur cette soirée, pour moi, pour nous, elle mentira tout à l'heure sur notre rencontre, je le prévois, elle ment sur elle aussi […][357].

Son rapport au langage est tellement fragile qu'elle n'arrive pas à finir ses phrases : « Elle répond qu'elle ignore avoir jamais habité. La phrase n'est pas terminée[358]. » Cette suspension de la phrase laisse soupçonner un oubli, une hésitation ; elle témoigne de la dégradation communicationnelle entre les personnages. Ces phrases inachevées attestent

[354] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 294.
[355] *Id.*
[356] *Ibid.*, p. 335.
[357] *Ibid.*, p. 341.
[358] *Ibid.*, p. 362.

surtout le silence de Lol. En effet, elle ne sait pas dire ce qu'elle a vécu. Elle n'a aucun souvenir à même de l'aider à rendre compte de ce qui lui est arrivé. Entre ses paroles répétées et ses phrases suspendues, Lol ne parle presque pas, elle avance de plus en plus vers le silence :

> Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle. Sa difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable. Elle parut n'attendre plus rien[359].

Le silence de Lol témoigne de l'incapacité du langage à dire son ravissement, à exprimer son « moi » le plus profond. À cette conjoncture, où le silence de Lol sert à creuser l'événement et non à le mettre en récit, on pourrait penser que les autres personnages ont le moyen d'aider Lol à faire cette traversée. Or personne ne semble connaître l'histoire de Lol. Jacques Hold est celui qui est censé construire le récit et transmettre la mémoire de l'événement vécu par Lol, mais la tâche lui est aussi difficile ; il tente en vain de raconter le trauma, de remplir le vide du discours de Lol, mais il se perd dans l'incertitude. Il se heurte à l'impossibilité de dire l'indicible : « Elle ne réclame aucune parole et elle pourrait supporter un silence indifini [*sic*]. *Je voudrais faire, dire, dire* un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein. Je me tais[360].

La difficulté de Jacques Hold est donc la même que celle de Lol. Confronté au manque de mots, lui aussi est condamné à répéter. Dans ce passage, la répétition a pour fonction rhétorique de renforcer le caractère dramatique des paroles de Jacques Hold. On retrouve une abondance d'exemples semblables dans le texte : « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide[361] » ; « […] il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer[362] ». Là où le silence devrait s'imposer, c'est un seul et même mot qui est martelé. Le langage semble perdre son pouvoir de représenter.

On pourrait soupçonner que les personnages se répètent pour essayer de combler un manque ; qu'ils répètent parce que les mots ne suffisent pas à dire. Dans le texte de Marguerite Duras, tout ce qui est répété revient sous le signe du déjà dit, du « dire de nouveau », du « dire autrement la même chose », toujours dans le but de combler le manque au sein du discours. Or, la répétition ne vise pas à éclairer un quelconque message et elle ne consiste pas non plus en une accumulation de synonymes. Elle n'est pas le symptôme d'un manque. Au contraire, elle

[359] *Ibid.*, p. 294.
[360] *Ibid.*, p. 353.
[361] *Ibid.*, p. 289.
[362] *Ibid.*, p. 290.

dégage une force affirmative. La répétition, celle qui donne à voir une différence, n'a aucun rapport avec l'insuffisance à dire ; elle est l'expression d'un surplus.

La répétition des mêmes mots, qui se manifeste avant tout dans les paroles de Lol, finit par trouver une issue dans la voix du narrateur, Jacques Hold. Bien que laborieusement, ce dernier produit un discours foisonnant. Si ses mots se répètent, ils engendrent néanmoins de la différence, dans la mesure où ce sont des voix distinctes qui reprennent les mêmes termes. Compte tenu du fait que Jacques Hold, le narrateur, raconte l'histoire de Lol sans avoir été présent lors du bal de T. Beach, son récit est constitué à partir des dires rapportés de différents personnages proches de l'héroïne. Apparaissant pêle-mêle dans la voix de Jacques Hold, les témoignages suivent généralement une structure similaire : Jacques Hold raconte ce qu'il a entendu de quelqu'un, puis révèle l'identité de la personne en question. De cette manière, le récit de Jacques Hold se répète dans la voix d'un deuxième personnage (c'est-à-dire celui qui lui a raconté l'histoire pour la première fois). Par exemple, Jacques Hold rapporte les dires de Tatiana (« Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl[363] »), mais aussi ce que les autres personnages racontent (« Le récit de cette nuit-là fait par Jean Bedford à Lol elle-même contribue, il me semble, à son histoire récente [...][364] »). La narration prend ainsi la forme d'un récit à plusieurs voix.

Les changements de points de vue trouvent leur origine en partie dans l'ignorance du narrateur, en partie dans sa mémoire lacunaire. Au tout début du récit, il raconte, *a priori* de lui-même, le quotidien de Lol avant l'événement traumatique :

> 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. On danse, Tatiana ? Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées — une émission-souvenir — dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais[365].

Cette même scène est reprise plus loin dans le récit, avec les mêmes mots, mais cette fois-ci émis par Tatiana :

> Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collège, elles dansaient dans le préau vide — on danse, Tatiana ? — un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses anciennes — une émission-souvenir qu'elles attendaient, les surveillantes étaient envolées, seules dans l'immense cour du

[363] *Ibid.*, p. 289.
[364] *Ibid.*, p. 295.
[365] *Ibid.*, p. 287.

> collège où on entendait, ce jour-là, les bruits des rues. Allez, Tatiana, allez, on danse, parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur[366].

La répétition serait ainsi un effet de la multiplication des instances énonciatives ou de la variation des points de vue. Elle sert autant à confirmer l'affirmation faite précédemment qu'à en disloquer le sens. Ce type de répétition revient à raconter la même histoire à plusieurs reprises, un mécanisme qui multiplie les possibilités d'interprétation de la scène.

Par ailleurs, Jacques Hold ne cesse de contester ces témoignages lacunaires. Il apporte des objections de manière systématique, en employant toujours les mêmes expressions : « je crois ceci[367] » ; « Je ne crois pas[368] » ; « Je ne crois plus […][369] ». C'est en raison de son insatisfaction vis-à-vis des témoignages des autres que Jacques Hold se lance dans sa propre quête de l'histoire de Lol. En effet, il éprouve le besoin de rassembler ses propres souvenirs : « J'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir[370]. » Cette dépendance de Jacques Hold sur les souvenirs des autres atteste l'impossibilité de raconter l'expérience vécue ; en même temps, elle démontre à quel point le projet de Jacques Hold repose sur l'invention. Cette invention narrative est le résultat de la pluralité des discours sur Lol.

À titre d'exemple, examinons la scène dans laquelle Jacques Hold rencontre Lol dans le salon de thé. Il lui raconte comment s'est passé son rendez-vous avec Tatiana Karl. Il lui dit notamment que Tatiana Karl a parlé d'elle et du bal de T. Beach avec beaucoup de détail. Or, le lecteur sait que ce n'est pas vrai, puisque la rencontre entre Jacques Hold et Tatiana Karl avait justement été racontée quelques pages avant. Dans cette version (antérieure) de la rencontre, Tatiana Karl s'était bornée à demander à Jacques Hold comment était Lol à la fin de la soirée ; elle n'avait présenté aucun détail sur Lol ni le bal. Lol n'a pas moyen de connaître cette version des faits ; or, elle soupçonne manifestement que celle que lui donne Jacques Hold au salon de thé est insuffisante, puisqu'elle lui dit : « Ce qui s'est passé dans cette chambre entre Tatiana et vous je n'ai pas les moyens de le connaître. Jamais je ne saurai. Lorsque vous me racontez il s'agit d'autre chose[371]. »

Outre le constat d'impossibilité de restituer la vérité des faits, l'on peut lire dans les mots de Lol un deuxième constat : l'impossibilité de savoir ce qui s'est passé entre Jacques Hold et Tatiana Karl, au-delà des paroles échangées — c'est-à-dire au niveau charnel. Il se

[366] *Ibid.*, p. 329.
[367] *Ibid.*, p. 321.
[368] *Ibid.*, p. 304.
[369] *Ibid.*, p. 289.
[370] *Ibid.*, p. 383.
[371] *Ibid.*, p. 357.

trouve que c'est précisément cet aspect de la rencontre qui intéresse le plus Lol. Dans les deux cas, l'affirmation de Lol atteste l'écart entre le vécu et la mise en mots. À mesure que l'on raconte, l'origine du vécu devient de plus en plus difficile à cerner.

Dans la mesure où le narrateur invente des faits, le lecteur n'arrive plus à lui faire confiance. On ne sait pas ce qui s'est véritablement passé. Le lecteur baigne dans des simulacres de récits. On est devant un narrateur qui a un rapport singulier au savoir. Le lecteur est constamment amené à se demander où le narrateur trouve ses informations. Tatiana Karl l'interroge elle aussi : « Comment savez-vous ces choses-là sur Lol[372] ? » L'histoire racontée par Jacques Hold apparaît ainsi comme une histoire de quête — une tentative de saisir le récit de Lol — mais aussi comme une histoire sans fin, puisqu'il y a toujours une autre version à inventer.

Cette ouverture du récit se traduit notamment par un usage singulier de la répétition qui participe à la production du sens. Elle se manifeste, par exemple, lorsque Jacques Hold raconte deux fois la même situation, à des moments différents :

> Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein. Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclore par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit : là. 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 […] Lorsque le bruit avait couru des fiançailles de Lol V. Stein, Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle : qui Lol aurait-elle bien pu découvrir qui aurait retenu son attention entière ? Quand elle connut Michael Richardson et qu'elle fut témoin de la folle passion que Lol lui portait, elle en fut ébranlée mais il lui resta néanmoins encore un doute : Lol ne faisait-elle pas une fin de son cœur inachevé[373] ?

> 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. Au collège elle était une merveille de douceur et d'indifférence, elle changeait d'amies, elle ne luttait jamais contre l'ennui, jamais une larme de jeune fille. 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

[372] *Ibid.*, p. 365.
[373] *Ibid.*, p. 288.

> de celle-ci pour la faire s'engager dans le mariage ? qui aurait conquis son cœur inachevé ? Tatiana croit-elle encore s'être trompée[374] ?

Ces deux passages, qui apparaissent à un intervalle de trente-huit pages, sont presque identiques. Avec ce genre de répétition textuelle, le narrateur démontre à quel point il se sent emporté par l'intensité du ravissement de Lol. Il a perdu le contrôle de ses émotions, mais aussi le fil du récit qu'il essaie de raconter.

Selon Anne Tomiche, ces répétitions autour de l'histoire du bal n'aident pas les personnages à accéder à leurs souvenirs de l'événement. Bien au contraire : la répétition fait en sorte que les origines de l'histoire soient perdues à jamais :

> Il s'agit d'une part d'une mémoire structurelle et textuelle qui, répétant en les déplaçant les composantes de la configuration qui marque l'origine (le début textuel et l'origine fantasmatique) de l'histoire de Lol, permet, par la réinscription, de commémorer — d'inscrire la mémoire de — l'événement originel, aussi problématique soit-il en tant qu'origine[375].

Par la répétition, le texte nous montre sa capacité de transformer la mémoire individuelle en une mémoire partagée. Lol a besoin des souvenirs des autres pour accéder à l'événement, tout comme Jacques Hold a besoin des souvenirs de Lol et des autres. C'est en ce sens qu'A. Tomiche interprète *Le Ravissement*, mais aussi deux autres textes de Marguerite Duras (*Le Vice-consul* et *India Song*), comme des récits sur la mémoire partagée :

> Si les personnages sont individuellement privés de mémoire, chacun des trois textes ouvre la possibilité d'une mémoire non individuelle, qui est mémoire partagée. Dans *Le Ravissement*, la mémoire de Lol n'existe que partagée avec Hold. Non seulement parce qu'il est le narrateur, et que tout le récit de mémoire passe donc par lui, mais aussi parce que le récit met en scène une forme de partage de mémoire entre les deux personnages. Hold, qui cherche à raconter Lol V. Stein et pour cela à se souvenir de Lol V. Stein, en arrive à se souvenir des souvenirs de Lol comme s'il les avait lui-même vécus[376].

Cette mémoire partagée représente une possibilité de reconstruction, bien que déformante, du bal de T. Beach. Or c'est justement parce qu'elle est déformante qu'elle est créatrice. À chaque reprise de la scène du bal, celle-ci est déconstruite. En d'autres termes, la répétition de l'événement finit par le dissoudre. La répétition dissout la puissance traumatique de l'événement et vide ce dernier de toute signification.

---

[374] *Ibid.*, p. 326.
[375] A. TOMICHE, « Récits de mémoire : du ravissement de la mémoire à la mémoire en partage », *Roman 20-50*, Hors-série, n° 2, 2006, p. 107 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-93.htm ; consulté le 17 décembre 2025).
[376] *Ibid.*, p. 104.

Même si Lol ne parle pas, elle donne une raison d'être à sa douleur. Lol façonne son vécu au long du récit, et notamment lorsqu'elle pousse Jacques Hold à lui raconter la scène du bal. Jacques Hold fait figure d'écrivain moderne parce que sa démarche est d'employer la répétition consciemment, c'est-dire, de répéter pour épuiser toutes les possibilités de dire des choses sur ce bal. C'est pour cela qu'il dit qu'il faut inventer l'histoire de Lol. L'invention est aussi un principe qui part de Lol :

> Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais[377].

En revanche, le silence de Lol montre à quel point la répétition peut être porteuse de sens. En effet, son silence — ou du moins, son rapport tendu au langage — produit un excès de sens. Lol crie, ment, suspend les phrases, mais surtout elle fait résonner les mots à l'infini. Ce faisant, elle engage une forme de répétition productrice de différence. Par exemple, lorsque Lol prononce la phrase « Tatiana est nue sous ses cheveux noirs », les mots éclatent et résonnent dans la parole du narrateur. Il répète la phrase, dans le but d'en cerner la puissance :

> Elle vient de dire que Tatiana est *nue sous ses cheveux noirs*. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : « *nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs* ». Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, *nue sous ses cheveux noirs*. Elle était ainsi dans la chambre fermée, pour son amant. L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire[378].

Ces mots prononcés par Lol touchent profondément Jacques Hold. Il est traversé par la phrase à tel point qu'il l'entend redoublée, comme si Lol l'avait prononcée en entier et ensuite l'avait décomposée en isolant les mots : « nue, nue, cheveux noirs ». Jacques Hold tourne autour de la phrase, il essaie à tout prix de lui donner un sens, de combler le vide dans les mots de Lol. La phrase « nue sous ses cheveux noirs » déclenche une dynamique répétitive au niveau du langage, qui vient redoubler celle que le personnage exprime par son comportement. En répétant les mots de Lol, Jacques Hold leur confère une nouvelle intensité. Il exprime son non-savoir en tant que narrateur et fait état de sa volonté de signifier le désir de Lol. Ici, l'incapacité du langage à représenter le trauma ouvre la possibilité de produire du sens à l'infini.

---

[377] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 302.
[378] *Ibid.*, p. 346.

On pourrait même dire que Jacques Hold bégaie les mots de Lol, ou encore que c'est Marguerite Duras elle-même qui bégaie dans l'effort de mettre en récit une expérience intense. Ce bégaiement ne doit pas être compris comme une simple hésitation, mais comme la manifestation d'une tension intérieure, d'une difficulté à dire l'indicible, à faire surgir la parole depuis une expérience extrême.

On rappellera ici la thèse de G. Deleuze, qui voit en l'écrivain un être étranger à sa propre langue, même lorsqu'il s'exprime dans celle-ci. Cet étrangeté se manifeste dans son usage singulier de la langue, un usage qui tend vers le déséquilibre. G. Deleuze évoque les tentatives des romanciers d'inventer d'autres formules que le traditionnel « dit-il », utilisé pour rapporter les paroles ou la voix des personnages. Or, cette recherche n'est pas seulement stylistique ; elle découle d'une nécessité plus profonde, celle de donner véritablement la parole à l'autre, en explorant ce que le verbe « dire » recouvre[379].

Derrière ce « dire », il y a un mouvement propre à l'écrivain, qui bégaie à son tour — non pas par défaut, mais dans l'effort de faire advenir une parole qui ne se laissera pas aisément contenir dans les cadres habituels de la langue. Selon G. Deleuze, le bégaiement constitue une véritable opération poétique. Il souligne également le fait qu'il existe des écritures capables de faire apparaître ce bégaiement dans la matérialité même du texte, c'est-à-dire de le rendre perceptible dans le rythme ou la construction de la phrase. Les textes poétiques — ou, comme le dit G. Deleuze, les « paroles poétiques » — en sont un exemple, car ils font bifurquer les mots, les arrachent à leur linéarité habituelle. Pour le philosophe, « c'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant : les deux bégaiements[380] ».

G. Deleuze illustre sa conception du bégaiement à travers l'analyse du poème « Comment dire », de Samuel Beckett. Dans ce poème, l'auteur s'efforce d'instaurer une langue singulière : en l'occurrence, par le démembrement des mots et l'usage de particules a-signifiantes. D'après G. Deleuze, celles-ci font « pousser la langue ». Il en résulte un étirement de la langue, une tension extrême qui la pousse jusqu'à ses limites : « Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre […][381] ».

Chez Marguerite Duras, le bégaiement ne passe pas par le démembrement du mot, comme chez S. Beckett ; il se manifeste plutôt par la reprise des mots de Lol par le narrateur,

[379] G. DELEUZE, « Bégaya-t-il », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 135-143.
[380] *Ibid.*, p. 139.
[381] G. DELEUZE, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 140.

ou encore par ce que l'on pourrait appeler des « mots-trous » — c'est-à-dire des absences creusées dans le tissu du langage :

> […] 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. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner[382].

Le mot-trou ne signale pas une défaillance de la parole ; au contraire, il ouvre un espace où le langage déborde sa fonction ordinaire. De cet espace — ou plutôt, de ce creux débordant d'intensité —, c'est l'excès du langage qui advient, c'est-à-dire un trop-plein affectif, un signifiant qui ne trouve pas moyen d'être dit autrement. Ainsi, loin de réduire la langue au silence, le bégaiement de Lol fait émerger une parole tendue, fragmentaire, elle-même porteuse de tout ce qui dépasse le dicible.

En clair, toute l'histoire du *Ravissement* peut être lue comme la quête du mot juste pour représenter le trauma de Lol. Ce mot puissant, qui « aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible[383] », représente pour Lol le pouvoir de nomination de tout mot. Le mot recherché serait le seul capable d'épuiser tous les langages (« tous les autres mots auraient été enterrés »). Lol rêve de ce mot inexistant. Paradoxalement, ce mot-trou fait résonner son vide intérieur mais aussi le vide de tout mot qui essaie de nommer le réel.

Dans le passage ci-dessous, le texte ne cesse de mettre en relief la puissance du langage, marquée par différents types de répétition textuelle : entre autres, la construction phrastique « elle ne dispose »/ « elle n'a aucune » || « ç'aurait été pour toujours »/ « Ç'aurait été un mot-absence ». Puis, c'est le mot-trou qui est répété trois fois, et ensuite le paragraphe qui se construit selon une seule et même cadence. Le conditionnel des verbes et la négation mettent en relief le vide du mot, ce vide qui, paradoxalement, le fait résonner sans cesse dans le discours. Ces répétitions révèlent une pensée qui tourne autour du même dans l'espoir de faire émerger un sens. Il s'agit de la tentative la plus réussie de Lol de dire l'indicible :

> […] ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein[384].

[382] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.
[383] *Id.*
[384] *Ibid.*, p. 309.

Jean-François Lyotard nomme *infantia* ce phénomène qui dessine la limite du langage — limite qui sera d'ailleurs repoussée à l'infini : « Infantia, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours… Ce qui ne se laisse pas écrire, dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire[385]. »

À la lumière de ces remarques, l'on pourrait dire que Lol est celle qui demeure dans l'enfance, stade auquel le langage n'est pas encore bien développé. Son langage est un langage premier, élémentaire. Ne pas être un sujet du langage revient, en quelque sorte, à incarner la projection de la potentialité même d'un sujet du langage. Cette expérience s'apparente alors à celle de la folie ou à ce qui relève du poétique.

En somme, on peut considérer la répétition ontologique chez Lol comme une manière de comprendre l'événement, plutôt que comme un repli sur le passé. De fait, Lol semble chercher à comprendre ce qui s'est passé, mais pas par le biais de la raison ni du langage. Elle ne tente pas d'exprimer son trauma dans le but de le reformuler. Lol est un être qui ne contrôle pas son « moi ». Les répétitions de Lol ne lui servent pas à analyser la situation ; au contraire, elles lui font revivre son ravissement. Sa recherche de sens se fait par les sensations, par le corps. Ses retours sur le passé témoignent surtout d'une volonté de ressentir le vécu et non de savoir quoi que ce soit à son sujet. De fait, il ne s'agit pas pour Lol de comprendre l'événement du bal, mais de se laisser abandonner à son désir. Et son désir n'est pas de combler un vide, mais de poursuivre dans la répétition de l'intensité de son ravissement, sans que celle-ci soit filtrée par le souvenir ni la représentation.

Le silence de Lol révèle le rapport intime entre la répétition et l'intensité du ravissement. Il démontre que la répétition est le seul moyen pour Lol de vivre entièrement ce qui n'était pas possible lors de l'événement lui-même. En ce sens, le silence de Lol atteste sa volonté d'éprouver autrement l'expérience : « Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs[386]. »

En effet, Lol revit l'expérience en endossant différents rôles. Par exemple, lors du dîner qu'elle donne chez elle, elle revit le bal avec différents actants : le couple Michael Richardson et Anne-Marie Stretter devient Jacques Hold et Tatiana Karl, et Lol prend le rôle d'Anne-Marie Stretter. Cette nouvelle configuration permet à Lol de se vivre en tant que femme fatale et de transférer la douleur de la trahison à Tatiana, qui est à sa place. C'est pour cela que l'on peut dire que chaque répétition permet à Lol de résister à la fixité, de sortir du lieu figé dans lequel

[385] J.-F. LYOTARD, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.
[386] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 386.

elle a l'impression de se trouver. Elle ne reproduit pas le même, elle le creuse. Répéter, dans *Le Ravissement*, c'est chercher à exister autrement.

C'est pour cette raison qu'Eduardo Prado Coelho avance que l'écriture durassienne met en relief un sujet traversé par une intensité[387]. Il rapproche l'écriture durassienne (et celle de Clarice Lispector aussi) de ce que G. Deleuze appelle le « plan de consistance » :

> Le plan de consistance ou de composition (planomène) s'oppose au plan d'organisation et de développement. L'organisation et le développement concernent forme et substance : à la fois développement de la forme, et formation de substance ou de sujet. Mais le plan de consistance ignore la substance et la forme : les heccéités, qui s'inscrivent sur ce plan, sont précisément des modes d'individuation qui ne procèdent ni par la forme ni par le sujet. Le plan consiste abstraitement, mais réellement, dans les rapports de vitesse et de lenteur entre éléments non formés, et dans les compositions d'affects intensifs correspondants (« longitude » et « latitude » du plan)[388].

Autrement dit, il s'agit d'une forme d'individuation qui ne s'ancre ni dans une forme définie, ni dans un principe d'organisation, ni dans une substance stable ou une dynamique de développement. Il s'agit d'un mode d'existence caractérisé par un rythme fondé sur l'altérabilité des éléments en cours de construction. Ce mode d'existence est structuré par le milieu, par l'intensité.

Bien que le discours de Lol ne soit pas cohérent, elle tente de trouver ses mots. Et plus elle se rapproche du mot qu'elle cherche, plus elle devient fuyante. Qu'est-ce qui pourrait remplir ce mot-trou ? Personne ne le sait, même Lol. La seule possibilité d'existence de ce mot-trou est peut-être déjà une dimension plus vaste du langage puisqu'il est la révélation d'un nouveau commencement. Si l'on se borne à interpréter le bégaiement de Lol comme étant le symptôme de l'échec du langage, l'on ne pourra pas apprécier la puissance colossale qu'il renferme. Marguerite Duras accorde une importance capitale à ce bégaiement. Tout en reconnaissant les failles du langage, l'écrivaine présente une écriture du détour, une écriture oblique, dont la répétition est l'effet principal. Le texte ainsi produit intègre une dimension poétique.

Le mot-trou durassien devient la possibilité de faire résonner l'histoire dans la parole de l'autre. Sa puissance est mesurable à l'effet qu'il produit dans le récit. Comme l'énonce P. Ricœur : « Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage[389]. » En d'autres mots, une puissance se dégage de la construction des

[387] E. P. COELHO, « Duras/Lispector », *op. cit.*, p. 213.
[388] G. DELEUZE, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 632.
[389] P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 175.

personnages ; il s'agit de la puissance des possibilités, d'une forme de répétition qui fait travailler l'imagination du narrateur, mais aussi celle du lecteur. Le mot-trou représente le vrai défi de l'écriture durassienne. Il met en relief, d'une certaine manière, le silence de Lol. C'est de ce mot-trou que surgit la répétition qui guérit. Celle-ci se révèle être l'outil le plus approprié pour raconter l'histoire du bal, puisqu'elle permet à Lol de dissoudre la puissance traumatique du bal et donc de se libérer.

Le retour sur le lieu du trauma est pour Lol une possibilité de se libérer de l'histoire du bal. Le personnage replonge dans son passé, mais les images qui surgissent ne font que davantage gommer sa mémoire. Elle se rend sur les lieux du trauma afin de l'oublier complètement : « Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision d'aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra[390]. »

2.1.2. La Quête d'une expérience radicale chez G. H.

Seule dans son appartement, G. H. s'efforce de raconter son vécu et de comprendre ce qui lui est arrivé : « — — — — — — Estou procurando. Estou procurando. Estou tentando entender[391]. » Ces paroles, marquées par une répétition insistante, manifestent non pas une certitude mais un effort de saisir un vécu qui échappe au personnage. La récurrence des mots n'est pas anodine : elle évoque une sorte de tâtonnement langagier, une tentative de donner forme à une expérience extraordinaire qui résiste à la conceptualisation. En répétant les mots, G. H. tente de circonscrire par le langage ce qui lui est arrivé, de se réapproprier un événement qui a bouleversé sa perception d'elle-même et du monde.

Toutefois, cette entreprise se heurte à une limite fondamentale : celle de l'écart irréductible entre l'expérience vécue et sa mise en mots. En effet, G. H. prend conscience de l'impossibilité de restituer pleinement ce qu'elle a éprouvé, de donner corps à l'ineffable. Il ne s'agit pas là d'un simple obstacle technique, à ses yeux, mais d'une limite fondamentale du langage. En ce sens, la répétition dans le discours du personnage pourrait servir à révéler la difficulté, voire l'impossibilité, de saisir l'événement vécu. La répétition ne serait alors pas une voie de salut, mais le lieu d'une impasse. Elle serait le signe d'un sentiment d'impuissance de la part de G. H. dans sa démarche de raconter son passé. En revanche la répétition n'est pas signe de manque, chez G. H. ; elle est plutôt l'affirmation d'un excès, d'une intensité.

---

[390] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 379.
[391] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 9, « … Je cherche. Je ne cesser de chercher, d'essayer de comprendre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 21.

C'est précisément en affrontant cette impuissance du langage que G. H. entre dans un autre rapport avec le réel : à savoir, un rapport reposant sur l'exploration du sensible. Son récit ne vise pas la représentation rationnelle du vécu, mais plutôt l'accès à ce qui échappe à toute saisie conceptuelle. G. H. s'ouvre à une forme de connaissance intuitive, corporelle et affective. La répétition ne consiste plus à reconstruire ou représenter l'événement, mais à s'immerger dans une expérience sensible.

Selon Alexandre Nodari, le noyau de l'écriture lispectorienne réside précisément dans la tentative de rendre perceptible l'écart intangible séparant les mots des choses. Chez l'écrivaine brésilienne, le langage est mobilisé non pas pour nommer ou cerner, mais pour traduire, de manière sensible et suggestive, tout ce qui échappe à l'appréhension directe :

> Toute l'œuvre de Clarice semble contenir cet effort de convertir la nomination, la désignation, la référenciation, en question, ce qui engendre une écriture interrogative plutôt qu'affirmative […] Mais, plus essentiellement, cette opération s'effectue de manière disséminée et indirecte, à travers les affirmations elles-mêmes (comme dans « L'Œuf et la Poule »), la multiplication des noms de la chose (ou de l'intervalle etc.), non seulement comme symptôme (passif) de l'insaisissabilité des choses par le langage, mais aussi comme une manière oblique, par l'excès (actif), d'interroger la nomination, de produire, à rebours, la question. C'est dans la mesure où le mot, dans un effort immense pour désigner, ne désigne pas — dans la mesure même où, à partir de la possibilité de désignation, il devient non-désignation — qu'il manifeste l'indésignable[392].

Cette manière sensible de traiter de l'indicible n'est autre que la manifestation de la répétition qui guérit. Celle-ci devient chez Clarice Lispector l'outil pour franchir les frontières du langage, mais surtout pour garantir que les mots expriment quelque chose de vrai, de nu. La répétition en vient ainsi à représenter la solution la plus adéquate aux contraintes du langage. Elle manifeste sa puissance affirmative.

De fait, plus que chercher à comprendre le vécu, G. H. cherche par la répétition un moyen de se libérer d'elle-même. Elle dit reproduire ce qui a eu lieu : « Ah, será mais um grafismo que uma escrita pois tento mais uma reprodução do que uma expressão[393]. » La

---

[392] A. NODARI, « O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na "Dura Escritura" de Clarice Lispector [L'indicible manifeste: sur l'inaccessibilité de la chose dans "Dura Escritura" de Clarice Lispector] », *Letras*, nº 98, 2018, p. 108 « Toda a obra de Clarice parece conter esse esforço de converter a nomeação, designação, referenciação, em pergunta, gerando uma escrita interrogativa, antes que afirmativa […] Mas, mais essencialmente, a operação se dá de forma disseminada e indireta, por meio das próprias afirmações (como em "O ovo e a galinha"), na multiplicação de nomes da coisa (ou do intervalo, etc.), não só sintoma (passivo) da inapreensibilidade das coisas pela linguagem, mas também modo oblíquo de, pelo excesso (ativo), questionar a nomeação, produzir, às avessas, a pergunta. É na medida mesmo em que a palavra, num esforço imenso de designar, não designa, na medida mesmo em que, a partir da própria possibilidade de designação, ela se torna não-designação, que ela manifesta o indesignável. »

[393] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 15, « Oh, ce sera davantage un graphisme qu'une écriture, car mon but est moins d'exprimer que de reproduire. J'éprouve de moins en moins le besoin de m'exprimer. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 34.

reproduction part de ce qui reste, comme le suggère Yudith Rosenbaum : « Le discours de celui qui a plongé dans le chaos portera les marques des décombres et se construira au prix de l'impossibilité de représenter fidèlement ce qui a été vécu avec une telle intensité[394]. » Cependant, cette même impossibilité se transforme en son contraire et finit par produire un récit excessif.

G. H. donne l'impression de relater l'événement qu'elle a vécu ; toutefois, ce qu'elle met véritablement en récit, ce sont les pensées qui l'ont traversée au moment de l'expérience fondatrice, ainsi que celles qui traversent son présent. Il s'agit d'une plongée introspective d'une rare intensité. On en retrouve une illustration dans la scène où G. H. fait des boulettes de pain sur la table du petit déjeuner : « Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão — era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão [...][395] ».

Les personnages de Clarice Lispector s'adonnent souvent à des activités qui évoquent le processus de création artistique. En l'occurrence, le personnage de *La Passion* s'applique à un travail manuel : celui de fabriquer des boulettes de pain sur la table. Distraitement, G. H. touche la surface de la matière à modeler. Toutes les formes sont à la portée de ses doigts, mais c'est une seule forme, arrondie, qui s'impose. Touche par touche, le personnage se rapproche le plus possible de la forme désirée. Cependant, ces nombreuses boulettes, issues d'un même modèle, ne révèlent autre chose que l'ennui marquant le quotidien de G. H. Celui-ci s'assimile à une activité mécanique, répétitive, non-réflexive — semblable à celle de l'artisan, de l'esclave, de l'ouvrière, de la domestique. Ainsi, l'action de faire des boulettes rappelle l'activité créative du personnage, la sculpture, à la différence qu'il s'agit d'un geste mécanique. Ce processus qui engage à la fois le corps et la pensée préfigure celui que G. H. accomplira dans sa relation au langage et, par conséquent, à l'écriture.

La scène où G. H. façonne des boulettes de pain est rédigée à l'imparfait, un temps verbal qui évoque la durée, la répétition et l'habitude. Ce choix inscrit l'action dans une temporalité propre au souvenir, sans début ni fin, dans un temps qui s'étire à l'infini. G. H. revisite une routine ancienne et plonge dans une longue digression sur qui elle était avant la

[394] « O discurso de quem mergulhou no caos trará as marcas dos escombros e se fará às custas de não poder representar com fidelidade o que foi vivido tão intensamente. » Y. ROSENBAUM, « No território das pulsões », dans *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, IMS, 2004, vol. 17 et 18, p. 268.

[395] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 17-18, « Je m'attardais à table, après le petit déjeuner, en faisant des boulettes de pain — est-ce cela ? Il faut que je sache, il faut que je sache ce que j'étais ! J'étais cela : je faisais distraitement des boulettes bien rondes avec la mie de mon pain. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 38.

crise ayant effacé les contours de son identité. De ce fait, la remémoration déclenche une réflexion critique sur sa vie mécanique, entraînant une prise de conscience existentielle :

> Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam[396].

Ce mouvement rétrospectif ne renvoie pas à une simple répétition passive ; il s'apparente plutôt à une démarche introspective, où le passé est revisité comme un terrain de quête existentielle. Il ne s'agit pas d'un temps répétitif et stérile, marqué par l'ennui de la quotidienneté, mais d'un temps de reprise signifiante — un temps habité par la profondeur, l'exploration intérieure et la possibilité d'un dévoilement de soi :

> G. H. era uma mulher que *vivia bem, vivia bem, vivia bem*, vivia na supercamada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G. H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar[397].

Dans ce passage, l'expression « vivia bem » [vivait bien] est répétée trois fois. Loin d'une redondance inutile, cette répétition sert à insister sur le trait définitoire de la vie de G. H. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, l'expression semble évoquer de manière générale le mode de vie de G. H. : c'est-à-dire un mode de vie satisfaisant au niveau personnel et social. Lorsque l'expression est répétée, une deuxième couche de signification vient s'ajouter à la première, d'ordre matériel cette fois-ci. « Viver bem » signifie en effet bénéficier de bonnes conditions économiques. Autrement dit, si le signifiant ne change pas (le mot étant répété à l'identique), le signifié subit une modification en fonction du contexte syntaxique. Ce signifié

---

[396] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 20-21, « De la table où je m'attardais puisque j'avais du temps, je regardais autour de moi tandis que mes doigts pétrissaient des boulettes de pain. Le monde était un lieu. Dont je me servais pour vivre : je pouvais , dans le monde, accoler des boulettes les unes aux autres, il suffisait de les poser côte à côte, et, de les presser sans même forcer, pour qu'une surface s'unisse à une autre surface, de sorte que je formais ainsi, peu à peu, en y prenant plaisir, une curieuse pyramide qui me satisfaisait : un triangle, lignes droites, constitué de formes rondes, une forme constituée de formes contraires. Et si cela avait un sens, mes doigts et la mie de pain le savaient probablement. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 45-46.

[397] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 44-45, « G. H. était une femme qui vivait bien, qui vivait bien, qui vivait bien dans la couche supérieure des sables du monde, et les sables ne s'étaient jamais éboulés sous ses pieds : l'harmonie était telle que si les sables devenaient mouvants, les pieds suivaient le mouvement, et alors tout était solide, compact. G. H. vivait au dernier étage d'une superstructure, et, bien qu'édifié dans les airs, c'était un édifice robuste, G. H. elle-même là-haut était comme les abeilles tissant la vie dans l'air. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 94.

supplémentaire dénote le statut social du personnage, son entourage et son environnement. Le mot « bem », suivi par la proposition « vivia na supercamada » [dans la couche supérieure], suggère que G. H. possédait de bonnes conditions matérielles, une idée renforcée par l'image suivante : « tudo era firme e compacto » [tout était solide et compact].

La répétition de l'expression « vivia bem » possède cependant une autre facette. Le fait d'être répétée trois fois, à l'identique, confère à l'expression une dimension réflexive, voire comique. En effet, au bout de la troisième occurrence, le « vivia bem » en vient à signifier son contraire : c'est-à-dire « vivia mal ». L'expression recèle une forme d'ironie, qui aurait pu passer inaperçue si l'autrice s'était contentée de l'employer une seule fois ; la répétition la fait éclater à la surface du texte, révélant à quel point le personnage a vécu une vie illusoire. Surgissant dans le contexte d'après-crise de G. H., l'expression souligne combien son existence est devenue une sorte de cage. La répétition permet de mettre à nu l'ordre régissant la vie du personnage, ordre reposant sur le maintien du même. Par la force de la répétition, les mots de G. H. dévoilent l'ironie de sa vie bourgeoise — une vie à l'allure parfaite mais saturée par la convention et l'ennui. Ils révèlent l'apathie du personnage coincé dans sa vie quotidienne. Enfin, en évoquant un quotidien dépourvu d'avenir, ils rappellent la suprématie du temps (*Chronos*) sur les êtres humains.

Dans l'espoir de se souvenir de qui elle était et de ce qui lui est arrivé, G. H. finit par choisir d'élaborer elle-même son histoire : « Vou criar o que me aconteceu[398] ». Le résultat de cette démarche est un récit de nature graphique, une écriture-dessin. La répétition du verbe « ver » [voir] nous permet d'en circonscrire les caractéristiques :

> Eu *vi*. Sei que *vi* porque não *dei* ao que *vi* o meu sentido. *Sei* que *vi* — porque não entendo. *Sei* que *vi* porque para nada serve o que *vi*. Escuta, vou ter que falar porque não *sei* o que fazer de ter *vivido*. Pior ainda : não quero o que *vi*. O que *vi* arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter *visto* coisa melhor. Toma o que *vi*, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil[399].

À chaque itération du verbe « ver », le personnage revient à la scène originelle de la rencontre avec le cafard. Or, ce retour n'implique jamais une répétition du même : chaque reprise introduit une variation, une inflexion nouvelle du sens, conférant à l'acte de voir un

[398] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 15, « Je vais créer ce qui m'est arrivé. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 34.
[399] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 13, « J'ai vu, je sais que j'ai vu, parce que je n'ai pas pu donner un sens personne là ce que j'ai vu. Je sais que j'ai vu parce que je ne comprends pas. Je sais que j'ai vu parce que ce que j'ai vu ne me sert à rien. Écoute, il faut que je parle parce que je ne sais que faire de ce que j'ai vu. Pire encore : ce que j'ai vu je n'en veux pas. Ce que j'ai vu fait voler en éclats ma vie de tous les jours. Pardonne-moi pareil cadeau, je préférais tellement avoir vu une chose agréable. Prends ce que j'ai vu. Délivre-moi d'une vision qui ne me sert à rien, délivre-moi de mon péché inutile. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 29.

pouvoir d'interprétation croissant. Comme le dit le texte : « ver », c'est ne pas donner du sens à l'objet qui est vu ; « ver », ce n'est pas comprendre ; « ver », c'est un acte inutile, parce que « ver », comme la « vida » [vie], est quelque chose à vivre, non à conceptualiser.

Après les six réitérations du verbe « ver » au passé composé, il est impossible de ne pas confondre phonétiquement le verbe « ver » [voir] avec le verbe« viver » [vivre] : « vivido » (vi-vida). Cela donnerait, par exemple : « Não sei o que fazer de ter visto a vida » [Je ne sais pas quoi faire pour avoir vu la vie], formulation qui évoque d'ailleurs un autre passage : « […] o que eu via era a vida me olhando[400]. » Ce rapprochement des verbes sur le plan phonétique tend à les rapprocher sur le plan sémantique également. Par la répétition, les deux verbes se confondent : « ver » en vient à toucher l'essence de l'être, tandis que « viver » commence à désigner une vision qui traverse tout le corps. Ces deux idées semblent toucher à un signifié commun : ce qui est expérimenté, plutôt que ce qui est réfléchi.

Cette répétition lexicale devient, chez G. H., un moyen de se rapprocher d'une réalité existentielle. Elle ne vise pas simplement à révéler une réalité extérieure, mais à pénétrer l'essence de l'être. La répétition permet à G. H. de pousser plus loin vers l'origine, d'approfondir ses questionnements sur l'existence. Le langage devient un moyen d'accès pour accéder à une autre dimension.

La répétition de G. H. s'inscrit pleinement dans ce que G. Deleuze appelle la répétition « productrice[401] » — non pas la reproduction du même, mais un processus de différenciation, où chaque retour transforme en profondeur le rapport au vécu initial. En répétant les mots et en se remémorant l'événement, G. H. recompose ce dernier. La répétition devient ainsi un véritable moteur du devenir. Par la répétition, G. H. renouvelle son existence.

Chaque répétition semble pousser le langage à sa limite. Le personnage tente de dire ce qui lui échappe, et à chaque itération, c'est un nouveau sens qui émerge. Il s'agit d'un mouvement tendant vers l'excès : G. H. raconte ce qui s'est passé, puis revient en arrière pour y ajouter quelque chose.

Parmi les formes de répétition qui produisent de l'excès, dans *La Passion*, l'une des plus frappantes est celle qui vise à définir les choses. Invariablement, toutefois, les tentatives de définition demeurent incomplètes : G. H. décrit les choses par les attributs qui lui semblent les plus pertinents à un moment donné, avant d'ajouter progressivement de nouvelles informations. On entrevoit ainsi l'hésitation du personnage à fixer le sens. Si elle dispose de plusieurs moyens pour éviter la redondance — par exemple, les pronoms ou les substitutions —, elle n'en emploie

[400] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 38, « […] ce que j'ai vu, c'était la vie me regardant. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 81.
[401] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 371.

aucun. Elle privilégie ainsi l'effet d'accumulation et de surcharge : « Tenho medo de tanta matéria — a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente[402]. »

En plus de cette répétition qui engendre de l'excès, nous pouvons citer la répétition qui reprend des structures phrastiques presque identiques, toujours dans le but de définir les choses :

> Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital, e nunca se toca no nó vital de uma coisa[403].
>
> Mas em matéria de viver, o sofrimento não é medida de vida: o sofrimento é sub-produto fatal e, por mais agudo, é negligenciável[404].

Dans ces extraits, G. H. essaie de définir des concepts en s'appuyant sur leur contraire, ou sur des caractéristiques qui ne leur correspondent pas : autrement dit, elle les définit par leur négation (« X n'est pas … »). Ce faisant, le personnage remet en question l'identité des concepts. Lorsque G. H. dit « o escuro não é iluminável » [l'obscurité n'est pas éclairante], on se demande à quoi se rapporte le mot « escuro » [l'obscurité]. Cette réponse vient tout de suite après : G. H. donne la définition avec l'affirmation « o escuro é o nó vital » [l'obscurité est le nœud vital]. Ainsi, le concept se répète. Cette répétition sert à nier la définition précédente, ce qui suggère que G. H. ne répète pas à cause de l'insuffisance des mots ; elle répète pour produire d'autres modes de dire, à partir de l'excès, du débordement.

La répétition traduit aussi l'intensité des expériences. Les mots résonnent dans l'esprit de G. H., comme des litanies. Ce procédé stylistique contribue à structurer le combat intérieur du personnage, voire à en intensifier le rythme. L'exemple du canyon est particulièrement significatif à cet égard : il apparaît à deux reprises, à des moments différents du récit :

> Só depois é que me ocorreria uma frase antiga que tolamente se gravara há anos na minha memória, apenas o subtítulo de um artigo numa revista e que eu terminara por não ler: "Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida"[405].

[402] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 89, « J'ai peur de tant de matière — la matière vibre d'attention, vibre de processus vivant, vibre d'actualité inhérente. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 178.
[403] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 89, « Car on ne peut éclairer l'obscurité, l'obscurité est une façon d'être : l'obscurité est le nœud vital de l'obscurité, et jamais on ne touche au nœud vital d'une chose. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 177.
[404] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 91, « Mais en matière de vie, la souffrance n'est pas une mesure de vie : la souffrance est un sous-produit fatal et, pour aiguë qu'elle soit, négligeable. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 181.
[405] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 17, « Plus tard seulement me reviendrait une phrase ancienne qui s'était gravée dans ma mémoire, il y a des années. Ce n'était que le sous-titre d'un article de revue que j'avais fini par ne pas lire : « Perdue dans l'enfer embrasée d'un canyon, une femme lutte désespérément pour la vie. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 37.

> Minha luta primária pela vida. “Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida”[406].

Ces passages nous montrent que G. H. cherche à conférer un sens et une cohérence à l’expérience qu’elle traverse. Dans cette quête, elle ordonne et relie des souvenirs fragmentés. La phrase sur le canyon, en particulier, s’est ancrée dans sa mémoire ; elle refait surface lorsque le personnage se retrouve dans une situation analogue. On remarque alors que G. H. se définit elle-même comme « abrasada[407] » [embrasée[408]]. Elle adopte ainsi la posture de la femme perdue dont elle avait lu « l’histoire » dans un magazine. Ce qui était d’abord un titre qu’elle avait lu devient désormais une expérience vécue. La réalité textuelle se réactualise sous la forme d’une réalité empirique. G. H. devient la femme du canyon. Ces phrases résonnent comme un chant, un chant qui serait à la fois la louange de l’expérience et une supplique pour échapper à cet état de conscience intense de soi et du monde. La répétition ne viserait donc pas à dire quoi que ce soit de l’événement ; elle serait plutôt le résultat bouleversant de ce dernier.

En somme, le récit de G. H., entrecoupé de commentaires et de découvertes de soi, en vient à remettre en question l’expérience elle-même. C’est toute l’histoire du personnage qui s’en trouve ébranlée : « Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu — quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem[409] ? » Ce que révèle le texte, c’est que l’expérience radicale de G. H. réside dans l’usage du langage comme médium d’expression du sensible. Or, pour que la parole advienne, elle sera nécessairement traversée par la répétition. Autrement dit, la répétition est le langage qui exprime le sensible. Dans *La Passion,* Clarice Lispector suggère qu’il existe des expériences qui ne peuvent être saisies par l’usage conventionnel du langage, c’est-à-dire qu’elles ne peuvent être dites une seule fois ou selon une forme unique. En recourant à la répétition comme support du discours, G. H. met en évidence la nécessité de multiples angles d’approche pour exprimer ce qui relève de l’ordre du sensible. *La Passion* n’est donc pas un récit de mémoire, mais une expérience sensible — une expérience que le lecteur est d’ailleurs invité à partager.

Traversée par l’intensité de son expérience, G. H. essaie d’épuiser toutes les possibilités du « dire ». Son rêve d’un langage qui serait porté par la répétition infinie, d’un langage qui pourrait tout exprimer, se métaphorise comme régression vers un état antérieur au langage. En

---

[406] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 54, « Ma lutte primaire pour la vie : “Perdue dans l’enfer embrasée d’un canyon, une femme lutte désespérément pour la vie.” » *La Passion*, *op. cit.*, p. 109.
[407] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 72.
[408] *La Passion*, *op. cit.*, p. 144.
[409] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 63, « Je crois que j’ai tout inventé, que rien de tout cela n’a existé ! Mais si j’ai inventé tout ce qui m’est arrivé hier — qui m’assure que je n’ai pas inventé aussi toute ma vie antérieur à hier ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 128.

tant qu'excès de mots, la répétition devient un moyen de toucher le silence. De fait, G. H. se replie de plus en plus dans le silence. Ce silence n'est pas un espace vide ; c'est un excès de langage, tout comme l'événement est un trop-plein. Le silence n'est pas absence, il est excès de présence :

> Aquilo de que se vive — e por não ter nome só a mudez pronuncia — é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável — mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudesce como na chama de uma vela[410].

2.2. Répétition et dissolution du moi

La répétition, c'est aussi un mouvement vers un temps antérieur au passé, un retour à un état premier. C'est dans cette perspective que nous chercherons à comprendre comment la répétition favorise le processus de dépersonnalisation que les personnages semblent vouloir revendiquer, comme un chemin vers cet état originel. Lol exprimera sa singularité en s'immergeant dans la folie, tandis que G. H. trouvera la liberté souhaitée en plongeant dans l'inhumain. Dans les deux cas, répéter, c'est ne pas se retrouver ; c'est se déconstruire, c'est être traversé par une force primitive, impersonnelle. En effet, chez les deux personnages, l'expérience de la répétition est celle de la dissolution du « moi ». Toutes deux entreprennent un voyage vers un état antérieur à la construction du sujet.

La dépersonnalisation des personnages peut être pensée à travers la notion de « répétition qui sauve » de G. Deleuze. Il s'agit ainsi d'écarter le sens pathologique du terme, associé à la perte du « moi », afin de pouvoir penser la dépersonnalisation comme l'ouverture à une autre forme de subjectivité, décentrée, c'est-à-dire traversée par l'expérience. Pour G. Deleuze, la « répétition qui sauve » s'inscrit au sein du processus du devenir ; elle extrait le sujet de sa stabilité pour le situer dans un mouvement de construction, qui est de fait un processus de différenciation constante. Pour reprendre les termes de G. Deleuze : « Le moi n'a pas de modifications, il est lui-même une modification, ce terme désignant précisément la différence soutirée[411]. » Le « moi » stable se dissout au profit de l'expérience, et cette dernière en vient ainsi à prévaloir sur l'identité. C'est en ce sens que la répétition peut se révéler salvatrice : elle rend possible la déconstruction de l'unité du sujet, et libère celui-ci de la rigidité du « moi ».

---

[410] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 112, « Ce dont on vit — et parce que cela n'a pas de nom, seul le mutisme l'énonce — c'est ce dont je me rapproche grâce à la mansuétude de cesser d'être moi. Non pas parce que j'ai trouvé le nom du nom et rendu concret l'impalpable — mais parce que je désigne l'impalpable comme impalpable, et alors le souffle devient plus intense, comme dans la flamme d'une bougie. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 223.
[411] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 107.

Autant chez Marguerite Duras que chez Clarice Lispector, la répétition ne rétablit pas la stabilité du sujet, elle déplace ce dernier davantage. Paradoxalement, la dépersonnalisation devient ainsi une condition essentielle puisqu'elle provoque le décentrement du sujet et son entrée dans l'impersonnel.

2.2.1. La Folie et le primitif chez Lol

> **Pierre Dumayet :** C'est le roman de quoi ? De… ce n'est pas le roman de la folie. C'est le roman de quoi ? De l'indifférence, de l'incertitude ? De…
>
> **Marguerite Duras :** De la dé-personne, si vous voulez, de l'im-personnalité. Peut-être c'est ça[412] ?

C'est lors de l'entretien qu'elle accorde à Pierre Dumayet en 1964, à l'occasion de la parution du *Ravissement*, que Marguerite Duras fait cette déclaration. L'écrivaine y décrit Lol comme une personne qui vit dans l'oubli absolu d'elle-même, qui ne s'affirme jamais comme sujet. De fait, elle souligne l'importance du thème de la dissolution de l'identité dans son roman.

Le Ravissement peut effectivement être appréhendé comme un roman de la dépersonnalisation, dans la mesure où il dépeint la désintégration progressive du sujet sous l'effet d'un traumatisme psychique majeur. C'est une subjectivité en crise que la narration met en scène, cette crise étant le contrecoup d'une rupture affective. En effet, cette rupture provoque une transformation radicale de la conscience que le personnage a de soi. Ce processus de désubjectivation, qui s'exprime à travers les symptômes de la folie, constitue le noyau problématique de l'œuvre, tant sur le plan thématique qu'existentiel.

Cette perte d'identité se manifeste de manière particulièrement frappante à la fin du roman, à travers l'immersion progressive du personnage dans la folie. La crise s'amorce lorsque Lol se retrouve seule avec Jacques Hold dans une chambre d'hôtel. Elle demeure allongée et immobile, proférant des paroles incohérentes et s'attribuant successivement différentes appellations. Cette scène illustre la désintégration de l'identité de Lol, dans la mesure où le personnage ne se reconnaît plus comme elle-même : « Mais voici qu'elle doute enfin de cette identité, la seule qu'elle reconnaisse, la seule dont elle s'est toujours réclamée du moins pendant le temps où je l'ai connue[413]. » La dépersonnalisation atteint son point d'aboutissement dans le tout dernier paragraphe du roman, lorsque Lol se retrouve à nouveau allongée dans le champ

[412] M. DURAS, P. DUMAYET et M.-M. LESSANA, *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet*, *op. cit.*, p. 17.
[413] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 387.

de seigle — autrement dit, enfermée dans la même position triangulaire que celle où elle se trouvait après le bal de T. Beach.

Lol est présentée comme quelqu'un de fou. Sa maladie est l'expression d'une régression négative : le personnage revit le bal à la recherche du même. « Folie », « folle » et « dingue » sont des termes qui reviennent à plusieurs reprises ; tous ont une valeur négative. Dans son œuvre *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Julia Kristeva envisage la folie de Lol comme une forme de dépression — ou ce qu'elle appelle « la maladie de la douleur[414] ». La critique en vient même à dire que le roman n'est pas fait pour les lecteurs fragiles puisque ces derniers risquent d'être contaminés par la folie du personnage :

> On comprend désormais qu'il ne faut pas donner des livres de Duras aux lecteurs et lectrices fragiles […] Les livres […] 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 […] Tout au contraire, les textes apprivoisent la maladie de la mort, ils font un avec elle, ils y sont de plain-pied, sans distance, sans échappée[415].

Bien que la folie soit généralement considérée comme une maladie chronique qui affaiblit gravement ceux qui en souffrent, il est essentiel de ne pas confondre fiction et réalité, personnage et personne. Si les personnages renvoient à des individus, ils demeurent des constructions fictives. Lol en tant qu'« être de papier » est faite de mots. Pourtant, sa folie peut se lire positivement : elle constitue l'expression pleine de sa personne, source à la fois d'extase, et moteur d'autodestruction.

Par ailleurs, chez Marguerite Duras, ni la folie ni la dépersonnalisation ne se réduisent à de simples pathologies fragilisantes. Certes, sur le plan médical, la folie désigne un trouble mental affectant le comportement et la raison. La personne dite folle paraît alors agir de manière étrange, imprévisible et dépourvue de rationalité. Pour Marguerite Duras, la folie est l'expression d'un monde qui n'accepte pas la diversité :« Des fous les asiles en sont pleins partout. Moi, ça me rassure profondément. Ça prouve bien que le monde est insupportable […] C'est un espoir que j'exprime là. Qu'il y ait de plus en plus de fous[416] ».

La folie, telle que la décrit Marguerite Duras, embrasse tout ce qui échappe aux codes sociaux imposés. Lol fait partie des êtres incompréhensibles qui sont exclus de la société car ils font peur (« Tu me fais peur Lol[417] »). Elle se soustrait par ailleurs aux normes sociales régissant les relations amoureuses, qui consacrent le couple monogamique en tant que structure

---

[414] J. KRISTEVA, « La Maladie de la douleur : Duras », *op. cit.*, p. 227.
[415] *Ibid.*, p. 235.
[416] M. DURAS, J. NARBONI et J. RIVETTE, « La Destruction de la parole », *Cahiers du Cinéma*, nº 217, 1969, p. 54.
[417] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 364.

primordiale. Le roman propose d'ailleurs plusieurs exemples de couples : Lol et Michael Richardson, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, Jacques Hold et Tatiana Karl, ou encore Lol et Jacques Hold. Lol aspire à une autre modalité d'amour et de rapport sexuel : elle veut une relation à trois. La folie de Lol correspondrait-elle alors à une perte de la raison ? À sa réfutation de la raison des autres ? Ou encore à son désir de triangulation ? Bien qu'elle ne parvienne jamais à réaliser son désir subversif, Lol ouvre des possibilités pour penser la frontière entre la folie et la non-folie.

Par sa manière d'aborder la folie, le roman bouleverse les catégories traditionnelles et interroge les normes morales du lecteur. De ce fait, nous soupçonnons que la folie de Lol ne se réduit pas à une simple question d'identité personnelle. La folie se situe plutôt dans l'environnement du personnage, dans son entourage, composé de personnes incapables de supporter la moindre forme de subversion morale. Les personnages sont contaminés par la folie. Le narrateur étant peut-être le plus touché par la « déraison » de Lol :

> Je me demande jusqu'à la torture, je me demande à quoi m'attendre encore de Lol. À quoi ? Je suis, je serais donc dupé par sa folie même[418] ?
>
> Elle veut, je le comprends clairement, être rencontrée par moi et vue par moi dans un certain espace qu'elle aménage en ce moment. Lequel ? Est-il peuplé des fantômes de T. Beach, de la seule survivante Tatiana, piégé de faux-semblants, de vingt femmes aux noms de Lol[419] ?

Il serait donc possible de comprendre la folie de Lol comme un désir de dépersonnalisation, en partant du principe que la dépersonnalisation représente la possibilité de sortir de soi, de se vider de soi-même. C'est une sorte de libération radicale que la répétition donne à voir chez Lol : elle lui permet de se retirer du monde, de dissoudre son « moi ». Rejetant le « moi » qui se contente d'obéir aux rôles imposés, Lol est l'incarnation d'une nouvelle possibilité d'habiter le langage et le désir. Autrement dit, dans le monde durassien, se perdre dans le même peut être une manière de se libérer.

La dépersonnalisation est aussi le moyen de devenir autre, de se rendre substituable, de changer de rôle, d'être à la fois la pauvre femme trahie et la femme fatale. C'est une manière de modifier l'autre, de l'inciter à mieux se connaître, comme l'annonce le narrateur : « Mais qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître[420] ? »

---

[418] *Ibid.*, p. 366.
[419] *Ibid.*, p. 340.
[420] *Ibid.*, p. 341.

À travers cette dépersonnalisation, Marguerite Duras semble avancer que, dans le cadre d'une répétition du même, seuls l'art et la folie sont susceptibles de transformer le tragique inhérent à l'existence (« […] seulement les fous écrivent complètement […][421] »). La folie est pour elle une réponse à la douleur du monde. De ce fait, ce n'est pas la mise en mots de l'événement qui déclenche la transformation de Lol, mais la puissance et la capacité de changement que lui procurent sa folie.

Si la folie immobilise Lol, elle a aussi l'effet contraire. Elle est à la source de la mutabilité du personnage ; après le trauma du bal, Lol ne cherche pas à se reconstruire, mais à se dissoudre, à devenir autre chose qu'elle-même. La répétition de la scène du bal ne relève pas d'une tentative de réintégrer le passé, mais plutôt de traverser le « moi » jusqu'à sa dissolution identitaire.

On comprend alors que le cheminement de Lol n'est pas orienté vers la guérison. Au contraire, il la ramène à un état antérieur à toute formation stable du « moi ». En ce sens, Lol incarne la logique même du simulacre : plus elle répète, plus elle se perd et se vide de son identité, jusqu'à s'effacer complétement derrière des masques et à finir sans origine, sans centre.

Marguerite Duras se prononce en ces termes sur la folie et la dissolution de l'identité :

> Une perte progressive de l'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion d'identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui, nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personne. C'est la maladie la plus répandue — il faut l'apprécier dans ce qu'elle a de bon[422].

G. Deleuze a lui aussi identifié une forme de puissance dans la perte d'identité occasionnée par la folie. L'œuvre de Pierre Klossowski en serait selon lui l'illustration :

> Toute l'œuvre de Klossowski tend vers un but unique : assurer la perte de l'identité personnelle, dissoudre le moi, c'est le splendide trophée que les personnages de Klossowski rapportent d'un voyage au bord de la folie. Mais justement la dissolution du moi cesse d'être une détermination pathologique, pour devenir la plus haute puissance, riche en promesses positives et salutaires[423].

En somme, Lol a échoué, mais son échec reflète un refus de restaurer l'événement catastrophique. Chez Lol, la folie représente un désir de dissolution, de fusion avec le tout. C'est un désir en quelque sorte mystique, puisqu'il représente l'envie de se joindre à Dieu. Le mot « Dieu » revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte. Il est signe de transcendance

[421] M. DURAS, J. NARBONI et J. RIVETTE, « La Destruction de la parole », *op. cit.*
[422] B. KNAPP, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. 44, 1971, p. 65.
[423] G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 329.

et, en même temps, de volonté de dissolution, de désir de régression vers l'origine du monde. Il apporte un nouvel éclairage sur le désir de mort de Lol, évoqué dans le chapitre précédent. Le désir de « Dieu » correspond chez elle au désir d'un retour à un stade archaïque, au bonheur de l'unité fœtale. Lol tend vers le primitif, vers un étant antérieur à la conscience ou au langage, comme le suggère la formule : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu[424]. »

Le Ravissement peut être interprété dans une perspective transcendante, comme l'expression d'une nostalgie de l'Absolu telle que l'expérience mystique. Danielle Bajomée parle d'un désir de régression chez Lol, en pointant son rêve de rejoindre une unité majeure[425]. Pour elle, la quête de Lol serait celle de l'union avec l'Absolu, et sa reprise s'assimilerait à la prière mystique. Dans une perspective semblable, Madeleine Alleins décrit Lol comme une « mystique sauvage » :

> Ce serait se tromper gravement sur elle [Lol] que de la croire hantée par le souvenir d'une extase naturelle en mettant tout en œuvre pour goûter de nouveau la même extraordinaire émotion […] La nuit dans laquelle tente de plonger Lol est plus vaste que celle de l'inconscient, elle est du domaine de l'être. Chercheuse du sens caché derrière les données du sensible, il paraît plus juste de voir en elle une mystique sauvage[426].

Au carrefour de ces interprétations divergentes, on peut donc envisager Lol comme un être à la fois aspirant à la mort, en quête d'extase et rêvant d'un retour au tout. Bien que le personnage possède quelques caractéristiques fixes, il est surtout présenté comme une figure mouvante. Cette manière d'habiter le monde, sans identité fixe, révèle une ambivalence profonde : elle est à la fois symptôme de folie et tentative d'émancipation. Personnage indéchiffrable, Lol est dépourvue de centre ; elle avance vers le tout, endroit où l'origine peut être réécrite.

2.2.2. Le Retour à l'animalité chez G. H.

Dans *Le Mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade affirme que les sociétés anciennes valorisaient la répétition des actes à valeur exemplaire[427]. Dans ces sociétés, chaque acte reproduit était synonyme de renouvellement. C'est cette démarche qu'entreprend G. H. dans *La Passion*. Après la frustration de trouver la chambre de Janair propre et bien rangée, G. H. se retrouve face à face avec un cafard au fond de l'armoire de la chambre. Une fois la frayeur

[424] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 310.
[425] D. BAJOMEE, « La nuit battue à mort. Description fragmentaire de l'écriture du désastre », *Revue des sciences humaines*, nº 202, 1986, p. 33.
[426] M. ALLEINS, *Marguerite Duras, médium du réel*, Paris, L'Âge d'Homme, 1984, p. 123.
[427] M. ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969, p. 63.

passée, G. H. écrase l'insecte immonde et mange sa matière blanche ; s'ensuit une révélation[428] touchant au plus profond de son être.

Découvrant l'absurdité de sa vie, G. H. se retrouve avec deux options : continuer à vivre une vie illusoire en dissimulant son identité, ou changer sa réalité. La première réaction de G. H. est de résister et de s'attacher à son identité, comme nous l'avons montré. Dans un deuxième temps, cependant, elle s'emploie à surmonter sa résistance initiale. Animée par un nouvel élan de force, G. H. approfondit l'expérience : elle vit le changement qu'incarne le cafard.

Tout d'abord, le cafard ramène G. H. à ses souvenirs d'enfance : une enfance marquée par la pauvreté, où elle était obligée de vivre avec les punaises, les rats et les cafards : « A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra[429]. » Un jour, dans cette enfance lointaine, G. H. se rappelle avoir dû soulever le matelas sur lequel elle dormait, pour chasser les bêtes qui étaient en-dessous :

> Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camadas de baratas — que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros[430].

Ce souvenir replonge G. H. dans son monde intérieur. Il crée un pont entre son passé et son présent. C'est comme si les cafards imprégnaient toujours sa vie. Ils reviennent depuis l'enfance de G. H. En revanche, cette fois, ils acquièrent une importance majeure, ils font basculer son identité : « […] eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama […] era lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade[431]. »

Le cafard est un motif récurrent chez Clarice Lispector, comme le sont les animaux de manière générale[432]. Il est investi d'une grande importance symbolique. Considéré comme

---

[428] Par « révélation », nous comprenons un mouvement de descente qui fait apparaître le néant. Cette conception est à distinguer de celle issue de la tradition chrétienne, proche de la notion d'« épiphanie » et qui traduit quant à elle un mouvement d'ascèse. Pour en savoir plus, voir l'article de João Camilo Penna : J. C. PENNA, « O nu em Clarice », *Alea*, vol. 12, nº 1, 2010 (DOI : https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100006).

[429] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 33, « Le souvenir de la pauvreté de mon enfance, avec les punaises, les fissures où passait la pluie, les cafards et les souris, était comme une partie de mon passé préhistorique, j'avais déjà vécu avec les premiers animaux de la terre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 71.

[430] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 33, « Derrière le silence impassible des valises, peut-être toute une obscurité de cafards. Immobilisés les uns sur les autres ? Des couches de cafards — soudain je me rappelai ce qu'une fois tout enfant j'avais découvert en soulevant le matelas sur lequel je dormais : la noirceur de centaines et centaines de punaises, agglomérées les unes aux autres. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 70-71.

[431] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 38, « […] m'enfonçant siècles après siècles, dans une boue […] une boue où les racines de mon identité remuaient avec une insupportable lenteur. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 81.

[432] Le motif de l'animal est très cher à Clarice Lispector. L'écrivaine avait beaucoup d'affection pour les animaux, comme en témoignent les nombreuses nouvelles et chroniques où ils jouent un rôle important. Ils sont par ailleurs abondamment représentés dans ses livres pour enfants. La thématique animale recoupe l'un des axes centraux de

impur depuis la loi mosaïque, le cafard est un intrus, un élément de désordre, du moins dans la maison bourgeoise. En effet, il a plutôt tendance à évoquer la saleté des maisons des pauvres. Mais il revêt aussi une autre couche de symbolisme, celle de la résistance aux vicissitudes du temps et de l'histoire. Remontant à l'ère préhistorique, il s'agit de l'une des bêtes les plus anciennes à habiter la Terre. Comme pour souligner cette qualité intemporelle, Clarice Lispector ne cesse de s'intéresser aux cafards au cours de dix ans d'écriture.

Le cafard représente pour G. H. le premier des êtres ; il est matière pure, dépourvu de nom, d'attributs, d'odeur. Il existe depuis l'origine du monde et perdure à travers le temps. Être éternel, le cafard représente le retour de l'identique : « Há trezentos e cinquenta milhões ele anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas[433]. »

Depuis la porte de la chambre, ce cafard millénaire regarde G. H. dans les yeux. Immobile et attentive, G. H. lui rend son regard : « Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada diante do ser empoeirado que me olhava[434]. » Si G. H. regarde fixement l'animal, dans un état d'admiration hébétée, elle ressent en même temps une répulsion viscérale. Celle-ci remonte probablement à son enfance. Prise de nausée, G. H. veut tuer le cafard. Sans réfléchir, elle lui assène une pluie de coups jusqu'à le tuer. Or, ce faisant, elle se rapproche encore plus de la bestialité. Cette transgression suscite en elle de profondes réflexions. Mais ce n'est qu'au moment de « manger » le cafard qu'elle subit la métamorphose qui va détruire son identité, sa personne.

Pensons à Grégoire Samsa, le personnage principal de *La Métamorphose* de Franz Kafka, qui subit une transformation similaire. Un matin, Grégoire Samsa se réveille transformé en un monstrueux insecte. Son corps est autre, mais son état intérieur, psychique, n'est pas altéré. Autrement dit, il continue de penser comme un humain. Confrontés à sa nouvelle apparence, sa famille et son entourage le perçoivent comme étant autre. Au fil du récit, son animalité devient de plus en plus marquée, de sorte qu'il perd son statut humain et les rôles sociaux qu'il représentait auparavant : celui d'employé d'assurances, de fils, de frère. Il devient un étranger absolu. Cette transformation finit par le plonger dans l'isolement, condition qui signe la rupture définitive entre l'humanité et l'animalité.

---

l'écriture lispectorienne, qui est celle de l'altérité : le moi et l'autre. Dans le cas du cafard, l'altérité renvoie surtout au rapport entre l'être humain et l'animal.

[433] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 33, « Pendant trois cent cinquante millions d'années, ils se sont répétés sans une transformation. Quand le monde était pratiquement nu, ils le recouvraient déjà nonchalants. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 70.

[434] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 38, « Je restais là, tassée, hébétée, face à cet être poussiéreux qui me regardait. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 81.

Tout comme G. H., Grégoire Samsa subit une transformation. Cependant, dans le roman de F. Kafka, la métamorphose du personnage ne détruit ni son identité, ni les systèmes dont il fait partie, ni les lois auxquelles il adhère. Au contraire, la métamorphose finit par amplifier l'importance de ces éléments dans sa vie.

Dans *La Passion*, la rencontre avec l'Autre animal provoque chez G. H. une crise d'une telle force qu'elle en vient à perdre les frontières de son identité. Fascinée par la mort du cafard, G. H. le contemple avec une intensité croissante, jusqu'à entrer dans un état de dépossession du « moi ». C'est comme si son âme avait été ravie — elle frôle l'expérience mystique. La consommation de la matière blanche du cafard provoque chez elle une rupture radicale avec sa propre identité.

Petit à petit, son quotidien ordonné s'effondre, de pair avec les certitudes qui l'apaisaient et lui donnaient le sentiment d'appartenir à l'humanité. C'est pour cela que G. H. emploie le terme « assassinato » pour nommer ce qui s'est passé. L'assassinat auquel se réfère G. H. est plus profond, plus destructeur que celui qui consiste à donner la mort d'autrui. L'assassinat en question est l'assassinat de sa propre intériorité, de son identité. Si c'est un assassinat « physique » que commet G. H. sur le cafard, c'est un assassinat « intérieur » qu'elle s'inflige en retour : en effet, l'on peut dire que l'identité de G. H. est assassinée par le cafard.

En réalité, l'insecte entraîne G. H. vers une temporalité archaïque, il est le chemin vers l'expérience de l'origine. Le terme « raiz » [racine] apparaît d'ailleurs plusieurs fois dans le texte. Ce retour aux origines est à l'œuvre dans le désir de G. H. de vivre chaque chose comme si c'était la première fois. L'expression « a primeira vez » [la première fois] apparaît elle aussi à plusieurs reprises dans le texte. G. H. descend jusqu'à un stade si archaïque qu'il se rapproche de l'inanimé (« um grau de vida tão primeiro que está próximo do inanimado[435] »). Selon Y. Rosenbaum, cette descente l'amène jusqu'à ses pulsions primitives :

> Dans ce voyage vers les origines, G. H. doit d'abord confronter l'altérité sociale — la bonne, Janair, un être d'une autre classe — pour ensuite affronter l'être d'une autre espèce, le cafard. Empruntant le sens inverse du processus de formation de la culture, G. H. quitte la civilisation pour se diriger vers une nature première, empruntant ainsi le chemin inverse de celui d'Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homère, qui sacrifie ses impulsions au nom du développement de la rationalité humaine. À rebours du parcours métaphorique d'Ulysse — traversée initiatique de l'homme occidental, du *mythos* vers le *logos* —, le plongeon primal de G. H. s'opère dans les pulsions de mort, telles que conçues par Freud[436].

[435] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 17, « J'allais me confronter en moi à un degré de vie si primaire qu'il était proche de l'inanimé. » Cette traduction est de notre fait, étant donné que la phrase n'apparaît pas dans l'édition française.
[436] « Nessa viagem em direção às origens, G. H. deve passar antes pelo confronto com a alteridade social — a empregada Janair, ser de outra classe — para depois enfrentar o outro da espécie, a barata. Ao contrário do

Le retour de G. H. aux origines la confronte à son « moi » le plus profond, à ce qu'elle nomme « eu ser ». En associant le pronom au verbe à l'infinitif, on obtient un « moi » à l'infinitif, hors du temps, sans personne ni temporalité, une sorte d'être essentiel. Par ricochet, G. H. en vient à comprendre que son origine est antérieure à l'origine humaine. Elle veut alors transgresser les limites de son individualité pour s'identifier entièrement avec cet autre que représente le cafard. G. H. entre dans l'exploration de ce qu'elle appelle le « neutro » [neutre], un concept devenu substance, incarné dans la matière blanche du cafard. Le neutre correspond à tout ce qui est dépourvu de subjectivité, de polarité, autrement dit, tout ce qui relève d'un registre impersonnel :

> Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma — foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana — para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva[437].

Ce passage met en évidence le processus de désidentification que traverse G. H. au cours de son expérience. L'expression « tirando de mim todos os atributos » [en me dépouillant de tous les attributs] signifie ici l'abandon radical des marqueurs sociaux et symboliques : le nom, le genre, la classe, les dichotomies constitutives du sujet. Par sa traversée existentielle, G. H. cesse d'être une femme, une artiste, une bourgeoise ; elle se dépouille de toute assignation pour devenir une forme de présence nue, une essence vitale. Elle devient, selon ses propres mots, « entranhas vivas » [entrailles vivantes], « neutralidade viva » [neutralité vivante]. Elle en vient à incarner le neutre, au sens où elle ne peut plus être contenue par quoi que ce soit — ni les catégories sociales, ni les structures binaires de la langue. La rencontre de G. H. avec l'un des êtres animés les plus anciens l'interroge sur son humanité et les principes qui la régissent.

La dissolution de l'identité, sous l'effet de l'expérience transformatrice, s'apparente à un rejet de l'identité antérieure. Ce rejet pourrait évoquer l'attitude de l'individu qui se soustrait aux codes sociaux imposés. Comme Lol, G. H. fait basculer les normes préétablies. C'est en montrant cette remise en question des normes que *La Passion* traite de thèmes comme la folie

processo formador da cultura, G. H. sai da civilização em direção à natureza primeira, fazendo o caminho inverso ao de Ulisses na Odisseia de Homero, que sacrifica seus impulsos em nome do desenvolvimento da racionalidade humana. Na contramão da viagem metafórica de Ulisses, travessia paga do homem ocidental na passagem do *mitos* ao *logos*, o mergulho primal de G. H. se dá nas pulsões de morte, tal como Freud as concebeu. » Y. ROSENBAUM, « As metamorfoses do mal em Clarice Lispector », *Revista USP*, nº 41, 1999, p. 204 (en ligne : https://revistas.usp.br/revusp/article/view/28446. ; consulté le 10 avril 2026).

[437] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 64, « Ce n'était pas en me servant de mes anciens attributs que j'étais en train d'atteindre le feu mystérieux et doux de ce qui est un plasma — c'était au contraire en me dépouillant de tous les attributs et en continuant avec mes seules entrailles vivantes. Pour en arriver là, j'abandonnais mon organisation humaine — pour entrer dans cette chose monstrueuse qu'est ma neutralité vivante. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 129.

et la normalité. À la différence de Lol, c'est G. H. elle-même qui se remet en question. Avant la crise, G. H. était prisonnière de son quotidien, elle semblait souffrir de sa propre normalité. Le normopathe, selon Joyce McDougall résiste à entrer dans la profondeur de son moi, il est réfractaire au changement et à l'imprévisibilité[438]. Mais G. H. est inquiète, il y a quelque chose qui la pousse à se transformer. Son parcours consiste à questionner la normalité de son existence.

Le retour aux origines est aussi une manière de réintégrer la partie animale, instinctive de soi, au détriment de toute forme d'anticipation ou d'autoprotection. Par la répétition des mêmes actions et pensées, G. H. cherche à se préparer au futur, à se protéger des aléas de la vie. Par sa régression vers les origines, G. H. se défait de ses attributs, de ses qualités, de son identité, de sa forme humaine.

Enfin, par la rupture avec les limites qui pétrifient son identité, G. H. entre dans le devenir, cette zone d'indifférenciation dont parle G. Deleuze[439]. Plus précisément, elle entre dans le devenir-animal : un processus de transformation qui ne relève pas de l'identification, mais de la connexion avec d'autres intensités d'être. Ce devenir-animal se prolonge en une multiplicité de devenirs minoritaires (devenir-femme, devenir-noire, devenir-pauvre), notamment au moment où la protagoniste se trouve subjuguée par le dessin de Janair sur le mur de la chambre[440]. G. H. découvre de nouvelles formes d'être.

Tout comme Lol, G. H. vit une répétition ontologique qui défait l'être plutôt qu'elle ne le reconstitue. G. H. ne redevient pas elle-même, elle ne devient pas non plus cafard. Ce qui se produit chez G. H. relève d'un processus d'autophagie : c'est-à-dire d'une forme d'anthropophagie qui ne consiste pas en la consommation d'un autre humain, mais en l'ingestion de l'humain à l'intérieur de soi. À travers le cafard, G. H. se dévore elle-même. En effet, elle « […] dévore son image humaine en mangeant le cafard qu'elle est[441]. »

Et pourtant, même après avoir traversé cet état d'extase, G. H. retourne à sa vie quotidienne. Il y a donc en quelque sorte échec de l'expérience. Elle revient à son monde, à la réalité quotidienne des êtres humains. Elle revient néanmoins différente, comme le souligne Y. Rosenbaum : « De cette plongée, nous ne revenons pas identiques à ce que nous étions. Nous

---

[438] J. MCDOUGALL, *Plea for a Measure of Abnormality*, New York, Brunner/Mazel, 1992.
[439] G. DELEUZE, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 11.
[440] E. VIVEIROS DE CASTRO, « Rosa e Clarice, a fera e o fora », *Revista Letras*, nº 98, UFPR, 2018, p. 22 (en ligne : https://laboratoriodesensibilidades.wordpres.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferonca- transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/ ; consulté le 5 décembre 2025).
[441] « No caso de G. H., ela é antropófaga porque come a si mesma. Ela, na verdade, devora a própria imagem humana ao comer a barata que ela é. » *Ibid.*, p. 19.

nous méconnaissons, nous découvrons que nous sommes faits de nombreux autres et nous perdons l'image rassurante d'un moi stable et identique à lui-même[442]. » G. H. ne transforme pas sa vie, elle en vient à se percevoir comme une autre.

[442] « Não retornamos do mergulho os mesmos que éramos. Nós nos desconhecemos, descobrimos que somos feitos de muitos outros e perdemos a imagem asseguradora de um eu estável e idêntico a si mesmo. » Y. ROSENBAUM, « Na contramão da palavra: a escrita de Clarice », dans *Constelação Clarice*, São Paulo, IMS, 2021, p. 253.

3. Répétition et identité mouvante

La répétition constitue l'une des répercussions majeures de la dissolution de l'identité, telle qu'elle se manifeste chez les personnages Lol V. Stein et G. H. Nous souhaitons dès lors examiner de quelle manière Marguerite Duras et Clarice Lispector mobilisent la répétition pour élaborer des personnages au centre et à la cohérence identitaire fragiles. Ainsi, nous pourrons comprendre ce qui est en jeu chez ces personnages qui se démultiplient et se déplacent, manifestation même d'une construction par la différence. Cela induit donc de problématiser dans le même temps le rapport entre répétition et différence.

3.1. Répétition et multiplication du personnage

> L'être se dit "de toutes manières" en un seul et même sens, mais se dit ainsi de ce qui diffère, se dit de la différence elle-même, toujours mobile et déplacée dans l'être[443].

La dépersonnalisation de Lol et de G. H. entraîne une répétition des traits individuants qui se propage des objets aux êtres. Il arrive également que les personnages soient qualifiés de manière contradictoire, si bien que toute distinction entre eux se voit dissimulée, voire effacée. L'emploi de la répétition pour troubler l'identité des personnages est assez courant dans le récit moderne. Certains écrivains, comme Alain Robbe-Grillet ou Raymond Queneau, font apparaître des personnages très peu différenciés, dont les similitudes sont tellement accentuées qu'elles effacent tout contraste et toute opposition. Avec leurs personnages mobiles, les récits font de la répétition la puissance de l'être, sa force de multiplication. C'est dans cette lignée que s'inscrivent les romans de notre corpus.

3.1.1. La répétition des traits

Dans son étude sur le personnage, Tzvetan Todorov rappelle que, dans le texte représentatif, le personnage est défini selon des critères de ressemblance et de différence :

> […] les actions d'un même personnage doivent être suffisamment différentes pour que leur mention se justifie ; et suffisamment ressemblantes, pour qu'on reconnaisse le

[443] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 388.

> personnage ; autrement dit, la ressemblance est le coût du personnage, la différence, sa valeur[444].

Ainsi, la ressemblance d'un personnage à lui-même est assurée par la récurrence des mêmes traits individuants, qui fonctionnent comme des sèmes reconnaissables. Ces traits doivent être suffisamment semblables les uns aux autres pour que le personnage puisse être identifié. De même, Roland Barthes affirme qu'un personnage naît lorsque « des sèmes identiques traversent à plusieurs fois le même Nom propre et semblent s'y fixer[445] ».

En revanche, un personnage ne se constitue pas en tant que tel par une simple récurrence des mêmes traits ou des mêmes actions au fil du récit. Il devient personnage parce qu'il présente des différences vis-à-vis d'autres personnages[446]. Sa valeur repose sur la différence, puisque celle-ci permet de l'opposer aux autres personnages.

Ce qui différencie un personnage, et de ce même fait, ce qui l'identifie, c'est donc la relation entre les éléments de ressemblance (à lui-même) et de différence (avec les autres personnages). L'équilibre entre ces éléments est un facteur important pour assurer la cohésion textuelle et aider à identifier le personnage. Cependant, cet équilibre peut être fragilisé ; c'est ce qu'ont fait plusieurs écrivains modernes, en attribuant le même trait à différents personnages ou en attribuant des traits contradictoires au même personnage.

L'attribution d'un même trait à des personnages différents produit un effet de dédoublement dans l'identité de chacun. Selon Marie-Laure Bardèche, ce dédoublement peut affecter les personnages de deux manières, par un effet de « duplication externe ou interne[447] ». Dans le premier cas, la répétition de traits semblables crée des doubles ; dans le second, elle produit un effet de glissement d'un personnage à l'autre, qui peut aboutir à un changement de rôle. Quant à l'attribution de traits contradictoires au même personnage, elle a pour effet l'altération de l'identité et donc la remise en cause de l'unicité du personnage.

Chez Marguerite Duras, certains traits descriptifs traversent plusieurs personnages ; ce sont, le plus souvent, des traits qui englobent aussi bien le physique que le comportement, y compris la manière de s'habiller. Nous analyserons comment ces traits se manifestent chez Lol et d'autres personnages, avant d'examiner de quelle manière la répétition participe à la construction de ces figures romanesques.

---

[444] O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du* langage, Paris, Seuil, 1972, p. 288-289.
[445] R. BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 74.
[446] O. DUCROT et T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 288-289.
[447] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 102.

Chez Clarice Lispector, le personnage principal partage lui aussi quelques-uns de ses traits avec d'autres personnages. Nous nous pencherons sur ces traits répétés, puisqu'ils font en sorte que le personnage se multiplie. Cette répétition expose l'expérience subjective fragmentée de G. H., de même que sa quête de soi.

3.1.1.1. La figure fuyante de Lol



Le tableau *Christina's World*, d'Andrew Wyeth, montre une femme allongée dans un champ, regardant une maison au loin. Il s'agit de Christina Olson, la voisine du peintre, qui souffrait d'une maladie dégénérative qui l'avait rendue paraplégique[448]. Or, cette figure féminine rappelle également Lol V. Stein couchée dans le champ de seigle[449]. En effet, il évoque l'apparence physique figée de Lol dans le temps : « Elle est coiffée, comme d'habitude, d'un chignon serré au-dessus de la nuque, depuis dix ans peut-être l'est-elle ainsi[450]. »

Cette description rappelle toutes celles qui feraient de Lol un être pour la mort. Son corps est peut-être l'emblème le plus important de cette nature morbide. En effet, on apprend que ses yeux « sont d'eau morte[451] » et que son odeur rappelle la poussière : « […] elle avait une odeur fade, de poussière, à son annulaire[452]. » Sa beauté est comparable à celle d'un spectre. Son corps de fantôme traverse les autres. Elle est toujours associée à la couleur grise, aux

[448] L. HOPTMAN, « One on One: Andrew Wyeth's Christina's World », 2023 (en ligne : https://www.moma.org/magazine/articles/895 ; consulté le 15 juillet 2025).
[449] B. DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 280.
[450] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 363.
[451] *Ibid.*, p. 328.
[452] *Ibid.*, p. 297.

cendres — c'est-à-dire à ce résidu d'une matière consumée. Autant de caractéristiques opposées à celles d'un corps séduisant.

En effet, l'apparence de Lol est façonnée en opposition à celles de Anne-Marie Stretter et Tatiana Karl, des femmes aux caractéristiques érotisées. Anne-Marie Stretter est la femme fatale, la source du plaisir, celle qui exerce un pouvoir de séduction irrésistible. Lors de son entrée dans la salle du bal, elle est ainsi décrite :

> 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[453].

Pareillement, Tatiana Karl est représentée par son corps sensuel :

> [son] 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 […][454].

Les cheveux noirs de Tatiana sont le symbole le plus évident de sa sensualité. Dans toutes les scènes où elle apparaît nue, sa chevelure est mise en exergue. Tatiana est celle qui est « nue sous ses cheveux noirs ». Ce trait est réitéré huit fois au fil du récit, avec une seule variation (« nue dans sa chevelure noire »). Celle-ci semble servir à singulariser encore davantage le personnage. La répétition de ce trait crée un effet rythmique, semblable à un refrain, qui soutient la construction poétique du personnage :

> La nudité de Tatiana déjà nue grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là : la phrase. Le vide est Tatiana *nue sous ses cheveux noirs*, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité. La voici, Tatiana Karl *nue sous ses cheveux*, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. Comme un aveugle, je touche, je ne reconnais rien que j'aie déjà touché. Lol attend que je reconnaisse non un accordement à son regard mais que je n'aie plus peur de Tatiana. Je n'ai plus peur. Nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana *nue sous ses cheveux noirs*[455].

À l'opposé, Lol a une chevelure qui la fatigue :

---

[453] *Ibid.*, p. 290.
[454] *Ibid.*, p. 314.
[455] *Ibid.*, p. 346-347.

> On en disait alors qu'elle serait obligée un jour ou l'autre de la couper, cette chevelure, elle la fatiguait, elle risquait de courber ses épaules par son poids, de la défigurer par sa masse trop importante pour ses yeux si grands, pour son visage si petit de peau et d'os[456].

Chaque femme semble ainsi avoir sa particularité. Or, le récit atténue leurs différences en leur prêtant des caractéristiques similaires. Lorsque Lol se retrouve pour la première fois avec Jacques Hold, celui-ci lui attribue des caractéristiques qui rappellent celles d'Anne-Marie Stretter : « La bonne femme est voutée, maigre dans sa robe noire[457]. » En effet, Lol prend la forme d'Anne-Marie Stretter aux yeux de Jacques Hold ; le narrateur fait de l'une un reflet de l'autre. Par la suite, elle se muera en Tatiana Karl : « Elle a remis cette même robe blanche que la première fois chez Tatiana Karl[458]. » Cette robe blanche est celle que porte parfois Tatiana : « Il lui arrivait aussi de porter des robes claires[459]. » Lol s'habille pour remplacer l'autre, transformant son corps en un corps désirable : « Des chemins s'ouvrent. Sa bouche s'ouvre sur la mienne[460]. » En réalité, le narrateur semble « habiller » Lol, la façonnant pour qu'elle ressemble aux autres.

Il est vrai que nous pouvons avoir des personnages qui se ressemblent dans un récit et qui partagent les mêmes caractéristiques. Le fait d'être désirable, par exemple, peut être un attribut de plusieurs personnages sans que la répétition soit pour autant mise en œuvre dans le récit. Ce que nous appelons « répétition de caractéristiques » implique la répétition des mêmes traits descriptifs, de sorte à produire une indistinction entre les personnages et à faire basculer leurs identités. Selon M.-L. Bardèche, il suffit qu'un trait soit attribué à un personnage une seule fois pour que son attribution à un autre personnage introduise un élément de trouble[461].

À part le corps désirable, l'âge est un autre marqueur d'indistinction, comme l'a remarqué Madeleine Borgomano[462]. Dans un premier temps, Lol est présentée comme une jeune femme : « Elle était très jeune[463] » ; « Elle était restée maladivement jeune[464] ». Il en va de même pour Tatiana, puisqu'elle a le même âge que Lol. Anne-Marie Stretter, quant à elle, est décrite comme plus âgée lors de son entrée dans la salle du bal. Puis, à la fin de cette fameuse soirée, Lol, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson « avaient pris de l'âge à foison, des

[456] *Ibid.*, p. 314.
[457] *Ibid.*, p. 343.
[458] *Ibid.*, p. 353.
[459] *Ibid.*, p. 314.
[460] *Ibid.*, p. 345.
[461] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 101.
[462] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 95.
[463] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 296.
[464] *Ibid.*, p. 298.

centaines d'années[465] ». Lol devient « une femme […] très âgée[466] » et Tatiana remarque combien ses amis et elle ont vieilli : « Nous avons tous un âge énorme, incalculable[467]. »

Cette permutation des traits constitutifs finit par brouiller toute distinction entre les personnages. Par ricochet, ces derniers perdent leurs rôles narratifs. Anne-Marie Stretter remplace Lol lors du bal, alors que Tatiana Karl se substitue à Anne-Marie Stretter dans son rôle de femme fatale. La répétition crée ainsi des doubles. Ici, nous ne comprenons pas le dédoublement comme l'expression d'une répétition bloquée, comme le suggère Julia Kristeva[468] à propos de Lol et Tatiana ; nous envisageons plutôt le double comme une figure qui possède les mêmes caractéristiques qu'une autre. Le dédoublement sert à mettre en place des couples d'opposition dans un récit et traduit « l'ambiguïté d'une conduite[469] ». Il engendre des personnages qui, à l'image des jumeaux non-identiques, présentent des ressemblances significatives tout en demeurant distincts. Ces ressemblances, loin d'effacer les oppositions, les rendent plus ambiguës, plus troublantes.

Ces femmes ne sont pas rigoureusement différentes, elles sont « […] moins différentes l'une de l'autre, peut-être, aux yeux des hommes[470] ». Mais peut-être Lol et Tatiana ne sont-elles pas des doubles parfaits. Leurs similitudes n'effacent pas complètement leurs différences. Plusieurs éléments, comme la chevelure noire et séduisante de Tatiana, permettent de maintenir la distinction entre elles. Il y a donc lieu de se demander si leur identité n'existe que dans cet espace d'entre-deux :

> […] il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même — Tatiana ne se nomme pas, elle — et dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein[471].

Si le corps des femmes est le symbole de l'indistinction entre les personnages, on retrouve également d'autres éléments descriptifs qui circulent d'un personnage à l'autre, de sorte à constituer une forme de répétition. Nous rejoignons ici M. Borgomano[472], selon qui la phrase « mort peut-être » s'appliquerait à plusieurs personnages. D'abord, Lol ne retient que

---

[465] *Ibid.*, p. 292.
[466] *Ibid.*, p. 291.
[467] *Ibid.*, p. 340.
[468] Selon la critique, la réduplication est une phase qui précède le stade du miroir, ce dernier étant d'importance majeure dans la construction identitaire. Dans la théorie psychanalytique, le double représenterait ainsi un être qui n'a pas su se différencier. Il est l'expression irrévocable du « même » en soi. Cette interprétation se borne aux aspects psychologiques et se fonde sur une perspective dualiste qui oppose l'original et le double. Voir J. KRISTEVA, « La Maladie de la douleur : Duras », *op. cit.*, p. 253.
[469] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 102.
[470] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 363.
[471] *Ibid.*, p. 387.
[472] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 60.

ces mots de l'échange entre Jacques Hold et Tatiana : « — Morte peut-être[473]. » Elle demande ensuite si Michael Richardson est mort : « Il est mort peut-être[474] ? » Après, dans un autre contexte, la même question est posée à propos d'Anne-Marie Stretter : « Elle est morte[475] ? » Enfin, Lol émet la supposition suivante en se parlant à elle-même : « — J'ai entendu : peut-être qu'elle va mourir[476]. » De fait, les caractéristiques se déplacent d'un personnage à l'autre, produisant un effet de miroir entre eux. L'identité, censée être fondée sur des attributs permanents, perd ainsi ses éléments constituants.

À ce glissement au niveau des traits définitoires s'ajoutent des séquences dans lesquelles la continuité du récit est sacrifiée au profit de la mise en évidence d'un seul élément. Par exemple, la troisième séquence, longue de trois pages, évoque plusieurs mains. Il s'agit d'abord des mains de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter (« leurs mains jointes[477] ») ; ensuite des mains de Tatiana Karl et de Lol (« caressait sa main[478] ») ; puis de celle de Michael Richardson (« se passe sa main sur le front[479] ») ; puis de celle de Lol (« de la main, très fort, elle le renverse par terre[480] »). En dernier lieu, des mains viennent toucher Lol (« Alors des mains, de nouveau, furent autour de ses épaules[481] »). À la fin de la séquence, les mains semblent occuper la place d'un personnage. Ce sont elles qui assurent la cohérence de la description.

L'indistinction des personnages est renforcée par l'attribution de descriptions contradictoires à chaque personnage. Tout comme le corps de Lol, à la fois désirable et dégoutant, sa main est tantôt associée au macabre (« Il embrassa cette main, elle avait une odeur fade, de poussière[482] »), tantôt à la vitalité (« Le grain floral de ses mains[483] »). On retrouve parfois ces contradictions au sein d'une même phrase, comme si Lol était un être à déchiffrer : « Sa main ouverte posée sur mon bras préfigure un avenir multiforme et unique, main rayonnante et unie aux phalanges courbées, cassées, d'une légèreté de plume et qui ont, pour moi, la nouveauté d'une fleur[484]. » Ses mains courbées et cassées, qui rappellent le macabre, sont aussi celles qui renvoient au lexique de la tendresse (la plume, la fleur). Enfin, les attributs

[473] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 303.
[474] *Ibid.*, p. 338.
[475] *Ibid.*, p. 339.
[476] *Ibid.*, p. 340.
[477] *Ibid.*, p. 292.
[478] *Id.*
[479] *Ibid.*, p. 293.
[480] *Id.*
[481] *Id.*
[482] *Ibid.*, p. 297.
[483] *Ibid.*, p. 345.
[484] *Ibid.*, p. 345.

de Lol qui avaient une connotation négative pour Jacques Hold, éveillent chez Jean Bedford le désir : « Elle provoquait le désir qu'il aimait des petites filles pas tout à fait grandies, tristes, impudiques, et sans voix[485]. »

Ces contradictions sont aussi présentes dans le corps de Anne-Marie Stretter, qui est à la fois macabre (« grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort[486] ») et désirable. Le maintien de ces contradictions au sein du personnage, tout au long du récit, fragilise son identification définitive et contribue à sa dépersonnalisation. Le personnage ne ressemble plus à lui-même. Par ailleurs, Lol et Tatiana sont interchangeables dans le lit de l'Hôtel de Bois :

> Aussitôt que je l'ai vue dans son manteau gris, dans son uniforme de S. Tahla, elle a été la femme du champ de seigle derrière l'Hôtel des Bois. *Celle qui ne l'est pas. Et celle qui l'est* dans ce champ et à mes côtés, je les ai eues, enfermées toutes deux en moi[487].

Lol est la femme du champ de seigle et « celle qui ne l'est pas ». Ces qualifications contradictoires altèrent son identité. Si Lol était la femme voyeuriste qui observait les amants dans le champ de seigle, elle est aussi décrite comme celle qui occupe la place de l'amante de Jacques Hold, c'est-à-dire Tatiana Karl.

De fait, Marguerite Duras imprime dans le corps du texte la fragmentation qui touche le corps de Lol. La construction phrastique de Marguerite Duras contribue à ce glissement dans les traits des personnages. Dans les passages descriptifs, on retrouve souvent l'attribut en tête de phrase, c'est-à-dire avant le sujet. L'attribut peut ensuite être repris, mais pour désigner un personnage différent. Ainsi, les personnages, tout comme les paragraphes, semblent être construits selon le principe du chiasme :

> Avait-elle regardé Michael Richardson en passant ? L'avait-elle balayé de ce non-regard qu'elle promenait sur le bal ? *C'était impossible de le savoir, c'est impossible de savoir* quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein : 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[488].

Ce passage se rapporte dans un premier temps à Anne-Marie Stretter. Selon le narrateur, il est impossible de savoir si Anne-Marie Stretter a regardé Michael Richardson, avec ce regard qui lui est particulier ; ce regard de quelqu'un qui fait semblant de ne pas voir. La phrase « c'est impossible » est ensuite répétée, comme pour créer un nouveau contexte, celui du début de l'histoire de Lol. Le narrateur dit qu'il est impossible de savoir quand cette histoire commence.

---

[485] *Ibid.*, p. 298.
[486] *Ibid.*, p. 290.
[487] *Ibid.*, p. 374.
[488] *Ibid.*, p. 290.

S'ensuit une phrase décrivant le regard de Lol, qui ressemble à celui d'Anne-Marie Stretter. En effet, il s'agit dans les deux cas d'un non-regard, il fait défaut. Ainsi, le non-regard d'Anne-Marie Stretter et le regard vide de Lol sont mis en rapport, au point de se refléter en chiasme. La figure qui se creuse au sein du personnage se manifeste ainsi : « non-regard » / « C'était impossible de le savoir » // « C'était impossible de le savoir », / « non-regard ».

Avec ce type de construction, le récit remet en question la notion traditionnelle d'identité du personnage. Lol s'apparente aux personnages dynamiques, qui sont passibles de subir des modifications au fil du récit et de réunir des caractéristiques incompatibles. Comme a pu l'énoncer Paul Ricœur à propos du roman moderne, l'identité-mêmeté se voit sans cesse mise en échec dans sa relation à la continuité temporelle. Ce déplacement ouvre ainsi la voie à une mise en évidence de l'identité-*ipséité*, rendue perceptible à travers la prolifération de caractéristiques qui qualifient les êtres et les choses.

En ce qu'elle est dotée d'une multitude de traits, aussi bien incompatibles que partagés, Lol est un personnage dépourvu de caractère. Or, c'est justement cette absence de caractère qui rend possible la conciliation de tous les types de traits descriptifs au sein du personnage. Autrement dit, ce déplacement des traits, mis en place par la répétition, finit par vider le personnage de ses attributs. C'est dans ce sens que M.-L. Bardèche affirme :

> La répétition déconstruit ainsi le personnage en le vidant précisément de toute « personnalité » […] Occupant provisoirement une position, le personnage la quitte aussitôt qu'une qualification ou une fonction nouvelle viennent annuler, ou du moins contredire, celles qui lui avaient été préalablement octroyées[489].

Tout comme c'est le cas dans les romans modernes étudiés par M.-L. Bardèche, on peut soupçonner que la répétition dans *Le Ravissement* prend la place du vide. Le personnage se décompose jusqu'à être réduit aux initiales de son nom. La vacuité du personnage est aussi celle de sa maison vidée de son âme : « Elle raconte en fait le dépeuplement d'une demeure avec sa venue[490]. » Cette dépersonnalisation expose le lieu d'absence ou de non-être qu'occupe le personnage de Lol : « Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi, dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier[491] ».

En somme, la fragmentation de Lol est évoquée par la répétition de traits contradictoires et de traits partagés entre plusieurs personnages. Mais la répétition s'opère également au niveau du déplacement. Lol est celle qui peut exister partout : « Elle est la nuit de T. Beach[492]. » Ce

[489] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 97.
[490] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 327.
[491] *Ibid.*, p. 312.
[492] *Ibid.*, p. 340.

caractère d'ubiquité correspond à l'éparpillement de son être, à son désordre, à son refus d'identité. Lol est elle-même éparpillée entre plusieurs livres.

Le déplacement de Lol se traduit par des glissements textuels. Nous nous contentons d'évoquer l'exemple de l'adverbe de lieu « là », dont la répétition au fil du récit donne des pistes pour comprendre l'être de Lol. Nous suivons l'étude psychanalytique de Philippe Pansiot Preud'Homme, qui affirme que l'adverbe de lieu « là » met en jeu la problématique ontologique en exergue dans le roman durassien. Le critique emploie l'expression « être-là[493] », rappelant le terme allemand *Dasein*, forgé par Martin Heidegger. Selon lui, l'adverbe « là » occupe la place du vide dans le récit, tout comme l'être de Lol semble se diriger vers l'expulsion de sa personne. En effet, dès l'*incipit*, l'adverbe de lieu « là » est l'emblème d'un manque dans l'être de Lol :

> Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein […] Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit : là[494].

Et ensuite : « Était-ce le cœur qui n'était pas là ? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas — elle dit : là[495]. » Ce « là », qui est censé attester la présence de l'être dans l'ici et maintenant, instaure une faille dans la désignation du lieu qu'occupe Lol. Elle est absente, son être-là se construit comme un être-toujours-ailleurs :

> Le *là* de Lol, ce qui définit l'espace réel de son identité, est donc à comprendre toujours comme un ailleurs, dont la potentialité existe, c'est-à-dire comme ailleurs qu'elle

[493] Il convient de souligner que la traduction brésilienne du *Ravissement de Lol V. Stein*, réalisée par Ana Maria Falcão, propose le terme « presente » pour traduire « là », ce qui engendre une certaine disparité avec le texte original.. L'adverbe « là », en français, est polysémique : il peut faire référence tant à un être qu'à un objet, qu'il soit proche ou distant dans l'espace et le temps. De surcroît, il est doté chez Marguerite Duras d'une ambiguïté affective, alors que le mot « presente » est dépourvu de ces nuances. Il ne s'agit pas ici de juger quelle serait la traduction la plus « juste », mais plutôt de porter attention à la pluralité de sens que le texte de Marguerite Duras met en jeu. Une observation similaire peut être faite à propos de la traduction du titre de l'ouvrage. La traductrice a opté pour le simple mot « Deslumbramento », omettant complètement le nom du personnage. Cette omission est partiellement atténuée par la mention du titre original en sous-titre. Le terme « deslumbramento » évoque la fascination et touche à l'impossibilité même de voir, impossibilité pouvant produire des vertiges dans l'être ; le mot « ravissement », quant à lui, excède le champ sémantique purement figuratif de l'extase de l'âme, en impliquant également l'acte concret d'arracher, d'enlever de force. En choisissant « ravissement » — au lieu d'« enlèvement », un autre terme convoqué par l'autrice — Marguerite Duras opte pour le maintien de l'équivoque contenu dans le mot. Car Lol n'est pas enlevée ; elle est celle qui reste, qui est abandonnée. D'un autre côté, elle n'est pas non plus simplement éblouie.

[494] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 288.

[495] *Id.*

> pourrait rejoindre vraiment, mais qu'elle conserve *à distance* du « là » de sa présence physique aux autres […][496].

Selon le critique, ce n'est que par la médiation que Lol peut être présente dans le monde. Le miroir est d'après lui cet objet médiateur qui permet à Lol de revivre son ravissement et d'aller à T. Beach : en effet, le miroir lui permet de regarder la plage. Autrement dit, c'est son imagination qui assure la médiation, notamment dans les scènes où elle observe et interagit avec les autres :

> Grâce à la médiation, Lol peut quand même être là, parmi les autres, co-présente, tout en étant ailleurs, redoublant alors le sentiment des autres — telle Tatiana — qui voient surtout dans la présence de Lol le signe de son absence. Ce « là » chez Lol serait le *là* de la *juste distance* qui permettrait de ne pas y être tout en voyant ce qui s'y passe[497].

La répétition de l'adverbe au fil du roman efface toute référence spatiale et invite le lecteur à écouter l'histoire. Car l'adverbe « là » possède comme homonyme le pronom et article féminin « la ». Marguerite Duras joue sur l'homophonie dans plusieurs passages, à savoir : « Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire[498] » ; « jusque-là : la ponctualité[499] » ; « cet été-là[500] » ; « çà et là, loin, le nom est là : Tatiana Karl[501] ». Il en résulte un texte autoréférentiel, dont l'élan est porté par la répétition et la sonorité. Par ailleurs, ce texte atteste le déplacement constant de Lol dû aux différentes positions qu'elle occupe. La question identitaire de Lol ne serait pas « qui suis-je ? », mais plutôt « Où suis-je ? », comme le suggère Philippe Spoljar[502]. Le texte exprime cette question de la façon suivante : « Elle se demande encore où ce corps devrait être, où le mettre exactement, pour qu'il s'arrête de se plaindre[503] ».

En somme, Lol est une figure fuyante, qui va et qui vient dans un égarement constant : « […] elle vous fuit dans les mains comme l'eau[504]. » D'ailleurs, la figure de Lol évoque souvent des espaces aquatiques. Elle évoque aussi le vent : « […] elle avançait, mais ni plus ni moins que le vent qui s'engouffre là où il trouve du champ[505]. » Cet élément de fuite est l'emblème de la répétition dans la construction du personnage.

---

[496] P. PANSIOT PREUD'HOMME, « L'Être et le "là" dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *op. cit.*, p. 171-172
[497] *Ibid.*, p. 172.
[498] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 289.
[499] *Ibid.*, p. 302.
[500] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*
[501] *Ibid.*, p. 314.
[502] P. SPOLJAR, « Le "cas Lol" : scénographies du ravissement », *Roman 20-50, Marguerite Duras*, Hors-série, n° 2, 2005, p. 126.
[503] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 378.
[504] *Ibid.*, p. 288.
[505] *Ibid.*, p. 297.

Dans cet espace diffus du texte durassien, où se dessinent à la fois désordre et dissolution, deux éléments engagent la répétition dans la construction identitaire : d'une part, la représentation d'un personnage figé dans son passé, et d'autre part, la recherche d'une autre définition du sujet.

3.1.1.2. Le portrait inexpressif de G. H.

Il n'est pas évident de se représenter G. H. Les descriptions se bornent à quelques traits épars, tant sur le plan physique (son sourire, sa beauté) que psycho-social (sa joie, sa générosité, sa haine, sa sincérité). Si chacune de ces caractéristiques apparaissent quelque fois au fil du récit, aucune ne constitue pour autant une instance de répétition pertinente pour la configuration du personnage. Elles relèvent tout simplement d'une description des attributs de la personne. Cependant, il existe quelques éléments identifiants qui nous intéressent dans la mesure où ils établissent une opposition entre G. H. et Janair, la domestique. Comme dans le roman durassien, les personnages de Clarice Lispector sont définis d'abord par ce qui les différencie. Ainsi, les deux femmes sont présentées de manière opposée : G. H. est la patronne riche, bien organisée et propre, tandis que Janair est la domestique invisible, associée à la saleté, à tout ce qui est immonde. Ces caractéristiques qui distinguent les deux personnages vont s'atténuer par le truchement du cafard qui possède des caractéristiques associées à la fois à G. H. et à Janair. Ainsi, des traits identifiants vont se répéter au fil du texte, comme « imunda » [immonde], « mansa » [douce] et « feroz » [féroce]. Cette répétition est à la source de l'indétermination du personnage G. H. et de sa désintégration.

Attardons-nous dans un premier temps sur les caractéristiques physiques de G. H. Son visage est décrit à partir d'une photographie : « Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa[506] ».

G. H. parle d'une photographie qui la déconcerte. Le visage dans la photo l'identifie en même temps qu'il lui paraît étrange. G. H. examinera ce portrait à plusieurs reprises parce qu'il lui semble contenir une réalité inconnue, « um silêncio inexpressivo » [un silence inexpressif], comme si le visage immortalisé révélait un secret. Cette inexpressivité deviendra l'emblème de l'interrelation entre les personnages (nous y reviendrons). Dès lors, on peut affirmer qu'il s'agit de l'une des caractéristiques de G. H., telle qu'elle les identifie elle-même. Si son visage

[506] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 19, « Peut-être était-ce cette tension que je voyais sur la photographie souriante et surexposée d'un visage dont la parole est un silence inexpressif. Tous les portraits sont un portrait de Mona Lisa. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 42.

manque d'expressivité, il est aussi propre et bien sculpté : « À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples[507]. »

La domestique, quant à elle, est noire, maigre, et possède des traits africains. Son visage rappelle celui d'une reine en même temps que les vêtements qu'elle porte la rendent invisible. En effet, dans l'imaginaire de G. H., la domestique est absente et semble ne pas avoir de nom ; ou plutôt faudrait-il dire que G. H. trouve son nom difficile à retenir : « Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair[508] ». Elle est muette et garde une forte haine en elle. C'est ce que G. H. déduit du dessin sur le mur :

> Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? revi *o rosto preto e quieto*, revi a pele inteiramente *opaca* que mais parecia um de seus modos de se *calar*, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços *finos* e delicados que mal eram divisados no *negror apagado da pele.* Os traços — descobri sem prazer — eram traços de *rainha*. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu ativesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, *vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto,* o que a tornava *toda escura e invisível* — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebi do que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: *ela era achatada* como um baixo-relevo preso a uma tábua[509].

L'opposition entre les femmes est également marquée dans les descriptions des espaces qu'elles occupent. La façade et l'entrée sont le territoire de G. H., tandis que le fond de l'appartement est celui de Janair. Si le devant est lumineux, l'arrière est sombre. Toutes les caractéristiques de G. H. sont associées à la clarté, alors que celles de Janair rappellent l'obscurité. C'est G. H. qui explicite la différence entre elle et la domestique, lorsqu'elle rentre dans la chambre de la bonne :

> Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da *penumbra confusa* que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era

[507] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 22, « Assise à ma table, dans ma robe de chambre blanche, avec mon visage net et bien sculpté, mon corps tout simple […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 49.
[508] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « Mais son nom ? bien sûr, je finis pour m'en souvenir : Janair. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 60.
[509] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « C'est alors que, de façon inattendue, je réussis à me souvenir de son visage ; bien sûr, comment avais-je pu oublier ? Je revis le visage noir et placide, la peau parfaitement opaque qui semblait davantage une autre façon de se taire, les sourcils extrêmement bien dessinés, je revis les traits délicats et gracieux, mais à peine lisibles dans la noirceur éteinte de la peau. Ses traits — je le découvrais sans plaisir — étaient des traits de reine. Et son port également ; le corps élancé, droit, dur, lisse, presque sans chair, absence de seins et de hanches. Et ses vêtements ? Ça n'était guère surprenant que j'aie pu l'utiliser comme si elle n'avait pas de présence ; sous son petit tablier elle était toujours vêtue de brun ou de noir, et cela la rendait entièrement sombre et invisible. J'en avais la chair de poule de découvrir que, jusqu'alors je n'avais pas remarqué à quel point cette femme était une invisible. Janair n'avait presque que sa forme extérieure, les traits à l'intérieur de cette forme étant tellement épurés qu'ils existaient à peine : elle était aplatie comme un bas-relief appliqué sur une planche. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 61-62.

> um quadrilátero de *branca luz*; meus olhos se protegeram franzindo-se. Há cerca de seis meses — o tempo que aquela empregada ficara comigo — eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto *inteiramente limpo*. Esperara encontrar *escuridões*, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o *escuro mofado*. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de *sua função de depósito*[510].

Ainsi, G. H. souligne l'opposition spatiale, mais surtout sociale, entre elle et sa domestique. C'est aussi un écart entre leurs réalités existentielles. Ce n'est que par la médiation du cafard que G. H. va se rapprocher de Janair et qu'elle va arriver à déconstruire les images préconçues qu'elle s'était créées de la domestique, ainsi que d'elle-même. Autrement dit, la fonction du cafard est de révéler à G. H. l'essence des choses.

L'image de Janair est proche de celle du cafard. Comme Janair, le cafard est la représentation de l'immonde, il est l'intrus, celui qui habite un territoire étranger. Il est présenté comme un personnage sans attributs et sans nom. Son visage sans forme rappelle une « mulata à morte » [une mulâtresse à l'agonie] : il est composé de « camadas finas » [d'écailles fines]. Sa bouche est marron, ses yeux noirs, ses antennes se présentent comme des « fiapos secos » [filaments secs] :

> E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas *pardas*, *finas* como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas *finas* de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto. Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora *quietos*, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma *mulata à morte*. Mas os olhos eram radiosos e *negros*. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, *escuro*, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira[511].

[510] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 26, « Mais, la porte ouverte, je dus cligner des yeux sous le choc douloureux de la réverbération. C'est qu'au lieu de la pénombre confuse à laquelle je m'attendais, je me heurtais à un quadrilatère de lumière blanche : pour me protéger, j'avais été obligée de cligner des yeux. Cela faisant six mois environ — le temps passé chez moi par la dernière bonne — que je n'étais pas entrée dans cette pièce et j'étais stupéfaite de trouver une chambre absolument propre. Je m'attendais à des ténèbres et me préparais à devoir ouvrir la fenêtre toute grande pour que l'air frais chasse l'odeur de renfermé et d'ombre. Je n'imaginais pas que cette bonne aurait, sans rien me dire, arrangé sa chambre à son goût, lui retirant, avec une audace de propriétaire, sa fonction de débarras. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 57.

[511] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 37, « Et voici que je découvrais qu'un cafard, aussi compact qu'il paraisse est formé d'écailles et d'écailles superposées, fines comme les peaux d'un oignon, et comme si chacune pouvait être soulevée avec l'ongle sans qu'il cesse pour autant d'en apparaître une autre et encore une autre. Peut-être ces écailles étaient-elles des ailes, mais alors il devait être fait de minces et de minces couches d'ailes, compressées jusqu'à former ce corps compact. Il était roussâtre. Et tout couvert de cils. Les cils seraient peut-être autant de jambes. Les antennes maintenant ne bougeaient plus, filaments secs et poussiéreux. Le cafard n'a pas de nez. Je le regardai, avec sa bouche et ses yeux : on aurait cru une mulâtresse à l'agonie. Mais les yeux étaient noirs et radieux. Des yeux d'amoureuse. Chaque œil en lui-même semblait être un cafard. Un œil, frangé, sombre, vif, épousseté. Et l'autre

Le lexique de l'obscurité relie par ailleurs les deux personnages. Le vêtement sombre de Janair intensifie son obscurité ; elle dont « o negror apagado da pele » [la noirceur éteinte de la peau] rappelle les « camadas pardas » [écailles brunes] et les yeux noirs du cafard. De même, ses « traços finos e delicados » [traits délicats et gracieux] et son « rosto quieto » [visage placide] rappellent les « camadas finas » [écailles fines] du cafard et ses « fios de antenas quietos » [fils d'antennes placides]. Nous avons ainsi des êtres invisibles non seulement en termes physiques, corporels, mais aussi en termes sociaux. Étranges, marginaux, tous deux habitent la chambre sale, le « débarras » : « E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto[512]. » La domestique et le cafard sont ainsi placés côte-à-côte, comme s'ils appartenaient à la même espèce.

Bien que la similitude soit nette, elle n'est pas affirmée par le biais de la répétition. Seules quelques-uns des traits de Janair et du cafard sont répétés dans le corps du texte. Par conséquent, la construction des personnages selon des caractéristiques similaires n'engendre pas une pratique de la répétition. Les caractéristiques maintiennent la distinction entre Janair et le cafard, de sorte que l'on ne peut pas les confondre. Les similitudes entre les personnages nous incitent plutôt à affirmer que leur rapport relève du domaine de la métaphore.

La répétition des traits engendrant la confusion apparaît surtout entre G. H. et le cafard, lorsque G. H. mange la « matière blanche » et se transforme :

> Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no rebôco da parede — sou cada pedaço infernal de mim […][513].

À partir du moment où elle rentre dans le monde du cafard, G. H. se transforme au point de se décrire comme ayant les mêmes traits que lui : « Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata[514]. » Ainsi, les yeux de G. H. qui étaient « sorridentes » [souriants] et « silenciosos » [silencieux], deviennent « insossos » [fades]

œil identique. Deux cafards incrustés dans la cafard, et chaque œil reproduisait le cafard entier. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 79-80. Pour « Os fios de antena estavam agora *quietos* » (traduit par « Les antennes maintenant ne bougeaient plus »), nous proposons plutôt : « Les fils de ses antennes placides ». On remarquera que la traduction de Claude Farny n'a pas pris en compte l'importance de la répétition, pourtant chère à Clarice Lispector. La traduction accorde une primauté au sens plutôt qu'à la matérialité du texte, à son rythme, alors que l'écriture lispectorienne remet justement en question le signifié au profit du signifiant. Ce qui compte, chez Clarice Lispector, c'est le caractère irremplaçable du mot et le rythme de la répétition.

[512] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 33, « Et maintenant, je comprenais que Janair et le cafard étaient les véritables occupants de la chambre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 71.

[513] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « Moi, corps neutre du cafard, moi avec une vie qui finalement ne m'échappe pas car, enfin, je la vois hors de moi — je suis le cafard, je suis ma jambe, je suis mes cheveux, je suis la frange de lumière plus blanche sur le crépi du mur — je suis chaque morceau infernal de moi-même. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 91

[514] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 53, « Peut-être savais-je déjà qu'au-delà des portes, il n'y aurait plus de différence entre moi et le cafard. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 108.

comme ceux du cafard. La propreté de sa personne est remise en cause et elle devient « imunda » [immonde]. De surcroît, ces traits sont repris plusieurs fois (3 fois pour « insosso » et 9 fois pour « imunda »). Qu'ils décrivent le cafard ou G. H., la reprise de ces termes favorise le rapprochement entre les personnages :

> Não, não havia sal naqueles olhos. Eu tinha a certeza de que os olhos da barata eram *insossos*[515].
>
> […] meus olhos também deviam estar *insossos*[516].
>
> Mas os teus [olhos] ninguém toca, *imunda*[517] / E terminara, também eu toda *imunda* [...][518].

Il faut par ailleurs souligner que le qualificatif choisi pour définir les yeux du cafard et ceux de G. H. est inhabituel. « Insosso » est, au sens propre, la qualité de ce qui manque de saveur, de ce qui n'a pas de sel. Bien que le terme puisse être employé au sens figuré pour désigner quelque chose de désagréable, qui n'a pas d'intérêt, il n'en demeure pas moins inhabituel pour parler des yeux. Si G. H. l'emploie, on peut soupçonner que c'est parce qu'il rappelle un autre terme se rapportant aux yeux. G. H. qualifie de « insossos » les yeux qui voient les choses sans formuler de jugement. Autrement dit, c'est un mode de regard qui est en-deçà de celui des humains.

Quant au qualificatif « imunda », il correspond à la représentation que se fait G. H. du cafard (et par extension de Janair). Tout ce qui est immonde est interdit, ne doit pas être touché. « Imunda » est synonyme de rejet et de péché. En mangeant le cafard, G. H. mange le fruit défendu. Elle en vient même à incarner l'animal : non pas en imitant ses gestes, mais en les incorporant. En devenant immonde, G. H. se rapproche de Janair.

Si le qualificatif « imundo » est celui qui rapproche le plus les deux femmes, il y d'autres traits de Janair que G. H. incorpore. G. H. se décrit comme quelqu'un qui est devenu aussi simple qu'une reine « eu crescera e me tornara tão simples como uma rainha[519] ». Or l'adjectif « simples » définit également la chambre de Janair : « […] a simplicidade inesperada do

[515] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 56, « Non, il n'y avait pas de sel dans ces yeux. J'avais la certitude que les yeux du cafard étaient sans goût. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 113.
[516] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 60, « Mes yeux aussi devaient être sans goût. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 121.
[517] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 62, « Mais les tiens [yeux], je ne les toucherai jamais, immonde. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 126.
[518] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « Et j'avais fini, moi aussi tout entière immonde […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[519] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 69, « J'avais grandi et j'étais devenue aussi simple qu'une reine. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 138.

aposento me desnorteava […][520] ». Le substantif « rainha » se rapporte quant à lui à celle qui a des traits fins et délicats, c'est-à-dire Janair.

Il convient ici de rappeler que G. H. s'était d'abord décrite comme « mesquinha » et « vaidosa » « A mesquinhez eu também a omito porque a confissão me é muitas vezes uma vaidade, mesmo a confissão penosa[521] ». C'est en grandissant qu'elle devient aussi simple qu'une reine. Autrement dit, G. H. acquiert des traits opposés à son identité initiale. Cette attribution de caractéristiques contradictoires détruit l'unicité du personnage.

La récurrence de certains traits identificatoires est plus significative encore quand G. H. mêle les catégories de l'humain et de l'animal pour se décrire elle-même et décrire le cafard :

> Ela era mansa mas sua função era feroz. / Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz[522].
>
> E também reconhecia a vigília da barata. A vigília da barata era vida vivendo, a minha própria vida vigilante se vivendo[523].

Les adjectifs « mansa » [douce] et « feroz » [féroce] désignent des traits opposés qui s'inscrivent plutôt dans le lexique animal que dans celui des humains. Si « mansa » renvoie à l'obéissance, « feroz » est une qualité qui se rapporte aux animaux sauvages (le *fera* latin), dont l'instinct est d'attaquer et de tuer. Or, l'un comme l'autre est susceptible de définir G. H. Il en va de même pour « vigília » [vigilance] et « vigilante » [vigilante], qui correspondent à l'acte de veiller. Ici, ce sont des lexèmes humains qui sont attribués au cafard.

La répétition de traits atteint son sommet lorsque G. H. touche le corps du cafard. Selon Norma Tasca, la fusion entre l'humain et l'animal confère au texte un grand potentiel métaphorique. Le lexème « cintura » [taille] et l'expression « bipartida » [sectionnée] jouent alors un rôle essentiel. Tous deux traitent de la division brutale du corps. Or, si le lexème « cintura » est un classème humain, « bipartida » est plutôt un classème animal dans le contexte du récit :

---

[520] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « […] j'étais déroutée par la simplicité inattendu du lieu […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 62.
[521] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 19, « La médiocrité, je la tais aussi parce que l'aveu, même un aveu pénible, est souvant chez moi une complaisance. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 42.
[522] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 75, « Il était inoffensif, mais sa fonction était féroce. Je suis douce, mais ma fonction de vivre est féroce. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 150. Pour la traduction, nous proposons : « Il était doux, mais sa fonction était féroce. Je suis douce, mais ma fonction de vivre est féroce. »
[523] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 59, « Et je reconnaissais aussi la vigilance du cafard. La vigilance du cafard, c'était de la vie en train de vivre, ma propre vie vigilante en train de se vivre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 119.

> Eu só a pensara [a barata] como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea[524].
>
> Também ao sol estava a barata bipartida[525].

Cependant, la répétition du lexème va permettre la commutation de G. H. de la catégorie de l'humain à la catégorie de l'animal, et réciproquement :

> […] uma barata que foi tomada pela cintura […][526].
>
> Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bi-partido pela porta de um guarda-roupa […][527].

Ainsi, par la répétition, le texte métaphorise la rupture de l'être et prolonge l'ambiguïté entre G. H. et le cafard. Comme l'énonce N. Tasca :

> *La Passion selon G. H.* est un processus de recombinaison permanente de ses unités, qui sont en réalité polysémiques. Les contextes répètent des sèmes renvoyant soit à l'existence humaine, soit à l'existence animale, dans une ambivalence structurelle qui s'étend jusqu'à annuler certaines séquences autonomes, révélant tantôt l'une, tantôt l'autre base classématique, se manifestant ici et là dans l'espace discursif. En vérité, ces bases révèlent bientôt une autonomie seulement apparente, dans la mesure où l'un de leurs termes franchit les frontières pour aller habiter un autre contexte, instaurant de nouveau, par anaphore ou cataphore, l'ambiguïté[528].

Il est intéressant de noter que la répétition des mêmes caractéristiques identifiantes devient à tel point excessive que toute chose ou tout être peut posséder les traits de l'autre. Il en est ainsi pour les qualificatifs « seco » [sec], repris sept fois ; « seca » [sèche], dix fois ; et « secura » [sécheresse], quatre fois. La répétition de « seco », avec deux variations (« seca »/ « secura »), expose la fragmentation subjective du personnage et surtout son indétermination. Elle a pour effet de troubler la construction des personnages :

---

[524] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 60, « Je l'avais toujours considérée comme femelle, car ce qui est serré par la taille est femelle. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 122.
[525] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 56, « Le cafard sectionné était lui aussi au soleil. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 113. Pour la traduction, nous proposons : « Le cafard, biparti, était lui aussi au soleil. »
[526] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 60, « […] un cafard pris par le milieu ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 121. Pour la traduction, nous proposons : « un cafard pris par la taille ».
[527] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 75, « Si tu peux savoir par moi, sans avoir besoin d'être torturé avant, sans avoir besoin, avant, d'être coupé par la porte d'une armoire… » *La Passion*, *op. cit.*, p. 141. Pour la traduction, nous proposons : « […] sans avoir besoin, avant, d'être biparti par la porte d'une armoire… »
[528] « *A Paixão segundo G.H.* é um processo de recombinação permanente de suas unidades que são, na verdade, polissêmicas. Os contextos repetem semas que se referem ou à existência humana ou à animal, numa ambivalência estrutural que se expande de forma a anular certas sequências autônomas, revelando tanto de uma como de outra base classemática que se manifestam aqui e ali no espaço discursivo. Na verdade; estas se revelam logo de uma autonomia aparente, na medida em que um dos seus termos transpõe as fronteiras para ir habitar um outro contexto, instaurando novamente, por *anaforização* ou *cataforização,* a ambiguidade. » N. TASCA, « A lógica dos efeitos passionais », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, 1996, p. 280.

> […] meus lábios *secos* recuaram até os dentes […][529].
>
> Depois, atrás dos fios *secos*, o corpo relutante foi aparecendo[530].
>
> Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e *secos*[531].
>
> […] no quarto seco se podia […] Dentro dos sons *secos* de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa […][532].
>
> […] pois Ele dissera: "Se fizeram isto com o ramo verde, o que farão com os *secos*?"[533]
>
> O quarto *seco* e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela *secura* como na crosta *seca* de um vulcão extinto[534].
>
> Mas antes rasparia da parede a granulada *secura* do carvão […][535].
>
> Ter matado abria a *secura* das areias do quarto até a umidade […][536].

« Seco » est un adjectif qui décrit non seulement le corps de G. H. et celui du cafard, mais aussi le son, la branche verte, la chambre, le charbon et le sable. L'accumulation du qualificatif au fil du texte rend impossible l'identification du référent. Autrement dit, la répétition trouble la cohérence du récit. À chaque reprise, le glissement du trait introduit une nouvelle configuration, exigeant par conséquent une nouvelle relecture :

> La répétition se distingue de la récurrence ou de la redondance en ceci qu'elle n'a pas nécessairement pour effet ni pour fonction d'assurer la transmission d'une information et la compréhension d'un énoncé dont elle garantirait la cohérence et la lisibilité. Elle introduit le trouble dans la linéarité paisible de la lecture[537].

---

[529] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 51, « […] mes lèvres sèches ont reculé jusqu'aux dents. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 104.
[530] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 35, « Ensuite, derrière les fils raides, le corps cuirassé apparu progressivement. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 75. Pour la traduction, nous proposons : « Ensuite, derrière les fils secs, le corps réticent est apparu peu à peu. »
[531] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 37, « Les longues et fines moustaches, lentes et raides, remuaient. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 79. Pour la traduction, nous proposons : « Ses longues et fines moustaches, lentes et sèches, remuaient. »
[532] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 63, « […] dans la chambre sèche je le pouvais […] Parmi les sons neutres de l'arche tout pourrait être nommé n'importe comment […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 126. Pour la traduction, nous proposons : « […] dans la chambre sèche je le pouvais […] Parmi les sonorités sèches de la voûte tout pourrait être nommé n'importe comment […] ».
[533] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 84, « […] puisqu'Il avait dit : "Si l'on fait cela à la branche verte, que ne ferait-on pas aux branche sèches ?" » *La Passion*, *op. cit.*, p. 167.
[534] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 51, « La chambre sèche et vibrante. Moi et le cafard posés sur cette sécheresse là comme sur la croûte sèche d'un volcan éteint. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 104.
[535] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « Mais auparavant, je gratterais la trace granuleuse du fusain sur le mur […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 65. Pour la traduction, nous proposons : Mais auparavant, je gratterais la sécheresse granuleuse du charbon sur le mur.
[536] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « Avoir tué entrouvrait la sécheresse de sables de la chambre jusqu'à l'humide […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 77.
[537] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 97-98.

Si, pour M.-L. Bardèche, la répétition des traits est signe de trouble et ne vise en aucun cas la clarification des choses, pour N. Tasca elle assure la continuité discursive. Dans sa lecture sémiotique précise de *La Passion*, la critique brésilienne énumère les différents types de répétition présents dans le roman et souligne quelques-uns de leurs effets. Tout en constatant la fragmentation du personnage, N. Tasca affirme que la répétition est un procédé qui favorise la continuité discursive. D'après elle, l'élément répété gagne en valeur justement au fur et à mesure qu'il réapparaît dans différents contextes. N. Tasca qualifie de « métaphorique-métonymique » le procédé selon lequel l'élément répété revient plusieurs fois sans pour autant avoir d'incidence immédiate sur l'organisation du discours. C'est le cas du qualitatif « seco ». Pour N. Tasca, l'élément discursif n'a pas de sens lorsqu'il est isolé ; sa présence est d'ailleurs souvent superflue, il s'agit d'un terme « exorbitant ». Les termes gagnent en importance lorsqu'ils sont repris, car ils soutiennent le procédé métonymique. Par ailleurs, s'agissant des qualificatifs, ils permettent de prolonger la substitution métaphorique entre les sujets en question. La théoricienne les décrit comme suit :

> […] des termes apparemment non significatifs ou apparemment sans incidence immédiate sur l'organisation du processus discursif et qui, pourtant, en circulant de page en page, propulsant la tension, l'attente sur laquelle tout récit repose, tout en retardant, en raison de leur apparition fréquente et obsessionnelle, la résolution de ce processus, en sont les garants de la continuité[538].

Qu'elle trouble la cohérence du récit ou qu'elle favorise la continuité narrative, la répétition des traits identificatoires met ceux-ci en évidence. Comme chez Marguerite Duras, la répétition des éléments corporels et identitaires décrit un mouvement de glissement qui aboutira à la mise en évidence des traits isolés. Les traits du personnage sont donc plus importants que l'ensemble des qualitatifs qui le constituent. Le personnage qui se dessine est un personnage mouvant. Le glissement des qualificatifs détruit la structure stable de l'identité et la possibilité de reconnaître le personnage.

C'est dans cette perspective que Gilles Deleuze parle de « personnage rythmique » pour nommer l'ensemble des traits et des attributs mis en relief dans les textes par le biais de la répétition. Il ne s'agit pas d'une rythmicité dans les actions des personnages, comme l'expression pourrait le laisser entendre :

---

[538] « […] termos aparentemente não-significativos ou aparentemente sem uma incidência imediata na organização do processo discursivo e que, no entanto, transitando de página em página, propulsando a tensão, a espera de que toda narrativa é feita, adiando embora, dado o seu frequente e obsessivo surgimento, uma resolução deste processo, são os garantes de sua continuidade. » N. TASCA, « A lógica dos efeitos passionais », *op. cit.*, p. 279.

> Il y a personnage rythmique lorsque nous ne nous trouvons plus dans la situation simple d'un rythme qui serait lui-même associé à un personnage, à un sujet ou à une impulsion : maintenant, c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage, et qui, à ce titre, peut rester constant, mais aussi bien augmenter ou diminuer, par ajout ou retrait de sons, de durées toujours croissantes et décroissantes, par amplification ou élimination qui font mourir et ressusciter, apparaître et disparaître[539].

Les personnages traversent un processus de déguisement qui s'opère parfois par l'abandon des traits présentés auparavant. Mais cet abandon n'en est pas réellement un ; il s'agit plutôt d'un déplacement des traits vers d'autres entités, ce qui a pour effet la répétition textuelle des traits au fil du récit. Nous voyons dans cet effort de l'écrivaine non pas une envie d'effacer tout trait indésirable, mais plutôt le souci de faire cohabiter des extrêmes opposés, comme la propreté et la saleté, l'animalité et l'humanité.

Le dédoublement de traits au long du texte expose non seulement l'instabilité des personnages, mais aussi le flottement du monde des choses, des êtres inanimés. C'est autour de cet autre, qui est à la fois objet et sujet, que s'articule le questionnement de Clarice Lispector. Ce n'est que par le déplacement du sens que l'être en soi peut exister en tant qu'essence.

En revanche, nous pouvons aussi soupçonner que la mise en rapport de personnes et de choses, par leurs similitudes, constitue une tentative pour le personnage de regarder au-delà des apparences. En effet, c'est comme s'il était à la recherche de l'essence commune à tous les êtres animés et inanimés :

> *Abria-se em mim*, com uma lentidão de portas de pedra, *abria-se em mim* a larga vida do silêncio, *a mesma* que estava no sol parado, *a mesma* que estava na barata imobilizada. E que seria *a mesma* em mim! se eu tivesse coragem de abandonar… de abandonar meus sentimentos? Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança[540].

Dans ce paragraphe construit par anaphore, le trait partagé n'est pas répété textuellement ; sa multiplication est néanmoins manifeste. Elle est signalée au moyen de l'adjectif « mesma » [même], qui marque l'identité, la ressemblance entre des entités ou êtres distincts. En explicitant les liens d'identité qui unissent les éléments du paragraphe, nous obtiendrons des formules comme : *abria-se em mim a larga vida do silêncio* [en moi s'ouvrait l'ample vie du silence] ; ou *a larga vida do silêncio que estava no sol* [l'ample vie du silence qui était dans le soleil] ; ou encore *a larga vida do silêncio que estava na barata* [l'ample vie du silence qui était dans le cafard]

---

[539] G. DELEUZE, « De la ritournelle », *op. cit.*, p. 391.

[540] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39, « En moi s'ouvrait, avec une lenteur de portes de pierre, en moi s'ouvrait l'ample vie du silence, celle-même qui était dans le soleil fixe, celle-même qui était dans le cafard immobilisé. Et qui serait la même en moi ! Si j'avais le courage d'abandonner… d'abandonner mes sentiments ? Si j'avais le courage d'abandonner l'espoir. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 82.

« A larga vida do silêncio » s'applique au soleil et au cafard. Il pourrait l'être aussi chez G. H., si elle acceptait d'abandonner l'espoir, c'est-à-dire d'abandonner le faux « moi » qu'elle s'est construite. Cette « larga vida do silêncio » n'est autre chose que l'envie de rédemption du personnage, son envie de revenir à son « moi » le plus profond, un « moi » qui existe au-delà de l'humain. La multiplication des mêmes traits exprime, ainsi, la manière dont le personnage voit le monde et les choses, la manière dont il les conçoit. Car l'essence des choses est faite de la même matière : « Do germe que sou, também é feita esta matéria alegre: a coisa[541]. »

Ce mélange de caractéristiques produit une vraie possibilité d'échanges entre les êtres et les choses : « […] é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos […][542] ». En d'autres termes, il produit la possibilité d'intégrer l'altérité radicale au sein de soi. C'est également le refus de la stagnation de l'être, de l'identité figée. Le danger implicite est de figer cette identité en une image idéalisée, fondée sur deux attributs : « o heroísmo e a santidade[543] » [l'héroïsme et la sainteté]. C'est pour aller à l'encontre de ce mouvement que G. H. s'ouvre à d'autres possibilités d'être dans le monde. Les personnages se configurent ainsi comme le lieu de l'expérience poétique de la quête de soi : « Minha pergunta, se havia, não era: "que sou", mas "entre quais eu sou"[544]. »

Cette quête du personnage s'observe notamment dans la manière dont G. H. s'attarde sur son portrait photographique. Sa curiosité, ses questionnements sur l'image révèlent sa quête d'un « moi » décentré, « moi » qu'elle finira par découvrir. L'inexpressivité de la photographie semble contenir « […] uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita[545] ». Le « non-moi » est plus vaste que le « moi », l'inconnu est plus vaste et riche que ce que l'on connaît. G. H. avance vers une vie impersonnelle, le silence inexpressif de son visage est celui de Mona Lisa ; c'est aussi celui de Janair, ou de n'importe quel être :

> A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de

[541] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 90, « Du germe que je suis, est faite aussi cette matière joyeuse : la chose. » *La Passion*, *op. cit.*
[542] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 54, « […] la façon d'un être de faire exister l'autre être, une façon de se voir, de s'être, de s'avoir […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 109.
[543] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 115, « l'héroïsme et la sainteté ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 228.
[544] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 20, « Ma question, s'il y en avait une, n'était pas : "qui suis-je ?", mais avec "qui suis-je ?" » *La Passion*, *op. cit.*, p. 43.
[545] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 159, « Il existe une chose qui est plus vaste, plus sourde et plus profonde, moins bonne et moins mauvaise et moins belle. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 201.

> todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem[546].

Emportée par ce mouvement vers l'impersonnalité, G. H. se construit comme un personnage sans caractère propre. Tout comme Lol, elle est un personnage épais qui concilie tous les types de traits descriptifs. Le déplacement de ses traits, par la répétition, finit par la vider de ses attributs.

En somme, la fragmentation de G. H. résulte de la multiplication de caractéristiques identifiant à la fois G. H. et le cafard. Il y a dans cette multiplication une forme de répétition. La coexistence de caractéristiques contradictoires, comme « limpa » et « imunda », participe aussi de cette fragmentation. Ce que nous propose Clarice Lispector, c'est donc une nouvelle configuration du sujet. C'est de faire vibrer sans cesse le différent dans l'identité, de renoncer à celle-ci pour atteindre l'impersonnel, tout ceci en interrelation avec l'inhumain. L'identité-mêmeté semble être détruite au profit d'une identité paradoxale et mouvante.

3.2. Répétition du nom

Le choix des noms des personnages est un sujet sensible en littérature. Attentifs aux aspects sémantiques et phoniques du langage, les écrivains les sélectionnent en fonction de leur graphie, de leur prononciation, des jeux de mots qu'ils permettent. La nomination travaille l'imagination de l'auteur (et du lecteur), comme le souligne Régis Salado :

> […] les noms de personnages ont ceci de singulier qu'il [l'auteur] peut les inventer librement. Ainsi se joue dans la nomination des personnages une part privilégiée de la création littéraire, la part du Signifiant par excellence, puisque le nom propre, en cela distinct du commun des mots, n'est pas soumis *a priori* à l'ordre de la signification[547].

Sans apparente signification, les noms de personnages suscitent pourtant souvent de multiples interprétations. R. Salado souligne que « les noms appellent un déchiffrement plus aventureux, éveillent des conjectures, ouvrent le jeu de l'interprétation et enclenchent des rêveries dont la portée n'est pas bornée par les autorités linguistiques[548] ». En effet, ils désignent

---

[546] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 112, « La dépersonnalisation comme objectivation de soi-même. La plus grande extériorisation à laquelle on parvienne. Qui a connu la dépersonnalisation reconnaîtra l'autre sous n'importe quel déguisement : le premier pas vers l'autre est de trouver en soi l'homme de tous les hommes. Toute femme est la femme de toutes les femmes, tout homme est l'homme de tous les hommes, et chacun d'eux pourrait se présenter où que l'on juge l'homme. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 223.

[547] R. SALADO, « Noms de personnages : le nom », *Textuel*, nº 67, 2012, p. 237 (en ligne : www.persee.fr/doc/textu_0766-4451_2012_num_67_1_2009 ; consulté le 7 avril 2026).

[548] *Ibid.*, p. 238.

les individus dans leur singularité et leur continuité spatio-temporelle, de sorte qu'ils constituent l'une de caractéristiques fondamentales de l'identité du personnage[549].

Par sa fonction d'identification, le nom propre est censé désigner de façon stable un référent unique. Indicateur rigide, il englobe les traits du personnage, son caractère, ses actions et son passé. Par sa fonction de signification, le nom propre peut faire référence à une origine culturelle ou sociale, ou encore trouver ses racines dans l'Histoire. Ainsi, par ses deux fonctions principales (identification/signification) et par sa récurrence au fil du récit, le nom propre permet de donner une cohérence au personnage et donc d'assurer la lisibilité du texte lors de sa récurrence au fil du récit. En dépit des transformations que le personnage vit au long du récit, le nom propre est conservé tel quel[550].

Cela dit, la récurrence du nom peut également perturber la stabilité du personnage et remettre en question son identité. On observe dans certains textes une pratique de la désignation qui se manifeste par l'introduction de variantes du nom propre ou encore par le dérèglement de ses substituts, c'est-à-dire les pronoms. Il en résulte, dans tous les cas, une identité multiple.

La démultiplication des noms des personnages témoigne, en quelque sorte, du renoncement aux normes traditionnelles de la désignation. Cette manœuvre a été pratiquée par plusieurs écrivains contemporains. On pense à William Faulkner, qui donne le même nom à deux personnages différents dans *Le Bruit et la Fureur*, ou à Raymond Queneau, qui donne des noms différents à un même personnage dans *Derniers jours. Le Ravissement* et *La Passion* s'inscrivent dans cette lignée. Il nous importe maintenant de vérifier dans quelle mesure cette démultiplication des noms des personnages s'opère chez Marguerite Duras et Clarice Lispector.

Dans ces romans, les noms sont dotés d'une relative fixité, puisqu'ils désignent de façon permanente les mêmes personnages. Nous n'avons pas ici le même nom pour des personnages différents, comme chez W. Faulkner. Par contre, le nom « Lol V. Stein » présente des variations, et pour cette raison, il n'est pas clair qu'il identifie la personne. Pour ce qui est de « G. H. », la répétition du nom ne vise pas à renforcer l'unité du personnage, mais plutôt à faire correspondre ce nom à la personne concernée. Il en va de même pour le complément du nom propre : « no couro das valises ». Chez Clarice Lispector, le nom semble ne pas identifier la personne non plus. Ces éléments exposent l'instabilité des personnages et la volonté qu'ont les

[549] Selon Jean Molino, « une définition stoïcienne du nom propre : un nom propre, comme *Diogène* ou *Socrate*, est la partie du discours qui indique une qualité qui appartient à un seul individu […] ». J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, vol. 16, nº 66, Larousse, 1982, p. 13 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1982_num_16_66_1123 ; consulté le 5 juin 2025).
[550] Voir à ce sujet P. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, nº 6, Larousse, 1972, p. 86-110.

écrivaines de questionner la notion de l'identité. Leur manière de nommer les personnages signale leur méfiance à l'égard de la nomination en tant que procédé. Qu'il s'agisse des êtres ou des choses, l'acte de nommer devient une véritable remise en question du langage. Tant interrogé dans les œuvres, il révèle son importance. Dans le récit durassien, nommer ce qui arrive est toujours difficile :

> Tatiana Karl profère une menace dont elle ignore la portée, qui contient pour moi une épouvante sans nom.
>
> Lol savait-elle déjà nommer celle qu'il allait rencontrer ? Pas tout à fait encore[551].

Chez Clarice Lispector, l'écart entre la chose et le nom apparaît de façon très nette dans la voix de G. H. :

> Eu me aproximava do que acho que era — confiança. Talvez seja este o nome. Ou não importa: também poderia dar outro[552].
>
> A esperança — que outro nome dar[553]?

La quête du nom, ou encore du mot susceptible d'identifier au mieux les choses et les êtres, découle du problème plus vaste qui est celui du langage, manifeste par ailleurs dans l'écriture énigmatique des deux écrivaines. La répétition apparaît alors comme une tentative de résoudre ce problème fondamental. Puisque le nom du personnage se présente sous la forme d'une énigme, sa signification ainsi que son identité sont mises en question. C'est parce que le nom ne dit pas tout que le recours à la répétition se fait nécessaire. Nous avons ainsi plusieurs possibilités pour faire coïncider le nom avec l'identité de la personne.

3.2.1. Au nom de Lol

Chez Marguerite Duras, le nom propre revêt un caractère à la fois polysémique et symbolique. En effet, le roman explore systématiquement la portée symbolique du nom, lui conférant un rôle déterminant dans l'interprétation de l'œuvre. Les noms des personnages proviennent de plusieurs langues différentes : l'anglais (Bedford, Hold, Richardson), l'allemand (Karl, Stein, Beugner, Stretter) et l'espagnol (Lola, ou encore le diminutif de Dolorès) sont les langues les plus présentes. Si chacun de ces noms est investi d'une portée

[551] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 311.
[552] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 114, « J'approchais de ce que je crois être — la confiance. Peut-être ainsi est-ce cela son nom. Mais qu'importe : je pourrais aussi lui en donner un autre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 228.
[553] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39 ? « L'espoir — quel autre nom lui donner ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 82.

symbolique, celle-ci est souvent mise à mal par la description des traits des personnages. À titre d'exemple, Jacques Hold, dont le nom provient de l'anglais *to hold* (tenir), est celui qui est censé « tenir le récit », c'est-à-dire conserver la maîtrise du fil narratif ; or l'histoire de Lol lui échappe constamment. Le nom « Hold » a une autre connotation : *old* (vieux ou ancien) renvoie au caractère du personnage, qui rassemble des informations sur le passé de la vie de Lol. Pour ce qui est du nom « Bedford » (le mari de Lol), il s'agit d'une juxtaposition de *bed* (le lit) et *ford* (le gué), renvoyant à quelqu'un qui aide à traverser un espace ou un obstacle. Si les noms gardent le sens des mots dont ils proviennent, et s'ils donnent des indices sur le caractère des personnages, ils peuvent aussi faire l'objet de combinaisons. Par exemple, on retrouve le mot « pierre » à la fois dans le patronyme de Lol — en allemand, *der Stein* signifie « la pierre » — et dans le prénom du mari de Tatiana, Pierre Beugner. Cette combinaison prend sens lorsqu'on sait que Tatiana est en quelque sorte le miroir de Lol.

Dans ces noms, on retrouve la dimension symbolique de l'onomastique durassienne. Le nom « Lol V. Stein » en est l'exemple le plus frappant. Le prénom « Lol » véhicule des informations substantielles. D'abord, il s'agit d'un palindrome. Cette figure de style porte dans sa structure l'essence de toute répétition : le retour du même. Provenant du grec πάλιν / *pálin*, δρομος / *drome*, « palindrome » signifie « ce qui revient en arrière[554] ». Or, le mot évoque plutôt un mouvement d'aller-retour, où ce qui revient n'est jamais tout à fait identique à ce qui est parti. Selon M. Borgomano, ce prénom représente toute la structure du *Ravissement*[555] : « Lol : prénom réversible, où s'amorce le « mouvement symétrique et inverse » dont nous verrons qu'il est la dynamique même du texte[556] ».

Par ailleurs, le prénom qui donne à l'œuvre son titre est frappé d'une absence : celle de la lettre « a », que l'on retrouve dans le prénom espagnol « Lola ». Cette absence pourrait expliquer le vide dans l'identité du personnage, celui qui l'empêche de devenir l'énonciatrice de sa propre histoire, comme l'affirme le narrateur : « […] il manquait déjà quelle chose à Lol pour être — elle dit : là[557]. » S'il y a occultation de la lettre « a » dans le prénom, l'abréviation « V. » — dont il sera révélé ultérieurement qu'elle correspond au nom « Valérie » — approfondit l'énigme et renforce l'idée d'une information manquante autour de

[554] « πάλιν », Hipatia [en ligne], sans date. Disponible sur http://hipatia.fclar.unesp.br/3x/gword/38579, consulté le 24 juillet 2025.
[555] En ce sens, le prénom Lol représente la structure de l'œuvre, il opère comme une mise en abyme plutôt que comme une répétition. En effet, la mise en abyme repose sur une relation de ressemblances entre l'œuvre et une partie de celle-ci. Ces ressemblances produisent un effet de miroir sans pour autant qu'il y ait reprise littérale.
[556] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 24.
[557] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 288.

ce nom. Le patronyme « Stein », quant à lui, nous fait penser aux caractéristiques de la pierre : statique, sans changement visible, froide.

Bien que l'on arrive à décortiquer le nom « Lol V. Stein », il ne remplit pas pour autant sa fonction d'identifier le personnage. Son caractère énigmatique apparaît dès les premières ébauches du scénario de la pièce de théâtre que Marguerite Duras écrit en 1962. L'actrice pressentie pour interpréter le personnage s'appelle Loleh Bellon[558]. Le nom « Loleh » apparaissait en effet dans les ébauches de la pièce. On pourrait dire que, par souci de ressemblance avec le nom de l'actrice, Marguerite Duras a opté pour une version légèrement modifiée, c'est-à-dire « Lol ». Mais cela reviendrait à aborder la question de la nomination des personnages durassiens sans la profondeur qu'elle exige. Les modifications du nom dans les ébauches du roman témoignent des efforts de l'écrivaine pour saisir ce personnage. À chaque reprise du nom, celui-ci est modifié. Dans le tapuscrit « Dialogues des personnages : Tatiana Moukhine et Loley Bellon », on retrouve à la première page le nom « Loley », aussi appelée « Loly » ; à la troisième page, « Lol », dans une phrase prononcée par Tatiana ; puis, dans les pages suivantes, « Lol » à nouveau, mais dans la voix du narrateur[559]. Dans le tapuscrit du scénario pour le cinéma[560], le nom du personnage est « Lol Blair ».

Au-delà de ces modifications liées au processus d'écriture, le nom du personnage est instable dans les entretiens que donne Marguerite Duras sur son œuvre, où elle appelle parfois son personnage « von Stein ». À ce nom qui condense en lui-même l'énigme ou le vide du mot « lol », s'ajoute, en allemand, la préposition *von* (« de » en français). Adossée au patronyme, cette préposition à valeur possessive est absente dans le roman. Pour rajouter encore une couche de complexité, l'écrivaine déclare dans *Les Parleuses* : « Son vrai nom, c'est elle qui se le donne[561]. » Plus tard, dans *Écrire*, l'écrivaine souligne la complexité de Lol : « À Lol V. Stein je n'y pense plus. Personne ne peut la connaître, L.V.S., ni vous ni moi[562] ».

Ces éléments paratextuels, qui tendent à aggraver l'instabilité du nom propre, sont courants chez les écrivains du XIXe siècle. On connaît les études de l'onomastique

[558] L'actrice s'appelle en fait Marie-Laure Viole Bellon, mais elle est connue sous le nom de Loleh Bellon.
[559] Le dialogue est écrit dans un cahier de type « agenda », avec des lettres qui vont de A à T. Il est rempli jusqu'à la lettre K. Le cahier est relié avec des spirales très petites et serrées, ce qui donne un aspect délicat au manuscrit, même si les textes ne se sont pas au propre. Au contraire, il y a des ratures de couleurs différentes — noires dans leur majorité, mais quelquefois bleues aussi. Cela suggère qu'elle a écrit le manuscrit en utilisant différentes couleurs d'emblée, ou alors qu'elle s'est servie de ces couleurs pour apporter des corrections, comme s'il s'agissait d'une seconde écriture. Voir le tapuscrit : « Le Ravissement de Lol V. Stein — Tatiana Moukhine — Loley Bellon : dialogues », 76 DRS 28.15, consulté à l'IMEC.
[560] « Le Ravissement de Lol V. Stein — Projet du film avec Joseph Losey : chapitre 5, 76DRS 28.17 », consulté à l'IMEC.
[561] M. DURAS et X. GAUTHIER, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 23.
[562] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 23-24.

flaubertienne, qui soulignent l'importance extrême des noms des personnages pour l'écrivain. En effet, les nombreuses ratures dans ses manuscrits révèlent ses efforts pour trouver le nom qui corresponde au caractère du personnage[563]. Cette pratique prend toutefois une autre tournure lorsqu'il y a de la variation au niveau du nom propre dans le texte achevé. Ce franchissement de la frontière entre le texte inachevé et le texte achevé atteste l'arrivée d'un nouveau régime du texte littéraire. Il expose surtout les effets de la répétition dans l'écriture moderne. L'instabilité du nom de Lol V. Stein reflète la circulation du personnage dans *Le Ravissement,* circulation qui s'intensifie lorsque le nom est repris dans le *Cycle indien*.

Dans *Le Ravissement,* le personnage de Lol peut être désigné de diverses façons, selon le contexte ou les différents personnages qui l'appellent : le narrateur, Tatiana Karl, le mari, le personnage lui-même. Ces variations traduisent la manière dont le narrateur conçoit le personnage, dont les autres l'identifient et dont le personnage se reconnaît lui-même. Parmi les façons de nommer cette femme, nous trouvons : « Lol » (459 occurrences) ; « Lol V. Stein » (80 occurrences) ; « Lola » (9 occurrences, dont deux dans « petite Lola ») ; « Lola Stein » (3 occurrences) ; « Lol Stein » (1 occurrence) ; « Lola Valérie Stein » (1 occurrence) ; « Lola Valérie » (1 occurrence).

Il est vrai qu'un nom peut prendre des formes différentes selon le contexte, l'espace social (intime, familier, public) ou la situation (entendue ici comme l'état civil), sans que l'identité de la personne soit remise en question. Il existe des règles plus ou moins tacites pour l'emploi de ces variations. Ainsi, toute modification du nom au fil du récit doit être accompagnée d'une justification ; et si cette modification entraîne une ambiguïté, elle doit être provisoire. Or, dans *Le Ravissement,* le nom de Lol se multiplie et adopte des variations dans des situations inattendues. Nous souhaitons déterminer si ces variations sont l'effet de la répétition. Autrement dit, nous souhaitons évaluer si la répétition contribue à la diffraction de l'identité du personnage.

Tout d'abord, l'attitude de Lol vis-à-vis de son nom est révélatrice de l'importance que revêt pour elle le problème de l'identité : « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein — c'était ainsi qu'elle se désignait[564] ».

Le ton sur lequel Lol prononce son nom (« avec colère ») révèle la perception qu'elle a d'elle-même. Ce ton est la marque d'une intensité, mais aussi d'une difficulté à s'exprimer. En plus, le changement qu'apporte le personnage à son nom (« Lol » au lieu de « Lola ») pourrait

[563] J. POMMIER, « Noms et prénom dans *Madame Bovary*. Essai d'onomastique littéraire », dans *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Paris, Libraire A.-G. Nizet, 1967, p. 142.
[564] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 294.

attester son désir d'oublier son passé. Néanmoins, nous estimons qu'il représente plutôt la non-identification du personnage à « Lola », nom par lequel elle a jadis été connue.

En effet, le personnage semble vouloir s'approprier un autre nom. Dans « elle se désignait », nous constatons que c'est le personnage qui choisit son nom : le pronom réfléchi « se » renvoie à Lol elle-même, comme pour renforcer que c'est le nom qu'elle considère approprié pour se caractériser. Le fait qu'elle choisisse un nom, qu'elle ne se contente pas de celui qui lui a été donné, pourrait indiquer une tentative de trouver un nom qui corresponde à son être. Elle ne se désigne pas par son nom complet, son nom de baptême, c'est-à-dire « Lola Valérie Stein ». Celui-ci apparaît une seule fois dans le texte, lorsque Jacques Hold le prononce à la demande de Lol :

> « Pourquoi ? »
>
> Elle fait signe : non, dit mon nom.
>
> « Jacques Hold. »
>
> Virginité de Lol prononçant ce nom ! […] Elle m'a cueilli, m'a pris au nid. Pour la première fois mon nom prononcé ne nomme pas.
>
> « Lola Valérie Stein.
>
> — Oui. »
>
> À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire[565].

Lorsque Jacques Hold prononce le nom complet de Lol, elle lui sourit. Comme le cri, le sourire est toujours chez Lol une manière de s'exprimer. Il se substitue aux mots qui lui manquent pour dire ce qui s'est passé lors du bal. Compte tenu de cette constante dans le texte, le sourire n'est pas ici un signe de reconnaissance, d'acceptation du nom. Il s'agit plutôt de la réponse à une demande de Lol, qui cherche à savoir comment cet homme, auquel elle s'accroche, l'appelle. Cela soulève ainsi la question de savoir si Jacques Hold, censé raconter l'histoire de Lol, la connaît vraiment. Mais cette demande n'est pas non plus une demande rationnelle ; elle s'avère être un moyen de revenir au passé, là où Lol était Lola. Le prénom « Lola » est lié au passé du personnage :

> Rien d'ailleurs dans les vêtements, dans la conduite de Lol ne pouvait la signaler à une attention plus précise. La seule chose qui eût pu le faire c'était son personnage lui-même, *Lola Stein*, la jeune fille abandonnée du casino de T. Beach qui était née et qui

[565] *Ibid.*, p. 344.

> avait grandi à S. Tahla. Mais si quelques-uns reconnurent en elle cette jeune fille, victime de l'inconduite monstrueuse de Michael Richardson, qui aurait eu la malveillance, l'indélicatesse de le lui rappeler ? Qui aurait dit :
>
> — Je me trompe peut-être, mais n'êtes-vous pas Lola Stein[566] ?

« Lola Stein » semble donc être le nom social de la personne abandonnée au casino. Toute la ville associe ce nom à celle qui a été maltraitée par Michael Richardson. Il a acquis un statut légendaire. Selon le narrateur, le nom « Lola Stein » en est venu à évoquer un personnage, une figure dont on parle encore, des décennies après son départ de la ville de S. Tahla : « mademoiselle Lola Stein l'infatigable danseuse[567] ». Si présent dans la mémoire des gens, ce nom est figé ; il est synonyme de chagrin et ne doit pas être rappelé. Par ailleurs, le mari de Lol, Jean Bedford, l'appelle « Lola ». Pour lui, ce nom désigne une personne qui a dépassé son trauma.

À chaque variation du nom, il semblerait ainsi qu'une personne différente soit désignée ; ou alors, que chaque personnage du roman se fait une représentation différente de Lol. En effet, ils la nomment différemment. On retrouve un autre exemple frappant dans l'usage de la désignation « Lola Valérie ». Celle-ci apparaît dans le texte pour évoquer un personnage qui a pris ses distances du trauma vécu. Le nom marque une transformation dans la vie du personnage. Il apparaît lorsqu'il est question du mariage avec Jean Bedford :

> Il aimait cette femme-là, Lola Valérie, cette calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continuel qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur, de ce corps de soie que le réveil jamais ne changeait, de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa douceur, la douceur de sa femme[568].

Le nom « Lola Valérie » permet d'évoquer des traits contraires à la description de Lol. Il fait ressortir une contradiction qui trouble l'identité du personnage. Si l'expression « dormeuse debout » évoque l'aspect morbide du personnage, Lola Valérie est décrite comme ayant une « calme présence » et une « douceur de femme ». Cette contradiction confère au personnage une certaine mutabilité, elle introduit une inconstance dans cet être destiné à la mort.

[566] *Ibid.*, p. 304.
[567] *Ibid.*, p. 384.
[568] *Ibid.*, p. 300.

Cette variation dans le nom propre est associée à la multiplication des périphrases (« la forme grise est dans le champ de seigle[569] » ; « notre petite Lola[570] » ; « cette dingue[571] » ; « la jeune fille de S. Tahla[572] ») — autant de manifestations d'un nom qui n'identifie pas le personnage. Le narrateur expose le problème de la manière suivante : « Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein, la soi-disant Lol V. Stein[573] ? »

Au lieu d'utiliser le nom propre pour désigner le personnage — ce qui donnerait « Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en Lol V. Stein ? » —, le narrateur, Jacques Hold, le remplace par une extension antéposée : « cette personne ainsi nommée ». L'emploi de « cette personne » instaure une distance entre le locuteur et le porteur du nom. Cet effet de distanciation peut servir à signaler que le locuteur ne connaît pas assez le porteur du nom en question. Par ricochet, on peut supposer qu'il cherche à connaître la personne dont il parle. Or l'expression « ainsi nommée » prolonge l'effet de distanciation. Cette expression entretient un rapport particulier avec le nom propre, puisqu'elle renvoie au baptême[574]. Ainsi, lorsque Jacques Hold choisit de modifier le nom propre par le biais d'une extension antéposée, il souligne le caractère étranger de l'identité de Lol, comme s'il fallait découvrir qui elle est. Ce type de modification peut également suggérer des hypothèses sur l'identité de Lol. En effet, le nom propre ne suffit pas à lui seul à signaler l'étrangeté de l'identité de celui ou celle qui le porte ; en revanche, l'extension antéposée peut remplir cette fonction.

Par ailleurs, la locution adjectivale « soi-disant » signifie « qui se prétend tel[575] ». On en déduit que c'est Lol elle-même qui revendique le nom « Lol V. Stein ». Dans ce passage, la répétition expose la flottabilité du nom, qui va de « ainsi nommée Lol V. Stein » à « la soi-disant Lol V. Stein ». Par ces usages du nom propre, le texte expose le drame personnel de Lol ; il ouvre des questions sur l'identité du personnage. En même temps, il expose le drame du narrateur. Celui-ci nous fait entendre qu'il y a des aspects de Lol qui demeurent inconnus, cachés, mystérieux.

Cela dit, le nom est vidé de son sens, il ne correspond pas à l'intériorité du personnage. Avec chaque répétition, le nom propre du personnage s'efface. Il devient un nom commun, dans

---

[569] *Ibid.*, p. 348.
[570] *Ibid.*, p. 373.
[571] *Id.*
[572] *Ibid.*, p. 316.
[573] *Ibid.*, p. 344.
[574] Selon J. Molino, ce type d'expression renvoie, explicitement ou implicitement, à l'acte du baptême, la seule convention sociale qui permet de légitimer un anthroponyme. J. MOLINO, « Le nom propre dans la langue », *op. cit.*
[575] Voir la définition de l'*Académie française*, disponible au lien suivant : https://www.academie-francaise.fr/soi-disant-pour-pretendu, consulté le 16 février 2024.

la mesure où le personnage peut être désigné par n'importe quel nom : « Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents[576], et dont la visibilité dépend d'elle[577]. »

Si le nom est censé contenir l'identité du sujet, il ne peut remplir cette fonction dès lors qu'il se heurte perpétuellement à l'impossibilité de correspondre à la personne. En effet, le patronyme « Stein » est synonyme d'un nom commun ; il renvoie à un objet et non à une identité personnelle. Porter un nom, dans ce contexte, signifie s'engager à l'incarner au point de perdre toute identité propre.

En somme, « Lol V. Stein » est un nom qui perd sa singularité à mesure que ses variations se multiplient ; il est dépourvu de tout ancrage dans un référent stable. Ce nom qui ne nomme plus, finit par se répéter, reflet de l'effort du narrateur pour l'adapter à ce que le texte tente de dire : « Nous nous répétons nos noms[578]. » Cette répétition vient recouvrir le vide au cœur du nom, ce vide qui se manifeste toujours par un trou. Tantôt, le trou est creusé par l'abréviation, tantôt par l'omission d'une partie. Ce procédé atteint son paroxysme lorsque le personnage s'identifie par un autre nom, celui de « Tatiana » : « […] les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein[579]. » Cette scène marque la rupture finale entre le nom « Lol » et la personne qu'il est censé désigner ; le nom se vide complètement, révélant la perte du soi.

Cette dissolution de l'identité, que le nom « Lol » semble symboliser, est la conséquence directe de l'expérience du désir traversée par le personnage. Selon Amelia Gamoneda Lanza, c'est là une expérience qui anime toute l'œuvre de Marguerite Duras :

> Le nom durassien énonce le désir, un désir qui par ailleurs informe l'ensemble de son œuvre. Ce désir, représenté dans tous les textes comme une force n'atteignant pas son but mais se nourrissant de son propre inaboutissement, se trouve suspendu dans son trajet, pétrifié dans son vol vers l'autre désiré […][580].

De fait, pour la critique, tous les noms durassiens fonctionnent comme des sortes de micro-récits, en ce qu'ils condensent l'histoire des romans dans lesquels ils s'insèrent. Véritables dispositifs textuels, ils s'ancrent dans la mémoire du lecteur. S'il en est ainsi, c'est

[576] Dans la première version, ces « noms indéfiniment différents » sont « humains et inhumains à la rigueur ». M. DURAS, *Le Ravissement: notes*, Paris, 1964, p. 1703.
[577] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 304.
[578] *Ibid.*, p. 344.
[579] *Ibid.*, p. 387.
[580] A. GAMONEDA LANZA, « Errances du nom : l'activité poétique de la nomination durassienne », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 22, 2007, p. 46.

en grande partie grâce à leur force graphique et sonore, qui procure un certain plaisir de lecture[581].

Dans le cas de « Lol V. Stein », le nom représente la trace du ravissement. Comme l'énonce A. Gamoneda Lanza, il renferme une expression contradictoire, « vol pétrifié », qui associe le mouvement et l'immobilité. D'un côté, on retrouve effectivement le premier mot dans « Lol V. », qui, par anagramme, peut se lire « V Lol » et donc « vol » ; de l'autre côté, le mot « Stein » porte en lui l'idée de la pétrification. Par son caractère paradoxal, le nom traduit l'impossible fusion amoureuse qui est au cœur du roman. Cette fusion s'inscrit dans la matérialité d'un autre nom, celui de Tatiana :

> La possession s'énonce aussi dans le nom que Lol se donne elle-même lors de ses rencontres d'amour avec Jacques Hold : « Ta-tiana », une possession répétée : « ta », et « tienne » ; répétée ou dédoublée, car nous savons que Tatiana est justement le nom de celle qui prendra après la place de Lol dans le lit de Jacques Hold, un remplacement que Lol surveillera à distance tout en s'y sentant participer[582].

Si le nom revient pour aider à identifier la personne, c'est finalement un vide qu'il fait résonner ; il met en lumière la perte du « moi » à travers la possession de l'autre. Autrement dit, le nom révèle la fusion entre le « moi » et l'autre, une fusion que la structure du désir n'arrive pas à soutenir. Le désir de Lol se trouve suspendu, déplacé en dehors du « moi » pour se loger dans le couple Michael Richardson et Anne-Marie Stretter[583].

Ce rapprochement entre le nom et la structure du désir nous permet d'affirmer que l'acte de nommer, chez Marguerite Duras, dépasse la seule fonction de désignation ; au gré de changements graphiques minimes, il dénote l'errance du nom propre. Il engendre des « sens errants[584] », qui ne sont pas figés. Ainsi, le nom est susceptible de se lier à un mot, puis à un autre, tout comme au contexte dans lequel ces derniers apparaissent.

Si les noms des personnages sont errants, et donc ouverts à diverses significations, il en va de même pour le nom S. Tahla ; il est façonné pour engendrer plusieurs sens. S. Tahla est la ville où Lol est née, le lieu où surgit son désir irrésistible ; mais aussi une station balnéaire dont le nom évoque « Thalassa », la mer en grec. Il s'agit donc du lieu d'une origine fusionnelle, renvoyant par homonymie à la mère et par association d'idées, aux expériences profondes. Cette errance du nom, celui de Lol ou de sa ville natale, touche à l'identité même du personnage, comme le suggère A. Gamoneda Lanza :

---

[581] *Ibid.*, p. 45.
[582] *Ibid.*, p. 47.
[583] *Ibid.*, p. 46.
[584] *Ibid.*, p. 45.

> Lol au bal de S. Thala est celle qui n'est pas tout à fait « là », car elle est, errante, en allée vers un état autre. Elle est aussi celle qui a perdu une partie d'elle-même et de son nom : « Lola Valérie Stein » ; elle est devenue un vocatif (« Lol »), un nom appelant, et elle a perdu le « la » de « Lola ». Le nom de « S. Thala » le lui demande : où est-ce ta « la » ? Mais Lol ne répond pas, elle sombre dans le mutisme et dans la folie : elle ne se possède pas[585].

Ces noms errants qui se posent sur plusieurs êtres et choses ne révèlent en réalité que la valeur différentielle de la répétition, qui multiplie les sens du nom mais aussi ses fonctions. Ces changements dans le nom propre, qui semblent presque ne rien changer, sont donc tributaires de la répétition dans le texte. Ils ont pour effet de perturber la cohérence du personnage, de creuser son indétermination ; ils soulèvent de ce fait la problématique identitaire. La variation du nom atteste non seulement de l'errance du personnage, mais surtout de la fonction référentielle. Dans *Le Ravissement*, nommer revient à autre chose que de désigner ou présenter le personnage.

3.2.2. G. H. et ses noms

L'onomastique lispectorienne joue un tout autre rôle. Si le choix du nom propre de la protagoniste, représenté par un sigle composé de consonnes, rappelle les noms énigmatiques que l'on retrouve chez Marguerite Duras, les noms des autres personnages de Clarice Lispector n'ont pas systématiquement une valeur symbolique (à part quelques-uns comme « Odisseia », « Ulisses » et « Macabéa »[586]). Ils semblent avoir une fonction plus générale, proche de celle du nom commun. En effet, l'écriture de Clarice Lispector dans *La Passion* est encore plus mystérieuse que celle de Marguerite Duras ; elle appelle sans cesse au décryptage du lecteur.

Dans *La Passion,* le nom entier du personnage central n'est révélé à aucun moment. Dès le titre, nous sommes face à un nom sans genre déterminé et qui pourrait aussi bien être un nom commun qu'un nom propre. En effet, le sigle « G. H. » ne nous permet pas d'établir si le personnage est masculin ou féminin. Étant donné qu'il est dépourvu de signification, ce nom laisse croire à une motivation phonétique de la part de l'écrivaine. La prononciation des lettres (/ʒe a'ga/) serait alors celle de la langue d'écriture, le portugais du Brésil. Le personnage G. H. aurait-il des traits qui l'attacheraient à une nationalité ? Pas forcément, car le langage, dans ce roman, n'est pas vecteur d'identité nationale, mais d'un questionnement radical de soi. L'écho

[585] *Ibid.*, p. 49-50.
[586] Les anthroponymes « Odisseia » et « Ulisses », de *Quase de verdade* [Presque pour de vrai], se rapportent tous les deux à *L'Odyssée* de Homère, tandis que Macabéa fait référence aux Maccabées : « Nom d'une famille juive qui vivait à Jérusalem au IIe siècle et qui joua un rôle important dans la sauvegarde du judaïsme face à l'hellénisme. » Dans *Encyclopédie Universalis,* https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-maccabees/, consulté le 7 juin 2025.

phonétique du nom pourrait en ce sens suggérer une forme de retour sur soi, voire une circularité de l'identité. En portugais, la lettre « H » se prononce /a'ga/ : le nom de G. H. contient donc un palindrome, comme celui de Lol.

Questionnée sur les motivations derrière le choix du nom du personnage principal de *La Passion*, Clarice Lispector explique :

> Parce que c'était elle parlant d'elle-même, c'est-à-dire, elle ne se nommait pas elle-même […] mais il y a un moment où elle obtient un nom, car dans la valise, dans la mallette, il y avait les initiales G.H. Alors, c'est devenu "selon G.H."[587].

On peut retenir deux éléments centraux de la déclaration de Clarice Lispector. Premièrement, il n'est pas nécessaire, d'après elle, d'évoquer son nom quand on raconte sa propre histoire. En effet, le narrateur qui raconte à la première personne n'a pas besoin de s'identifier. Deuxièmement, selon elle, le personnage « consegue » [obtient] un nom. Nous attirons l'attention sur le sens de « consegue » dans ce contexte : en portugais, ce verbe véhicule l'idée d'accomplissement, de conquête. En l'espèce, l'écrivaine suggère que G. H. cherche un nom, c'est-à-dire une identité.

Si ces questions vont être explorées en détail au fil du récit, il n'en demeure pas moins que le lecteur commence sa lecture par une énigme. Les lettres « G » et « H » évoquent la séquence alphabétique, comme si le nom ne pouvait exister que par leur combinaison. Penser le nom comme une séquence de lettres de l'alphabet permet de positionner le nom et l'identité du personnage au milieu de l'alphabet, ce milieu étant la place de « G. » et « H. » : ni au début, ni à la fin, mais au centre.

Les initiales « G. H. » peuvent cacher un sens plus général. D'après l'interprétation d'Ettore Finazzi Agrò, les lettres peuvent signifier le genre humain, la vraie identité du personnage[588]. Le critique élabore cette interprétation à partir de sa lecture du roman italien *Dissipatio H. G.* de Guido Morselli, dans lequel les initiales « H. G. » signifient *Humani Generis*. E. Finazzi Agrò fait un rapprochement avec le sens de « G. H. » dans l'œuvre de Clarice Lispector. Cependant, ni cette interprétation ni celle de l'alphabet n'est suffisante pour circonscrire l'identité du personnage ; toutes deux se résument à des pistes, des tentatives pour

[587] « Porque era ela falando sobre ela mesma, quer dizer, não se chamava a si mesma […] mas tem um pedaço em que ela consegue um nome, pois na valise, na mala, havia as iniciais G. H. Então ficou "segundo G. H.". » C. LISPECTOR, A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, « Com Clarice », *op. cit.*, p. 229.

[588] E. F. AGRO, *Apocalypsis H. G.: Una lettura intertestuale della Paixão segundo G. H.e della Dissipatio H. G.*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 16, *apud* C. MENDES DE SOUSA, « Ensaios: A revelação do nome », dans I. M. S. IMS (éd.), *Cadernos de Literatura Brasileira*, Especial Clarice Lispector, Rio de Janeiro, 2004, vol. 17 et 18, p. 186.

déchiffrer l'énigme, voire découvrir la « véritable » motivation de l'auteur. Selon Régis Salado, de tels efforts ont de très faibles chances d'aboutir à un résultat :

> […] il est rare que l'on puisse référer de manière univoque un nom de personnage à une intention d'auteur, non seulement parce que les auteurs le plus souvent ne livrent pas les motifs qui ont présidé au choix du nom de leurs personnages, mais aussi parce que le jeu de l'interprétation excède les limites de cette intention. Il faut alors assumer le caractère spéculatif d'une activité interprétative qui ne peut s'autoriser que de l'éventuel éclairage qu'elle apporte sur l'œuvre, indépendamment de ce que l'on peut savoir de la volonté de l'auteur[589].

En ce qui concerne la récurrence du nom G. H., ou de ce reste de nom, nous constatons qu'il conserve la même forme graphique et sonore tout au long du roman ; il ne fait pas l'objet de variations, comme nous pouvons en retrouver chez Marguerite Duras. Mais cette permanence du nom ne signifie pas qu'il n'y a pas une pratique de la répétition dans la désignation des personnages. Dans *La Passion*, la variation du nom repose sur l'extension, la substitution et la ponctuation. Ces modes de variation mettent en relief une problématique qui est également présente chez Marguerite Duras, c'est-à-dire la multiplication du sujet porteur du nom. On retrouve ainsi les noms suivants : « G. H. » (5 occurrences) ; « a G. H. » [La G. H.] (1 occurrence, avec le déterminant défini, une pratique courante en portugais oral) ; « um G. H. » [un G. H.] (1 occurrence) ; « um "G. H." » (1 occurrence) ; « G. H. no couro das valises » [G. H. dans le cuir de valises] (1 occurrence) ; « G. H. até nas valises » [G. H. même dans les valises] (1 occurrence) ; « e eu também não tenho nome e esse é o meu nome » [Et moi je n'ai pas de nom non plus — et c'est cela, mon nom] (1 occurrence) ; et « eu » [je] (*n* occurrences).

Dans un roman classique, la récurrence du nom du personnage central est importante, car elle permet de reconnaître ce dernier, de suivre ses actions et ses descriptions. D'ordinaire, le nom propre revient plusieurs fois dans un roman ; or, dans *La Passion*, il n'apparaît que dix fois dans le récit entier. Cette quantité infime est due au fait que c'est le personnage lui-même qui raconte son histoire, comme nous l'avons signalé. Finalement, dix fois peut représenter beaucoup, surtout si l'on tient compte des circonstances dans lesquelles le nom du personnage revient. Parmi les dix occurrences du nom au fil du récit, nous retrouvons des circonstances où le personnage rappelle son nom pour se faire connaître : « É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me[590] ». Après avoir vécu une crise identitaire, G. H. essaie de comprendre qui elle était avant. Elle se présente comme une personne dont le nom la représente,

[589] R. SALADO, « Noms de personnages : le nom », *op. cit.*, p. 239.
[590] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 18, « Il suffit de voir mes initiales, G.H., gravées dans le cuir de mes valises : et l'on m'a tout entière. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 39.

elle s'identifie à son nom. Réduit à ses initiales, ce nom semble contenir tout ce qu'il faut pour connaître le personnage ; il n'a pas besoin d'être complété par un nom entier, ni par une description physiologique ou psychologique.

Outre les initiales, une seule autre information est fournie sur le personnage : son nom est présent dans le cuir de ses valises. La formule « no couro de minhas valises » [dans le cuir de mes valises] instaure un complément pour le nom du personnage, en désignant un bien possédé par cet individu. La formule a une fonction démarcative : elle signale l'attachement du personnage à un objet identitaire. Cet attachement est confirmé par la reprise de la formule dans la phrase suivante : « Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G. H. até nas valises[591] ».

Le personnage fait part de la sensation de plénitude qu'elle ressent du simple fait d'être. Une fois de plus, le nom apparaît bien ancré ; il est présent « até nas valises » [même dans les valises]. La plénitude de G. H. est telle qu'elle se manifeste en-dehors de sa personne. C'est l'adverbe « até » [jusqu'à, mais ici au sens de « même »] qui transmet cette idée. L'identité du personnage (représenté par son nom) excède la limite de son corps, se prolongeant jusqu'à ses objets. Avec l'inscription du nom sur la valise, on sait qui la possède, la valise est identifiée. Le personnage, en revanche, n'est pas identifiable. L'expression « até nas valises » ne résout pas l'énigme autour du nom, ni celui de l'identité du personnage. Elle ne fait qu'épaissir l'énigme, dans la mesure où elle nous confronte à un « moi » qui se définit par un objet.

L'attachement de G. H. à ses valises revêt un sens profond : il renvoie à la notion d'appartenance, de possession d'une chose. C'est comme si ces valises étaient pour G. H. source d'assurance et de réconfort ; elles représentent l'exclusivité de son rapport de possession, voire son rapport d'identité avec les autres objets de la maison. C'est comme si elle s'identifiait en tant que personne par ses objets. L'attachement est donc intrinsèquement lié à la question « Qui suis-je ? », reprise de manière constante au long du roman. Cette question est d'autant plus pertinente que la variation du nom du personnage le projette dans le domaine de la chosification.

En effet, l'identité de G. H. se démultiplie en fonction des variations au niveau de l'article précédant son nom, plus précisément entre l'article défini féminin « a » [la] et l'article indéfini masculin « um » [un]. Dans le cas de l'article défini, il paraît inscrire G. H. comme femme ; mais il existe aussi de nombreuses occurrences où le défini est absent, par exemple :

[591] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 18, « Autour de moi je répands la tranquillité si égale qu'elle finit par se confondre avec la G.H. des valises. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 40.

« G. H. vivia no último andar de uma super-estrutura[592]. » En l'absence d'autres marqueurs de genre, il serait tout aussi possible d'imaginer le nom précédé de l'article défini féminin (« a G. H. ») que masculin (« o G. H. »). Parfois, l'absence de l'article défini contribue à brouiller l'identité, la rendre malléable, comme quand G. H. s'identifie à la fois aux hommes et aux femmes :

> E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosa por hábitos e jeitos masculinos, e sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. Só tive a facilidade dos dons, e não o espanto das vocações — é isso[593]?

Force est néanmoins de constater que plusieurs éléments textuels indiquent que G. H. est une femme. Nous relevons la marque du féminin dans les inquiétudes qu'évoque le personnage ainsi que dans les adjectifs qu'il invoque pour se décrire :

> Enquanto eu mesma era, mais do que limp*a* e corret*a*, era uma réplica bonita. Pois tudo isso é o que provavelmente me torna generos*a* e bonit*a*. Basta o olhar de um homem experimentado para que ele avalie que eis *uma mulher* de generosidade e graça, e que não dá trabalho, e que não rói um homem: *mulher* que sorri e ri[594].

De fait, ce qui est en jeu dans la variation du nom par l'emploi de l'article « a » est moins une question de genre que quelque chose de beaucoup plus complexe. Il s'agit de la force dynamique qui agit sur toute la sémantique du texte, touchant aussi la variation du nom par l'emploi de l'indéfini « um ».

Dans les deux cas (« a G. H. » et « um G. H. »), la variation, bien que subtile, dévoile la profondeur du personnage. Elle rend aussi perceptible le travail de la langue chez Clarice Lispector — un travail qui revient à pousser la langue jusqu'à son déséquilibre. Cette conception fait écho à la pensée de G. Deleuze, qui voit le langage comme un organisme vivant, dans lequel les termes ne sont pas figés mais en perpétuel déplacement. La tension qu'induit ce mouvement permet une potentialisation du langage et la manifestation de son dynamisme inhérent :

---

[592] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 44, « G. H. vivait au dernier étage d'une super-structure » *La Passion*, *op. cit.*, p. 94.
[593] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 20, « Pour ce qui est de mes rapports avec les hommes et les femmes, que puis-je en dire ? J'ai toujours eu une admiration extrêmement affectueuse pour les façons et les habitudes masculines et j'ai la chance d'être féminine sans avoir à m'y efforcer. Ma féminité également est un don. Je n'avais donc que la facilité que procurent les dons, sans la contrainte que suppose une vocation. Est-ce cela ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 45.
[594] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 22, « Cependant, mieux qu'une reproduction nette et réussie, j'étais une jolie reproduction. Ces sont toutes ces choses probablement, qui me rendaient généreuse et jolie. À un homme expérimenté, il suffit d'un regard pour se rendre compte s'il a à faire à une femme généreuse et de charmante, une femme qui ne donne aucune peine, et qui ne dévore pas un homme : une femme qui sourit et qui rit. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 48.

> […] le système [linguistique] apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer […][595].

G. Deleuze s'appuie sur le linguiste Gustave Guillaume, qui a pensé le système linguistique comme un système dynamique, surtout en ce qui concerne les articles. Pour le linguiste, l'article représente la systématisation de la langue, il est « […] le signe sous lequel s'opère la transition du nom en puissance, capable de toute extension, au nom en effet, assujetti à une extension que le discours détermine[596] ». Ainsi, les articles « a » [la] et « um » [un] peuvent exprimer une idée de particularisation ou de généralisation. Le parcours de l'article défini est orienté vers le général, celui de l'indéfini vers le particulier :

> Ainsi, l'article *un* apparaît, par son cinétisme, un signe vecteur de particularisation, vu qu'il figure dans la langue le mouvement essentiel par lequel l'esprit se porte de l'universel au particulier ; tandis que l'article *le*, représentatif du cinétisme opposé, y apparaît un signe vecteur de généralisation, figurant dans la langue le mouvement, non moins essentiel, par lequel l'esprit se porte du singulier à l'universel[597].

Dans « a G. H. », l'article est important dans la mesure où il revêt une valeur mémorielle : le lecteur a déjà croisé le sujet. Il sert à particulariser le nom, en précisant de qui il s'agit, avec la valeur anaphorique, renvoyant à la G. H. que l'on connaît. Or, on peut tout aussi bien considérer que l'article sert à généraliser l'identité du nom qu'il détermine. « A G. H. » représenterait alors une catégorie plus large, celle qui englobe toutes les G. H. soumises à une vie monotone.

Cette dynamique prend tout son sens lorsqu'on examine la variation du nom par l'emploi de l'article indéfini : « Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G. H. no couro da valise[598]? » Dans ce passage, le nom propre semble fonctionner comme une sorte de terme général ; il n'identifie personne en particulier, d'autant que l'article indéfini est masculin (« um G. H. ») [un G. H.]. G. H. étant une femme, on attendrait « uma G. H. » [une G. H.]. Le genre de l'article ferait de G. H. la représentante de toutes les femmes. L'article masculin (« um G. H. ») introduit un élément nouveau, un effet particulier, il marque une prise de distance vis-à-vis de l'identité

---

[595] G. DELEUZE, « Bégaya-t-il », *op. cit.*, p. 136.
[596] G. GUILLAUME, « Particularisation et généralisation dans le système des articles français », dans *Langage et science du langage*, Québec et Paris, Presse de l'Université Laval et Libraire A.-G. Nizet, 1964, p. 145.
[597] *Ibid.*, p. 146.
[598] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « Comment expliquer, que dire, sinon qu'il était en train de m'arriver quelque chose d'incompréhensible. Que voulait donc cette femme que je suis ? Qu'arrivait-il à G.H. gravés dans le cuir des valises ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 65. Pour la traduction, nous proposons : Qu'arrivait-il à un G.H. dans le cuir de la valise ?

singulière. Il ne s'agit pas d'inscrire le nom propre dans le champ de l'identité générale. Si le discours de G. H., fortement réflexif, tend vers le singulier, il prend aussi une amplitude qui entraînant le nom G. H. vers le général, jusqu'à lui donner une dimension universelle. « Um G. H. » renverrait en fait aussi à « tous les G. H. », même ceux qui n'existent pas encore.

Il y a une puissance dans l'article indéfini qui projette le personnage hors du langage. Il ne s'agit pas de projeter un « moi » correspondant au nom, mais de faire apparaître un G. H. qui n'existe pas. Si, dans la formule « a G. H. », l'emploi de l'article défini généralise le nom au point d'effacer sa singularité, dans la formule « um G. H. », le « um » ne fait pas référence à un nom se trouvant derrière lui, mais devant. L'article place le nom propre (« G. H. ») hors du domaine de la mémoire, il fait émerger une version du « moi ». En employant l'indéfini « um », le personnage banalise la formulation « a G. H. », afin de dire qu'il y a quelque chose de plus derrière le nom.

En somme, par cette variation de l'article, le genre du personnage devient neutre et par ricochet, le nom s'actualise : il en vient à signifier un G. H. quelconque, un G. H. indéfini. L'identité du personnage se déconstruit, des G. H. apparaissent soudain un peu partout dans le monde. Comme si le personnage se chosifiait, qu'il n'était plus un être, mais une chose.

C'est en effet ce que nous montre la deuxième occurrence du nom accompagné de l'article indéfini masculin :

> De encontro a uma das paredes, três maletas velhas empilhavam-se em tal perfeita ordem simétrica que sua presença me passara despercebida, pois em nada alteravam o vazio do quarto. Sobre elas, e sobre a marca quase morta de um "G. H.", o acúmulo já sedimentado e tranquilo de poeira[599].

Si le nom G. H. est une trace « quasi morte » [presque morte], c'est qu'elle représente le temps révolu : « morta » [morte] et « poeira » [poussière] appartiennent au champ sémantique du passé. Le personnage semble être détaché de ce nom, même si celui-ci est toujours inscrit sur les valises. Ainsi, ce passage expose les vestiges d'une identité, l'ancienne G. H. en même temps que la G. H. perdue, celle qui se cherche soi-même. C'est à la lisière entre l'identification au nom et la désidentification que le personnage médite sur son être. G. H. se considère comme une personne entre guillemets.

Les signes typographiques (« ») sont employés principalement pour souligner ou nuancer une expression, ou alors pour indiquer une citation. Lorsqu'il affirme être une personne

[599] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29, « Dans un coin trois vieilles valises étaient empilées contre le mur selon une symétrie si parfaite que leur présence m'avait échappé tant elles respectaient le vide de la pièce. Sur ces valises, et sur la trace presque morte d'un G.H. la poussière accumulée tranquillement et déjà sédimentée. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 63. Pour la traduction, nous proposons : « […] d'un "G.H." ».

avec des guillemets (« um “G. H.” »), le personnage se présente comme étant une citation, c'est-à-dire une expression dont il n'est pas l'auteur. De fait, la définition que donne G. H. de son être avant la crise évoque un « moi » construit par les mots des autres. Dans son discours, le « moi » est assimilé à une réplique, à quelque chose qui n'est pas originel : « […] era uma réplica bonita[600]. » Le nom qui est censé nommer cet être, que ce soit celui d'avant ou d'après la crise, ne le nomme donc pas :

> […] — quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse — uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção[601].

À chaque réitération du nom, il y a une variation, qu'elle s'effectue par la ponctuation (« um “G. H.” »), par l'article indéfini masculin (« um G. H. »), ou par l'article défini féminin (« a G. H. »). Et à chaque reprise, ce qui est mis en relief, c'est le vide du nom. Même si le personnage a conscience de ce vide et qu'il essaie de se soustraire à ce nom qui ne nomme pas, la répétition du nom ne perturbe pas l'identité de l'individu, elle en est plutôt la manifestation, la conséquence d'une identité en crise.

G. H. éprouve le besoin de se répéter son nom en même temps qu'elle se demande qui est G. H. Elle sait combien le nom engage l'être tout entier :

> Espera por mim, sei que estou indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outras — mas espera que eu ainda continue um pouco. Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! um nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana[602].

En se désidentifiant de son nom, G. H. se désinvestit de son « moi ». Dans son cheminement vers le « non-je », elle découvre que celui-ci est bien plus vaste et riche que ce qu'elle sait d'elle-même, ce qu'elle arrive à se représenter sur soi-même. Ainsi, le nom va se détacher de plus en plus de sa fonction identifiante pour tendre vers l'effacement total de la personne :

---

[600] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 22 « J'étais une jolie reproduction. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 47 Pour la traduction, nous proposons le terme « réplique », qui est plus ambivalent, à l'image de « réplica » en portugais.

[601] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 21 « […] — quant à moi, j'ai toujours veillé à avoir un guillemet sur ma gauche et une autre sur ma droite. D'une certaine façon, “comme si je n'étais pas concerné” je débordais toujours ma propre vie, et je vivais d'une vie inexistante qui m'absorbait et m'accaparait comme une invention. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 47.

[602] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 93 « Attends-moi, je sais que je suis en train de marcher vers une chose qui fait mal, car je suis en train d'en perdre d'autres — mais attends, que je continue encore un peu. De tout cela, qui sait, naîtra peut-être un nom ! Un nom sans parole, mais qui peut-être enracinera la vérité dans ma formation humaine. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 185.

> Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu[603].

Le personnage en vient à se nommer « eu não tenho nome » [moi je n'ai pas de nom non plus], pour ensuite se désigner par « eu » [je]. Cette révélation est brutale, puisqu'elle affirme la destitution du personnage de son nom propre, ce nom censé avoir un référent stable. Le personnage commence alors à se nommer par le pronom « je », qui ne désigne rien de fixe ni d'universel ; chaque « je » est différent. Selon Émile Benveniste, ce pronom est un marqueur d'énonciation, il n'a pas de contenu sémantique en dehors de la situation d'énonciation : « […] *je* ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement. Il ne vaut que dans l'instance où il est produit[604]. » Ainsi, Clarice Lispector fait du pronom de première personne un nom propre.

Le même procédé était déjà apparu dans *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* [Un apprentissage ou Le Livre des plaisirs], comme l'a montré Carlos Mendes de Sousa[605]. Le fait d'employer le « je » au lieu du nom propre permet à G. H. de se donner une identité, c'est-à-dire de se percevoir comme authentique. C'est en ces termes que R. Barthes entend la fonction du pronom de première personne :

> En principe, celui qui dit *je* n'a pas de nom (c'est le cas exemplaire du narrateur proustien) ; mais en fait, *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit (et dans bien des conversations), *je* n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms ; dire *je*, c'est immanquablement s'attribuer des signifiés ; c'est aussi se pourvoir d'une durée biographique, se soumettre imaginairement à une « évolution » intelligible, se signifier comme objet d'un destin, donner un sens au temps[606].

Or, le recours au « je » révèle également que le nom propre peut être interprété de différentes manières. Par ricochet, la démultiplication du personnage est exacerbée. G. H. devient tous les « je » en même temps ; elle en vient même à fusionner les catégories de l'humain et de l'animal, comme en témoigne la phrase « eu sou a barata[607] ». Si le « je » permet l'ancrage du personnage, il précipite également son abolition. Le « moi » se confond avec

---

[603] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 112, « Jusqu'à ce qu'il me soit enfin révélé que la vie en moi n'a pas mon nom. Et moi je n'ai pas de nom non plus — et c'est cela, mon nom. Et parce que je me dépersonnalise au point de ne plus avoir de nom, je répondrai chaque fois que quelqu'un dira : je. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 224.
[604] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 252.
[605] « Ulisses dissera-lhe uma vez que gostaria que ela, quando lhe perguntassem o nome, não respondesse "Lóri", mas eu ("Meu nome é eu", p. 10) […] Olímpico procurará encontrar um nome: "Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu" (p. 59) ». C. MENDES DE SOUSA, « Ensaios: A revelação do nome », *op. cit.*, p. 174.
[606] R. BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 74.
[607] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43.

l'autre, se mélange avec le « tous ». Benedito Nunes constate en effet que le « je » ne peut pas rendre compte de l'identité personnelle de G. H. :

> Le "Je", en tant que base de l'identité personnelle des individus, s'effondre. Défait à un moment, refait à un autre, toujours en train de se désagréger, et constamment menacé, l'identité personnelle semble davantage un idéal à atteindre qu'une donnée réelle. Ce n'est pas une réalité possédée, mais un projet, une possibilité à accomplir[608].

S'agissant de G. H., la répétition onomastique signale ainsi un rapport toujours incomplet entre le nom et la chose. Elle révèle que le « moi » n'est ni définitif ni nommable ; il est surtout une possibilité d'être, une construction dans le temps. Chez Clarice Lispector, la répétition du nom représente la tentative de fonder l'être ; c'est la mise en scène d'un simulacre qui ne renvoie à aucune réalité. Le nom propre n'est pas un désignateur rigide, il fonctionne de manière générique.

La variation et la répétition du nom expriment le renoncement à l'identité personnelle, sa dissolution dans tous les autres « moi ». Tout comme Lol, qui se laisse nommer sous mille formes, G. H. n'a pas de nom, encore moins un nom qui correspond à sa personne. À chaque réitération, le nom se prête plutôt à montrer l'absence de signification. M.-L. Bardèche voit dans cette répétition un « mouvement interprétatif » susceptible d'ouvrir le nom à d'autres associations entre signifiant et signifié. Selon la critique, ce type de procédé « […] désign[e] des personnages qui ont pour caractéristique d'osciller entre l'unicité et la multiplicité, la fixité et la mobilité[609] ».

3.3. Les instances pronominales

Si la répétition trouble l'équivalence entre nom propre et identité, elle en fait de même avec les pronoms dits « personnels ». On assiste de ce fait à un glissement entre les instances pronominales, qui a pour résultat la multiplication des identités et des effets d'ambiguïté, et qui s'assimile ainsi à une forme de répétition. Afin de saisir ce phénomène, nous analyserons l'emploi des pronoms personnels dans les romans de notre corpus à la lumière des théories d'É. Benveniste.

Dans ses *Problèmes de linguistiques générale*, É. Benveniste affirme que le pronom de première personne du singulier représente l'acte d'énonciation :

---

[608] « […] o Eu, como base da identidade pessoal dos indivíduos, cai por terra. Desfeita num momento e refeita noutro, desagregando-se sempre, e sempre ameaçada, a identidade pessoal parece mais um ideal a atingir, do que um dado real. Ela não é uma realidade possuída, e sim, um projeto, uma possibilidade a cumprir-se. » B. NUNES, *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 119.
[609] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 130.

> […] *je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contentant *je* ». Instance unique par définition et valable seulement dans son unicité […][610].

S'il est placé au centre du système d'énonciation, le « je » n'existe pas sans interlocuteur ; celui-ci est représenté par la deuxième personne, « tu ». Ces deux pronoms sont complémentaires. La paire « je – tu » constitue ainsi la condition du dialogue ; elle a pour fonction d'exprimer la subjectivité dans le langage. La troisième personne occupe une position radicalement opposée aux deux premières. Elle est considérée comme l'instance qui représente l'objet, ou alors un être animé qui ne produit pas d'énonciation. É. Benveniste la définit comme « non-personne » : c'est celle dont on parle mais elle ne fait pas référence à elle-même. Le pronom de troisième personne représente le contenu de la parole.

Dans *Le Ravissement,* l'emploi subversif des instances pronominales atteste la nature envahissante de Lol et expose la mutabilité des personnages. De manière similaire, dans *La Passion,* les instances pronominales participent à la dynamique du texte ; elles en révèlent les ambiguïtés et contribuent à la prolifération des sens.

3.3.1. « Je » est l'autre

Dans ses *Problèmes de linguistique générale*, É. Benveniste distingue deux statuts du sujet dans le discours : d'une part, le sujet de l'énonciation, incarné par le pronom « je », qui engage directement le locuteur dans l'acte de parole et manifeste ainsi la subjectivité énonciative ; d'autre part, le sujet de l'énoncé, désigné par « il », qui ne renvoie pas à une personne participant à l'échange mais à une non-personne, extérieure à l'acte d'énonciation. Cette distinction permet de comprendre comment le langage institue le sujet en tant qu'instance discursive. Dans le contexte de la fiction, le glissement entre ces deux pôles de la référence pronominale, à l'intérieur d'une même instance d'énonciation, constitue une transgression ; en effet, selon les conventions narratives du roman classique, la position du narrateur vis-à-vis de l'histoire doit rester fixe. Ces déplacements mettent en lumière un certain nombre de tensions et de disjonctions dans la construction du sujet, révélant ainsi une division constitutive du « je » énonciateur lui-même.

Marguerite Duras et Clarice Lispector jouent avec cette fluctuation du sujet de l'énonciation. Chez Marguerite Duras, la variation dans les positions du sujet de l'énonciation est due au ravissement du narrateur devant la figure de Lol. La variation expose l'instabilité

[610] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, *op. cit.*, p. 252.

subjective du narrateur, plongé dans son état passionnel et son angoisse de ne pas la comprendre. Autrement dit, ce glissement des instances pronominales a pour effet de brouiller l'unité narrative. L'instabilité et le dédoublement de la voix narrative sont les transformations principales opérées par la répétition.

Chez Clarice Lispector, l'association des instances principales à la pratique de la répétition est due à la crise vécue par le personnage. Profondément affectée par ce qu'elle vient de vivre, G. H. exprime son intimité à travers la narration en première personne. Son discours est dépourvu de toute logique rationnelle ; c'est un discours passionnel, dont la seule logique est celle de la sensation. Le sujet se voit ainsi démultiplié, oscillant entre un « je » et un « elle ».

3.3.1.1. Jacques Hold, le narrateur et le personnage

Nous savons que l'emploi des instances pronominales dans l'œuvre de Marguerite Duras est complexe. Le clivage de la voix narrative, qui oscille entre la première et la troisième personne du singulier, est fréquent[611]. Cette oscillation engendre de la répétition, car le narrateur et Jacques Hold ne sont qu'un même personnage ; néanmoins, « je » parle de soi comme s'il s'agissait d'un autre.

Dans *Le Ravissement*, le narrateur raconte l'histoire de Lol à partir de son propre point de vue et à travers des informations qu'il obtient des autres. Il occupe ainsi la position de narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte. Cependant, au milieu du récit, ce narrateur fait irruption dans l'histoire en tant que personnage. De fait, c'est tout à coup un narrateur homodiégétique qui raconte l'histoire de l'héroïne. Cette révélation a lieu lors de la rencontre de Jacques Hold et Lol, lorsque celle-ci rend visite à Tatiana Karl pour la première fois. Il en ressort que cette rencontre est décisive pour Jacques Hold : « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi[612] ».

Jusqu'ici, le « je » narrateur était anonyme, sans identité. Il n'était pas pour autant neutre ou indifférent ; c'était un « je » touché par l'histoire qu'il racontait, c'est-à-dire « ravi » par l'objet de sa narration, Lol V. Stein. On soulignera son usage de verbes modaux comme « vouloir » (« je veux la prendre[613] ») ; « aimer » (« J'aime à croire, comme je l'aime[614] ») ; et

[611] Dans un entretien avec Susan D. Cohen en 1982, Marguerite Duras affirme : « Depuis le commencement de ma vie, le problème pour moi a toujours été de savoir qui parlait quand je parlais dans mes livres. Et s'il y a invention, elle est là. » S. D. COHEN, « La scène, le jeu et l'enjeu », dans *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 125.
[612] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 323.
[613] *Ibid.*, p. 289.
[614] *Ibid.*, p. 308.

croire (« je crois devoir le faire[615] »). Ces verbes jouent un rôle fondamental dans le récit dans la mesure où ils transmettent les émotions et les doutes du personnage ; ils contribuent à la complexité subjective du récit, en plus d'exposer la fragilité de la mémoire et la difficulté de saisir l'histoire.

Le glissement de la première à la troisième personne se produit au moment où le récit donne le point de vue de Lol, lors de sa déambulation derrière Jacques Hold. À ce moment du récit, le lecteur ne sait pas encore que Jacques Hold est le narrateur. Le glissement de personne est marqué par un changement de point de vue, que l'on peut attribuer au non-savoir du narrateur. Jacques Hold ne pourrait pas raconter cette scène à la première personne, précisément parce qu'il est suivi par Lol sans le savoir. Dans cette scène, Jacques Hold est à la fois sujet et objet de sa narration, c'est-à-dire que « je » parle de lui comme s'il s'agissait d'une troisième personne absente.

À partir du moment où Jacques Hold devient un personnage, il passe du rôle de sujet de l'énonciation (« je ») au rôle d'énoncé (« il »), c'est-à-dire celui de la non-personne, selon É. Benveniste. Puis, inversement, le « il » redevient « je », mais cette fois-ci avec une fonction différente. Il se dédouble dès lors qu'il est mobilisé par Lol :

> Jacques Hold recommença encore avec de plus en plus de mal à posséder Tatiana Karl. À un moment, il parla continûment à une autre qui ne voyait pas, qui n'entendait pas, et dans l'intimité de laquelle, étrangement il parut se trouver[616].

En effet, le narrateur s'est pris de passion pour Lol, il désire la connaître, mais il est aussi fasciné par son désir de triangulation. C'est sous l'emprise de cet envoûtement que le personnage entre dans le récit : le « je » apparaît lorsque Jacques Hold entre dans une relation profonde avec Lol, alors que le « il » est employé lorsqu'il est dans le rôle d'amant de Tatiana Karl :

> Je suis retourné à la fenêtre, elle était toujours là, là dans ce champ, seule dans ce champ d'une manière dont elle ne pouvait témoigner devant personne. J'ai su cela d'elle en même temps que j'ai su mon amour, sa suffisance inviolable, géante aux mains d'enfant. II regagna le lit, s'allongea le long de Tatiana Karl. Ils s'enlacèrent dans la fraîcheur du soir naissant. Par la fenêtre ouverte entrait le parfum du seigle. Il le dit à Tatiana[617].

Le « je » narrateur endosse un rôle actif ; il veut savoir, il cherche à comprendre l'histoire de Lol. Le « il », quant à lui, occupe une position passive, il ne cherche pas à savoir

[615] *Id.*
[616] *Ibid.*, p. 350.
[617] *Ibid.*, p. 351.

qui est Tatiana Karl. Lorsqu'il apparaît sous le jour du « il », Jacques Hold est un personnage qui entretient une relation vide avec son amante : « Tout autre aspect de Tatiana devient secondaire : aux yeux de Lol et aux miens elle est seulement la maîtresse de Jacques Hold[618]. »

L'usage de la troisième personne expose par ailleurs une envie d'objectivité, d'éloignement de la subjectivité. Cet éloignement permettra à Jacques Hold de jouer un rôle d'observateur. Dans la mesure où il est distant de lui-même, il est aussi distant des êtres et de tout ce qui se passe :

> Lol se lève à son tour. En face d'elle, derrière Tatiana, Jacques Hold, moi. II s'est trompé croit-il. Ce n'est pas lui que cherche Lol V. Stein. C'est un autre dont il s'agit[619].

Au-delà de cet écart, l'alternance de position crée un effet de flou. Le « je » qui narre se confond avec celui qui est sur scène : « Je suis avec elle à m'attendre[620] ». Avec cette phrase, on est amené à envisager l'hypothèse que « je » et « me » — pronoms qui se rapportent à la même personne grammaticale — ne se réfèrent pas à la même personne. Ils ne peuvent être que différents, puisqu'ils occupent deux places différentes dans l'espace en même temps : « je » est à la plage avec Lol, alors que la formule « m'attendre » exprime l'absence du sujet auquel le « me » fait référence, c'est-à-dire Jacques Hold. Autrement dit, la phrase pourrait aussi bien s'écrire de la manière suivante : Jacques Hold est avec Lol à attendre Jacques Hold. Le personnage est dédoublé dans sa position spatiale : en même temps qu'il est à la plage, il est à l'hôtel pour payer la chambre. La répétition est marquée par cette contradiction dans la reprise pronominale : si « je » et « me » sont censés représenter la même personne, ils semblent en fait représenter deux personnes différentes. On retrouve ce même effet de confusion et de diffraction du sujet ailleurs dans le roman, par exemple lorsque Jacques Hold dit : « Je ne l'aborderai jamais. Moi non plus. Je n'irai pas lui dire […][621] ».

La confusion tient surtout au fait que Jacques Hold occupe plusieurs rôles dans le récit. En plus de tenir le rôle de narrateur, il est l'amant de Tatiana et le témoin de Lol. Ces trois rôles se croisent et se mélangent. Jacques Hold occupe notamment le rôle de Michael Richardson, au point de se confondre avec lui :

> Je suis devenu maladroit. Au moment où mes mains se posent sur Lol le souvenir d'un mort inconnu me revient : il va servir l'éternel Richardson, l'homme de T. Beach, on se mélangera à lui, pêle-mêle tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de

[618] *Ibid.*, p. 325.
[619] *Ibid.*, p. 343.
[620] *Ibid.*, p. 386.
[621] *Ibid.*, p. 352.

> qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de vue, de nom, on va mourir ainsi d'avoir oublié morceau par morceau, temps par temps, nom par nom, la mort[622].

Cette perturbation au niveau de l'identité de Jacques Hold va de pair avec l'étrangeté du personnage de Lol. L'expérience intense vécue par l'héroïne est difficile à mettre en mots, elle la réduit à la condition d'une personne sans voix :

> — C'est bien Lola, je ne me trompe pas ?
>
> Lui la regarde. Elle lui trouve le même regard intéressé que dans la rue.
>
> C'est bien Tatiana, voici sa voix, tendre, tendre tout à coup, d'une coloration ancienne, sa voix triste d'enfant.
>
> — Non, mais c'est Lol ? Je ne me trompe pas ?
>
> — C'est elle, dit Lol[623].

La reprise de la demande de Tatiana, marquée par une variation du nom propre (« Lola » devient « Lol »), vient apporter une réponse de Lol. En effet, celle-ci n'a pas réagi lorsqu'elle s'est fait appeler « Lola ». Nous sommes face à un discours direct. Dans ce dialogue, c'est Lol elle-même qui prend en charge l'énonciation. Cependant, Lol répond à la question de Tatiana en se plaçant dans la position d'une autre. Au lieu de dire « c'est moi », Lol parle d'elle-même à la troisième personne du singulier, faisant fi du rôle de sujet d'énonciation.

La réponse de Lol, qui prend la forme « c'est elle » au lieu de « c'est moi », dénote une scission du moi. Celle-ci s'explique facilement par la folie du personnage. Cette scission, qui s'inscrit aussi dans le nom choisi par Lol (la voyelle « a » est retirée de « Lola » et le deuxième nom, « Valérie », est réduit à une initiale), fait penser à un éloignement entre sa personne et son être. Cette scission remonte sans doute au passé du personnage. Par ailleurs, on relève le même phénomène de distanciation dans sa position de non-énonciatrice de son histoire. En se plaçant dans la position d'un autre, le personnage se détache de l'expérience pénible qui nous est racontée. C'est le cas lorsque Lol demande à Tatiana : « Comment était-elle avant ? Je me souviens mal[624]. » En revanche, il y a une dimension narrative dans le discours de Lol. En se désignant à la troisième personne du singulier, Lol mimétise la position de Jacques : « Tu parles de ta vie comme un livre, dit Tatiana[625]. »

---

[622] *Ibid.*, p. 345.
[623] *Ibid.*, p. 322.
[624] *Ibid.*, p. 328.
[625] *Ibid.*, p. 324.

Cette invention narrative aboutit à la construction de « subjectivités kaléidoscopiques[626] », pour reprendre l'expression de Julia Kristeva : le narrateur se retrouve à la fois dans un rapport subjectif et objectif par rapport à l'histoire qu'il raconte. Il est contaminé par son désir, de sorte qu'il maintient la relation avec Tatiana pour satisfaire le désir de triangulation de Lol. De ce fait, c'est Lol qui construit le récit derrière lui. Tellement identifié à Lol qu'il « s'anéantit lui-même comme sujet du discours[627] », Jacques Hold devient un contenu de la parole.

3.3.1.2. « Je » suis « elle », dans le cœur de G. H.

Le choix de Clarice Lispector de faire raconter l'histoire par l'un des personnages au lieu de s'appuyer sur un narrateur extradiégétique n'est pas anodin. En tant que narratrice autodiégétique, G. H. raconte sa propre expérience. Le récit à la première personne du singulier favorise l'accès au monde intérieur et aux émotions de G. H. Cependant, c'est un « je » divisé, tant il est bouleversé par l'expérience qu'il vient de vivre et qu'il continue de vivre :

> E quem entrasse se transformaria num "ela" ou num "ele". Eu era aquela a quem o quarto chamava de "ela". Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente[628].

Le personnage occupe différentes instances discursives. Il sort de sa position de locuteur pour se placer dans celle de la personne grammaticale « elle ». G. H. est celle qui produit l'énonciation tout autant qu'elle est cette autre dont on parle : « Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. » Ce dédoublement engendre une division du personnage. Le « je » qui s'auto-désigne G. H. est distinct du personnage « elle » qui porte ce même nom : « Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher[629]. »

Dans ce passage, la reprise nominale de « eu levantei-me » s'effectue à l'aide d'un synonyme : « essa mulher ». G. H. semble faire référence à elle-même. Cependant, l'usage du démonstratif (« essa ») avec le nom commun (« mulher ») signale un éloignement affectif du

---

[626] J. KRISTEVA, *La Révolution du langage*, Paris, Seuil, 1974, p. 317.
[627] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 55.
[628] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 40, « Et qui entrerait, se transformerait en "elle" ou "lui". J'étais celle que la chambre désignait comme elle. Là était entré un moi auquel la chambre avait donné la dimension d'une elle. Comme si j'étais aussi, aussi cote du cube, le côté qu'on ne voit pas parce qu'on le regarde de face. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 84.
[629] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 23, « Je me levai enfin, cette femme se leva de la table du petit déjeuner. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 51.

personnage vis-à-vis de lui-même. Plus qu'un rapport d'identification, la formule exprime un regard extérieur sur un « moi » devenu objet.

Par ailleurs, il y a un basculement du nom propre au nom commun. En effet, le substantif « mulher » n'est pas attaché à un référent unique, comme l'est le nom propre dans une formulation de type « cette G. H. ». Avec la formule « essa mulher », G. H. se désigne comme une figure, un rôle, pas une individualité. En se levant, le personnage met en scène « cette femme-là », une figure figée, qui reproduit les habitudes conservatrices dont le « je » semble vouloir se distancier. En fragmentant le personnage entre un « je » et un « elle », Clarice Lispector interroge l'identité féminine. Elle révèle des aspects opposés d'une même féminité.

L'éloignement du personnage vis-à-vis de lui-même marque une forme de déni de soi. La scène dans laquelle G. H. tue le cafard montre bien la nécessité de ce dédoublement : « Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer[630]? » Ce passage suggère une division intérieure. G. H. s'était toujours vue comme quelqu'un de calme, quelqu'un qui maîtrise ses émotions et ses actions. C'est pourquoi elle est stupéfaite par ce qu'elle vient de faire ; elle a vécu quelque chose de fort, et cette chose lui a fait perdre le contrôle des événements, comme en témoigne le mot « enlouquecera » [devenue folle]. Par la suite, elle se demandera à plusieurs reprises « que fizera eu de mim[631]? » Avec le complément « de prazer » [de plaisir], elle confesse qu'elle a tué le cafard avec joie. C'est dans ce contexte que G. H. emploie la troisième personne pour parler de soi, exposant de ce même fait un rapport de non-identification avec elle-même, comme s'il était difficile pour elle d'accepter le sentiment de joie dans l'action de tuer. Elle établit un rapport de lutte entre le « elle » et le « je ».

Si l'emploi de « essa mulher » marque une forme de distanciation de la part de G. H., celle-ci lui est nécessaire pour trouver son propre « moi ». G. H. cherche une vision neutre, sans les filtres de son identité. Le pronom « elle » fonctionne comme un appel à l'autre d'elle-même. Il en ressort que le « je » se reflète dans le « elle » : « Não, acho que estou precisando de olhar sem que a cor de meus olhos importe, preciso ficar isenta de mim para ver[632]. »

G. H. a besoin de recourir à d'autres expressions pour pouvoir parler d'elle. Lors du changement énonciatif, elle se met en position de réflexion. Cela la conduit à se reprendre : « A G. H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos[633]. » Dans la phrase qui suit, le narrateur

[630] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « Cette femme posée que j'avais toujours été, elle était devenue folle de plaisir ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 77.
[631] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « […] qu'avais-je fait de moi ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 77.
[632] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 19, « Non, j'estime que je dois pouvoir regarder sans que la couleur de mes yeux ait une importance. Je dois, pour voir, être libérée de moi-même. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 42-43.
[633] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 18, « La G.H. avait beaucoup vécu, je veux dire : avait vécu un grand nombre d'événements. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 40.

reprend la première personne : « Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de… de viver sem fatos? De viver[634]. » Dans les deux citations, nous avons un « elle » qui a beaucoup vécu, de même qu'un « je » qui a vécu beaucoup de choses (sinon tout) dans un court intervalle de temps. Ce glissement d'une instance à l'autre donne à voir l'excès textuel produit par le dédoublement des informations. Ce dédoublement est aussi le résultat de l'ajout d'informations émanant de la réflexion du personnage, comme nous l'indique le passage suivant : « Esse ela, G. H. no couro das valises, era eu; sou eu — ainda? Não[635]. »

Le démonstratif « Esse » [Ce], suivi du pronom « ela » [elle], désigne le personnage comme une figure figée. En effet, avec l'expression « era eu », le personnage se désigne au passé. Cette scission s'inscrit dans la conscience de la protagoniste. Le « je » découvre qu'il est une « elle » qui se réalise par ses affaires, par son identité sociale. En énonçant que « esse ela […] era eu », G. H. révèle sa prise de conscience. Tout à coup, elle comprend que l'image qu'elle avait d'elle-même n'était que la construction extérieure d'un « moi » social, bourgeois, qui diffère de ce « moi » vécu, celui qui parle actuellement. La négation à la fin de la phrase indique cette rupture. G. H ne se reconnaît plus dans ce « moi ». Le nom gravé sur les valises n'est rien d'autre que le symbole d'une femme qui n'existe plus.

En employant le « elle » pour désigner la narratrice elle-même, Clarice Lispector nous propose un paradoxe : le personnage se perçoit lui-même comme étranger. L'écrivaine fait tomber la conception de l'unité du sujet. L'identité se révèle ainsi être un espace flottant : elle concerne ce que l'on est, ce que l'on croit être, ce que l'on fait apparaître, et même ce que l'on n'est plus. En d'autres termes, par ses mouvements de fracture et de réflexion, G. H. renforce la capacité du « je » à se percevoir comme un autre, ce qui élargit le spectre de son identité. La répétition des pronoms, de pair avec la répétition des traits identificatoires, donne à entendre une voix énonciative qui cherche à saisir sa souffrance. Elle expose également la volonté de l'écrivaine de contester la notion même de « sujet ».

[634] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 18, « Qui sait si je n'ai pas été en quelque sorte impatiente de vivre ce que j'avais à vivre afin qu'il me reste du temps pour… pour vivre sans que plus rien ne m'arrive ? Pour vivre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 40.

[635] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 22, « Cette femme, G.H. dans le cuir des valises, c'était moi. Suis-je encore moi ? Non. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 49. Pour la traduction, nous proposons « Ce elle, G.H. dans le cuir des valises, c'est moi. Suis-je encore moi ? Non. »

3.3.2. La reprise anaphorique pronominale chez Marguerite Duras

Si la répétition est présente dans l'usage du pronom « je », elle se manifeste également par la reprise anaphorique du pronom « elle ». Ce mode de reprise est une des caractéristiques les plus distinctives du style d'écriture de Marguerite Duras ; il va de pair avec ses phrases brèves, dépourvues de coordonnants ou de subordonnants. Il constitue par ailleurs une pierre angulaire de sa poétique de la répétition.

En grammaire, l'anaphore est une figure de style qui consiste à répéter un mot ou une expression en tête de phrase. Elle permet notamment de donner plus d'expressivité et d'élégance à la phrase. L'anaphore met en valeur le sujet et crée un effet d'insistance. La reprise anaphorique, quant à elle, consiste à remplacer un mot par un autre (souvent un pronom ou un groupe nominal) de sorte que ce dernier reprenne l'antécédent. Elle sert à éviter la répétition d'un même terme, à éviter tout malentendu et donc à assurer la cohérence du récit.

Chez Marguerite Duras, ces procédés se manifestent parfois de manière concomitante :

> Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, même par Tatiana Karl, sa meilleure amie durant leurs années de collège. *Elles* dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. *Elles* ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, *elles* 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[636].

Dans ce passage, on remarque en premier lieu la reprise anaphorique du pronom « elles », qui fait référence à Tatiana Karl et Lol V. Stein. On remarquera ensuite la construction phrastique en anaphore pronominale : la succession du pronom « elles » fonctionne par une progression à thème qui relie les phrases et permet d'assurer l'identité des personnages. Le passage décrit les habitudes de deux jeunes filles qui dansaient au collège. Avec cette construction phrastique, le texte insiste sur l'harmonie et l'amitié entre les femmes.

En revanche, la reprise anaphorique chez Marguerite Duras peut engendrer de la confusion au lieu de la prévenir. On citera à ce propos l'inversion de la position du nom et du pronom. Par exemple, dans « elle, Tatiana », on a l'impression que c'est le nom qui a pour fonction d'expliquer le pronom, ce qui représente un renversement de la grammaire traditionnelle. Au niveau du contenu, ce renversement évoque un rapport tendu, compétitif, entres les femmes, qui sont d'ailleurs en concurrence pour l'amour de Jacques Hold. En effet, ces femmes vont toutes être désignées à plusieurs reprises par le pronom de troisième personne du singulier, « elle ». En glissant rapidement de l'une à l'autre, le narrateur brouille leurs

[636] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 287.

identités. Par exemple, à la fin de la scène où Lol suit Jacques Hold pour la première fois, c'est Lol qui occupe la position du sujet ; en revanche, si la prochaine séquence commence avec le pronom « elle », répété plusieurs fois, le référent s'avère être Tatiana Karl. Cette pratique donne lieu à une fusion entre les personnages :

> Des femmes étaient là, en vrac, qui attendaient le car, qui traversaient la place, qui passaient. Aucune ne lui échappait, inventait Lol, aucune qui aurait pu être éventuellement à sa convenance ou à la rigueur à la convenance d'un autre que lui, pourquoi pas. Il fouinait les robes, croyait Lol, respirait bien, là, dans la foule, avant ce rendez-vous dont il avait déjà l'avant-goût sous la main, prenant, imaginant avoir pendant quelques secondes, puis rejetant, les femmes, en deuil de toutes, de chacune, d'une seule, de celle-là qui n'existait pas encore mais qui aurait pu lui faire manquer à la dernière minute celle-ci entre mille qui allait arriver, arriver vers Lol V. Stein et que Lol V. Stein attendait avec lui[637].

> Elle arriva en effet, elle descendit d'un car […] Dès qu'elle se dirige vers lui […] Lol s'avoue avoir reconnu Tatiana Karl[638].

Dans le deuxième passage, les deux occurrences du pronom « elle » font référence à Tatiana Karl. Or, le récit reste centré sur Lol puisqu'il raconte les scènes où celle-ci suit Jacques Hold. Il décrit notamment, sur plusieurs paragraphes, les impressions qu'a Lol de Jacques Hold, ainsi que celles que forme Jacques Hold d'elle. Il aborde par ailleurs le rapport de ce dernier aux femmes. Bien que le récit annonce l'arrivée d'une autre femme, le fait que le texte soit construit par allusion laisse planer un doute sur le référent du pronom « elle ». Le texte est rempli de phrases de ce genre. On n'est jamais sûr de qui ou de quoi il est question, ce qui oblige le lecteur à revenir en arrière et à réinterpréter la séquence. Ce n'est qu'en fonction du contexte que l'on arrive à discerner le référent des pronoms.

Le glissement pronominal s'étend à d'autres personnages. La cinquième séquence du roman s'achève avec Lol qui attend Michael Richardson, alors que la seizième séquence commence avec la phrase « Dès que Lol le vit, elle le reconnut[639]. » Cependant, ce « le », pronom d'objet direct, ne fait pas référence à Michael Richardson, mais plutôt à l'homme que Lol a vu passer devant chez elle quelques semaines avant. Si cet éclaircissement ne tarde pas à apparaître dans le texte, le recours constant à ce genre de construction perturbe assurément le lecteur. Ici, Michael Richardson et Jacques Hold ne font qu'un. Cette fusion par la grammaire est patente lorsque le narrateur se pose des questions sur la perception qu'a de lui Lol :

---

[637] *Ibid.*, p. 313.
[638] *Ibid.*, p. 314.
[639] *Ibid.*, p. 310.

> 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. Oui, il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal[640].

Si Marguerite Duras inverse la syntaxe habituelle lorsqu'il s'agit de nommer les personnages, elle en fait de même pour tout nom pouvant être remplacé par le pronom de troisième personne du singulier. Nous savons, grâce à É. Benveniste, que le pronom de troisième personne (« il » / « elle ») ne peut correspondre à une personne parce qu'il n'a pas la capacité d'allocution ; il renvoie toujours à une situation objective. À la différence des autres pronoms personnels (« je » et « tu »), le pronom de troisième personne peut se combiner avec la référence à un objet, comme dans l'exemple : « Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire[641]. »

Ici, le rôle du pronom personnel « elle » est de remplacer le groupe nominal « la nouvelle histoire ». La phrase pourrait donc s'écrire de la façon suivante : « La nouvelle histoire de Michael Richardson commençait déjà à se faire. » Or, nous constatons, à partir de l'organisation phrastique de Marguerite Duras, que la répétition, via le pronom, est un choix stylistique de l'écrivaine. Par l'effet de déstabilisation qu'elle crée, cette reprise anaphorique mimétise le personnage de Lol, dont la fixité n'est qu'illusoire :

> Comme la première fois *Lol* est déjà là sur le quai de la gare, presque seule, les trains des travailleurs sont plus tôt, le vent frais court sous son manteau gris, *son ombre* est allongée sur la pierre du quai vers celles du matin, *elle* est mêlée à une lumière verte qui divague et s'accroche partout dans des myriades de petits éclatements aveuglants, s'accrochent à ses yeux qui rient, de loin, et viennent à ma rencontre, leur minerai de chair brille, brille, à découvert[642].

La présence de l'ombre de Lol évoque le dédoublement de sa figure. Ici, nous ne savons pas quel est le référent du pronom « elle », s'il s'agit de Lol ou de son ombre. Cette ambiguïté est constante dans le roman, elle imprègne le sujet et démontre que la vérité du discours dépend de la répétition. La reprise anaphorique a un effet sur l'identité du personnage. Il en va de même pour la blondeur de Lol. Bien qu'il s'agisse d'un seul trait parmi d'autres, c'est celui qui la constitue tout entière. Toutes ses caractéristiques se fondent sur cette blondeur : « Tout à coup

[640] *Ibid.*, p. 310-311.
[641] *Ibid.*, p. 291.
[642] *Ibid.*, p. 374.

la blondeur n'a plus été pareille, elle a bougé puis elle s'est immobilisée. J'ai cru qu'elle devait s'être aperçue que j'avais découvert sa présence[643] ».

Ici, la blondeur est le référent du pronom « elle ». Le texte acquiert ainsi une dimension poétique, puisque le trait qualitatif « la blondeur » devient sujet, il pose des actions. La blondeur bouge. En même temps, d'après le contexte, le pronom « elle » fait référence à Lol. Son emploi produit de l'ambiguïté. Enfin, la circulation du pronom « elle » semble métaphoriser la femme. Comme les déplacements de Lol dans l'espace, ce déplacement pronominal finit par vider le pronom de son référent : « Elle qui ne se voit pas, on la voit ainsi dans les autres. C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier[644]. »

3.3.3. Qui est « on » dans *Le Ravissement* ?

Chez Marguerite Duras, la neutralité du pronom « on » sert à effacer l'individualité du narrateur, elle lui ôte son « moi ». Cet effacement se produit au moment où le narrateur passe du « je » au « il ». Lorsqu'il emploie le pronom « on », sa neutralité est encore plus marquée : pour preuve, les expressions « demandait-on » ; « disait-on » ; « on soupçonna » ; et « on le suspecta ». Cette neutralité n'implique pas nécessairement de glissement du pronom, susceptible de mettre en marche la répétition. Cependant, il arrive parfois que le pronom engendre de la confusion. À plusieurs reprises, Marguerite Duras laisse planer le doute sur qui parle :

> 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. *On danse, Tatiana ?* Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées — une émission-souvenir — dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, *allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens*. C'est ce que je sais[645].

Dans cette séquence, nous avons un enchâssement au niveau énonciatif, puisqu'il y a passage du discours indirect libre au discours direct libre, sans aucune marque de transition. Au début, le narrateur raconte les souvenirs que Tatiana a de Lol. Il reprend ses paroles au discours direct libre : « Elles, on les laissait faire, dit Tatiana. » Ici, le pronom « on » remplace un sujet indéterminé ou général ; il pourrait aussi faire référence aux institutrices du collège. Cependant, dans le contexte immédiat, le pronom se déplace vers un autre référent, c'est-à-dire la voix de

[643] *Ibid.*, p. 349.
[644] *Ibid.*, p. 312.
[645] *Ibid.*, p. 287.

Lol ou du narrateur : « On danse, Tatiana ? » Ici, le « on » se substitue au « nous », comme dans la langue courante. Ce déplacement marque un changement de locuteur.

Ailleurs dans le texte, le pronom « on » fait référence à un ensemble de voix indéfinies. Il est employé dans le contexte de jugements et de suppositions provenant de l'entourage de Lol. À titre d'exemple :

> Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford[646].
>
> On jugeait sans doute qu'elle avait fait un pas énorme en revenant et qu'elle méritait la paix[647].
>
> Lorsqu'il pleuvait on savait autour d'elle que Lol guettait les éclaircies derrière les fenêtres de sa chambre[648].

D'après É. Benveniste, le pronom « on » est impersonnel et représente plusieurs personnes ; il est l'expression d'une généralité indécise. Dans les passages cités ci-dessus, il sert à souligner le caractère de rumeur qu'a acquis l'histoire de Lol et par ricochet, la pression sociale exercée sur celle-ci, qui est devenue un personnage public et qui doit donc sauver les apparences[649]. L'artifice du pronom « on » dissout la cohérence de la narration et augmente l'indétermination. Par conséquent, il met en relief la pluralité du récit, c'est-à-dire la multiplicité de voix qui le constitue. Cet usage particulier des pronoms est au cœur de la poétique durassienne.

3.3.4. Qui est « tu » dans La Passion ?

Nous savons que le pronom « tu » correspond à la personne qui enclenche le dialogue avec un autre (« je »). É. Benveniste le définit de la manière suivante : « le terme *je* dénot[e] l'individu qui profère l'énonciation, le terme *tu*, l'individu qui y est présent comme allocutaire[650]. » « Tu » a également la particularité de pouvoir désigner plusieurs personnes dans un même contexte d'énonciation.

Dans *La Passion*, l'usage de ce pronom témoigne de l'importance donnée aux relations interpersonnelles. En outre, il fait référence à plusieurs personnes : le lecteur virtuel, l'amoureux de G. H., Dieu, et G. H. elle-même. Si ces individus sont très différents, ils ont pour point en commun de soutenir G. H. dans son parcours. Cependant, le changement de référent

[646] *Ibid.*, p. 299.
[647] *Ibid.*, p. 304.
[648] *Ibid.*, p. 306.
[649] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 84.
[650] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 2, p. 82.

du « tu » se fait imperceptiblement. Avec chaque occurrence, les pistes sont brouillées un peu plus, jusqu'à faire croire à un destinataire indéterminé. Afin de faire ressortir les effets discursifs de cet usage du « tu », nous partirons du point en commun que partagent les interlocuteurs de G. H. : leur rôle de soutien.

G. H. dit avoir besoin d'aide pour raconter l'expérience vécue la veille, tant elle a été intense. Pour y arriver, elle fait appel à un interlocuteur qui pourra lui tenir la main pendant son parcours de remémoration :

> Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão […][651].

G. H. éprouve un tel besoin de se sentir accueillie dans son chemin intérieur que son appel prend la forme d'une supplication. L'interjection « Oh » sert à introduire une émotion forte, dont l'intensité est par ailleurs marquée par la réduplication de « começo » [commencement]. Or, l'ajout de l'adverbe « só » [juste] restreint l'action associée au substantif réduplqué en limitant sa portée : il signale que le besoin de G. H. est de se lancer dans la tentative de raconter ce qu'elle a vécu. L'aide dont elle a besoin est donc provisoire. S'il lui est aussi difficile de débuter son récit, c'est qu'elle ne sait pas comment raconter quelque chose de si fort. Dès qu'elle s'en sentira capable, dit-elle, elle avancera seule.

Si le personnage affirme qu'il n'a besoin d'aide que pour débuter son récit, dans les faits, il réitérera sa demande tout au long de l'histoire. En effet, G. H. commence à raconter ce qui lui est arrivé, mais ne sachant pas comment poursuivre, elle réitère sa difficulté et par conséquent, sa demande d'aide : « — Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando[652] ».

Répétée plusieurs fois, avec quelques variations, la formule « Dá-me tua mão » devient un leitmotiv. Elle permet au personnage de s'assurer de la présence de quelqu'un dans les moments les plus difficiles de son parcours. Par conséquent, la répétition de la formule permet de revigorer le dialogue de G. H. avec cet autre sans nom. Elle sert également à assurer la communication et la transmission du vécu.

En s'adressant à un interlocuteur, G. H. met en œuvre le principe d'interaction propre à la communication, principe que l'on retrouve dans toute conversation ordinaire. L'emploi de la

[651] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 13, « Je vais devoir, le temps que d'écrire et de parler, faire semblant que quelqu'un me tien la main. Au moins pour commencer, seulement pour commencer. Dès que pourrai libérer cette main, j'irai seule. Pour l'instant, j'ai besoin de m'accrocher à cette main […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 30.
[652] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 63, « Donne-moi ta main. Car je ne sais plus de quoi je parle. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 128.

deuxième personne du singulier, associé au verbe « dar » [donner], conjugué à l'impératif, dénote le registre familier de la conversation. Dans ce contexte, le verbe « dar » peut exprimer une forme de demande insistante, proche de la supplication. C'est un individu fragilisé qui demande à se faire tenir par la main, qui sollicite l'aide d'un proche. Le discours se rapproche ainsi d'une confession introspective. Cependant, la main sollicitée lui est inconnue : « Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar — a realidade é delicada demais […][653] ».

Cette situation de communication fictive met en scène la figure du lecteur, ce qui favorise l'identification du lecteur réel (celui qui lit le texte) à lecteur fictif ; il se projette dans le « tu ». Cette identification se fonde sur un rapport de ressemblance entre la position de communication du lecteur et celle engendrée par le « tu ». Cependant, ce pronom est progressivement intégré au roman ; il s'éloigne ainsi du lecteur réel pour entrer dans l'univers diégétique comme personnage : « Mas, vê meu amor […][654] ».

Quant à « meu amor » [mon amour], il est vrai que cette appellation peut également faire référence au lecteur réel. Si le narrateur l'emploie, il se pourrait que ce soit dans la tentative d'exprimer une relation de proximité avec ce dernier, dans la volonté de le rapprocher encore plus du récit. En effet, le référent de « meu amor » se borne généralement à la personne que l'on aime. Or, l'expression peut également faire référence à la personne avec qui G. H. avait une relation conjugale. Elle l'évoque dans d'autres séquences, employant à cet effet le pronom « tu », sans que ce glissement soit justifié par le contexte : « — Lembrei-me de ti, quando beijara o teu rosto de homem […][655] ».

Dans cet extrait, l'interlocuteur est masculin. Le substantif « homme » est associé au pronom « tu ». Dans ce contexte, il correspond à un homme avec qui G. H. a eu une relation affective. C'est ce rapport dont il est question lorsque G. H. évoque ses souvenirs, mais aussi lorsqu'elle demande du soutien : « — Ah! Mas a quem peço socorro, se tu também — pensei então em direção a um homem que já fora meu — se tu também não me servirias agora[656] ».

À ce moment, G. H. révèle qu'elle va continuer toute seule, sans la compagnie de celui à qui elle voulait demander de l'aide. Ce « tu » est ici inefficace, surtout parce que G. H. décide ne pas dépasser le vécu, mais de rester à l'intérieur, pour mieux le comprendre. Pour cela, elle

[653] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 24, « Donne-moi ta main inconnue, car la vie me fait mal, et je ne sais comment parler — la réalité est trop délicate […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 53.
[654] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 93, « Mais, vois-tu, mon amour […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 185.
[655] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 58, « — Je me suis souvenue de toi, quand j'avais embrassé ton visage d'homme […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 117.
[656] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 54, « Ah ! Mais qui puis-je appeler au secours si toi aussi — je pensais alors à un homme qui avait jadis été à moi — si toi non plus tu ne peux plus me servir maintenant. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 110.

a besoin d'être seule. Or elle demande à nouveau qu'on lui donne la main : « — Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade[657] ».

Étant donné que l'amant de G. H. a été présenté comme référent potentiel du pronom « tu », on ne peut pas savoir si le pronom se réfère dans ce passage à l'amant ou au lecteur. La situation est d'autant plus complexe que le pronom a été employé, quelques pages auparavant, dans le contexte de l'interaction de G. H. avec Dieu.

Dans la séquence en question, le texte ne laisse pas de doute quant au référent du pronom. Il est mis en majuscule (« Tu »). L'introduction de la majuscule inaugure une phase de transition au niveau du référent du pronom. L'usage de la deuxième personne du singulier révèle la relation personnelle étroite qu'a G. H. avec Lui. En même temps, la majuscule marque une forme de distanciation. Cette relation à la fois proche et distante avec Dieu donne sens à sa demande d'aide. Se lancer dans l'aventure de donner sens au vécu, c'est donner la main à Dieu, même si cette main est ensorcelée :

> Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero[658]!
>
> Neste instante, agora, uma dúvida me surpreende. Deus, ou o que És chamado: eu só peço agora uma ajuda: mas que agora me ajudes não obscuramente como me és, mas desta vez claramente e em campo aberto[659].

La relation qu'entame G. H. avec le divin s'inscrit dans le cadre de son questionnement sur le transcendantal. Dans sa demande d'aide à Dieu, elle expose ses incertitudes :

> Meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já deste? e sou eu que não posso dar o passo que me dará o que já fizeste? O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e *Tu*. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, *Tu* és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele. Mas o ele, o homem, cuida do que lhe deste e envolve-se num invólucro feito especialmente para eu tocar e ver. E eu quero mais do que o invólucro que também amo. Eu quero o que eu *Te* amo[660].

---

[657] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 93, « — Donne-moi de nouveau ta main, je ne sais pas encore comment me consoler de la vérité. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 185.

[658] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 13, « Le grand courage qui ce sera de m'abandonner comme on abandonne sa main à la main du Dieu et de passer le seuil de cette chose informe qui est un paradis. Un paradis que je ne veux pas ! » *La Passion*, *op. cit.*, p. 30.

[659] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 85, « En cet instant, maintenant, un doute me surprend. Dieu, ou quelque son Tu nom : je ne demande maintenant qu'une aide : mais que maintenant tu m'aides, non plus secrètement comme tu m'es, mais cette fois clairement et en terrain découvert. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 169.

[660] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 89, « Mon Dieu, donne-moi ce que Tu as fait. Ou me l'as-tu déjà donné ? Et est-ce moi qui ne peut pas faire le pas qui me donnera ce que tu as fait ? Suis-je ce que tu as fait ? Et je n'arrive pas à faire le pas vers moi, moi qui suis chose et Toi. Donne-moi ce que tu es en moi. Donne-moi ce que Tu es en les autres, Tu es lui, je le sais, je le sais parce que quand je touche, je le vois. Mais "lui", l'homme, ce occupe de ce que tu lui as

En demandant que Dieu lui tende la main, peu importe que celle-ci soit ensorcelée ou pas, G. H. finira par mélanger ses questions et surtout par multiplier ses demandes : « […] dá-me o que fizeste » [donne-moi ce que Tu as fait] ; « Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros » [Donne-moi ce que tu es en moi. Donne-moi ce que Tu es en les autres]. Ce dédoublement des demandes s'inscrit dans la perspective chrétienne, où le *religare,* l'union de l'Homme à Dieu, se fait par le biais de la foi et de la promesse divine. Ici, G. H. et Dieu se manifestent sur différents plans ontologiques. G. H. est dans la demande, c'est-à-dire dans le manque, alors que Dieu est dans l'abondance, c'est-à-dire dans la position de celui qui peut lui assurer le salut[661].

Cependant, en s'adressant à Dieu, G. H. finit par s'adresser à elle-même : « […] a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes[662]. » Dans ce dialogue avec le divin, la réponse équivaut à la question, le contenu de la conversation ne connaît aucune variation, comme s'il y avait là une absence complète d'interlocution. La réponse de Dieu revient en écho. Dieu représente ainsi la parole muette : « Ah falar comigo e contigo está sendo mudo. Falar com Deus é o que de mais mudo existe[663]. »

C'est dans ce contexte que Dieu, jusque-là un nom propre, devient un nom commun précédé d'un article : « o Deus ». Ce changement au niveau grammatical évoque un rapport immanentiste à Dieu, où l'espoir et la promesse d'une vie pleine sont abandonnées[664]. Au bout de ses réflexions, G. H. découvre que Dieu est impersonnel.

Mais Dieu est aussi le « il ». Clarice Lispector fait de la troisième personne, c'est-à-dire celle *dont* on parle, un interlocuteur, *à qui* l'on parle :

> E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo. Não faria mal vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua[665].

---

donné et s'entourne d'une enveloppe faite spécialement pour que je la touche et la vois. Et je veux plus que l'enveloppe que j'aime aussi. Je veux ce que je T'aime. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 177-178.

[661] B. NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 58.

[662] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 86, « […] l'explication d'une énigme est la répétition de l'énigme. Qu'es-Tu ? Et la réponse est : Tu es. Qu'existes-tu ? Et la réponse est : ce que tu existes. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 172.

[663] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 103, « — Ah, mon dialogue avec moi et avec toi est en train de devenir muet. Le dialogue avec Dieu est ce qui existe de plus muet. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 205.

[664] B. NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 58.

[665] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 82, « Et j'avais fait le premier pas : puisque au moins je savais déjà qu'être humain est une sensibilisation, un orgasme de la nature. Et que c'est seulement par une anomalie de la nature que, au lieu d'être Dieu comme les autres êtres Le sont, au lieu de L'être, nous voulions Le voir. Cela ne nous nuirait pas de

En somme, le pronom « tu » ne désigne pas toujours la même personne ; son référent oscille. Malgré quelques éléments situationnels qui peuvent indiquer le référent, celui-ci n'est pas suffisamment stable pour ancrer les pronoms tout au long du récit. En effet, il arrive que le « tu » soit assorti au « nous » : « — Ah, se eu pudesse te transmitir a lembrança, só agora viva, do que nós dois já vivemos sem saber. Queres te lembrar comigo[666]? »

Au vu de cette fluctuation pronominale, G. H. parle-t-elle avec elle-même ou parle-t-elle à quelqu'un d'autre ? Compte tenu du contexte et de la manière dont le pronom « tu » est employé, on peut soupçonner qu'il s'agit d'une référence au lecteur virtuel, qui accompagne G. H. dans l'horreur de l'aventure ; ou encore à l'amoureux avec qui G. H. discute d'amour ; ou même à Dieu, situé ici sur le même plan ontologique que G. H. Mais après avoir compris que le personnage se dédouble en « je » et en « elle », nous pouvons également soupçonner que G. H. est en train de se parler à elle-même. Autrement dit, il est possible que ce soit G. H. elle-même qui se parle sur le danger de son expérience. C'est d'autant plus plausible qu'il existe des phrases où il est explicite que G. H. se parle à elle-même : « Fiz tal esforço em me falar de um inferno que não tem palavras[667] » ; « […] eu então me disse […][668] ».

Mais si parler à soi-même n'est pas si rare, se demander de tenir sa propre main est étrange. La demande d'aide exprime le besoin d'un appui, qu'il soit physique ou émotionnel ; elle suppose l'aide d'un autre. Or G. H. nous donne de bonnes raisons de croire qu'elle est seule : « Se soubesses da solidão desses meus passos[669]. » Ce serait alors sa solitude qui la conduirait à se parler à elle-même comme s'il s'agissait d'un autre. Parler avec un inconnu serait pour elle semblable à se parler à elle-même. Il y aurait ainsi un retour de la parole de G. H. à elle-même, comme dans le discours introspectif. Avec ce retour, les rôles du narrateur et de l'interlocuteur se confondent. Le « moi » est à nouveau diffracté. G. H. occuperait ainsi deux postures subjectives : « je » et « tu ».

Dans ce type de discours, le monologue intérieur n'existe plus. L'appel de G. H. témoigne de son besoin d'extérioriser son vécu, de le transformer en récit, justement parce que ce monologue intérieur, c'est-à-dire le discours non prononcé, est épuisé. L'appel à un interlocuteur est un recours du personnage pour surmonter l'angoisse de sa propre

Le voir, si nous étions aussi grands que Lui. Un cafard est plus grand car sa vie se livre tellement à Lui qu'elle vient de l'infini et va vers l'infini sans qu'il le sache, il n'a pas de continuité. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 163.

[666] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 76, « — Ah, si je pouvais te transmettre le souvenir, vivant seulement maintenant, de ce que tous les deux nous avons déjà vécu sans le savoir. Veux-tu t'en souvenir avec moi ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 152.

[667] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 86, « J'ai fait un tel efforts pour me parler d'un enfer qui n'a pas de mots. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 170.

[668] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 88, « […] je me suis dit alors […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 175.

[669] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 42, « Si tu savais la solitude de ces premiers pas. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 89.

conscience[670]. Un dialogue intérieur se crée par le dédoublement du « moi » locuteur, qui est aussi un « moi » à l'écoute[671]. G. H. s'imagine comme un « tu », cette autre instance en elle à qui elle doit parler.

Ce dialogue prend une tournure encore plus étonnante lorsque G. H. offre sa main à la main qu'elle avait besoin de tenir. C'est son interlocuteur, le « tu », qui nécessite un soutien pour affronter sa peur. G. H. donne la main à son interlocuteur par empathie, sachant l'horreur qu'il doit ressentir après qu'elle lui a raconté avoir mangé le cafard :

> E agora não estou tomando a tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. Como eu, não terás medo de agregar-te à extrema doçura enérgica do Deus. Solidão é ter apenas o destino humano[672].

Par ailleurs, le rapport du « je » au « tu » est aussi un rapport de force. Le « je » énonciateur force par la répétition ce « tu » à assumer ce qu'il dit. Il lui révèle toute sa vie et sa grande découverte. C'est en révélant ses aventures, son expérience profonde, à un autre qui est soi-même, que G. H. modifie son identité.

Comme nous l'avons remarqué, la demande d'aide n'est pas la même pour chaque destinateur. Or, tous ont au moins un point en commun. Qu'elle se rapporte au lecteur virtuel qui est convoqué à vivre l'horreur de l'expérience, à l'ancien amour, à Dieu ou à G. H. elle-même, l'instance pronominale « tu » est associée à la demande d'aide ; et dans tous les cas, elle représente une altérité. Nous pouvons ainsi constater la volonté de Clarice Lispector de mettre en scène le rapport de l'altérité à l'identité.

---

[670] B. NUNES, « Do monólogo ao diálogo », dans *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Quíron, 1973, p. 72.
[671] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, *op. cit.*, p. 85-86.
[672] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 109, « Et maintenant je ne prends pas ta main pour moi, c'est moi qui te donne la main. Maintenant il me faut ta main, non plus pour ne pas avoir peur, mais pour que tu n'aies pas peur. Je sais que croire en tout cela sera, au commencement, ta grande solitude. Mais le moment arrivera où tu ne me donneras la main plus la main par solitude, mais comme moi maintenant : par amour. Comme moi tu n'auras pas peur de te fondre dans l'extrême douceur énergique du Dieu. La solitude, c'est de n'avoir que la destinée humaine. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 216-217.

Troisième partie : Répétition et récit

1. La Répétition dans le temps

Les poétiques de la répétition de Marguerite Duras et Clarice Lispector ne se limitent pas à bouleverser la construction traditionnelle des personnages, elles affectent également l'organisation temporelle de la structure narrative. Selon Marie-Laure Bardèche, il s'agit là de l'effet le plus notoire de la répétition sur le récit moderne :

> Bouleverser l'ordre chronologique : tel est en effet l'impact peut-être le plus marquant de la répétition. Déroulement progressif de la lecture, linéarité de la chaîne signifiante, construction du personnage par accumulation successives de données, développement téléologique du récit en attente de sa clôture, c'est à ces paramètres que s'attaque cette opération[673].

À vrai dire, la répétition semble opérer comme un dispositif transgressif, étant donné qu'elle propose une nouvelle modalité d'habiter le temps. Si elle perturbe la structure temporelle, c'est qu'elle est une affaire du temps. Pour qu'il y ait répétition d'un phénomène, il faut qu'il y ait une occurrence première, à laquelle d'autres se succèdent. Or la temporalité de la répétition n'est pas pour autant linéaire, et c'est là le paradoxe : ce qui arrive après reconfigure ce qui est arrivé avant. Il ne s'agit ni du temps de l'habitude, ni de celui de la mémoire, où le temps est structuré par le souvenir ; le temps de la répétition est autre, il se construit à chaque retour.

Ce bouleversement de la structure temporelle se manifeste dans nos romans selon deux modes. D'abord, par la répétition des mêmes scènes du passé, qui produit une impression d'ubiquité temporelle en ce qu'elle transforme le passé en présent. Ainsi, chez Marguerite Duras, la structure temporelle du récit se construit à partir de la « mémoire de l'oubli ». Le temps du récit est traversé par des retours constants au passé, à tel point que celui-ci, bien que lacunaire, joue un rôle prépondérant dans le présent. Chez Clarice Lispector, la structure temporelle se construit plutôt par l'exploitation de la durée. Ici, la répétition sert à dilater le présent ; c'est lui qui organise le temps du récit. Or, cette insistance sur la durée n'empêche aucunement l'incursion dans le passé : au contraire, celui-ci finit par perturber le présent et s'y mêler.

D'autre part, le bouleversement de la temporalité met en question des frontières du récit, par le dérèglement des marqueurs que constituent d'ordinaire le commencement et la fin. Ces

[673] M.-L. BARDECHE, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, *op. cit.*, p. 152.

observations nous conduisent à envisager les œuvres comme des structures circulaires. Il convient donc pour nous de comprendre en quoi la répétition contribue à cette circularité.

1.1. Quand l'histoire se répète

Traditionnellement, raconter revient à décrire des événements selon un ordre chronologique, de manière à construire un sens. Selon Claude Bremond, « tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action[674] ». Cette succession doit comporter des événements différents : « […] la succession des événements est en effet censée introduire un changement[675]. » Cependant, la répétition perturbe cette logique lorsqu'elle agit sur la structure temporelle du récit. Elle affecte autant la succession des événements que la différence qui les sépare. Elle façonne un récit éventuellement maigre en événements, au sein duquel tout paraît graviter autour d'une même situation. Ainsi, un événement peut se répéter au fil du texte à plusieurs reprises ; il en va de même pour les énoncés narratifs. Pour Gérard Genette, « Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter : le soleil se lève tous les jours[676]. »

Cette facette de la répétition est bien exploitée par les écrivains modernes. Qu'elle soit construite à partir de la récurrence d'un événement, comme dans l'exemple du soleil, ou à partir d'un énoncé narratif qui raconte le même événement à plusieurs reprises, elle est omniprésente dans le roman moderne. En effet, les écrivains puisent dans la répétition différentes manières de raconter une même histoire.

G. Genette distingue quatre types de récits à partir de la relation entre les événements racontés (de l'histoire) et les énoncés narratifs (du récit). Le récit qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois est nommé « récit singulatif » ; celui qui raconte une fois ce qui s'est passé *n* fois est nommé « récit itératif » (« le soleil se lève tous les jours ») ; celui qui raconte *n* fois ce qui s'est passé *n* fois est nommé « récit anaphorique » ; et celui qui raconte *n* fois ce qui s'est passé une fois est nommé « récit répétitif ». Les deux premiers, le récit singulatif et le récit itératif, n'impliquent pas de répétition textuelle. Le récit anaphorique et le récit répétitif, quant à eux, établissent une relation de fréquence entre les événements racontés et les énoncés narratifs plus complexes.

[674] C. BREMOND, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, nº 8, 1966, p. 62.
[675] M.-L. BARDECHE, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, nº 111, 1997, p. 272.
[676] Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 197.

Le récit anaphorique se caractérise par la reprise d'événements identiques. Il est donc susceptible de présenter des énoncés répétés identiques ou quasi-identiques. Toutefois, selon G. Genette, ce type de récit ne se distingue pas véritablement du récit singulatif, dans la mesure où il fait correspondre les répétitions du récit aux répétitions de l'histoire. Si chaque évènement peut sembler identique, il n'arrive dans les faits qu'une seule fois. C'est ce qu'illustre l'exemple de G. Genette : « Lundi, je me suis couché de bonne heure, mardi, je me suis couché de bonne heure, mercredi, je me suis couché de bonne heure, etc.[677] » Le récit répétitif, quant à lui, suppose la répétition d'énoncés sans qu'il y ait occurrence de l'événement, comme nous le montre l'exemple de G. Genette : « Hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, etc.[678] »

C'est pour cette raison que, d'après M.-L. Bardèche, le récit répétitif est le seul à comporter une « vraie » répétition, au sens où le texte produit de la répétition au niveau des énoncés. Pour la critique, le fait qu'un événement se reproduise dans l'histoire ne veut pas forcément dire qu'il se répète. Pour qu'il y ait répétition, il faut qu'elle soit textuelle. Cependant, d'après elle, le récit anaphorique peut lui aussi comporter des événements qui se répètent et qui engendrent des énoncés répétitifs, lesquels relèvent du récit répétitif. À fin d'illustrer cette contradiction dans la classification de G. Genette, M.-L. Bardèche s'appuie sur un extrait tiré d'*Aurélia Steiner (Melbourne), Aurélia Steiner (Vancouver), Aurélia Steiner (Paris)* de Marguerite Duras :

> […] quand Duras répète plusieurs fois « on est tué ici », en précisant que cet événement s'est produit « Une fois. Mille fois. Cent mille » (1979), il s'agit bien de raconter n – x fois ce qui s'est produit *n* fois, répétition historique dont le récit singulatif excède les possibilités humaines. Quant au cas inverse (raconter *n* + x fois ce qui s'est passé n fois), il relève en fait du récit répétitif, puisqu'il produit nécessairement au moins une fois une répétition d'énoncé sans occurrence d'événement[679].

La prolepse et l'analepse peuvent également être perçues comme des procédés de répétition, dans la mesure où elles anticipent des moments postérieurs à ceux qui sont racontés, ou reviennent en arrière en évoquant une situation antérieure. Les prolepses et les analepses ont généralement une fonction explicative ; elles maintiennent la chronologie du récit tout en faisant ressortir les liens de causalité qu'entretient une action ou une situation avec d'autres. Bien que ces dispositifs créent une discordance entre le temps de l'histoire et le temps du récit, ils ne nuisent pas à la cohésion textuelle. Il en va autrement pour la répétition textuelle : « À la

[677] G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 199.
[678] *Id.*
[679] M.-L. BARDECHE, « Répétition, récit, modernité », *op. cit.*, p. 268.

différence de l'analepse et de la prolepse, elle [la répétition textuelle] peut susciter un effet de déréglage[680]. »

Dès lors, notre but dans ce sous-chapitre sera de déterminer comment les romans produisent ce déréglage en associant répétition et variation. Pour ce faire, nous serons amenés à examiner la relation entre les événements narrés et la manière dont ils sont racontés. La tension entre histoire et récit est en effet au cœur de la pratique de la répétition chez Marguerite Duras et Clarice Lispector. Dans *Le Ravissement*, l'effet de déréglage peut s'expliquer par la variation des points de vue, liée à la mémoire trouée et au désir de Lol, et particulièrement manifeste dans la scène du champ de seigle. Dans *La Passion*, le déréglage est manifeste dans la récurrence de certains épisodes, dont celui de l'entrée dans la chambre de la domestique. En effet, cette scène met en évidence la valeur de la durée au sein du récit.

1.1.1. Le temps diffracté chez Marguerite Duras

Le récit durassien se présente comme un récit plutôt linéaire. L'événement du bal n'occupe qu'un nombre limité de pages au début. Celles-ci racontent le bal, ce qui s'ensuit après la fameuse soirée et le mariage avec Jean Bedford. Toutes les pages du récit sont structurées autour de ces événements initiaux.

Le récit progresse ensuite par retours en arrière, évoquant la structure d'un récit de quête et d'un travail de la mémoire. Certains retours portent sur l'enfance et l'adolescence de Lol, mais ils sont brefs et n'intéressent pas le narrateur : « Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître[681]. » D'autres sont bien plus significatifs, comme la scène du bal de T. Beach. La reprise insistante de l'événement nous conduit à penser que le récit n'est rien d'autre qu'une analepse visant à retracer l'importance de la nuit du bal dans la vie de Lol.

Néanmoins, les retours relèvent surtout d'un temps de la répétition. Loin d'approfondir le souvenir, c'est un temps qui fait surgir l'oubli : pour preuve, le marqueur temporel des dix ans, répété quatorze fois au fil du récit dans des situations différentes :

> Après quoi, ils disparaissent à peu près complètement de cette histoire pendant dix ans[682].
>
> Lol quitta S. Tahla, sa ville natale, pendant dix ans […] Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford[683].

[680] *Ibid.*, p. 269.
[681] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 289.
[682] *Ibid.*, p. 295-296.
[683] *Ibid.*, p. 299.

> Dix ans de mariage passèrent[684].
>
> Une même durée de dix ans s'était écoulée depuis le départ définitif de Michael Richardson[685].

La répétition de « dix ans » crée un saut dans le temps, suggérant qu'il s'agit d'une durée vide où rien ne s'est passé. En laissant ouverte cette lacune, le texte révèle qu'il existe des vécus latents, oubliés, écartés par la mémoire. Ce sont les souvenirs de l'oubli. Le nombre dix semble constituer le centre autour duquel s'ordonne le récit, par un mouvement de retour perpétuel vers le bal. Par ce marqueur temporel répété, le texte crée un effet de temporalité suspendue et révèle la fragilité de la mémoire, de même que sa part d'oubli.

Sous ce régime de la répétition, la mémoire et l'oubli deviennent en effet indissociables. Comme l'affirme Madeleine Borgomano, « les mots "mémoire" et "oubli" sont utilisés par le *Ravissement* (et plus généralement par les textes durassiens) de façon improbable et souvent paradoxale[686]. » Tous les narrateurs durassiens oublient. En ce sens, l'écriture ne cherche pas à combler les vides de la mémoire ; au contraire, elle se laisse traverser par l'oubli.

Le récit se construit par un ensemble d'analepses répétitives[687]. En plus des mots qui se répètent à travers le récit, il y a des scènes répétées, dont les plus frappantes sont celle « du bal » et celle « du champ de seigle ». Il convient de noter qu'une scène reprend l'autre, de sorte que celle « du champ de seigle » peut être perçue comme « l'Autre Scène », au sens psychanalytique. Ces scènes répétées découlent d'un même procédé narratif : le changement de point de vue. Dans *Le Ravissement,* le déplacement de la focalisation intervient, par exemple, lorsqu'un personnage est amené à se remémorer un épisode du passé, alors que celui-ci a déjà été présenté dans le récit.

L'un des effets de ce procédé narratif est la perte de l'origine du bal (voir *infra* 2.2). En effet, la répétition de la scène, sous différents points de vue, finit par effacer son pouvoir traumatisant. À chaque reprise — chez Tatiana Karl, chez Lol, dans le salon de thé, dans le train ou sur le lieu du bal —, le bal est à la fois le même et différent. Le mouvement entre mémoire et oubli permet la déconstruction du bal, l'évacuation de son sens premier. À mesure que les répétitions s'accumulent, les espaces se multiplient et le temps s'épaissit. Le bal, un événement passé, envahit le présent de la narration, de manière à introduire un effet de simultanéité dans la structure temporelle du récit.

---

[684] *Ibid.*, p. 301.
[685] *Id.*
[686] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 78.
[687] *Ibid.*, p. 73.

Tout comme la scène du bal, celle du champ de seigle est répétée plusieurs fois. Ici encore, la répétition façonne la temporalité disjonctive du récit. Si la scène du bal inscrit le récit dans la catégorie d'un récit répétitif, celle du champ de seigle l'inscrit plutôt dans le domaine du récit anaphorique, puisque dans celui-ci il y a répétition d'un évènement mais aussi répétition d'un énoncé, ce qui finit par constituer un récit répétitif : au moins une répétition narrative se produit sans qu'il y ait répétition d'un événement, comme M.-L. Bardèche semblait suggérer. La scène du champ de seigle est racontée à plusieurs reprises par le narrateur ; ensuite par Lol, et enfin par Jacques Hold, s'adressant à Lol.

Attardons-nous sur la conversation qu'entretient Lol avec Jacques Hold, dans sa maison, après le départ de Tatiana Karl et de son mari. Jacques Hold demande à Lol ce qu'elle a découvert de nouveau ces derniers jours, comme elle l'avait mentionné à Tatiana Karl. Lol répond qu'elle a trouvé Jacques Hold lui-même et qu'elle l'a suivi jusqu'à l'hôtel : « C'est vous, Jacques Hold. Je vous ai rencontré, il y a sept jours seul d'abord et ensuite en compagnie d'une femme. Je vous ai suivi jusqu'à l'Hôtel des Bois[688]. » Dans ce segment, nous sommes confrontés à un souvenir de Lol, celui d'avoir vu Tatiana Karl nue : « — Votre chambre s'est éclairée et j'ai vu Tatiana qui passait dans la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs[689]. »

En relatant ce qu'elle a vu à travers la fenêtre de l'hôtel, Lol rappelle à Jacques Hold ce qu'il a vécu. Ce passage fait naître une tension entre les différents temps et les différentes subjectivités qui finit par déformer la mémoire. Le souvenir de Lol est amalgamé à celui de Jacques Hold : « Nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana nue sous ses cheveux noirs[690]. »

Lol aurait pu se contenter de « profiter » du reste de la soirée avec Jacques Hold, sans aborder des questions amoureuses extérieures au couple (comme la relation entre Jacques Hold et Tatiana Karl). Elle se serait maintenue, ainsi, dans la posture de la « femme fatale » volant l'amant d'une autre. Cependant, le fait que Lol évoque ce qui s'est passé récemment — mobilisant, de ce fait, sa mémoire — suppose la reprise littérale d'une scène déjà décrite. La superposition des temps narratifs s'en retrouve renforcée :

> Lol V. Stein est derrière l'Hôtel des Bois, postée à l'angle du bâtiment […] Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement. C'est peut-être dans le rectangle de vision de Lol qu'elle s'arrête. Elle se tourne vers le fond où l'homme doit être[691].

[688] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 344.
[689] *Ibid.*, p. 346.
[690] *Ibid.*, p. 347.
[691] *Ibid.*, p. 317.

Cette description est antérieure à celle proposée par Lol. Par sa voix, le récit répète les mêmes mots à propos d'une même scène qui se déroule au même endroit avec les mêmes personnages. Cette répétition dans la temporalité du récit peut s'expliquer, d'un point de vue psychologique, par le désir de revivre la scène, de revoir les amants. En ce qui concerne la structure du récit, cependant, la répétition à partir de différents points de vue déclenche une variation au niveau de l'énonciation, de sorte que le récit replie le passé dans le présent du récit.

Par ailleurs, ces changements de point de vue, sous l'égide d'un même narrateur, peuvent s'expliquer par la tendance de son discours au ressassement. Ou alors, par la posture interrogative qu'il adopte dans sa tentative de comprendre l'histoire de Lol — comme si, à travers les répétitions, nous suivions sa transition entre le récit, le souvenir et la découverte que ce n'est pas tout à fait ainsi que les choses se sont passées. Cette découverte modifie l'interprétation des faits : le narrateur raconte par la voix de Lol qu'elle a vu Tatiana Karl nue, alors que plus tard il affirme que « la fenêtre est petite et Lol ne doit voir des amants que le buste coupé à la hauteur du ventre[692] ».

Le changement de perspective peut encore servir de stratégie pour provoquer une incertitude sur l'identité de la voix narrative (voir *infra* 2.3.). Cependant, cette forme de répétition, qui n'est autre qu'une plongée dans la mémoire de l'oubli, peut agir également comme un vecteur du désir. Le souvenir devient ainsi source de désir et se matérialise à travers la répétition.

La superposition des points de vue est indissociable du travail du désir dans l'écriture de Marguerite Duras. En fait, Lol aime voir Jacques Hold désirer d'autres femmes. Lorsqu'elle réactive une scène érotique antérieure pour l'intégrer à l'action présente (sa séduction de Jacques Hold), on a l'impression de voir le passé (avoir vu Tatiana nue) et le présent se superposer. En effet, c'est sous le signe du désir que tout ce qui est raconté ou remémoré est réactivé dans le présent. Nous entendons le mari de Lol jouant de la guitare (les musiciens du bal de T. Beach) ; Jacques Hold embrasse Lol ; et celle-ci raconte avoir vu Tatiana Karl nue. Un jeu d'échos et de reprises qui renvoie le lecteur à la scène du bal.

Différemment de la scène du bal, qui est fondée sur un événement réel, celle du champ de seigle, semble se fonder sur l'imagination de Lol. Il s'agit d'une scène fantasmatique, liée à son désir de voir la mise à nu d'Anne-Marie Stretter :

> Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol […] Il l'aurait dévêtue de sa robe noire avec lenteur et le temps qu'il l'eût fait une

[692] *Id.*

> grande étape du voyage aurait été franchie […] Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu[693].

La tentative de voir Anne-Marie Stretter nue est transposée à la scène où Lol dit avoir vu Tatiana Karl nue. Cependant, selon le narrateur, le récit de Lol ne correspond pas à ce qui s'est réellement passé. Devant la petite fenêtre, Lol n'a pu voir que « le buste coupé à la hauteur du ventre[694] ». En ce sens, la mémoire du bal est substituée par une construction fantasmatique, ce qu'Anne Cousseau appelle « mémoire de l'imaginaire[695] ». Selon M. Borgomano, « la scène fantasmatique de dénudation est une tentative […] de mener cette jouissance à son terme. Elle cherche à entrer au cœur de l'intimité du couple d'amants, tout en restant absente[696]. »

C'est dans ce contexte que l'on peut affirmer, avec Amelia Gamoneda Lanza, que Marguerite Duras explore en profondeur le désir et sa capacité de destruction. Le sujet qui désire n'arrive jamais à se rapprocher de son objet, celui-ci est toujours fuyant. Le désir se tourne alors vers l'impossibilité d'accomplir sa tâche :

> […] la destruction est intimement liée au désir, à cette pulsion que E. Levinas appelle éros, E. Trias passion, M. Blanchot attraction, Sade désir, F. Nietzsche force et G. Bataille transgression. Dans tous ces termes, la destruction est l'œuvre du désir ; destruction de l'objet, comme le disait E. Trias plus haut, destruction des deux, comme on le verra ci-dessous chez G. Bataille, ou destruction essentiellement du sujet, comme le reflète M. Duras. Il convient de souligner que dans les textes durassiens, il existe également un mot pour désigner la combinaison du désir et de la destruction sous la formule particulière qui vient d'être énoncée ; ce mot est ravissement[697].

À vrai dire, la répétition des scènes chez Marguerite Duras sert à activer le désir, sans pour autant le réaliser. Le texte a déjà établi que Lol a vu les amants à l'hôtel. Comme elle souhaite revoir cette scène, le récit mimétise son « désir », reproduisant la scène à partir de son point de vue. Cependant, à chaque reprise, on comprend que la réalité de la scène est fuyante, elle est toujours à la fois la même et autre.

---

693 *Ibid.*, p. 310.
694 *Ibid.*, p. 317.
695 A. COUSSEAU, « Une dramaturgie de la mémoire (*Le ravissement de Lol V. Stein* ; *Le Vice-Consul* ; *India Song*) », dans *Lectures de Duras.* Le ravissement de Lol V. Stein *;* Le vice consul *;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 36.
696 M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 114.
697 « […] la destrucción está íntimamente ligada al deseo, a esa pulsión que E. Lévinas llama *eros*, E. Trías *pasión*, M. Blanchot *atracción*, Sade *deseo*, F. Nietzsche *fuerza* y G. Bataille *transgresión*. En todos estos términos la destrucción es obra del deseo; destrucción del objeto, como decía E. Trías más arriba, destrucción de ambos, como se verá a continuación en G. Bataille, o destrucción esencialmente del sujeto, como refleja M. Duras. Hay que señalar ya que también en los textos durasianos hay una palabra para nombrar la combinación de deseo y destrucción bajo la particular fórmula que se acaba de enunciar; tal palabra es el *ravissement* [arrebato] […] ». A. GAMONEDA LANZA, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995, p. 29.

Lors de la rencontre suivante de Jacques Hold avec Tatiana Karl, l'amant aperçoit Lol dans le champ de seigle ; la description reflète son étourdissement, surtout parce qu'il sait désormais qu'elle l'observe aussi. Il ne s'agit pas d'un même événement ; c'est la deuxième fois que Lol s'allonge dans le champ. La première fois, la scène avait été décrite du point de vue neutre du narrateur ; dans la reprise, elle est décrite du point de vue de Jacques Hold, situé dans l'Hôtel de Bois. Il regarde par la fenêtre et voit Lol V. Stein dans le champ de seigle :

> […] je n'ai pas su tout de suite la vraie nature, entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie, la tentation de crier gare, de secourir, de repousser pour toujours ou de me prendre pour toujours, pour toute Lol V. Stein, d'amour[698].

La scène le déstabilise, à tel point qu'il affirme être sorti en courant :

> J'ai étouffé un cri, j'ai souhaité l'aide de Dieu, je suis sorti en courant, je suis revenu sur mes pas, j'ai tourné en rond dans la chambre, trop seul à aimer ou à ne plus aimer, souffrant, souffrant de l'insuffisance déplorable de mon être à connaître cet événement[699].

Dans ce passage, le présent s'étire, laissant place au temps de la durée. Les répétitions exposent le ressenti du personnage, empreint d'intensité. Il s'en dégage un personnage-narrateur perdu en lui-même, notamment à travers les anaphores pronominales du « Je » au passé composé, ainsi que les verbes dénotant le mouvement : « courir », puis « revenir ». Ce mouvement de perdition arrive à son paroxysme avec la dernière anaphore pronominale, centrée sur le verbe « tourner » : « J'ai tourné en rond ». C'est ici que le mouvement du personnage atteint sa vitesse maximale. Les répétitions textuelles deviennent alors plus marquées, à commencer par celle du verbe « aimer » dans « […] trop seul à aimer ou à ne plus aimer ». Avec ce groupe verbal qui nie celui qui l'a précédé, nous avons à la fois la présence de l'amour et son absence. La scène s'achève sur une réduplication directe du participe présent « souffrant », évoquant le souffle haletant (« souffrant, souffrant ») du narrateur.

Or, ce passage qui semble évoquer une série d'actions véritablement effectuées par Jacques Hold, ne fait en réalité que décrire son ressenti devant l'image de Lol. Aussitôt après, il retrouve ses esprits et confirme qu'il n'a pas quitté la fenêtre. Surtout, le personnage-narrateur expose sa subjectivité. Il exprime son ravissement, avoue à quel point il a été affecté lorsqu'il a reconnu Lol à travers la fenêtre, couchée dans le champ de seigle.

La répétition chez Marguerite Duras finit par dilater le temps de lecture, de manière à imiter la durée des situations racontées. Le lecteur est placé dans la position d'un personnage

[698] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 348.
[699] *Id.*

qui assisterait à l'extase de Jacques Hold à travers la fenêtre, d'autant plus qu'un procédé typographique est mis à contribution pour encadrer la description de la scène.

La scène est isolée visuellement à l'aide de blancs, à raison d'environ une page avant et une page après. Imitant le cadre de la fenêtre, le blanc sert à mettre en relief ce qui est le plus important dans le texte. Le signe typographique (le plus important dans l'ensemble du texte) aide à séparer le passage du reste du récit.

Le texte se poursuit par la reprise de la rencontre entre Tatiana Karl et Jacques Hold, racontée par le narrateur sur la demande de Lol lors de leur rencontre au salon de thé : « Il raconte à Lol V. Stein : Tatiana enlève ses vêtements et Jacques Hold la regarde, regarde avec intérêt celle qui n'est pas son amour[700]. » La demande de Lol de décrire Tatiana Karl (« Comment était Tatiana[701] ? ») est pour le moins curieuse, puisqu'elle avait elle-même observé la rencontre de loin, dans le champ. Elle souhaite néanmoins en savoir davantage.

Jacques Hold exauce le souhait de Lol, il lui relate ce qui s'est déroulé dans la chambre. Or, de nouveaux éléments s'introduisent dans la scène à la faveur de cette reprise. Si, au moment de la rencontre, Jacques Hold avait placé Tatiana Karl à la fenêtre afin que Lol puisse la voir, il n'inclut pas cet élément dans son récit ; ce qu'il raconte constitue toujours autre chose. Il précise que Tatiana Karl est arrivée après lui et décrit comment il lui a retiré ses vêtements. Il raconte également que Tatiana a parlé de Lol et du bal de T. Beach : « 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[702]. » Ainsi, et de manière paradoxale, la reconstitution de l'histoire traumatique du bal se fait dans un espace marqué par le désir.

Cependant, dans cette reprise de la scène, il n'y a pas de répétition textuelle relative à la nudité de Tatiana Karl. Lorsque Jacques Hold raconte à Lol ce qui s'est passé dans la chambre d'hôtel, il ne redit pas : « Tatiana Karl, à son tour, nue dans sa chevelure noire, traverse la scène de lumière, lentement[703]. » Néanmoins, il est inévitable, tant pour Lol que pour le lecteur, de s'en souvenir. En s'abstenant de répéter que Tatiana Karl est nue, le texte brise les attentes sur l'issue de la scène, ce qui met un nouvelle fois en évidence la nature fuyante du désir chez Marguerite Duras.

Dans ces reprises de la scène, on observe Lol regardant la femme nue : d'abord à travers la voix du narrateur, puis à travers sa propre voix. La scène est ensuite déconstruite : Lol ne

[700] *Ibid.*, p. 355.
[701] *Ibid.*, p. 354.
[702] *Ibid.*, p. 356.
[703] *Ibid.*, p. 317.

voit pas Tatiana nue, elle ne voit que le buste coupé. Enfin, le déshabillage de Tatiana Karl est raconté à Lol sans pour autant qu'il arrive à son épisode final : l'image de la femme nue à la fenêtre. Tout au contraire, le récit se poursuit par la reprise du bal. Ce mouvement, produit par la répétition au sein du récit, révèle l'impossibilité pour Lol de satisfaire son désir, c'est-à-dire, de voir la mise à nu d'Anne-Marie Stretter.

En abordant ces passages autrement, on pourrait dire que le texte travaille *l'échec* de la mémoire. Chez Marguerite Duras, le passé ne peut être raconté ; il ne peut être que mis en scène à travers la répétition. Comme l'affirme Michel Deguy, celle-ci « devient un outil indispensable contre la perte et l'oubli[704] ». La mémoire, dans cette perspective, ne fonctionne pas comme une reconstruction du passé, mais comme une force de réactualisation. Elle représente la tentative de résister à l'oubli : en reconstituant les scènes dans des espaces différents, le récit permet de faire coexister le passé et le présent dans le corps, les gestes et le discours des personnages. C'est le cas de la scène du champ de seigle, qui est racontée au présent, puis reprise chez Lol et au salon de thé.

Par ailleurs, la superposition temporelle que l'on observe chez Marguerite Duras produit un effet de simultanéité entre les événements racontés. Il se peut que cet effet découle de sa pratique cinématographique. Selon Benedito Nunes, le cinéma a une influence cruciale sur la dilatation spatio-temporelle du roman moderne : « […] il existe entre le développement de la forme romanesque […] et la conquête par le cinéma d'un langage propre […] une convergence importante[705]. » Le roman représente la simultanéité à travers un ordre successif, tandis que le cinéma est capable de produire ce même effet de manière immédiate, grâce à la projection d'images multiples en temps réel. De fait, le cinéma permet au spectateur de voir des actions simultanées se dérouler dans des espaces distincts.

Si le *Ravissement* devait prendre la forme d'un film, on aurait alors l'impression de voir la même scène se répéter sur plusieurs écrans : l'un montrant Jacques Hold et Tatiana à l'hôtel ; l'autre dans lequel Lol raconte à Jacques Hold ce qu'elle a vu ; et un dernier, reproduisant le dialogue dans lequel Jacques Hold raconte à Lol ce que s'est passé dans la chambre d'hôtel. Le roman, quant à lui, ne peut produire cet effet que par la succession, en raison de la matérialité narrative elle-même, qui impose la temporalité linéaire de la lecture. C'est donc le lecteur qui construit la coexistence des événements. Si le roman accorde une place importante à la

[704] M. DEGUY, « Solution de continuité », dans *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 292.
[705] « […] há entre o desenvolvimento da forma romanesca […] e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria […] uma importante convergência ». B. NUNES, *O tempo na narrativa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1995, p. 52.

simultanéité, il s'agit d'une simultanéité illusoire, car les scènes ne se déroulent pas au même moment. Néanmoins, en raison de leur ressemblance et de leur répétition, elles peuvent être appréhendées comme étant simultanées : elles s'inscrivent toutes dans le temps du ravissement, ou dans « l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein[706] ». On relèvera, en dernier lieu, l'importance donnée au cadrage. L'espace devient un auxiliaire de la temporalité disruptive du récit, produisant à la fois simultanéité et superposition. C'est notamment le cas de la scène de la fenêtre de l'Hôtel des Bois, qui est décrite comme si Lol assistait à un film.

À ce sujet, M. Borgomano relève une articulation étroite entre l'espace et le temps dans l'œuvre de Marguerite Duras. D'après la critique, Marguerite Duras pense systématiquement le temps en rapport avec l'espace, au point de les confondre[707]. Le temps et l'espace produisent un même mouvement d'oscillation pendulaire, d'allées et de venues, qu'elle associe au corps de l'héroïne : « Tout se passe comme si les mouvements de Lol s'organisaient, plus ou moins, délibérément, comme une répétition[708]. »

Les déplacements de Lol dans l'espace tournent autour de S. Tahla, son lieu de naissance, et T. Beach, lieu du bal qui la laisse dévastée. Lol se rend également à U. Bridge, où elle vit avec Jean Bedford pendant dix ans ; cependant, ce lieu semble dépourvu de toute signification dans sa vie, il sert uniquement de lieu de passage sur son chemin de retour à S. Tahla. Le déplacement de Lol s'effectue donc essentiellement de S. Tahla à T. Beach, puis de T. Beach à S. Tahla, de sorte que l'espace semble emprisonner le temps.

M. Borgomano conclut que ces déplacements spatio-temporels participent de la construction du sens narratif[709]. Ce temps de la répétition permet de concevoir le temps durassien comme un temps hors de la chronologie linéaire « début, milieu et fin ». En outre, la critique suggère qu'il y a une certaine circularité dans la répétition durassienne, qui fait en sorte que le personnage revit le passé, comme dans un mouvement éternel de recommencement. C'est par le mouvement découlant de la répétition que l'espace et le temps deviennent malléables : l'un se multipliant et l'autre se déployant.

Christophe Meurée ne partage pas cette appréciation. S'il identifie lui aussi une tendance à la suspension de la temporalité chez Marguerite Duras, il n'est pas question pour lui d'un temps « cyclique, fantasmatique et spatialisé[710] », comme le pense M. Borgomano. Pour lui, la

[706] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 309.
[707] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 80.
[708] *Ibid.*, p. 66.
[709] *Ibid.*, p. 70.
[710] C. MEUREE, « Processus atemporel durassien », dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, 2023, vol. 2, p. 124.

suspension du temps chronologique permet aux personnages de vivre un instant éternel, c'est-à-dire un temps qui ne peut être appréhendé par l'être humain. Or, l'analyse de M. Borgomano se heurte d'après lui à l'impossibilité de déterminer la manière précise dont Marguerite Duras crée cette suspension ; en effet, sa seule issue consiste à réduire l'éternité à une catégorie temporelle logique, à savoir le « temps cyclique ». Pour cette raison, le critique voit plutôt le bal de T. Beach comme une scène « atemporelle ».

Pour penser la question du temps chez Marguerite Duras, il introduit l'opposition entre « l'atemporel » et « l'intemporel ». Selon lui, l'atemporel est ce qui met le temps chronologique en suspens, de sorte que le personnage « attein[t] un instant d'éternité[711] ». L'intemporel « exprime une pérennité au sein de l'écoulement du temps[712] ». Il ne saurait toutefois être confondu avec la notion d'éternité, qui relève justement du hors-temps. L'atemporalité produit un état de conscience qui évacue toute notion du temps, plaçant le sujet dans un mode d'appréhension non rationnel du monde. Autrement dit, l'expérience de la fascination, engendrée par le ravissement, produit une perte de repères temporels pour les personnages concernés : Michael Richardson, qui est fasciné par Anne-Marie Stretter ; Jacques Hold, qui est fasciné par Lol ; et cette dernière, qui est fascinée par le nouveau couple.

L'expérience de Jacques Hold relève du hors-temps, de même que celle de Michael Richardson. Lol, elle, étire l'instant. Le bal représente pour elle une expérience atemporelle, dans la mesure où elle en perd la notion du temps logique. Si elle revient à la normalité pour une courte période, elle reste autrement immergée dans un état atemporel, qui donne de l'amplitude à la scène. L'événement s'étale dans le temps suspendu. Sa force est telle qu'il en vient à effacer la continuité temporelle. Comme le couple, Lol rentre dans un profond silence et semble perdre ses repères, son sens de l'orientation dans l'espace-temps. La durée n'est pas la même pour les trois protagonistes et ceux qui les observent. L'absence de repères temporaux met les personnages dans un état de conscience qui est celui de l'expérience de l'éternité. Être dans un temps éternel, c'est entrer dans une temporalité non-linéaire. Immortaliser l'instant signifie également le prolonger, le ralentir, ce qui est en quelque sorte une contradiction, puisque l'instant est quelque chose de ponctuel qui n'a pas de durée. Ce contraste est illustré dans *Le Ravissement* par l'oxymore « […] la fin très longue de cet instant[713] ».

Il convient de signaler que l'analyse de C. Meurée se concentre sur l'aspect thématique du récit, alors que M. Borgomano se penche surtout sur la structure. Certes, C. Meurée

[711] *Id.*
[712] *Id.*
[713] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 354.

approfondit la question temporelle en la reliant au processus d'écriture, soulignant notamment que l'atemporel « engendre une réflexion sur l'écriture et sur l'existence[714] ». Néanmoins, il n'aborde pas clairement la question du temps en lien avec les répétitions qui structurent le récit, question pourtant centrale dans l'écriture durassienne.

Le temps chez Marguerite Duras n'est peut-être ni cyclique ni superposé. La répétition du bal, dans le cadre de la scène du champ de seigle, donne l'illusion que le passé est là, vivant, affleurant dans le présent. Cependant, ce que cette répétition montre véritablement, c'est que le passé a été perdu à jamais. Dans cette perspective, il n'y a pas de superposition temporelle entre le passé et le présent, mais un immense éloignement temporel, où le passé ne passe pas et le présent peine à s'inscrire. À chaque tentative de remémoration, le passé s'évanouit de plus en plus, de sorte que le présent ne peut le réactualiser :

> […] c'est une perpétuelle annulation dès que quelque chose, comme une présence, commence à s'esquisser ; la présence se cache derrière ses propres gestes, ses propres regards, et elle se dissout ; il ne reste plus qu'une espèce d'éclat qui renvoie à un autre éclat, et le moindre appel au souvenir a été annulé[715].

Le présent semble toujours en décalage avec le passé. En ce sens, toute tentative de reconstruire la scène du bal ou celle de la rencontre entre Tatiana Karl et Jacques Hold s'avère impossible, de sorte que celles-ci en deviennent éternelles. Si la scène fantasmatique démontre quelque chose, c'est que l'événement ne peut se dire au présent que sous la forme d'une vision hallucinée. De plus, il semblerait que l'écart temporel inscrit dans la structure du roman soit le même que celui vécu par l'héroïne. Selon Sylvie Bourgeois, Lol ne vit ni dans le passé, ni dans le présent, mais dans une faille temporelle :

> Toujours écartelée entre ces deux temps, comme elle l'était durant le bal entre les deux termes du désir, elle vit dans une faille temporelle dont il lui est impossible de sortir. L'histoire de Lol ce serait ainsi l'histoire d'un rendez-vous perpétuellement manqué avec le passé, rendez-vous manqué qui empêcherait toute présence définitive dans l'ici et maintenant[716].

Cette faille temporelle pourrait être l'espace atemporel dont parle C. Meurée, ou encore le temps fantasmatique de M. Borgomano. Quoi qu'il en soit, *Le Ravissement* semble être « le roman d'une quête pour trouver sa place dans le temps[717] ». En effet, le temps chez Marguerite

[714] C. MEUREE, « Processus atemporel durassien », *op. cit.*, p. 125.
[715] M. FOUCAULT, « À propos de Marguerite Duras (entretien avec H. Cixous) », dans *Dits et écrits II (1970-1975)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 764.
[716] S. BOURGEOIS, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*, p. 195.
[717] *Id.*

Duras nous apparaît comme atemporel — au sens d'un temps intempestif qui insiste à surgir, un temps infini qui ne cesse de commencer.

Le sens du récit se révèle par l'insistance de la répétition et par la multiplicité des perspectives qu'elle génère. La répétition des scènes, de variation en variation, produit des couches superposées, qui ont pour effet d'intensifier le poids de l'événement. Ce n'est donc qu'en faisant le mouvement inverse — en dépliant les plis entre chaque couche du récit — que le lecteur parvient à atteindre le sens. Ce procédé révèle le rôle central attribué à la mémoire, non comme simple retour vers le passé, mais comme moyen de reconfiguration temporelle du récit.

En répétant les mêmes scènes, le texte désarticule la linéarité chronologique pour construire un temps autre — un temps marqué par la répétition, par le retour du bal, ou encore par le retour du traumatisme. Tournant autour du même point, le temps chronologique est transformé en un temps subjectif, psychique. Si l'expérience de ce temps est paralysante pour le personnage, pour le lecteur elle ne peut être que féconde.

Marguerite Duras n'a cessé de revenir sur la question du trauma — à tel point que celle-ci s'érige en véritable motif central de son œuvre. La structure temporelle du récit, chez Marguerite Duras, semble traduire le fonctionnement d'une mémoire traumatique. Le texte, dès lors, ne se contente pas de représenter le traumatisme : il met en œuvre le phénomène du ressassement en tant que tel. Ce faisant, il engage une réflexion sur la répétition comme dispositif d'organisation temporelle.

1.1.2. La conscience exacerbée chez Clarice Lispector

Dans la chronique « Encore impossible », Clarice Lispector raconte que ses nouvelles divergent des attentes du milieu littéraire, ses premières tentatives de publication n'ayant pas été acceptées. Mettre des événements en récit, voilà une capacité qu'elle dit ne pas posséder, d'où les refus :

> « […] je les envoyais [les histoires] au supplément pour enfants du jeudi du journal de Recife, et pas une, vraiment pas une, n'avait jamais été publiée. Et même alors c'était facile de comprendre pourquoi. Aucune ne racontait à proprement parler une histoire avec les faits nécessaires pour une histoire[718] ».

[718] C. LISPECTOR, « Ainda impossível » (1984), dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 2013, p. 581-582. C. LISPECTOR, « Encore impossible », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 524-525, « […] eu as enviava [as histórias] para a página infantil das quintas-feiras do jornal do Recife, e nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada. E mesmo então era fácil de ver por quê. Nenhuma contava

Dès lors, on serait tenté de croire que l'enjeu de la littérature de Clarice Lispector est d'ouvrir la voie à un récit sans événement. *La Passion* s'inscrit clairement dans cette perspective. En effet, le texte nous surprend par sa capacité à progresser non pas par la narration (de faits ou d'événements), mais par *l'immersion* dans la conscience et les sensations du personnage. En explorant la vie intérieure du personnage, Clarice Lispector incorpore l'un des procédés paradigmatiques du roman moderne qu'est le flux de conscience, comme le décrit Régis Salado :

> Les différentes histoires du Modernisme s'accordent sur ce point : dans le domaine de la prose narrative, l'une des caractéristiques saillantes du roman moderniste réside dans la mise au premier plan de la vie intérieure, « the representation of inward states of consciousness », pour citer les termes de l'ouvrage de Bradbury et McFarlane consacré au *Modernism*[719].

De fait, la vie intérieure est abordée de manière approfondie dans *La Passion*. Or, s'il s'agit bel et bien d'une histoire où rien ne se passe, l'action est néanmoins présente : G. H. entre dans une pièce et y demeure figée, saisie par un événement en apparence insignifiant. En sortant de son état de choc, elle passe à la narration. La tentative de reconstitution de l'événement va donner lieu à une narration de structure linéaire, comme le remarque Flávia Trocoli :

> Le monologue de G. H. porte encore la marque de la succession temporelle. Pour donner une forme à ce qui s'est passé dans la chambre de la domestique, G. H. doit justement renoncer à la temporalité, à la suspension du choc. Ce n'est qu'après le récit que G. H. est déjà hors de la scène, hors du cadre, et qu'elle a déjà une perspective extérieure pour le figurer[720].

Effectivement, dans la tentative de se ressaisir et de comprendre son passé, G. H. engage un processus de réminiscence. Il s'agit plus précisément de comprendre ce qui a déclenché le bouleversement qui a eu lieu ; et pour ce faire, elle commence par raconter. Comme nous l'avons vu, son récit s'articule autour de la séquence suivante : la domestique a démissionné et G. H. se charge de nettoyer la maison. Elle se déplace de la cuisine, où elle se trouve, à la chambre de la domestique. Ensuite, elle est prise de surprise lorsqu'elle ouvre la porte et découvre un dessin sur le mur. Lorsqu'elle voit le cafard, elle le tue et en mange sa substance.

---

propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. » C. LISPECTOR, « Ainda impossível », *op. cit.*, p. 581-582

[719] R. SALADO, « Stream of Consciousness et monologue intérieur. Contribution à l'histoire de deux notions critiques "modernes" », *Textuel*, Modernité / Modernism, nº 53, 2008, p. 109.

[720] « O monólogo de G. H. ainda guarda a marca da sucessão temporal. Para dar uma forma ao que aconteceu no quarto da empregada, G. H. precisa justamente abrir mão do atemporal, da suspensão do choque. No só depois que é o relato, G. H. já está fora da cena, fora do quadro, já tem uma perspectiva externa para figurar. » F. TROCOLI, *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, Campinas, Mercado de letras, 2015, p. 107.

Cependant, raconter ce qui s'est passé par le biais du monologue intérieur, qui prend la forme d'un flux de conscience[721], relève davantage d'une immersion dans le temps de la durée que d'un simple retour aux faits. La temporalité linéaire de l'histoire comporte des plis et des pauses qui superposent le passé et le présent. De même, le temps est intrinsèquement lié à l'espace. À titre d'exemple, le motif de l'entrée dans la chambre est inlassablement répété — d'abord sous la forme d'une simple description, puis sous la forme de multiples métaphores.

G. H. commence par annoncer son intention de se rendre à la chambre pour la nettoyer. Or, ce geste apparemment simple se trouve dilaté dans le temps : elle traverse la cuisine, passe par la buanderie et s'arrête pour finir sa cigarette, avant d'arriver enfin à la chambre. L'action de se rendre à la chambre se prolonge par la description de l'espace, de sorte que G. H. n'entre pas directement dans la chambre. L'action s'étire, ralentit, soulignant l'importance de ce moment. Le temps est fait de pauses et de retards :

> Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro.
>
> Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria ao fim, e eu não pressentia.
>
> Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias.
>
> Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo. Eu olhava o interior da área. Aquilo tudo era de uma riqueza inanimada que lembrava a da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo[722].

[721] Le flux de conscience ne suppose pas nécessairement la forme du monologue intérieur. Pour une explication plus détaillée de la relation entre « flux de conscience » et « monologue intérieur », nous renvoyons le lecteur à l'article de Régis Salado, intitulé « Stream of Consciousness et monologue intérieur. Contribution à l'histoire de deux notions critiques "modernes" », R. SALADO, « Stream of Consciousness et monologue intérieur. Contribution à l'histoire de deux notions critiques "modernes" », *op. cit.*

[722] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 24, « Ayant décidé de commencer par ranger la chambre de la bonne, je traversai la cuisine qui donne sur la partie de l'appartement réservée au service, avec, au bout, le couloir sur lequel se ouvre la chambre. Mais d'abord je m'appuyai au mur pour finir ma cigarette.

À ce moment, le temps chronologique s'arrête complètement, et le personnage révèle ce à quoi il avait pensé pendant qu'il fumait. Cette pause dans le trajet de G. H., du salon à la chambre de la domestique, représente six paragraphes ; elle donne lieu à une description de l'arrière-cour de l'appartement, agrémentée de réflexions sur les sensations que cet espace suscite en elle. La scène occupe un temps plus long que celui qu'il faut au lecteur pour lire les deux pages.

La même disjonction temporelle s'opère lors de l'entrée dans la chambre, qui est suivie de la rencontre avec le cafard. La dilatation importante du temps du récit suspend la linéarité du temps raconté, comme en atteste la répétition fréquente du lexique de l'entrée au long du récit :

> *Oh, sei que entrei, sim.* Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê[723].

Cette première occurrence du motif de l'entrée dans la chambre, qui survient d'ailleurs dans les toutes premières pages du récit, s'apparente à une prolepse. On n'est pas sûr de ce à quoi G. H. fait référence avec cette phrase, « sei que entrei » [je sais que je suis entrée] ; on sait seulement que le personnage est entré quelque part. Le fait de ne pas savoir où mène cette entrée plonge le lecteur dans une énigme, qui n'est pas sans rappeler le *topos* mystique associé au couple entrer/sortir. B. Nunes explique ce rapprochement ainsi :

> Cette trajectoire, qui résume la ligne d'action du PSGH, suit de très près la *voie mystique*, en reproduisant ses images typiques de *déplacement spatial* (sortie/entrée), la

Je regardai en bas : l'immeuble dégringolait sur treize étages. Je ne savais pas que tout cela faisait déjà partie de ce qui allait se produire. Mille autres fois sans doute le mouvement s'était amorcé, puis arrêté ; cette fois, le mouvement irait à son terme et je ne me doutais de rien.
Je regardai la cour intérieure de mon immeuble, l'arrière des appartements d'où mon appartement lui aussi apparaissait comme l'arrière d'un appartement. Sur la rue mon immeuble était blanc, la façade lisse avec le poli du marbre. Mais sur la cour était c'était un amoncellement oblique de baies, d'ouvertures, de noires traces de pluies, de cordages, de fenêtres qui se défiaient les unes les autres, bouches contemplant des bouches. Le ventre de mon immeuble était comme une usine. La majesté d'un paysage de gorges et de canyons en miniature : de là, avec ma cigarette, comme si j'étais au sommet d'une montagne, je contemplais la vue, probablement le même regard inexpressif que sur mes photographies.
Je voyais ce que cela disait : cela ne disait rien. Et j'enregistrais ce rien avec application, je l'enregistrais avec ce qu'il y avait au fond de mes yeux sur la photo ; ce n'est que aujourd'hui que je sais de quelle façon j'ai, de tout temps, enregistré le signal muet. Je regardais l'intérieur de la cour. Tout cela était d'une richesse inanimée qui rappelait la nature : ici aussi, on allait pouvoir prospecter l'uranium et, d'ici, pourrait jaillir du pétrole. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 53-54.

[723] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10, « Je sais bien que je suis entrée, oh, je le sais. Mais je ne sais pas sur quoi donne cette entrée, voilà ce qui m'affole. Et jamais auparavant je ne m'étais laissée entraîner à moins que je sache vers quoi. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 23.

> *thématique du désert* (aridité, sécheresse, solitude, silence) et la *vision contradictoire de l'ineffable* (réalité primaire, noyau, néant, gloire)[724].

Au fil des pages, la notion d'« entrer » acquiert une signification de plus en plus profonde. Elle symbolise la transition d'un état à un autre, comme dans le cadre d'un mouvement initiatique. De surcroît, l'image du chemin strictement réservé aux initiés est explicitement développée dans la préface de l'ouvrage : « Este livro não é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada[725]. »

Inversement, la notion d'« entrer » fait référence à l'entrée physique du personnage dans la chambre de la domestique. À ce stade, le personnage rapporte que ce qu'elle a vu de la chambre ne correspondait pas à ses attentes. Ce n'est qu'en l'imaginant revenue à son état antérieur que G. H. parvient à entrer dans la pièce. La deuxième occurrence du motif semble se référer à ce mouvement, d'ordre physique : « Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então[726]. »

Jusqu'à présent, le texte a souligné à plusieurs reprises que G. H. ne dépasse pas la porte de la chambre : « Da porta eu via agora um quarto […][727] » ; « Da porta eu via o sol fixo […][728] » ; « [...] cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto[729] » ; « Eu hesitava à porta[730] ». Elle reste bloquée dans ce conflit entre lutte et fuite, et finit par céder. Elle « entre dans la chambre » qui lui apparaît sous un jour paradoxal : « O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta[731]. »

Le paradoxe est que, pour entrer dans la chambre, il faudrait sortir de la maison. Or, il semblerait que G. H. soit bel et bien allée dans la chambre, du moins physiquement. C'est ce qui lui permet de décrire rétrospectivement l'étrangeté de cette pièce, qui a suscité en elle le sentiment d'être très loin de sa propre maison, ou alors immergée dans quelque chose de bien

---

[724] « Essa trajetória, que sintetiza a linha da ação de PSGH, acompanha, de muito perto, a *via mística*, reproduzindo-lhe as imagens típicas de *deslocamento espacial* (saída/entrada), a *tópica do deserto* (aridez, secura, solidão, silêncio) e a *conotraditória viszão do inefável* (realidade primária, núcleo, nada, glória). » B. NUNES, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 66.

[725] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 7, « Ce livre est un livre comme les autres, mais je serai heureuse qu'il soit lu uniquement par des personnes à l'âme déjà formée. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 17.

[726] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « Comme si déjà j'étais en train de regarder la photographie de la chambre devenue moi, devenue mienne, je soupirai de soulagement. Et puis j'entrai. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 65.

[727] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 26, « De la porte je voyais maintenant une chambre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 58.

[728] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 27, « De la porte je voyais le soleil fixe. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 58.

[729] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 27, « […] chaque silhouette semblait posée là sur le mur exactement de la même façon que j'étais restée debout, figée, à la porte de la chambre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 60.

[730] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 28, « J'hésitais à la porte. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 62.

[731] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29, « La chambre tranchait tellement sur le reste de l'appartement que c'était comme si, pour pouvoir entrer, j'avais dû sortir de chez moi et frapper à la porte. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 63.

plus vaste que la chambre elle-même. La chambre est si différente qu'elle semble appartenir à un autre monde, une autre maison, un autre lieu. Ainsi, sortir de la maison est comme une hypothèse, qui lui permet d'explorer sa propre conscience. G. H. s'imagine en-dehors de la chambre. Son corps est dedans, son esprit dehors :

> É que apesar *de já ter entrado no quarto*, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia[732].

Ce passage montre que l'acte d'entrer dans la chambre est traversé par une conscience troublée, centrée sur le moment présent. Le temps de l'histoire n'avance pas, il s'intensifie ; l'action est suspendue et l'attention se porte sur l'expérience subjective. Ainsi, il semblerait que l'entrée effective ne se produit qu'au moment de la confrontation avec le cafard — comme si, avant de le voir, l'entrée n'avait été que psychique : « O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim[733]. » C'est comme si le cafard poussait G. H. à entrer dans la chambre, corps et âme, la projetant ainsi dans un présent intense : « A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata[734]. »

L'entrée dans la chambre symbolise le début d'une immersion dans le temps subjectif. Celle-ci permet au personnage d'accéder à son passé, à tout ce qu'il s'est construit en tant qu'individu : ses habitudes, ses valeurs, ses principes. Cette entrée dans le temps de la durée transforme le passé de G. H. en un « continuo presente[735] » [présent continuel] et un « futuro continuo[736] » [futur continuel]. Tout se concentre dans l'instant. La chambre acquiert ainsi une dimension d'éternité. En son centre coexistent toutes les versions de G. H. : « E eis que eu cabia dentro de mim[737] » ; « […] sou cada pedaço infernal de mim[738] ».

La notion même d'« entrer » se dilate, elle devient à la fois psychique, symbolique et réelle — puisque physique. Le temps et l'espace s'entremêlent eux aussi. À l'instar du temps,

---

[732] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « C'est que, bien que je sois entrée dans la chambre, il me semblait que j'étais entrée dans rien. Bien qu'à l'intérieur, j'étais d'une certaine façon toujours dehors. Comme si la chambre n'avait pas assez de profondeur pour que j'y tienne toute et avait laissé dans les couloir des morceaux de moi en proie à la pire horreur dont j'aie jamais été victime : je ne cadrais pas. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 66.
[733] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39, « La chambre, ma chambre inconnue. Maintenant enfin j'y étais entrée. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 84.
[734] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39, « L'accès à cette chambre ne pouvait se faire que par un seul passage, étroit : le cafard. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 84.
[735] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « présent continuel ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[736] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « futur continuel ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[737] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « Et voilà que je tenais en moi. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[738] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « […] je suis chaque morceau infernal de moi-même. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 91.

l'espace se déploie. L'entrée se concentre en un seul espace — la chambre —, mais aussi en un seul temps — le présent :

> Até aquele momento eu não havia percebido totalmente a minha luta, tão mergulhada estivera nela. Mas agora, pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cedera. E que, agora sim, eu estava realmente no quarto[739].

La chambre se transforme en symbole de quelque chose d'innommable :

> Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo[740].

L'entrée dans la chambre se déploie en plusieurs endroits. G. H., qui se trouve dans son appartement de Rio de Janeiro, au Brésil, parcourt les déserts d'Asie mineure. G. H. entre dans le néant, dans la vie, dans le paradis, dans l'enfer, dans le noyau. La conjonction alternative « ou », entre le paradis et l'enfer, neutralise les polarités. Cette indifférence s'explique sans doute par le fait que l'enfer comme le paradis conduisent au même endroit : le noyau.

L'entrée subjective et imaginaire resurgit à nouveau, cette fois associée à l'inexpressif. L'accent est mis sur le commencement d'un processus : « Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta[741]. » La conception du verbe « entrer » ne change pas ; il s'agit toujours de quitter un espace et d'en pénétrer un autre, de passer de l'extérieur à l'intérieur. L'accent est mis sur le changement de lieu. Néanmoins, l'espace et le temps de l'entrée sont multiples, simultanés et ne cessent de se multiplier : « As portas como sempre continuavam de se abrir[742]. » Le concept ne fait donc que s'élargir : « […] no mundo primário onde eu entrara […][743] » ; « Aquele deserto onde eu entrara […][744] ».

Ainsi, l'imagination semble s'apparenter pour G. H. à une entrée dans un nouveau monde : « […] respirei fundo como se entrasse num açude calmo[745]. » C'est aussi une manière d'approfondir la perception du temps. Cette profondeur temporelle se manifeste à travers la

---

[739] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « Jusqu'à ce moment-là, je n'avais pas totalement compris ma lutte, tellement j'y étais engagée. Mais maintenant je savais, au silence où j'étais enfin tombée, que j'avais lutté, que j'avais succombé et que j'avais cédé. Et maintenant, oui, j'étais réellement dans la chambre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[740] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 54, « C'est ainsi que j'ai fait mes premiers pas dans le néant. Mes premiers pas hésitants vers la vie, qui m'éloignaient de ma propre vie. Mon pied s'est posé sur l'air, je suis entrée au paradis ou en enfer : dans le noyau. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 108.
[741] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 64, « Je vais maintenant te raconter comment je suis entrée dans cet inexpressif qui avait toujours été ma quête aveugle et secrète. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 129.
[742] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 52, « Les portes, inlassablement, continuaient de s'ouvrir. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 106.
[743] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 50, « […] dans le monde primaire où j'étais rentrée […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 103.
[744] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 51, « Ce désert où j'étais entrée […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 104.
[745] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 59, « […] je respirai profondément comme si j'entrais dans une calme écluse. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 120.

comparaison entre l'acte de respirer, d'ordinaire associé à la brièveté, et l'entrée dans l'eau, qui suggère un mouvement doux, lent et progressif. L'emploi de « como se entrasse » [comme si j'entrais] prolonge l'action de respirer, instaurant un temps plus profond et intériorisé.

Ce temps profond est également perceptible dans la scène où G. H. allume une cigarette dans la chambre. La tendance à la digression s'intensifie en termes de volume textuel : pas moins de quinze paragraphes sont consacrés au récit de la conversation entre G. H. et le médecin, et aux réflexions qu'elle a pu engendrer. L'insertion de ce « dialogue » introduit une suspension dans le temps de l'histoire, et intensifie le temps vécu ; autrement dit, en réitérant le dialogue avec le médecin, le personnage « entre » dans son propre discours, approfondissant sa réflexion. Si les six premiers paragraphes s'inscrivent dans le flux de l'histoire, l'acte d'allumer puis d'éteindre la cigarette marque une « pause descriptive[746] » (« Apalpei os bolsos do robe, achei um cigarro e fósforos, acendi-o[747] »), conférant au temps une dimension qualitative (« Apaguei a ponta do cigarro que já me queimava os dedos, apaguei-o no chão minuciosamente com o chinelo […][748] »).

Cette pause dans le récit suspend le cours du temps et déjoue toute logique de « progrès ». Revenir sur la visite médicale crée l'illusion d'un instant éternel, où différentes perceptions coexistent simultanément, hors de tout espace ou d'une progression ordinaire du temps. Ce présent perpétuel finit par rendre impossible la reconstruction du passé ; il rend impossible le recours à la mémoire. Le présent s'impose alors davantage. Le personnage se trouve pris dans un présent absolu qui éternise l'instant : « Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora[749]. »

Ce récit ne semble en fait progresser qu'à force de se répéter. Par la reprise du motif de l'entrée dans la chambre, on peut dire que *La Passion* s'assimile à un récit répétitif, racontant plusieurs fois ce qui s'est passé une fois. Les seules variations de l'énoncé sont d'ordre stylistique : « Oh, sei que entrei, sim » ; « entrei, então » ; « Minha entrada nele se fizera enfim », etc. Le récit réitère un événement ponctuel — l'entrée de G. H. dans la chambre — pour en creuser l'impact subjectif.

Plusieurs autres scènes sont ainsi revisitées à travers le roman. Ce que toutes ont en commun, c'est de décrire des moments très marquants pour le personnage comme l'entrée dans

[746] Nous empruntons le terme de G. Genette, tel que défini dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 174.
[747] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 59, « J'ai palpé les poches de ma robe de chambre, je trouvai des allumettes et une cigarette, et je l'allumai. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 119.
[748] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 60, « J'éteignis le bout de cigarette qui me brûlait déjà les doigts, je l'écrasai par terre, minutieusement, avec ma pantoufle […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 122-123.
[749] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 53, « Pour la première fois de ma vie il s'agissait pleinement de l'instant présent. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 108.

la chambre, ou encore la découverte du dessin sur le mur sur laquelle le personnage revient plusieurs fois sans pour autant raconter à nouveau ce qui s'est passé. Le récit avance par accumulation :

> E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede[750].
>
> Eu reconhecia a familiaridade de tudo. As figuras na parede, eu as reconhecia com um novo modo de olhar[751].
>
> Eu tinha medo da face do Deus, tinha medo de minha nudez final na parede[752].
>
> Eu cabia na nudez neutra da mulher da parede[753].

Cependant, à la différence de la scène du dessin, les entrées répétées dans la chambre semblent revêtir une autre dimension. À chaque reprise, l'acte d'entrer est le même et autre. Le temps s'étend, l'espace se dilate, imposant au récit la conscience du présent. Dans cette optique, l'expérience vécue par G. H. peut être interprétée comme une immersion dans le temps du *Kairós* — un temps qualitatif, suspendu, où l'instant se charge de sens et de possibilités de transformation. Le récit propose ainsi une « entrée » dans le temps de la durée.

En revanche, cette image de l'entrée et de la sortie reprend l'idée de traversée. Ce déplacement des plans temporels constitue un temps et un espace flottants, et réoriente la perspective du personnage. G. H. ne peut plus confirmer ce qu'elle sait d'elle-même ; elle ne veut plus des certitudes traditionnellement façonnées par le temps et l'espace.

Clarice Lispector ne saurait se borner à un seul temps ou un seul espace. C'est bien par l'emploi de la répétition au sein de la dimension spatio-temporelle du récit que Clarice Lispector innove dans la littérature moderne.

1.2. De la fin au début

Raconter une histoire, chez Marguerite Duras et Clarice Lispector, est un acte qui s'accompagne toujours d'un tremblement. De fait, il semblerait que la difficulté de raconter soit

[750] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 43, « Et voilà que je tenais en moi, voilà que j'étais en moi-même gravée sur le mur. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 90.
[751] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 59, « Je reconnaissais la familiarité de tout. Les silhouettes sur le mur je les reconnaissais avec une nouvelle façon de voir. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 119.
[752] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 63, « J'avais peur du visage de Dieu, j'avais peur de ma nudité ultime sur le mur. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 128.
[753] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 86, « J'étais tout entière dans la nudité neutre de la femme sur le mur. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 171.

le point nodal de leurs entreprises littéraires. Toutes deux sont empreintes d'une hésitation prononcée, découlant d'un questionnement constant sur la meilleure manière de raconter.

Autant *Le Ravissement* que *La Passion* se caractérisent par un mouvement intense et continu de va-et-vient entre le savoir et le non-savoir. Dans les deux ouvrages, le narrateur se place dans la position d'un sujet dépourvu du savoir — ou, plus précisément, des souvenirs — qu'il aimerait prendre pour base de son récit. En effet, ce « ne pas savoir comment raconter » expose le problème de la nature de l'origine. Car il se demande aussi « par où commencer ? »

La difficulté est très courante chez les écrivains. L'incipit est décisif pour la suite du texte. C'est lui qui fait entrer le lecteur dans l'univers fictif, c'est lui qui donne forme au texte. Il apparaît ainsi comme un repère à partir duquel l'histoire se construit, comme le souligne Andrea Del Lungo :

> […] la recherche du commencement joue un rôle décisif, puisque l'*incipit* ne représente pas seulement un lieu stratégique de contact, mais aussi un lieu dans lequel le texte prend sa forme, un espace de réalisation du projet de l'auteur, voire de concentration de ses désirs sur l'œuvre à venir[754].

La difficulté à commencer est souvent évoquée dans les récits métalittéraires, où elle devient objet de réflexion. Ces récits se construisent par la reprise ou la multiplication de l'*incipit*, symptôme de rupture et d'incertitude : « […] le roman trouve alors son commencement, par des phrases incertaines, des fragments de discours qui témoignent des difficultés d'une voix anonyme ne pouvant parler que d'elle-même et de son origine[755]. »

Si nos œuvres sont marquées par la difficulté à commencer, ce n'est pas là que réside leur singularité en matière de dynamique temporelle. Cette difficulté n'est ici qu'un indice de la désorganisation massive engendrée par la répétition au niveau de la structure narrative. La répétition semble unir la fin au commencement en déconstruisant le temps linéaire et les délimitations temporelles de l'œuvre.

En fait, se demander comment raconter une histoire, c'est aussi s'interroger sur la manière dont elle se termine. Tout comme le début, la clôture est déterminante dans un récit. Selon Yves Ouallet, « le terminus est une arrivée comme le début est un départ, une question de rive et de partage, donc de limite[756] », ou, comme le dirait Armine Kotin-Mortimer,

---

[754] A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 43.
[755] *Id.*
[756] Y. OUALLET, « De la finitude en littérature », dans *Fabula/ Les Colloques : Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, Université Toulouse le Mirail, 2007, § 3 (en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document701.php ; consulté le 21 février 2026).

« l'histoire n'existe pas sans sa fin[757] ». La clôture sert à donner le sens ultime de l'œuvre, elle suppose une forme finie.

Mais la clôture d'un texte ne signe pas nécessairement sa fin. Souvent, lorsque la répétition est employée comme procédé pour clore le récit, l'articulation du commencement à la conclusion se complexifie. Ce procédé, qui semble se fonder sur la figure mythique de l'*Ouroboros,* crée un effet de boucle dans lequel l'*excipit* reproduit l'*incipit*. Cet effet de circularité contraint en quelque sorte le lecteur, arrivé au dénouement, à reconsidérer l'ouverture du récit. L'œuvre propose ainsi une dimension symbolique à décrypter.

Dans ce contexte, la répétition suggère une résistance à la conclusion de l'histoire et peut même aller jusqu'à faire croire que le roman ne s'achève pas. Le texte revient, ressasse, se plie sur lui-même, de sorte à contourner la clôture. Marie-Laure Bardèche affirme que « la place centrale de la répétition manifeste en tout cas la prégnance d'une autre philosophie de l'Histoire, qui ne soit pas nécessairement orientée sur la fin de celle-ci[758] ».

Or, le caractère inachevé du *Ravissement* et de *La Passion* ne donne pas l'impression d'une écriture du ressassement stérile ou de la répétition signalant l'échec. Tout au contraire, l'inachèvement met au jour la répétition dans son pouvoir de faire différer le même. Il témoigne d'une déconstruction de la structure fixe, celle qui voyait le récit orienté vers un but ultime. Autrement dit, la répétition est au cœur d'une nouvelle pratique littéraire qui a pour particularité de ne plus considérer l'œuvre comme un texte clos et définitif. Selon cette pratique, la fin réitère le commencement au sein d'un mouvement différentiel. La clôture par la répétition peut ainsi représenter une réouverture, débouchant sur de nouveaux sens pour le récit. C'est peut-être pour cette raison que la répétition est classée par les critiques modernes comme un principe littéraire plutôt que comme un effet de style.

Le Ravissement et *La Passion* remettent en question la structure traditionnelle du début et de la fin. À travers la manière dont les récits s'ouvrent et se clôturent, le texte gagne en complexité. Chez Marguerite Duras, l'articulation du commencement à la conclusion semble ouvrir le récit à un recommencement éternel, alors que chez Clarice Lispector cette articulation, mise en place par la répétition, nous laisse penser que le récit ne cesse de continuer. Le mouvement n'est pas tout à fait le même. D'un côté, il s'agit de savoir comment la répétition dans la clôture ouvre le récit vers une multiplicité d'ouvertures. De l'autre, de savoir comment la répétition, telle qu'elle se déploie du début à la fin, semble prolonger le récit. Il s'agit de

[757] A. KOTIN-MORTIMER, *La Clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 10.
[758] M.-L. BARDECHE, « Répétition, récit, modernité », *op. cit.*, p. 265.

comprendre, en outre, comment ces romans problématisent les frontières des œuvres et comment ils construisent leur sens.

1.2.1. La circularité dans Le Ravissement

Dans *Le Ravissement*, la répétition thématique crée une boucle au sein du récit. Celui-ci se termine par la scène de la triangulation, celle dont Lol est exclue, se reproduisant après un intervalle de plus de dix ans. Les circonstances extérieures ont changé, mais le paysage intérieur du personnage reste le même : « Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage[759]. »

Par cette reprise d'une scène clé du récit, le *Ravissement* fait de la répétition un dispositif à la fois thématique et structurel. Tout en dévoilant le thème central du roman, la répétition crée un mouvement circulaire dynamique qui a pour conséquence d'effacer la fin. Celle-ci ne se produit pas : elle se *replie*, prenant la forme d'une scène à la fois semblable et autre que celle du commencement.

Ainsi, cette « fin » qui n'en est pas une pourrait donner l'impression que le récit de Lol est un récit fermé et qu'il ne fait que répéter le même. En donnant à voir un personnage qui veut tout revivre, elle semble marquer l'impossibilité de transformation du sujet. Cependant, si l'on considère que *Le Ravissement* se construit par le dispositif textuel du récit enchâssé — un mode de narration privilégié chez Marguerite Duras[760], d'ailleurs —, la conclusion se voit dédoublée et une échappatoire interprétative apparaît.

Tout d'abord, l'enchâssement se manifeste par la superposition de deux histoires : celle de l'enquête de Jacques Hold sur l'histoire de Lol et celle du bal de T. Beach. Le récit-cadre est celui raconté par Jacques Hold, alors que le récit enchâssé est celui du bal. Si le second est inséré dans le premier, il est évident que ces récits sont toujours mêlés. Nous savons que Jacques Hold est celui qui raconte l'histoire en même temps qu'il est le sujet des verbes d'action. Le phénomène de circularité est d'autant plus saisissant qu'il frôle le vertige, en raison de la multiplicité des effets de miroitement dans le texte. Le récit-cadre raconte une histoire problématique, qui se révèle être celle de Jacques Hold.

Dans ce genre de construction narrative, les frontières du début et de la clôture du récit posent problème. Dans *Le Ravissement*, deux clôtures s'imposent : la clôture du récit par le retour au récit-cadre, et celle par le retour au récit enchâssé. Dans ce contexte, on peut

[759] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 388.
[760] M. BORGOMANO, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, *op. cit.*, p. 25.

considérer que *l'excipit* du récit cadre apparaît quelques pages avant la dernière phrase du roman, lorsque le narrateur énonce la difficulté de finir son récit :

> 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[761].

Si la « fin » évoquée par le narrateur renvoie à la séparation imminente avec Lol, après leur nuit passée ensemble, il est inévitable d'y voir aussi la fin du récit. Le narrateur réfléchit ici à comment conclure son récit. L'expression « la fin sans fin » nous conduit à penser que la circularité de l'histoire de Lol ne renvoie à rien d'autre qu'à l'impossibilité, voire le refus, de finir cette histoire. Autrement dit, la circularité du récit expose l'angoisse du narrateur, qui ne trouve aucune réponse aux questionnements énoncés au début de son récit. Celui-ci ne finit pas et ne dévoile rien.

Cette impossibilité de finir est à l'origine du repliement du récit sur lui-même. En revenant à la scène du champ de seigle, nous revenons au tout début de l'histoire de Lol. Le lecteur redécouvre le caractère énigmatique du personnage et l'impossibilité de dévoiler son histoire. Ce dénouement éclaire, rétrospectivement, l'ensemble du livre. La fin nous porte à croire que la véritable histoire est une invention du narrateur ; et si tel est le cas, le récit peut s'ouvrir à l'imagination du lecteur.

Cela nous semble être le sens de la fin de l'œuvre durassienne. D'ailleurs, c'est le narrateur qui annonce cette fin ouverte, « celle qui est à inventer[762] ». Ce retour au début ouvre la possibilité de construire à nouveau l'histoire de l'héroïne. En effet, le texte affirme que l'histoire de Lol peut commencer, c'est-à-dire être racontée, à l'infini : il s'agit du « commencement sans fin de Lol V. Stein[763] ». La circularité de l'œuvre ne révèle pas seulement une mise en crise du procédé de clôture du récit, il expose également la problématique du commencement.

Selon Madeleine Borgomano, le caractère inachevé du roman s'explique par « la béance » entre la scène où Lol se trouve couchée dans le champ de seigle, qui clôture le roman, et le point de départ indéterminé du récit de Jacques Hold : « Ce vide entre la narration et l'histoire n'est comblé par rien et laisse le champ libre aux hypothèses et aux interprétations[764]. »

---

[761] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 385.
[762] *Id.*
[763] *Id.*
[764] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 80.

Effectivement, le caractère indéterminé du commencement de l'histoire de Lol, dû à l'hésitation du narrateur, laisse ouverte une « béance » qui pourrait justement permettre de commencer l'histoire autrement. D'après l'*incipit,* le roman consiste en une juxtaposition de récits déjà amorcés : « C'était impossible de le savoir, c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein[765]. »

Avec cette phrase, Jacques Hold semble chercher un commencement ; il sait qu'un début classique ne pourra pas rendre compte de l'histoire « écrasante[766] » de Lol. Ce sentiment d'inquiétude imprègnera le récit, poussant Jacques Hold à recommencer sa narration. Or, il ne reviendra pas pour autant au même point de départ :

> Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie même s'ils recèlent une minute magique à laquelle je dois d'avoir connu Lol V. Stein. Je ne le veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie. Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach[767].

Lorsque Jacques Hold dit qu'il va raconter l'histoire de Lol à partir de l'endroit où il pense qu'elle doit commencer, cela revient à nier tout ce qu'il a raconté jusqu'alors, au nom d'un nouveau départ. D'un autre côté, il est impossible pour lui d'effacer ce qui a été écrit, d'où la surcharge évoquée avec le mot « écrasante ». En effet, le narrateur doit composer avec l'existence de deux débuts superposés. Avec ce passage, il laisse entendre que l'histoire de Lol n'a pas d'origine car son commencent est déjà amorcé. L'*incipit* peut alors être celui du récit cadre, du moins jusqu'à l'insertion du récit enchâssé, qui constitue l'essentiel de la narration : le bal de T. Beach.

Nous voyons donc que les récits ne parviennent jamais à une conclusion, puisqu'ils se rattachent toujours à d'autres récits. Le récit laisse l'impression qu'il ne commence, ni ne finit, ou que le passé qui vient de s'achever sert à préparer l'avenir. Ainsi, ce qui semble se terminer dans l'échec s'ouvre en réalité à des commencements plus prometteurs.

Ce début incessamment recommencé se manifeste également lorsque le narrateur se révèle être un personnage important dans la vie de Lol. Ce moment du récit, déjà évoqué, n'est autre chose qu'un *reset*, c'est-à-dire un nouveau début de l'histoire racontée par Jacques Hold. Il vient troubler la voix narrative et reconfigurer ce qui a été raconté.

---

[765] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 290.
[766] *Ibid.*, p. 289.
[767] *Id.*

De même, le premier paragraphe du récit, son *incipit* supposé[768], s'avère problématique. Il se veut une présentation de « l'identité » de Lol :

> Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. Son père était professeur à l'Université. Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans — je ne l'ai jamais vu — on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts […] Lol a rencontré Michael Richardson à dix-neuf ans pendant des vacances scolaires, un matin, au tennis. Il avait vingt-cinq ans. II était le fils unique de grands propriétaires terriens des environs de T. Beach[769].

Formulée dans le style d'un roman classique, cette description revêt une fonction d'introduction explicative. Les références au lieu, au temps et à la composition familiale — tant celle de Lol que celle de son fiancé — forment ensemble un résumé de l'identité du personnage éponyme, une sorte de « fiche d'identité[770] ». Formulée sur un ton neutre et concis, la description ne porte les traces ni de Lol ni de la voix sinueuse du narrateur. Elle semble servir de première ébauche avant que le narrateur ne trouve l'entrée idéale pour son histoire. En fait, il existe un très grand écart entre cet *incipit* et le nouveau début de l'histoire de Lol, tant au niveau du contenu que de la forme. Cet écart représente l'hésitation du narrateur, entre un commencement descriptif et centré sur des informations concrètes, et un autre, plus narratif, qui raconterait l'arrivée de Lol ou sa rencontre avec Jacques Hold.

Cette « fiche d'identité » initiale est répétée au milieu du livre, dans le cadre de la description de la première réception que Lol donne chez elle. Or, ces informations n'ont pas la même valeur explicative lorsqu'elles sont répétées, à tel point qu'elles remettent en question la présentation du personnage donnée dans l'*incipit.* La répétition de cette « fiche » ne fait autre chose qu'accentuer le caractère de faux départ de l'*incipit* :

> C'est à S. Tahla que Lol a vécu toute sa jeunesse, ici, son père était d'origine allemande, il était professeur d'histoire à l'Université, sa mère était de S. Tahla, Lol a un frère de neuf ans plus âgé qu'elle, il vit à Paris, elle ne parle pas de ce seul parent, Lol a rencontré l'homme de T. Beach pendant les vacances scolaires d'été, un matin, aux courts, il avait vingt-cinq ans, fil unique de grands propriétaires des environs, sans emploi, cultivé, brillant, très brillant, d'humeur sombre, Lol dès qu'elle l'a vu a aimé Michael Richardson[771].

D'un autre côté, cette répétition de *l'incipit*, presque à l'identique, fonctionne comme un nouveau départ pour l'histoire. Quelques informations sont ajoutées, comme la profession du père, les origines de la mère, etc. On peut voir ici une tentative de combler le vide

[768] A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 45.
[769] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 287.
[770] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 52.
[771] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 338.

correspondant à tout ce qui a été oublié dans l'histoire de Lol. Autrement dit, par la réécriture de l'*incipit*, le texte essaie de donner un sens à ce qui a été écrit, sans pour autant marquer le « véritable » début de l'histoire de l'héroïne. L'ajout d'informations n'apporte rien à l'histoire.

À vrai dire, cette répétition « fait intrusion[772] ». Sans fondement, elle ne sert qu'à interrompre le cours de l'histoire. Plutôt que de justifier cette interruption, les informations ajoutées ne font que la prolonger. Ce type de rupture est propre au récit enchâssé, qui a pour particularité de repousser toujours davantage la fin de l'histoire de manière à ce qu'elle ne cesse de recommencer. Ainsi, le commencement n'est pas singulier, il semble être dédoublé. Il se déploie et devient autre, encore et encore. De fait, le roman propose plutôt un commencement en devenir qu'une origine tracée.

L'interruption joue un rôle central dans le processus créatif de Marguerite Duras. Elle fonctionne comme une relance de son écriture, elle lui permet de décrypter ce qui a été écrit. Or, en se répétant, le récit finit par détruire le sens de l'histoire et renforcer le caractère fragmentaire de la narration. Les interruptions apparaissent notamment dans les blancs qui séparent les segments, voire les séquences. Parfois, ces blancs sont si grands que le texte recommence au milieu de la page.

Par ailleurs, l'idée d'une pluralité de commencements pour l'histoire de Lol se voit renforcée par les changements verbaux entre le début et à la fin du récit. Au début, le récit affirme que Lol « recommence le passé[773] », alors qu'à la fin, ce même désir est exprimé au mode conditionnel : « […] elle aurait voulu que tout recommence[774]. » Associée au changement de mode verbal, cette répétition tend à donner un autre destin à Lol, selon M. Borgomano :

> On voit que à la fin de l'histoire, la répétition est exprimée — peut-être provisoirement ? — au mode conditionnel. Cette transformation, qui fait passer le recommencement de la fin du bal du présent (hallucination ? vision ? folie ?) à l'irréel (désir ? souhaite ? reconnu impossible, irréalisable), pourrait suggérer que Lol, justement ne devient pas folle, qu'au contraire même, elle pourrait être revenue à la plus banale normalité[775].

Chez Marguerite Duras il s'agit toujours de suspendre la fin, de mettre en place une « écriture du commencement[776] », pour reprendre les mots d'A. Del Lungo. La répétition évoque une forme de ressassement, un discours qui ne s'arrête jamais et qui recommence à l'infini, comme l'énonce le texte : « […] la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V.

---

[772] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 52.
[773] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 307.
[774] *Ibid.*, p. 387.
[775] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 61-62.
[776] A. DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*

Stein[777]. » On pourrait même considérer que le rapport indissociable entre commencement et fin donne à voir la destruction progressive de son écriture.

Ces recommencements successifs favorisent l'émergence d'une mémoire textuelle, à même de rapprocher chaque début de celui qui le précède. En d'autres termes, à chaque fois qu'un nouveau début survient, le lecteur se souvient du précédent, de sorte que ces nouveaux débuts, déclenchés par la répétition, finissent par se rapprocher, comme s'il s'agissait littéralement d'un début enchaîné à un autre. En ce sens, Frank Wagner a raison d'affirmer que :

> *Incipit* et *explicit* peuvent en effet être considérés soit comme des constructions du texte, soit comme des reconstructions opérées par le lecteur — ce qui engage une nécessaire réflexion sur l'articulation des pôles artistique et esthétique[778].

Enfin, par la manière dont il met en rapport le commencement et la clôture, le roman inscrit la répétition dans la modernité. En effet, le texte moderne est celui qui a une conscience aiguë du langage, qui joue avec les codes — dont ceux régissant le début d'une histoire. Ce sont ces mêmes codes que G. Genette met à mal en ouvrant *L'autre du même*[779] avec une répétition. *Le Ravissement* s'inscrit dans cette lignée dans la mesure où il élève la répétition au rang de principe de composition textuel, distinct de cette autre répétition qui bloque tout commencement. En proposant une réflexion sur les délimitations de l'œuvre, le roman affirme sa modernité. En somme, chez Marguerite Duras, au commencement était la répétition.

1.2.2. La relance dans La Passion

Dans *O drama da linguagem,* Benedito Nunes se penche sur la circularité de *La Passion*. Il la décrit comme « […] le processus circulaire, qui se termine pour recommencer, et dont le début ne peut être autre chose qu'un retour[780] ». En effet, la structure circulaire du roman traduit une remise en question des frontières du début et de la fin. La répétition apparaît comme le moyen par excellence de cette problématisation.

---

[777] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 385.
[778] F. WAGNER, « Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des "points stratégiques" dans les écritures néo-romanesques) », dans *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, Université Toulouse le Mirail, 2007, § 28
[779] Dans cet article, G. Genette fait l'éloge de la répétition, en exposant certaines de ses caractéristiques fondamentales. D'après lui, la fascination que lui inspire le concept tiendrait à un certain mystère, inhérent à sa nature : si la répétition est le retour du même, de l'identique, elle est aussi variation. La répétition et la variation seraient donc interreliées. Il n'y a pas de répétition sans variation, ni de variation sans répétition. Pour le critique, l'une des caractéristiques fondamentales de la répétition serait sa capacité à détruire toute idée d'origine. Il met ce principe à l'épreuve en commençant son article par un intertexte de Abdelfattah Kilito : « Qui donc a dit : "Au commencement était la répétition ?" ? » G. GENETTE, « L'autre du même », *op. cit.*, p. 101.
[780] « […] o processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode mais ser do que um retorno ». B. NUNES, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 76.

À travers *La Passion*, on observe une attention particulière au début en tant que frontière du récit : à commencer par l'ouverture du roman, jusqu'à celle de chaque « chapitre ». Ainsi, les premières pages sont marquées par une voix narrative qui tente à tout prix d'inscrire un début : G. H. raconte la difficulté à poser le premier mot, comme nous l'avons déjà évoqué. Cette difficulté à commencer engendre un discours répétitif qui retarde non seulement le début mais aussi la poursuite de l'histoire, comme en témoignent les nombreuses variations sur le même thème qui scandent le premier chapitre : « Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu[781] » ; « Como pois inaugurar agora em mim o pensamento[782]? » ; « Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer[783] » ; « Adio a hora de me falar[784] ».

Ces tentatives finissent par invalider l'idée d'un début. Le récit semble dépourvu de direction. L'insistance avec laquelle le personnage tente d'inscrire un début expose l'impossibilité du récit. En outre, ces relances seraient aussi employées pour poser une énigme au creux du texte, destinée à maintenir le lecteur en tension jusqu'au dénouement. Cette énigme est entretenue par les répétitions et les commentaires du personnage, mais aussi par un certain nombre de promesses de révélation :

> Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia[785].
>
> Não que só falte o que vou agora contar. Falta muito mais a esse meu relato a mim mesma; falta, por exemplo, pai e mãe[786].

En ce qui concerne l'ouverture des chapitres, il convient de rappeler que le texte est divisé en trente-trois segments. Ces divisions sont marquées par un changement de page, avec des espaces blancs. Le premier mot de la phrase introductive de chaque chapitre est écrit en lettres majuscules. Se détachant visiblement du reste de la phrase, il semble représenter un commentaire du narrateur, ou une condensation thématique du chapitre concerné. C'est le cas

[781] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Mais je ne sais pas davantage quelle forme donner à ce qui m'est arrivé. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 25.
[782] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Comment, en ces conditions, inaugurer en moi le règne de la réflexion ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 26. Nous proposons : « Comment donc inaugurer en moi la pensée ? »
[783] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 14, « Il va me falloir du courage pour faire ce que je vais faire : dire. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 32.
[784] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 14, « Je repousse l'heure de me parler. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 33.
[785] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 64, « Je vais maintenant te conter comment je suis entrée dans cet inexpressif qui avait toujours été ma quête aveugle et secrète. Comment je suis entrée dans ce qui existe entre le chiffre un et le chiffre deux, comment j'ai vu la ligne de mystère et de feu qui est une ligne subreptice. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 129.
[786] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 163, « Non pas qu'il manque seulement ce que je vais raconter maintenant. Il manque beaucoup plus à ce récit que je fais à moi-même ; il manque, par exemple, le père et la mère. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 206.

notamment des mots suivants : *PERDÃO* [Pardon], *NEUTRO* [Neutre], *ELA* [Elle], *NÃO* [Non], A VIDA [La vie], *O INFERNO* [L'enfer], *O GOSTO* [Le goût], *O DIVINO* [Le divin], *FALTA* [Le manque], *A DESISTÊNCIA* [Le désistement].

On pourrait penser que ces mots — mis en relief par l'usage des majuscules — correspondent aux intertitres, selon la définition de G. Genette :

> L'intertitre est le titre d'une section de livre : parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil. De ce fait, il suit évidemment qu'un texte absolument unitaire, c'est-à-dire non divisé, ne peut comporter aucun intertitre[787].

Or, pour autant que l'on cherche à imposer une division traditionnelle à l'œuvre, Clarice Lispector subvertit inexorablement toute structure. On pourrait attribuer à ces mots la fonction de titres de chapitres, mais force est de constater qu'aucun n'est dans la position conventionnelle de ce marqueur de segmentation : en tête de page, centré, avant le corps du texte. Il en va de même pour le sens de ces mots-titres : si quelques-uns entretiennent un rapport avec le contenu du chapitre, beaucoup n'en ont aucun — soit parce qu'ils sont fragmentés, soit parce qu'ils sont isolés des mots qu'ils modifient, comme dans les exemples suivants : *EU FIZERA* [J'avais fait] ; *NEM* [Non plus], *POIS EM* [Car en]. À vrai dire, on ne saurait donner un nom à ces divisions de chapitres. Elles correspondent à celles mentionnées par G. Genette dans ses réflexions sur les divisions de l'œuvre moderne :

> […] il s'agit là d'un type de division sensiblement plus légère et plus subtile, qui ne veut plus marquer le récit que d'une sorte de scansion respiratoire. Un pas de plus (mais ce pas compte), et c'est le texte continu de *H* ; encore un pas, et c'est le texte non ponctué de *Paradis* (encore un autre, et ce serait le retour aux textes de l'Antiquité, dont la graphie ne séparait pas les mots) ; il n'y a évidemment là, je l'ai déjà dit, plus aucune place pour aucune sorte d'intertitre[788].

Si ces mots mis en relief en début de chapitre n'engagent pas la répétition, les phrases qui s'ensuivent mobilisent le dispositif afin d'instaurer l'effet de continuité évoqué par G. Genette. Cependant, si la répétition était jusque-là associée à une tentative d'inscrire un début, elle apparaît ici comme un moyen d'avancer. Ce jeu apparaît surtout entre la fin d'un énoncé et sa reprise au début du suivant. On retrouve ainsi la structure de l'anadiplose en rhétorique (…A/A…), qui transforme la fin en commencement. Autrement dit, il s'agit d'une dynamique de rebond servant à relancer le discours.

---

[787] G. GENETTE, « Les intertitres », dans *Seuil*, Paris, Seuil, 1987, p. 298.
[788] *Ibid.*, p. 312.

Dans *La Passion*, on retrouve plusieurs exemples où le mot (ou groupe de mots) qui clôt une phrase est repris au début de la phrase suivante. Ce phénomène peut apparaître à l'intérieur d'un même segment : « E isto havia séculos vinha acontecendo, com as variantes necessárias ou casuais, e dava certo. Dava certo — pelo menos nada falou e ninguém falou, ninguém disse que não; era certo, pois[789]. » Mais il peut aussi survenir dans la transition d'un segment à l'autre. Dans les deux cas de figure, la répétition n'intensifie pas, elle relance.

Tout d'abord, cette relation commencement/fin est observable dans l'organisation globale de chaque « chapitre » et dans la manière dont chacun s'articule aux autres. Cette disposition en « chapitres », ou plutôt en segments, pourrait répondre à un souci de progression narrative. Dans cette perspective, chaque segments serait l'expression d'une idée distincte et s'articulerait aux autres dans une logique de linéarité et de continuité narrative. Ainsi, chacun est supposé commencer et se terminer par un changement graphique.

Cependant, *La Passion* rompt avec l'idée de progression, dans la mesure où chacun des segments commence en répétant la dernière phrase du précédent. L'étrangeté du procédé est telle que l'éditeur pourrait penser à un lapsus. Mais rien ne nous empêche de nous demander plutôt si la répétition n'est pas finalement une manière de mieux commencer ?

Cette pratique, qui rappelle celle du collage, bouleverse radicalement les notions de début et de fin. Les fragments répétés étant interchangeables, le récit s'inscrit dans un mouvement de *continuum*. Cet agencement donne l'impression que ce qui s'est passé auparavant n'est pas terminé. Ce qui appartenait au passé revient dans le segment suivant comme un présent vivant, comme s'il y avait une coexistence, voire un entrelacement, entre passé et présent.

Cette forme de relance évoque les *leixa-pren* [laisser-prendre] médiévaux, un procédé propre à la poésie troubadouresque (la *cantiga*) galégo-portugaise. Le poème en *leixa-pren* se caractérise par ses trois à quatre strophes, composées pour chacune de deux paires de vers (deux distiques), soit quatre vers. Cette structure se fonde sur le parallélisme, et donc sur la répétition[790]. Le *leixa-pren* consiste plus précisément à répéter le deuxième vers dans une autre position (celle du premier vers) dans la strophe intercalée[791]. Si ce procédé sert dans la poésie médiévale à enchaîner les vers, dans le roman, il intervient au niveau narratif. Il correspond en ce sens à une stratégie de répétition narrative.

---

[789] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 45, « Et il en était ainsi depuis des siècles, avec quelques variantes nécessaires ou fortuites, et c'était sûr. C'était sur — rien, ni personne en tout cas n'avait jamais, n'a jamais dit que non ; donc c'était sûr. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 94.
[790] Y. FRATESCHI VIEIRA, *Poesia medieval*, São Paulo, Global Editora, 1987, p. 18.
[791] Voir l'annexe.

Dans ce contexte, la répétition acquiert un aspect formel, elle devient un élément structurant du récit. Plus précisément, elle tente de donner une forme de stabilité à la voix narrative, qui cherche l'ordre. Elle permet au personnage d'ordonner ses idées, mais surtout de les enchaîner, d'éviter de devoir s'interrompre. Et de donner une forme nouvelle à ce qui a été écrit, puisqu'elle relance le texte dans une autre direction. Autrement dit, progresser revient à reprendre, à relancer. Cette relance s'observe aussi dans la brièveté des « chapitres », qui crée une dynamique de renouvellement constant (AB, BC, CD, DE). Outre le mouvement interne de relance, nous observons un mouvement global de répétition qui déstabilise les frontières du récit.

Le roman commence et finit avec les mêmes signes graphiques, six tirets successifs, de sorte que l'effet de circularité s'appuie également sur une répétition formelle. Si le texte se termine de manière identique à son commencement, faut-il y voir la monotonie d'une répétition sans variation ? En fait le titre de l'ouvrage nous conduit vers une autre voie. La définition du mot « passion » met en exergue la trajectoire pénible du personnage, son effort pour saisir et comprendre son passé, et ainsi s'en libérer. Il s'agit d'un mouvement circulaire, certes ; allant de la souffrance à la résurrection, il imite le cycle vie-mort-vie. Cependant, un deuxième sens est en jeu : cette répétition du même conduit vers un autre avenir, une différence dans la boucle que dégage un regard plus attentif.

Tant dans l'i*ncipit* que dans l'e*xcipit*, la répétition des tirets est étroitement liée à un deuxième type de répétition, celle du groupe verbal « estou procurando ». L'effet est celui d'une quête de sens « — — — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender[792]. » Dans la dernière phrase, les tirets sont placés après une répétition par anadiplose, qui est suivie d'une phrase exprimant une certaine allégresse face à l'incompréhension : « […] como poderei dizer senão timidamente assim : a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. — — — — — — [793]. »

Cette inversion (tiret-répétition/ répétition-tiret) suggère une mise en relation du silence et de la parole, où le tiret correspondrait au silence et la répétition à la parole. Comme si le parcours du roman était le suivant : sortir du silence pour entrer dans le monde du langage, puis l'abandonner et retourner au silence. C'est la perspective de B. Nunes :

> […] ce roman ferme le cercle qui mène du mot au silence et du silence au mot. Figure graphiquement définie par les tirets et les points de suspension qui précèdent le début

[792] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 9, « … Je cherche, je ne cesse de chercher, d'essayer de comprendre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 21. Nous proposons : « — — — — — — Je cherche, je cherche. J'essaie de comprendre. »
[793] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 115, « […] comment pourrais-je dire, sinon timidement : la vie m'est. La vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore… » *La Passion*, *op. cit.*, p. 230.

> abrupt du texte et l'interrompent à la fin, le silence est l'origine et la destination de l'œuvre […][794].

Cependant, pour Alexandre Nodari, G. H. ne retourne pas au silence, du moins pas à un silence absolu. Le critique décèle dans son récit un cri. En tant que médiation entre le silence et le langage structuré, le cri représenterait selon A. Nodari une manière « oblique » de communication, d'entrer en relation avec l'autre, d'établir une forme de réciprocité. En ce sens, la désubjectivation de G. H. ne correspondrait pas à une annulation du sujet à la fin du récit, mais à « une multiplication, un intérêt pour le monde[795] ». Dans cette perspective, A. Nodari souligne que les tirets sont signe à la fois d'interruption et de continuité :

> Le temps du récit découle donc de cette atemporalité ou hyper-temporalité qui transparaît dans le fait que le livre commence et se termine par six tirets, indiquant une circularité, mais aussi une interruption, une suspension du cours normal du temps et du monde, une pause, et encore quelque chose en cours (le fait que la phrase qui suit les tirets commence par une minuscule, soit au gérondif et se répète — « je cherche, je cherche » — renforce ce caractère du récit en cours et sa temporalité)[796].

En effet, si l'on revient au début du récit, on comprend que *La Passion* ne donne pas à voir la destitution du « moi » ; elle en trace la genèse. Le point de départ du récit est marqué par le non-savoir — c'est-à-dire un savoir qui provient d'un au-delà du moi, d'un avant-moi encore informe. Entre le non-savoir initial et l'effacement final de ce « moi », un nouveau « moi » se construit petit à petit, dans et par le récit. Plus qu'un silence, les tirets qui mettent en tension le début et la fin expriment une continuation.

Si la dernière phrase du roman n'est pas une répétition littérale de la première, la structure, qui reprend l'épanadiplose (également dite antépiphore) en rhétorique (A… / … A), produit un effet saisissant sur le lecteur. L'épanadiplose boucle le récit en reproduisant le début : les tirets puis la répétition ; et la répétition puis les tirets. Il y a toutefois, dans la répétition du début, un « vouloir dire », une recherche insistante, alors qu'à la fin, le mouvement de la répétition se dirige vers ce qui ne signifie plus rien. La répétition sert à souligner l'expérience du présent, au détriment de la recherche de compréhension. Par la boucle, ce retour vers ce qui

---

[794] « […] fecha-se, nesse romance, o círculo que leva da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. Figura graficamente definida nos travessões e reticências que precedem o início brusco do texto e que o interrompem no fim, o silêncio é a origem e o destino da obra […] ». B. NUNES, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 144.

[795] « […] uma multiplicação, um interesse pelo mundo. » A. NODARI, « "A vida oblíqua": o hetairismo ontológico segundo G.H. », *O Eixo e a roda*, nº 24, 2015, p. 152.

[796] « Essa a-temporalidade ou hiper-temporalidade transparece no fato do livro começar e encerrar com seis travessões, indicando circularidade, mas também interrupção, suspensão do curso normal do tempo e do mundo, um intervalo, e ainda algo em andamento (que a frase que segue aos travessões inicie com uma minúscula e esteja no gerúndio e se repita — "estou procurando, estou procurando" — reforça este caráter em ato da narrativa e sua temporalidade). » *Ibid.*, p. 142.

ne peut être compris, la répétition exprime tantôt l'indéfinissable, ce qui n'a pas de sens, tantôt une signification nouvelle, un sens naissant.

Il convient de souligner que les signes typographiques qui forment la boucle ne correspondent pas tout à fait aux points de suspension — figurant, par exemple, dans l'édition française — ni au tiret. Les premiers indiquent qu'une phrase a été laissée inachevée ou qu'une pause vient s'installer ; ils traduisent une hésitation. Ils peuvent aussi indiquer un « prolongement inexprimé de la pensée[797] », voire remplacer un mot. Le tiret, lui, sert à introduire un dialogue ou un commentaire ; il marque aussi une coupure, une suspension. Si l'on pourrait penser que le texte finit par une interruption, ou qu'il annonce une prise de parole introduite par le tiret, l'emploi qu'en fait Clarice Lispector outrepasse les codes linguistiques. Le signe apparaît dans *La Passion* comme une sorte de codification inexistante ou, au mieux, un détournement remarquable de la ponctuation. Finalement, Clarice Lispector applique la répétition au signe typographique. À la place d'un seul tiret, elle en met six, donnant une dimension plurielle à un code d'ordinaire singulier. La multiplication du signe est un indice de la perspective continuiste du récit. *La Passion* s'inscrit dans un mouvement pluriel unique.

Selon Emmanuelle Prak-Derrington, la suspension à la fin du récit appelle à une continuation, puisqu'elle souligne tout ce qui reste à écrire[798]. Cette suspension du récit n'inscrit pas une rupture ; elle démontre que la fin exige du temps pour se conclure, et le commencement, du temps pour s'amorcer. Ce qui nous porte à croire que chez Clarice Lispector, finir n'est pas moins difficile que commencer.

La *Passion* refuse tout commencement et toute fin traditionnelle. Les frontières du début et de la fin s'estompent. S'il y a une forme de circularité à l'œuvre à l'échelle de la phrase, du chapitre ou du roman en tant que tel, elle semble se dessiner par la structure du chiasme de la rhétorique (ABBA), qui englobe l'antépiphore (A…..A) et l'anadiplose (…A/A…). Dans les faits, le début et la fin semblent toujours se toucher, s'entremêler, de sorte que le roman, bien que divisé en segments, n'est rien d'autre qu'un texte continu. En outre, la voix narrative se retourne sur elle-même, à l'image de la répétition qui n'avance que par relances, lentement mais sans discontinuer. C'est justement par ce mouvement de relance que se révèle la puissance transformatrice de la répétition, c'est grâce à sa circularité que le sens se déploie.

Si l'écrivaine reprend des outils rhétoriques ou un procédé médiéval pour mettre en place une poétique de la répétition, sa singularité est de donner la primauté au signifiant sur le

[797] M. GREVISSE et A. GOOSSE, *Le bon usage* (1936), Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2008, p. 138.
[798] E. PRAK-DERRINGTON, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », dans *La Clé des Langues*, Lyon, ENS LYON/DGESCO, 2012, p. 7.

signifié. Outre qu'elle disloque la phrase de son contexte, elle confère au mot une force propre. La signification habituelle de celui-ci s'efface, instaurant doute et suspense chez le lecteur. Le mot acquiert de nouvelles dimensions, à travers l'exploitation de sa sonorité, de sa forme, de sa matière. L'emprunt au modèle du *leixa-pren* finit par confirmer la place prépondérante du mot dans la poétique de Clarice Lispector.

On pourrait être tenté de penser que ce type de répétition (par la reprise de phrases d'un segment à l'autre) vise à instaurer un rythme régulier. Mais l'originalité de Clarice Lispector demeure moins dans la régularité que dans la singularité expressive qu'elle confère à ses textes. Sa poétique de la répétition trouble la régularité. Dans *La Passion*, la structure empruntée à la *cantiga* s'impose comme la marque du style et de la subjectivité de l'écrivaine. En effet, cet emprunt ne peut que souligner combien l'écriture lispectorienne s'imprègne de l'art musical et poétique.

2. Répétition et rythme

L'écriture de Marguerite Duras et Clarice Lispector est marquée par une oscillation constante entre le romanesque et le poétique. Tout en répondant à l'enjeu le plus évident du romanesque, celui de raconter une histoire, leurs textes dégagent une forme d'expressivité propre au poétique. Ils sont empreints d'une grande rythmicité, révélatrice d'un mode de pensée singulier. C'est cet aspect dont nous allons traiter maintenant, cette oscillation générique d'où émerge la puissance de leur écriture.

Elle constitue la principale innovation formelle de Marguerite Duras, prévalant sur la reprise thématique. Ce qui conduit Madeleine Borgomano à qualifier l'écriture durassienne d'« écriture de nature indécise[799] ». Or, d'après la critique, l'oscillation générique est fondée en grande partie sur la répétition — répétition qui se veut poétique, en ce qu'elle décrit un mouvement rythmique de va-et-vient, comme celui des vagues de la mer. Ainsi, « la mer, presque absente du paysage, bat à l'arrière-plan du texte, comme dans l'esprit de Lol, pour qui la mer n'est jamais loin[800]… ».

Dans une logique semblable, Benedito Nunes relève dans la pratique poétique de Clarice Lispector un « frottement » des mots les uns contre les autres, susceptible d'instaurer un état de contemplation plus fécond que toute tentative de communication : « Le jeu avec les mots n'est pas toujours une activité vaine. Ici, comme dans les textes poétiques, l'entrechoc entre les signifiants […] et les signifiés […] ouvre un hiatus de silence, une sorte de moment contemplatif, indicible […][801]. » B. Nunes établit un parallèle avec le poète brésilien Carlos Drummond de Andrade, pour qui cette lutte se résout essentiellement par la répétition[802]. Pour étayer le parallèle, B. Nunes reprend une strophe du poème *O lutador* [Le lutteur] : « Lutter avec des mots est la lutte la plus vaine. Cependant nous luttons dès l'aube[803]. » Avec cette notion de « lutte », B. Nunes souligne la tension centrale qui traverse

[799] M. BORGOMANO, « Une écriture "de nature indécise" », dans B. Alazet, C. Blot-Labarrère et R. Harvey (éd.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 15-29.
[800] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 61
[801] « Jogar com as palavras nem sempre é uma atividade vã. Aqui como nos textos poéticos, o entrechoque entre os significantes […] e os significados […] abre um hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível […] ». B. NUNES, *A clave do poético*, *op. cit.*, p. 210.
[802] C'est en effet ce que démontre l'étude de Gilberto Telles, *Drummond : la stylistique de la répétition*. G. M. TELLES, *Drummond. A estilística da repetição*, *op. cit.*
[803] « Lutar com palavras é a luta mais vã. Entanto lutamos mal rompe a manhã. » C. DRUMMOND DE ANDRADE, *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguiar, 2003a, p. 99.

l'écriture lispectorienne, celle qui oppose le narratif à l'expressif, au cœur de la conception de l'écriture de Roland Barthes.

Dans son essai « Y a-t-il une écriture poétique ? », il affirme que le propre de la poésie moderne est de conférer au mot une valeur autonome. Selon lui, le poétique du « temps des classiques » mettait le mot au service de l'expression :

> "Poétique", aux temps classiques, ne désigne aucune étendue, aucune épaisseur particulière du sentiment, aucune cohérence, aucun univers séparé, mais seulement l'inflexion d'une technique verbale, celle de "s'exprimer" selon les règles plus belles donc plus sociales que celles de la conversation[804].

En d'autres termes, la poésie était perçue comme une forme de prose agrémentée d'ornements, jamais comme le produit d'une sensibilité : « C'est un art de l'expression, non de l'invention[805]. » En revanche, dans la poésie moderne, les mots sont denses, ils traduisent l'expérience dans toute sa profondeur et sa singularité :

> Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage ; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée[806].

R. Barthes parle d'une *parole* poétique, qui par la « Faim du Mot » produit un discours « inhumain » — inhumain parce que plein de trous, de discontinuités, mais aussi de lumières. De fait, dans la poésie moderne, la fonction sociale du langage est rompue. Parler d'une « écriture » poétique n'a donc plus de sens ; pour le critique, on peut plutôt parler de « styles » qui, chacun à sa façon, mettent à l'épreuve les conventions du langage.

C'est précisément cette « Faim du Mot », telle que R. Barthes la conçoit, qui anime en profondeur les œuvres de Marguerite Duras et Clarice Lispector. Chez chacune, le mot prime, ce qu'elles affirment sans détour. « D'abord les mots[807] », déclare Marguerite Duras ; « Le mot est mon pouvoir sur le monde[808] » réplique Clarice Lispector. Pour elles, chaque mot compte,

---

[804] R. BARTHES, « Y-a-t-il une écriture poétique ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 36.
[805] *Ibid.*, p. 37.
[806] *Ibid.*, p. 39.
[807] « L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras », dans l'émission *Apostrophes*, Gallimard, Antenne 2, mars 2004, dvd, 1h 28 min.
[808] « A palavra é meu domínio sobre o mundo. » C. LISPECTOR, « As três experiências » (1984), dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 2013, p. 136. Dans la version française, nous lisons : « La parole est ma maîtrise du monde. » C. LISPECTOR, « Les trois expériences » (1984), dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 132. Nous suggérons cependant : « Le mot est mon pouvoir sur le monde. » En effet, le terme « palavra » est polysémique : il peut être traduit par « mot » ou par « parole ». Nous privilégions ici l'acception de « mot », étant donné que la poétique de Clarice Lispector est portée par la « faim du mot » : « Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. » C. LISPECTOR, « Ainda impossível », *op. cit.*,

ce qui est une autre manière de dire que chaque mot est irremplaçable — même ceux répétés à l'identique.

Ainsi, le poétique s'installe dans le romanesque par le rythme de la répétition des mêmes mots, lesquels priment toujours sur la phrase. La rythmicité produite par la répétition confère aux textes une expressivité que le mot isolé ne pourrait jamais lui donner. Grâce au rythme et à son effet d'insistance, le mot en vient à dépasser largement l'expression d'une idée, pour dire ce qui envahit, ce qui obsède — par exemple, une intensité affective particulière — et finit par imposer sa propre forme à l'écriture.

Tout comme la poésie, la musique élève la répétition au rang de principe fondamental de composition. Il se trouve que l'écriture des deux écrivaines est empreinte d'une grande musicalité, à tel point que celle-ci prévaut sur toute logique narrative. Elle repose notamment sur la pulsation rythmique de certains mots, qui substitue à l'avancée narrative un jeu de répétitions/variations. On soulignera par ailleurs le plaisir de reconnaissance qu'engendre la répétition dans la musique.

Dans ce chapitre, notre but sera de démontrer comment les tendances poétiques et musicales inhérentes au langage se manifestent dans la pratique de la répétition de Marguerite Duras et Clarice Lispector. Nous nous attarderons en particulier sur la manière dont les deux écrivaines mobilisent le rythme et la musicalité de la répétition pour accentuer les dimensions mémorielles et affectives de leurs textes. Pour cela, nous invoquerons la notion deleuzienne de « ritournelle », définie comme un « bloc de contenu propre à la musique[809] ».

> Nous n'avons pas la prétention de recenser toutes les formes que peut prendre la répétition en tant que figure poétique ou musicale. Notre ambition est plutôt de démontrer comment les écrivaines mobilisent certains éléments rythmiques pour mettre en œuvre leur pratique de la répétition. À cette fin, nous commenterons quelques exemples de répétition à dimension musicale ou poétique. L'oscillation entre le romanesque et le poétique chez les deux écrivaines conduira à développer le concept de « pensée rythmée », une pensée non conceptuelle, mais bel et bien rythmée, parce qu'inséparable de la manière dont elle est formulée[810].

---

p. 550, « Ainsi écrire est la façon de celui qui a le mot comme appât : le mot pêchant ce qui n'est pas mot. Quand le non-mot — l'interligne — mord à l'appât, quelque chose s'écrit. » C. LISPECTOR, « Écrire les interlignes », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 495.

[809] G. DELEUZE, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, *op. cit.*, p. 368.

[810] On pense surtout à la conception de Henry Meschonnic, selon laquelle le rythme serait l'inscription du sujet dans le texte.

2.1. La répétition poétique

> La répétition est la puissance du langage ; et loin de s'expliquer de manière négative, par un défaut des concepts nominaux, elle implique une Idée de la poésie toujours excessive[811].

Nous savons que la littérature moderne pense la répétition au-delà de l'échelle de la phrase, conçue désormais comme une nouvelle manière de lire et d'écrire. L'ère moderne reconnaît la répétition en tant que principe littéraire à part entière, dont la portée excède ses seules fonctions rhétorique et stylistique, et dont l'essence demeure sa puissance sonore et visuelle, c'est-à-dire sa matérialité.

La répétition a le pouvoir de mettre en évidence le corps du signe. C'est d'abord sur le plan visuel et sonore que nous identifions le mot ou la phrase répétée — notamment lorsque nous lisons le texte à haute voix —, et ce n'est que dans un deuxième temps que nous en comprenons le sens. Autrement dit, la répétition est avant tout corporelle, sensorielle.

Cet aspect est souligné par Charles Bally, lorsqu'il établit une distinction entre la répétition insistante (principe anaphorique) et la répétition contrastante (principe antithétique)[812]. Si la répétition contrastante est le plus souvent associée au *sens* du mot, dû à son effet de dissonance, elle place néanmoins le rythme au premier plan, lui qui garantit l'expressivité du texte. Or, qu'elle soit contrastante ou insistante, la répétition semble s'inscrire dans une logique subjective, en ce qu'elle opère davantage au niveau sensoriel qu'intellectuel. C'est pourquoi nous devons la traiter dans sa dimension matérielle.

Pour Emmanuelle Prak-Derrington, seule la répétition exacte — dans son aspect corporel — permet de saisir l'énigme de la différence au sein du même. La critique a recours à cette métaphore du corps pour évoquer l'aspect matériel du langage. Elle s'appuie sur le concept de « cognition incarnée », tiré des sciences cognitives, pour affirmer que le corps du mot participe de la production du sens. Avec le concept de « signifiance incarnée », elle cherche à cerner la manière particulière dont le signifiant produit du sens. La signifiance serait ainsi « le mode de signifier par les signifiants[813] ».

Cette notion de « signifiance » apparaît aussi chez Henri Meschonnic, qui la relie directement à la notion de rythme, à savoir ce qui manifeste la capacité du signifiant à produire

---

[811] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*
[812] C. BALLY, *Le Langage et la vie…*, Genève, Droz, 1977, p. 88.
[813] E. PRAK-DERRINGTON, « La répétition figurale. Une signifiance incarnée », dans *Répétition et signifiance. L'invention poétique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2020, p. 31.

du sens : « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques […] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul[814]. » Toute signifiance serait donc rythmée[815]. Il en ressort que la signifiance ne se manifeste rythmiquement que par la répétition. C'est la répétition qui imprime le rythme dans le corps du signe.

Dans ce mode de signification rythmée qu'est la signifiance, le signe est selon E. Prak-Derrington irremplaçable. On observe ainsi le rôle de la répétition dans tout type de langage dont la fonction dépasse la référentialité : c'est par elle que le rythme se construit et que le langage acquiert une fonction expressive.

Selon Roman Jakobson, l'essence de la poésie réside justement dans la répétition : « À tous les niveaux de la langue, l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés[816]. » La poésie utilise souvent des procédés de répétition, à la différence de la prose qui privilégie la transmission du sens au détriment de la musicalité. Dans la prose, la répétition est invoquée à des fins de clarification ; elle ne suscite pas la jouissance rythmique de la poésie. Dans cette dernière, la répétition attise l'intensité du langage.

La répétition dite « par réduplication » représente le moyen le plus efficace d'intensification du langage, canalisant l'expressivité et les émotions avec une force singulière. Elle consiste à répéter à l'identique et dans une séquence très rapprochée une unité linguistique telle qu'un phonème, une syllabe, un mot ou même une phrase. Elle répond à un besoin de rythme et d'intonation.

Si la réduplication a pour terrain privilégié la poésie, elle traverse néanmoins les genres textuels et les modes de langage, y compris dans les conversations et les interactions de la vie de tous les jours. Elle joue notamment un rôle fondamental dans le processus d'apprentissage du langage chez l'enfant. Dans la phase de babillage, le bébé redouble les onomatopées : figurent parmi ses premiers sons le fameux « Areuh areuh », ainsi que le « Tra la la[817] » évoqué par G. Deleuze. En ce sens, la réduplication aide à l'appropriation du son, mais aussi à la prise de conscience. Il répond à une motivation affective et emphatique, en plus de procurer du

[814] H. MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 216-217.
[815] Pour E. Prak-Derrington, en revanche, il existe plusieurs types de signifiance non-rythmée : entre autres, les mots-valises (« L'Allemagne que j'abdore »). E. PRAK-DERRINGTON, « La répétition figurale. Une signifiance incarnée », *op. cit.*, p. 33.
[816] R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 234.
[817] G. DELEUZE, « De la ritournelle », *op. cit.*, p. 368.

plaisir — car il y a un véritable plaisir à prononcer les sons ainsi qu'à interagir avec l'autre[818]. L'adulte, lui aussi, interagit avec l'enfant à travers des mots tels que : pipi, caca, doudou, dodo. Le même phénomène se produit pour nommer des jeux tels que cache-cache.

Loin de constituer une réduplication pure, que l'on pourrait associer à la redondance, la répétition par réduplication a une fonction claire : produire un effet d'insistance, que ne substitue pas un seul acte d'énonciation. Si la réduplication relève surtout de la langue parlée, elle peut s'inscrire dans la structure grammaticale, comme dans les langues amérindiennes, où la répétition d'un mot ou d'une partie d'un mot produit un effet d'expressivité très marqué.

L'étude de Padre Lemos Barbosa sur la notion de réduplication dans les langues amérindiennes, citée par Gilberto Telles, permet de comprendre le fonctionnement de cet effet. Selon G. Telles, la réduplication des syllabes et du radical des verbes y a une fonction augmentative. Dans la langue tupi, la réduplication dissyllabique (la syllabe tonique et pré-tonique) permet de marquer le pluriel des substantifs et des pronoms : « abá abá : multidão de homens (= homens, homens) » [une foule d'hommes]. Dans le cas des adjectifs et adverbes, la répétition des syllabes a une valeur d'intensification, servant à dénoter le superlatif : « nhandú-etá-etá : muitas emas (= ema-muita-muita) » [beaucoup d'émeus], « nbegué nbégué : muito devagar, devagarinho » [très lentement] ; dans le cas des verbes, c'est l'idée de continuité, de durée qui est mise en exergue : « o-puká-puká : riu-se muito, demoradamente, ficou rindo (= riu, riu) » [il a ri longtemps].

Chez nos écrivaines, la réduplication est un procédé stylistique et il témoigne d'une véritable obsession du mot. Leur attention portée à la réduplication témoigne de leur reconnaissance du pouvoir de la répétition dans le langage à plus large échelle. Elle fonctionne dans leurs récits comme moteur d'intensité ; elle touche aux champs sonore et visuel du mot, détournant ce dernier de sa valeur sémantique première.

Dans les deux œuvres, il existe une grande diversité de formes de répétition par réduplication directe (et parfois indirecte). Elles vont de la réduplication nominale, verbale et adverbiale à celle qui dépasse la limite de la phrase. Ces figures produisent des effets différents et ne suivent pas toujours le même principe explicatif. Compte tenu de l'ampleur du phénomène, nous ne saurions restreindre notre étude à une quelconque forme individuelle, ni les aborder chacune à leur tour, dans une analyse linguistique minutieuse. Notre objectif est plus général : il s'agit de montrer comment la réduplication exprime une intensité affective, qui se déploie ensuite dans la singularité poétique de chaque écrivaine. En d'autres termes, de faire

[818] E. PRAK-DERRINGTON, « La réduplication », dans *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021, § 7.

ressortir la différence à l'œuvre dans la réduplication — une différence qui est d'autant plus pertinente qu'elle se dissimule sous un semblant de répétition exacte.

2.1.1. Le mot répété chez Marguerite Duras

Marguerite Duras souligne souvent que son écriture commence par les mots. Elle semble construire ses phrases à partir de leur matérialité, le sens ne venant qu'après. Ce qui souligne la dimension poétique de son écriture. Dans le dossier *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, M. Borgomano relève de nombreux exemples de ce qu'elle nomme des « îlots de poésie[819] ».

De fait, Marguerite Duras affirme que ses premiers écrits avaient la forme de poèmes : « J'ai commencé par-là […] C'est le surgissement le plus naturel de l'écriture, le poème[820]. » La recherche de cette forme originelle n'a jamais cessé de l'animer, y compris dans sa production romanesque : « Car il n'y a d'écrit que l'écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes[821]. »

Parmi les différents types de répétition à visée poétique mobilisés par l'écrivaine, la réduplication se démarque particulièrement, semblant constituer une véritable marque de son style. Elle l'investit de différentes valeurs, comme en attestent les exemples suivants :

> Ce bal ! Oh ! ce bal ! / plus avant, plus avant même que leurs amitiés/ nue sous ses cheveux noirs, nue, nue cheveux noirs / Lol le regardait, le regardait changer/ combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein/ sans fin, sans fin/ Elle y entre. Elle y entre à chaque jour/ s'efface, s'efface/ il marchait, marchait/ Ce champ […] plonge, plonge/ Elle parait écouter, écouter quelque chose/ Tout à l'heure, tout à l'heure/le présent, le seul présent qui tournoie, tournoie/ Tatiana tu es ma vie, ma vie Tatiana/ Elle aime, aime celui qui doit aimer Tatiana/ souffrant, soufrant/ elle baisse, baisse/ brille, brille/ Les hortensias, les hortensias de Tatiana/ Tout à l'heure, tout à l'heure.

Certaines de ces réduplications expriment une intensité pure : par exemple, « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue cheveux noirs[822] ». C'est le cas, notamment, de celles ayant une valeur nostalgique : « Ce bal ! Oh ! ce bal ![823] » D'autres possèdent une cadence majeure — « plus avant, plus avant même que leurs amitiés[824] » — et d'autres encore une cadence mineure, comme pour matérialiser le silence du récit : « Puis de nouveau le silence

[819] M. BORGOMANO, « Une écriture "de nature indécise" », *op. cit.*, p. 23.
[820] A. VIRCONDELET, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972, p. 169.
[821] M. DURAS, *Le Monde extérieur, Outside 2*, *op. cit.*, p. 128.
[822] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 346.
[823] *Ibid.*, p. 336.
[824] *Ibid.*, p. 288.

s'installa. On parla de U. Bridge, on parla[825]. » Enfin, certaines semblent dilater le temps de lecture, comme si la durée du récit s'étendait : « combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein » / « Elle paraît écouter, écouter quelque chose ». Toutefois, quel que soit le type de réduplication — d'un mot ou d'un segment de phrase —, toutes participent d'un même effet stylistique.

Plus que tout, ces répétitions par réduplication traduisent une force expressive, une intensité capable de pousser le langage au-delà de ses limites. Elles instaurent une forme de lyrisme au sein du roman, comme en témoignent des phrases telles que : « Tout à l'heure, tout à l'heure, dans deux jours à peine je posséderai toute Tatiana Karl, complètement, jusqu'à sa fin[826]. » La réduplication sert par ailleurs à évoquer l'angoisse de l'amant qui attend le moment de la rencontre : en effet, la cadence saccadée de l'unité dupliquée imite la reprise haletante du souffle.

L'intensité amoureuse est elle aussi exprimée par une réduplication : « Tatiana tu es ma vie, ma vie Tatiana[827]. » Ici, le procédé s'apparente à un jeu de mots gratuit, le chiasme formel[828] créant un effet de symétrie parfaite. Cependant, la matérialité prononcée de la répétition produit elle aussi un effet puissant sur le plan sémantique. Si la première partie de la phrase exprime une émotion intense, la répétition instaure un rythme qui permet de la prolonger.

Si nous considérions cet énoncé comme une simple redondance, nous ne verrions que sa valeur de confirmation et non sa valeur d'insistance. Or, lorsque nous soulignons cette dernière, nous relevons la différence que crée la répétition. L'insistance est, après tout, le rythme de l'amour. L'amour est certes manifeste dans le contenu de la phrase, qui résume la vie du locuteur à l'existence de la bien-aimée ; mais il se révèle avec encore plus de force dans le rythme lancinant, insistant, qui envahit l'écriture. C'est peut-être sous l'effet de cette invasion que le texte répète tout à nouveau, comme si c'était la première fois : « Tatiana je t'aime, je t'aime Tatiana[829]. »

La répétition poétique se révèle être porteuse d'un lyrisme remarquable, toujours mis au service de l'émotion. Dans les scènes d'amour du *Ravissement*, il se manifeste dans le caractère mélodieux et rythmé des dialogues. Il tient également à la narration à la première personne, le

[825] *Ibid.*, p. 324.
[826] *Ibid.*, p. 332.
[827] *Ibid.*, p. 350.
[828] « Le chiasme formel se distingue de ces divers sous-types [chiasme phonétique, rythmique, grammatical, syntaxique], il consiste en la répétition exacte d'unités dans un ordre inversé. » E. PRAK-DERRINGTON, « Ce que le son fait au sens : la révolution du chiasme formel », dans *Poétique des énoncés inconvenants et paradoxaux. Ce que la fonction poétique fait à la pensée*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020, p. 3.
[829] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 350.

« je » étant la voix par excellence de l'énonciation lyrique. Toutefois, il ne s'agit pas d'un lyrisme centré sur l'expression de la subjectivité, mais plutôt d'un lyrisme « moderne », qui place justement le sujet lyrique hors de soi. Menacé de perdre le contrôle de son monde intérieur, le sujet en est amené à se projeter vers l'extérieur, comme le souligne Michel Collot : « […] le sujet lyrique cesse de s'appartenir […] il fait l'épreuve de son appartenance à l'autre, au temps, au monde, au langage[830]. » Le lyrisme de Marguerite Duras ne relève pas de la sentimentalité romantique, il se caractérise par une intensité fiévreuse.

La déclaration d'amour est un acte performatif de Jacques Hold, qui tente d'affirmer son amour pour Tatiana tout en continuant de ressentir un profond attachement à Lol. Or, sa phrase ne peut être lyrique, sa tentative est vouée à l'échec — non parce que les mots ne suffisent pas à dire l'affection, mais parce que la répétition déborde le sens. Le lyrisme est pris dans l'ambivalence entre l'amour et la mort. L'amante exprime à son tour cette ambivalence par son geste consolateur : « Tatiana acquiesce, consolatrice, maternellement tendre — Oui. Je suis là. Près de toi. » La répétition dans le discours de Jacques Hold est performative parce qu'elle théâtralise l'affirmation ; si la même phrase est dite deux fois, c'est pour faire sens, pour sonner vrai. La répétition apporte une intensité affective à travers la dissonance interne du personnage.

Cette même intensité lyrique apparaît dans une autre déclaration de Jacques Hold, cette fois adressée à Lol ; il y avoue sa difficulté à exprimer l'effet qu'elle exerce sur lui :

> Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein. Je me tais. Je dis : — Je n'ai jamais attendu autant ce jour où il ne se passera rien[831].

Une forte émotion se dégage. La virgule qui sépare le premier « dire » du second évoque le silence de Lol ; ce même silence rapproche Jacques Hold de sa bien-aimée. Le moi lyrique est confronté à deux pulsions contradictoires : d'une part, le besoin de mettre des mots sur son émotion, d'autre part, le désir de se taire. Or, c'est justement au moment où il exprime ce désir de silence qu'il prend la parole, en ajoutant la dernière phrase. C'est un état incontrôlable qui le pousse à rechercher la sensorialité du mot, à matérialiser son discours et, *in fine*, à répéter. En répétant, il donne corps à ses pensées.

Attardons-nous sur un autre passage avec effet d'intensification :

---

[830] M. COLLOT, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 114.
[831] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 353.

> 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[832].

Ici, la réduplication n'est pas directe (j'aime, j'aime), bien que très visible : « J'aime à croire, comme je l'aime ». Cette réduplication pourrait traduire une intention communicative, une amplification de l'expressivité et de l'émotion entre les lignes : « j'aime… comme j'aime ». Cependant, la formule « à croire », en introduisant la réflexion, introduit une atténuation : elle suggère une prise de distance du locuteur, qui s'interroge sur l'intensité de son amour.

Ce type de réduplication nous amène à nous interroger sur la vraie nature du poétique chez Marguerite Duras. Et si la réduplication n'avait pas vocation à exprimer une intensité, mais plutôt à la mettre au service du processus narratif ? Dans cette logique, la réduplication servirait à écarter le poétique, à atténuer l'intensité significative pour que le récit puisse avoir lieu.

Elle servirait à rendre le *pathos* moins intense, à dépouiller le texte de sa charge émotionnelle. C'est dans cette perspective que B. Alazet affirme que si poétique il y a dans cette écriture, elle est toujours au service du récit[833]. Le critique ajoute par ailleurs que, chez Marguerite Duras, « il s'agirait alors de faire entendre dans les mots, non leur saveur, mais leur fadeur[834] ». Bien qu'elle ne renvoie pas spécifiquement à la réduplication, cette remarque permet d'observer l'effet d'atténuation qu'entraîne le procédé dans *Le Ravissement* :

> Pour que le raconter puisse avoir lieu, pour que le poétique laisse au narratif un espace où se déployer, c'est-à-dire pour échapper à la sidération des mots, Marguerite Duras choisit, me semble-t-il, d'étouffer l'intensité signifiante que porte les mots, d'atténuer le trop-plein de sens qu'ils véhiculent, ou, pour dire comme Barthes, d'inexprimer l'exprimable[835].

Or, il existe d'autres critiques pour qui la répétition ne peut en aucun cas être pensée comme un facteur d'atténuation. Pour la linguiste E. Prak-Derrington, la réduplication est iconique justement parce qu'elle marque une intensité. Cette affirmation va à l'encontre des études linguistiques les plus récentes sur la répétition par réduplication, qui ont tendance à nier au phénomène la valeur iconique qu'on lui a toujours attribué. Considérant l'expressivité comme quelque chose de rudimentaire et de dépassé, ces études placent la réduplication sous le signe de l'ambiguïté et de l'atténuation :

> Les linguistes ont donc délaissé le versant de l'expressivité pour privilégier les aspects morphologiques, syntaxiques, et sémantiques de la figure. Elles en soulignent ainsi le

[832] *Ibid.*, p. 308.
[833] B. ALAZET, « De la fadeur des mots », *op. cit.*
[834] *Ibid.*, p. 90.
[835] *Ibid.*, p. 90.

> paradoxe, capable de produire des effets de sens radicalement opposés, en véritable concentré d'ambiguïté[836].

Malgré l'absence de consensus sur l'effet de la réduplication, tous y reconnaissent au moins une forme d'engagement affectif du locuteur dans son discours. C'est ce présupposé qui fonde la recherche d'E. Prak-Derrington : « La réduplication est un phénomène énonciatif spécifique : c'est le point de départ de ma propre recherche, ma conscience de sujet parlant voyant dans la réduplication une forme éminemment iconique et expressive[837]. »

S'agissant du *Ravissement*, on pourrait dire, en effet, que le discours du narrateur perd son intensité émotionnelle avec l'ajout du verbe « croire » au milieu de la réduplication. Son contenu s'affaiblit également lorsque Jacques Hold décide d'atténuer son discours, de se taire face à la disparition de la mémoire de Lol : « Je n'essaie pas de lutter contre la mortelle fadeur de la mémoire de Lol V. Stein. Je dors[838]. » Cependant, il convient d'envisager d'autres effets de la répétition.

Jacques Hold démontre qu'il est parfois impossible de dire les choses de manière singulière, d'une seule fois. Lorsqu'il répète un mot, le locuteur le retire de son axe sémantique pour le placer sur le plan de l'expressivité. Il donne corps au mot, un corps graphique, une présence à même de combler l'absence du référent. Il restitue corporellement l'absence de la chose. Au-delà de « la fadeur des mots », la question de l'intensité expressive reste fondamentale chez Marguerite Duras. Même lorsque le mot perd sa couleur, son intensité ne disparaît pas pour autant. Elle prend forme dans le regard : « Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer[839]. »

Dans ce passage, l'image sonore créée par la réduplication (le regardait, le regardait) contraste avec l'image visuelle correspondant au changement (le regardait changer). La répétition souligne l'insistance du regard, mais aussi le silence dans lequel il se déploie. La charge émotionnelle est concentrée dans le regard de Lol : la première occurrence parle de l'acte de regarder en tant que tel, et la deuxième prolonge le sens de cet acte, en précisant que Lol regarde Michael Richardson pendant qu'il se transforme. C'est le regard de Lol, tel que décrit par le narrateur, qui est chargé d'expressivité.

La poétique de la répétition se manifeste aussi dans *Le Ravissement* par l'usage d'un rythme ternaire, qui crée une sensation d'accumulation temporelle : « Tatiana, elle, ne croyait

[836] E. PRAK-DERRINGTON, « La réduplication », *op. cit.*, § 25.
[837] *Ibid.*, § 30.
[838] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 384.
[839] *Ibid.*, p. 290.

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[840]. » Les répétitions de « plus avant » sont intercalées avec des informations supplémentaires sur l'origine de la maladie de Lol, d'abord située quelque part dans le passé, puis plus précisément dans sa jeunesse. Le jeu rythmique repose surtout sur la structure répétitive de la phrase, comme dans un parallélisme.

Nous retrouvons ce même travail poétique dans les répétitions par anaphore. Par exemple, dans « Elle y entre. Elle y entre chaque jour[841] », la phrase répétée exprime le besoin inépuisable de Lol de revivre le bal, de replonger dans ce temps disparu. Selon cette logique, la poétique de la répétition consisterait à rendre perceptibles la disparition, l'absence, le vide ; à les faire exister. D'une part, du fait de sa matérialité, la répétition affirme une présence et nie l'effet de disparition véhiculé par le contenu. De l'autre, elle intensifie cette disparition : « *Était-ce le cœur qui n'était pas là ?* Tatiana aurait tendance à croire que *c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas — elle-dit : là*[842] » ; « *Rien* ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus *rien, rien*[843] ».

C'est pourquoi Verena Andermatt identifie une double négation dans la réduplication telle qu'elle est employée par Marguerite Duras[844]. D'après elle, la réduplication soulignerait l'éloignement de la disparition en même temps qu'elle intensifierait son effet. Si elle semble être conçue pour dire moins, elle exprime en fait davantage. Autrement dit, par la répétition, Marguerite Duras se rapproche de l'intraduisible, de l'indescriptible.

Enfin, le roman de Marguerite Duras ne peut être pleinement compris qu'à travers la notion de rythme, entendu non pas dans son acception courante, qui renvoie au mouvement naturel des vagues, mais dans le sens prévu par É. Benveniste : c'est-à-dire, comme une construction sociale, une forme d'organisation du langage[845]. On peut également l'envisager dans une perspective meschonicienne, en tant qu'élément favorisant l'inscription du sujet dans le discours : « Le rythme qu'on ne lit pas, mais qui s'entend dans ce qu'on lit et qu'on ne peut pas lire sans lui est aussi évident et incompréhensible que "la dimension de la vie" dans "ceux qui parlent[846]". »

---

[840] *Ibid.*, p. 288.
[841] *Ibid.*, p. 307.
[842] *Ibid.*, p. 288.
[843] *Ibid.*, p. 290.
[844] V. ANDERMATT, « Rodomontage of *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Yale French Studies*, vol. 57, Yale University Press, 1979 apud M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 61.
[845] É. BENVENISTE, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1, p. 335.
[846] H. MESCHONNIC, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 102.

L'emploi de la réduplication semble répondre à un besoin rythmique, celui de donner corps au texte. C'est ce même besoin qui est à l'origine du style discontinu de l'écrivaine, avec ses juxtapositions et fragmentations. Chez Marguerite Duras, la matérialité du langage s'intensifie en même temps que son contenu s'efface. Cet effacement n'enlève rien à la puissance du mot ; bien au contraire, il avive sa dimension musicale et sensible.

2.1.2. Le mot répété chez Clarice Lispector

Dans l'essai *Une prose tentée par le grotesque et la poésie*, Vilma Arêas rappelle qu'au début de sa carrière, Clarice Lispector ne distinguait pas la prose de la poésie. Son souci était d'exprimer la sensation. C'est néanmoins vers la poésie qu'elle s'est d'abord tournée, voyant dans cette forme l'origine même de l'écriture : « Tout le monde commence par la poésie, non ? Il m'est arrivé d'écrire quelques pages, mais je les ai jetées, parce qu'elles ne valaient rien[847]. »

Son incursion dans la poésie a beau avoir été brève, les traces qu'elle a laissées dans sa prose sont remarquables. L'expression de la sensation, traditionnellement associée à la poésie, semble être une ressource intuitive de la prose de Clarice Lispector. V. Arêas identifie de nombreux traits poétiques dans *Près du cœur sauvage*, entre autres textes :

> […] les poèmes de Joana enfant du début de *Près du cœur sauvage*, quelques vers populaires stylisés, en prose, dans le chapitre « Le refuge dans l'homme » (PCS 241-242), l'aveu qu'elle avait publié de courts extraits et « un poème » dans le journal *A Manhã* et la cadence syncopée de plusieurs de ses textes. Nous ne pouvons, en outre, oublier que la structure de *La Passion selon G. H.* s'inspire du *leixa-pren* [laisse-prend] de la poésie médiévale, une technique qui consiste à déplacer un vers de sa position finale vers une position initiale dans une strophe ultérieure[848].

Cette poéticité se manifeste dans l'écriture de Clarice Lispector à travers la même forme que chez Marguerite Duras : la réduplication, caractérisée par la réitération de mots isolés (verbes, substantifs, adjectifs), de fragments de phrases ou mêmes de phrases entières. B. Nunes considère en effet la réduplication comme une marque distinctive de son style :

> Comme on peut le constater, la répétition est rarement symétrique et, même lorsqu'elle est enchaînée, sa valeur rythmique, qui affecte successivement l'intensité du mot, de la phrase et du discours, marque une cadence uniforme, sans développement mélodique. Le cas le plus courant est la forme redoublée ou triplée — avec la répétition de termes (adverbes, verbes et noms), de membres de phrase ou de phrases se succédant en chaîne : […] Le rythme de cette répétition, insistant et obsessionnel, ne se contente pas d'assurer (comme dans les refrains et les formules magiques qui gagnent à la redondance) une augmentation de l'emphase. Il augmente également la charge

[847] « Todo o mundo começa com poesia, não é? Eu andei escrevendo umas folhas, mas jogava fora, porque não prestavam. » A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, *Com Clarice*, São Paulo, Unesp, 2013, p. 240.
[848] V. AREAS, « Une prose tentée par le grotesque et la poésie », *Europe*, vol. 1003-1004, décembre 2012, p. 145.

> émotionnelle des mots, qui acquièrent alors une aura évocatrice. L'expressivité et l'intensité sont ici indissociables[849].

Comme nous avons pu le voir la répétition par réduplication produit une grande diversité d'effets, parmi lesquels la surprise, le suspense, l'intensité, l'exaspération, l'incertitude, le supplice, la dénégation, la déception. Plusieurs sont illustrés dans le passage suivant :

> enfim, enfim/ A blusa! a blusa/ Nada, não era nada […] Não, não era nada/ é claro, é claro/ não, não/ eu matara. Eu matara!/ Toma, toma tudo isso pra ti/Era isso — era isso, então./ O quarto, o quarto desconhecido./ Foi então — foi então que lentamente como de uma bisnaga/ porque — porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?/ Não, espera, espera:/ Muito, muito ruim mesmo./ Quando eu caminhava, quando eu caminhava eu o carregava./ Estava sendo/ Eu entendo, eu entendo!

Parfois ces réduplications servent à réitérer le même sens : « A blusa! a blusa que eu tinha comprado […][850] ». Dans d'autres cas, elles soulignent et amplifient la charge émotionnelle : « A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor[851]. » Le mot dupliqué peut aussi servir à créer un suspense, une attente : « O quarto, o quarto desconhecido[852] ». Enfin, dans certains cas, la réduplication d'une phrase sert d'abord à affirmer et ensuite à remettre en question l'affirmation précédente : « — porque — porque amor é matéria viva. Amor é matéria viva[853] ? » L'emploi des tirets marque une pause et favorise l'immersion dans le présent. Marquant la prise de conscience de soi, cette pause participe également de la structuration rythmique du texte.

Ces réduplications dénotent surtout l'insistante matérialité de la langue. Comme chez Marguerite Duras, elles dévoilent une autre facette du mot, au-delà de sa fonction représentationnelle : sa puissance visuelle, sonore, matérielle. C'est elle qu'il faut interpréter. La réduplication ne modifie pas le sens du mot, mais elle en modifie la signification. Autrement dit, le maintien de la matérialité du signe donne à la signification une autre dimension, qu'on appelle poétique.

---

[849] « À repetição, como se poderá constatar, é raramente simétrica e, mesmo quando encadeada, o seu valor rítmico, afetando sucessivamente a intensidade da palavra, da frase e do discurso, marca uma cadência uniforme, sem desenvolvimento melódico. O caso mais comum é a forma reduplicativa ou triplicativa — com a reiteração de termos (advérbios, verbos e substantivos), de membros de frase ou de frases sucedendo-se em cadeia: […] O ritmo dessa repetição, insistente e obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com a redundância) um aumento de ênfase. Faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa. À expressividade e a intensidade são aqui inseparáveis. » B. NUNES, *Leitura de Clarice Lispector*, *op. cit.*, p. 134-135.

[850] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 59, « Ma blouse ! La blouse que j'avais achetée […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 120.

[851] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 48, « La déshumanisation est douloureuse comme le fait de tout perdre, de tout perdre, mon amour. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 101.

[852] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 39, « La chambre, la chambre inconnue ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 84.

[853] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 44, « […] parce que — parce que l'amour est la matière vivante. L'amour est la matière vivante ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 93.

Dans l'énoncé « eu matara. Eu matara[854] ! », le locuteur fait référence par deux fois au même acte. La réduplication produit un effet d'intensité par le seul fait de doubler la présence du mot. Or, elle crée également un effet de différence. Alors que la deuxième occurrence confirme et exalte l'acte de tuer, la première se borne à rapporter le fait. En ce sens, la répétition semble enrichir la signification de la phrase.

Analysons maintenant la réduplication de l'adverbe « enfim » [enfin], qui apparaît 23 fois de manière isolée au fil du texte et trois fois sous forme réduplicative. Dans la plupart des occurrences où il apparaît de manière isolée, le mot sert à exprimer une conclusion, dans le sens de « finalement ». C'est le cas, par exemple, de la phrase « Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher[855]… », où le mot suggère que le personnage était assis à table depuis longtemps et qu'il a décidé de se lever.

Les occurrences où l'adverbe « enfin » est réduplicatif semblent produire le même effet. Renforçant l'idée d'une longue durée écoulée, elles signalent la volonté de mettre fin à la description détaillée et de passer à autre chose :

> Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca — e enfim, enfim veria a madeira começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali[856].

Dans ce passage, la répétition représente le point culminant du processus de destruction/nettoyage de la chambre. Voir le bois pourrir est la dernière étape avant le basculement vers autre chose d'encore plus important. De la même manière, la seconde fois que l'adverbe « enfim » est réduplicatif, cela souligne l'idée d'aboutissement, mais aussi marque un tournant :

> Ter matado — era tão maior que eu, era da altura da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte[857].

---

[854] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « […] j'avais tué. J'avais tué ! » *La Passion*, *op. cit.*, p. 77.
[855] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 23, « Je me levai enfin, cette femme se leva de la table du petit déjeuner. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 51.
[856] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « Puis, j'allais jeter de l'eau dans l'armoire et l'engorger jusqu'à la bouche — pour enfin, enfin, voir le bois commencer à pourrir. Une fureur inexplicable mais qui me venait tout naturellement s'était emparée de moi : je voulais tuer quelque chose là-dedans. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 65.
[857] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 36, « Avoir tué — était tellement plus grand que moi, était à la mesure de cette chambre sans limites. Avoir tué entrouvrait la sécheresse des sables de la chambre jusqu'à l'humide, enfin, enfin, comme si j'avais creusé, creusé avec mes doigts durs et avides jusqu'à trouver en moi un filet de vie buvable qui était celui d'une morte. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 77. Pour la traduction de « cavado e cavado », nous suggérerons plutôt « creusé et creusé », pour les raisons avancées dans le texte.

Dans ce passage, la réduplication de l'adverbe met fin au ressassement, sans quoi la description pourrait se prolonger indéfiniment. Elle permet également au personnage de libérer toute sa charge émotionnelle. Par ailleurs, la réduplication est intensifiée par la répétition « cavado e cavado » [creusé et creusé], qui comporte d'ailleurs une tension entre l'effet quantitatif, l'intensité, et qualitatif, la profondeur. Courant dans le langage populaire, ce type de répétition à l'aide d'une conjonction renforce l'expressivité de ce qui est dit. Il se rapproche plutôt de la répétition par réitération que de la réduplication[858]. Selon G. Telles, « le peuple sait, au moins par intuition linguistique, que lorsqu'il oppose un mot au même mot, il en densifie le contenu, comme une ombre sur une autre ombre[859] ». L'effet de la répétition, dans ce contexte, est puissant : son rythme binaire évoque celui de la parole, comme dans la structure classique « il y a très, très longtemps », qui en portugais conserve la conjonction « e » : « Há muitos e muitos anos[860] ». En d'autres termes, la répétition permet d'évoquer le déroulement de la parole en temps réel, avec ses pauses, ses reprises et son organisation discursive. « Enfim, enfim » relèverait en ce sens du remplissage discursif, cette pratique servant à gagner du temps afin d'élaborer ce que l'on va dire.

Or, l'expression ne s'inscrit pas dans un discours oral ; l'oralité du passage n'est qu'imitée. La langue parlée suppose l'improvisation : elle donne lieu à toutes sortes d'hésitations, de reformulations ou même de répétitions, et n'aboutit jamais à un produit final. La langue écrite, en revanche, vise le produit fini. En ce sens, la réduplication de « enfim » ne relève pas d'un discours en construction, mais plutôt de « la volonté d'explorer et de creuser en profondeur une forme et son entour[861] ». L'adverbe « enfim » peut en soi représenter ce désir presque impossible d'arriver à la fin du récit : « Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era[862] ».

Le soulagement et la satisfaction dont il est question dans cette phrase semblent être ceux procurés par l'accomplissement d'un objectif, celui de sortir enfin de son enveloppe après une longue lutte. Cet effet est renforcé par l'adverbe « realmente » [réellement], qui marque un accomplissement : l'enveloppe brisée ou, pourrions-nous ajouter, l'enveloppe brisée grâce au

---

[858] E. PRAK-DERRINGTON, « La réduplication », *op. cit.*, § 28. Nous trouvons d'autres occurrences de ce phénomène dans le roman, comme dans « […] baldes e baldes de água […] », *A Paixão*, *op. cit.*, p. 30, « […] des seaux et des seaux d'eau […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 65.

[859] « O povo sabe, pelo menos por intuição linguística, que, quando opõe uma palavra à mesma palavra, como que lhe adensa o conteúdo, tal como uma sombra sobre outra sombra. » G. M. TELLES, *Drummond. A estilística da repetição*, *op. cit.*, p. 114.

[860] « Há muitos e muitos anos » *Ibid.*, p. 73.

[861] E. PRAK-DERRINGTON, « La cohésion rythmique », dans *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021, § 30.

[862] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 115, « Enfin, enfin, mon enveloppe s'était brisée réellement, et sans limites, j'étais. De ne pas être, j'étais. Jusqu'au bout de ce que je n'étais pas, j'étais. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 229.

ressassement. Si « enfim » suggère le désir d'en arriver à une conclusion, sa réduplication la repousse justement, dans un ressassement qui semble s'étendre à l'infini.

Il est curieux de noter que l'origine de « ressassement/ressasser » remonte au latin *sas*, signifiant filtrer au tamis une matière telle que la farine. Dans un contexte discursif, cela revient à faire passer le discours, ou les mots, au tamis pour ne retenir que les éléments les moins « fins ». Autrement dit, il s'agit d'effectuer des choix, de faire preuve de discernement, autant de facultés exigeant une conscience aiguë du langage. Si les personnages lispectoriens semblent mobiliser ces facultés avec aisance, leur conscience, elle, est toujours représentée en situation de crise — terme dont la racine, le mot grec *crin*, renvoie lui aussi à l'acte de tamiser.

Le personnage en situation de crise ne parvient pas à contrôler ce qu'il dit, si bien qu'il en vient à se répéter. Une force intense émane de ses dires, le poussant à cette répétition. Autrement dit, le langage produit un événement ; le récit est, en ce sens, performatif. La répétition apparaît comme l'expression d'une revendication propre à la littérature : du droit de pouvoir tout dire, de dire « fin » pour dire « fin ».

Une autre particularité de la poétique lispectorienne réside dans l'usage d'un rythme ternaire, créé par la triple répétition d'un même mot. Bien qu'elle ne soit pas fréquente dans *La Passion*, elle exprime un état affectif, une volonté d'agir, qui mérite d'être mentionnée. On en trouve au moins deux exemples où l'affect se déploie grâce à la répétition, et un contexte spécifique. Dans l'exemple qui suit, le verbe « querer » signifie à la fois le vouloir et le besoin[863] :

> De repente era isso. Eu estava entendendo que "pedir" era ainda os últimos restos de um mundo apelável que, mais e mais, se estava tornando remoto. E se eu continuava a querer pedir era para ainda me agarrar aos últimos restos de minha civilização antiga agarrar-me para não me deixar ser arrastada pelo que agora me reivindicava. E ao quê – num gozo sem esperança – eu já cedia, ah eu já queria ceder – ter experimentado já era o começo de um inferno de *querer, querer, querer*… A minha vontade de querer era mais forte do que a minha vontade de salvação[864]?

[863] On peut également citer la répétition ternaire de « *folhas* » [feuilles] : « Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas — na noite a ansiedade suave se transmite através do ôco do ar, o vazio é um meio de transporte. » *A Paixão*, *op. cit.*, p. 74 « Dans les maisons, les lumières s'éteignent pour que l'on entende plus nettement les grillons, et pour que les sauterelles marchent sur les feuilles presque sans les toucher, les feuilles, les feuilles, les feuilles — dans la nuit, l'anxiété douce voyage sur le creux de l'air, le vide est un moyen de transport. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 147-148 Dans cette description, les lumières s'éteignent pour créer un environnement plus propice à l'écoute des sons de la nature. La triplication ne sert pas seulement à faire allusion aux feuilles, elle permet également de souligner la délicatesse de la démarche de la sauterelle et à désigner toute une zone verte et vibrante.

[864] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 48, « Soudain, c'était ça. Je comprenais que "demander" faisait encore partie de ce monde nommable qui, de plus en plus, s'éloignait. Et si je continuais à vouloir demander, c'était pour pouvoir encore m'accrocher aux dernières traces de mon ancienne civilisation, m'accrocher pour m'empêcher d'être happée par

L'effet de la répétition ternaire dépend surtout du contenu affectif du verbe « querer » [vouloir], mais aussi de son rapport avec d'autres mots avoisinants. Si le verbe exprime une intention ferme, sa répétition semble avoir un effet d'intensification. Cependant, le contexte immédiat instaure une certaine ambivalence sémantique : d'une part, « querer » est suivi de « pedir » [demander] et de l'autre, précédé de « vontade de » [envie de]. Le verbe en vient ainsi à exprimer un désir contradictoire, deux impulsions opposées : « vouloir demander » et « avoir envie de vouloir ».

Or, nous savons que le personnage s'efforce de se libérer des entraves de son ancien moi, celui qui était toujours en position de manque, qui avait toujours besoin de demander de l'aide. Le roman présente même de longues digressions sur ce thème. En associant le verbe « querer » à « pedir », le personnage évoque un désir instable, qui semble progressivement s'évanouir.

La répétition ternaire dissipe l'ambiguïté et affirme « l'envie de vouloir » de manière exponentielle. Elle exprime le désir et la soif d'agir, la détermination à aller de l'avant sans se laisser absorber par des volontés mineures. Elle se rapproche en ce sens de la « volonté de puissance » nietzschéenne[865], comme le démontre le passage suivant :

> Mas agora sei de algo horrível: sei o que é *precisar, precisar, precisar*. E é um precisar novo, num plano que só posso chamar de neutro e terrível. É um precisar sem nenhuma piedade pelo meu precisar e sem piedade pelo precisar da barata[866].

Comme c'était le cas avec « querer », nous avons ici un verbe, « precisar » [avoir besoin de], qui prend des sens contraires en fonction du contexte. L'ambiguïté est particulièrement manifeste dans la dernière phrase, où « precisar » renvoie à la fois à un besoin positif, au sens d'une nécessité vitale, et à un besoin négatif, au sens d'une forme de dépendance, de subordination. Or, la triplication renforce la valeur intellectuelle et affective du verbe, de sorte qu'il apparaît à la fois comme un commentaire de l'énonciateur, exprimant ce qu'est la dépendance, et comme la pulsation même du sujet, son besoin vital.

---

ce qui maintenant me revendiquait. Et à quoi, dans une jouissance sans espoir — je m'abandonnais déjà, et je voulais m'abandonner — avoir essayé était déjà le début d'un enfer de vouloir, vouloir, vouloir… Ma volonté de vouloir était-elle plus forte que ma volonté de salut ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 102.

[865] Le terme est entendu ici au sens deleuzien : « […] quand Nietzsche présente l'éternel retour comme l'expression immédiate de la volonté de puissance, volonté de puissance ne signifie nullement "vouloir la puissance", mais au contraire : quoi qu'on veuille, porter ce qu'on veut à la "nième" puissance, c'est-à-dire en dégager la forme supérieure, grâce à l'opération sélective de la pensée dans l'éternel retour, grâce à la singularité de la répétition dans l'éternel retour lui-même. » G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 15-16.

[866] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 57, « Mais maintenant, je sais quelque chose d'horrible : je sais ce qu'est avoir besoin, besoin, besoin. Et c'est un besoin nouveau, sur un plan que je ne peux appeler que neutre et terrible. C'est un besoin sans aucune pitié pour mon besoin et sans aucune pitié pour le besoin du cafard. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 116.

Cette triplication n'est ni le symptôme d'un bégaiement pathologique ni l'expression d'une volonté de se faire comprendre. Elle s'apparente davantage à un rythme musical : d'après E. Prak-Derrington, « à partir de trois répétitions, la parole se rapproche du chant[867] ». Cette rythmicité provient non seulement de la répétition en tant que telle, mais aussi de l'expressivité qu'elle véhicule. On pense notamment au discours des tout-petits, qui comporte cette même intensité expressive :

> C'est que je n'ai pas eu le temps de dire « faim faim faim », alors j'ai dit « faim faim » et j'ai pleuré[868].

Tant dans l'exemple de la faim que dans celui du besoin, l'expressivité de la répétition renvoie à un trait fondamental de la condition humaine. La répétition répond aussi bien à un besoin biologique — se nourrir — qu'à un désir psychologique — chercher du réconfort, du soutien. Il s'agit dans tous les cas de s'exprimer dans « la toute-puissance de [sa] parole[869] ». D'où le pouvoir incantatoire de la répétition par triplication, selon E. Prak-Derrington :

> La fonction incantatoire s'observe chaque fois qu'un locuteur s'efforce de soumettre le réel à la toute-puissance de son « désir » — au sens psychanalytique de Wunsch (souhait) et non de Begierde (désir charnel) — par l'emploi de mots régulièrement modulés, mi-parlés, mi-chantés[870].

Le pouvoir magique du mot fait résonner la pulsion vitale du sujet. Répété, le mot assume une valeur d'invocation, cet acte de parole consistant à « transformer le dire en faire advenir[871] ». Dans le cas de G. H., c'est comme si, par la force de la répétition, elle incarnait le sens réel du mot « precisar ». En d'autres termes, la matérialité du signe produit sa signification.

Dans le cas de l'enfant, l'énoncé signale que le pouvoir magique du mot n'est pas encore entré en jeu. Bien qu'il ait amorcé cette phase du développement que S. Freud a appelé, dans *Totem et Tabou*, la « pensée magique », l'enfant dit n'avoir « pas eu le temps » de faire appel au mot ; en effet, il ne fait que débuter son entrée dans le langage, et son mode d'invocation demeure donc celui des pleurs.

En somme, la répétition par duplication, ou triplication, a chez Clarice Lispector une fonction qui dépasse la simple intensification du mot ou de la phrase. Elle est un moyen d'exprimer quelque chose qui va au-delà du langage, étant donné qu'elle transmet plus que ce

---

[867] E. PRAK-DERRINGTON, « L'incantation », dans *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021, § 1.
[868] « É que eu não tive tempo de falar "fome fome fome" então eu falei "fome fome", e chorei. » Exemple personnel.
[869] E. PRAK-DERRINGTON, « L'incantation », *op. cit.*, § 36.
[870] E. PRAK-DERRINGTON, « La cohésion rythmique », *op. cit.*, § 35.
[871] *Ibid.*, § 72.

que le mot lui-même peut représenter. La norme linguistique en ressort transgressée, comme le montrent les constructions anormales que nous avons commentées dans des chapitres précédents, telles que « A vida se me é » [La vie m'est].

À travers ce type de répétition, Clarice Lispector innove et singularise sa pratique littéraire. Elle renforce la charge affective du mot tout en remettant en question sa capacité à représenter le concept. C'est ce qui rend son écriture moderne et fait d'elle l'une des voix les plus importantes de la littérature brésilienne. Consciente des limites du langage, Clarice Lispector trouve dans la répétition le « secret », pour employer un terme très lispectorien, qui lui permet d'exprimer l'ineffable.

2.2. La musique : « une oreille dans le ventre »

Tirée de l'essai *Bacon : logique de la sensation*[872], la formule qui donne son titre à ce sous-chapitre synthétise la conception deleuzienne de la musique en tant qu'art de la sensation. Pour G. Deleuze, la musique échappe à la logique du sens, au langage rationnel, à ce qui est de l'ordre de l'intelligible ; elle est avant tout une vibration, une expérience corporelle.

La poétique de la répétition de Marguerite Duras et Clarice Lispector s'inscrit dans ce même régime de la sensation. Selon G. Deleuze, nous concevons ce régime comme fondé sur la puissance sensible du mot. Une écriture de la sensation travaille les répercussions des mots, leurs résonances ; elle vibre dans le corps, dans la peau. Autant chez Marguerite Duras que chez Clarice Lispector, le texte s'apparente à une composition sonore, dans laquelle la répétition est plus qu'une simple métaphore. Imprégnant l'organisation même du texte, elle le fait vibrer de l'intérieur, de sorte que la langue devient, comme suggère Ana Paixão, un « corps sonore en mouvement[873]. »

Il est tout d'abord intéressant de noter que la musique joue un rôle central dans le processus créatif des deux écrivaines. Toutes deux semblent considérer l'écriture comme une expérience sonore. Écrire consiste pour elles à donner un rythme aux mots, à les habiller de répétitions et de silences, comme pour les arranger en une composition musicale. Ce faisant, elles les amènent à transcender leur sens, à les faire résonner.

[872] « Il est certain que la musique traverse profondément nos corps, et nous met une oreille dans le ventre, dans les poumons, etc. Elle s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle désincarne les corps. » G. DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 55.
[873] A. PAIXÃO, « Verba sonora. À escuta das ressonâncias da língua », dans *Tempo, espaço e identidade na cultura portuguesa*, Université de Bucareste, 2014, p. 6.

Il convient donc de nous intéresser au rapport des écrivaines à la musique — qu'il s'agisse de l'écoute qui accompagne l'écriture, de l'incorporation de thèmes musicaux, ou du travail de la musicalité dans la structure textuelle. Les détails sont éloquents à cet égard. Toutes deux perçoivent la musique comme un élément divin : « au-dessous de tout[874] » pour Marguerite Duras, analogue à Dieu pour Clarice Lispector (« Dieu est comme écouter de la musique : il remplit l'être[875] »). Pour l'une comme pour l'autre, la musique est une passion.

Si la musique procure un plaisir particulier, celui-ci tient beaucoup à la répétition. La répétition musicale « sert à établir et à inscrire un matériau dans la mémoire, autant qu'à le différencier […][876] ». Le thème, les mouvements, les contrepoints, les reprises séduisent l'auditeur qui cherche à repérer les similitudes avec le passage déjà entendu. L'écoute de la musique s'enrichit de cette recherche ludique consistant à identifier ce qui se répète, quand et comment.

La notion de « ritournelle » résume bien cette logique. Elle est cette phrase musicale qui crée un point de repère pour l'auditeur, lui permettant non seulement de reconnaître l'air mais aussi de le retenir. Ce moment est source de plaisir. On retrouve d'ailleurs la notion de résonance dans la définition du terme. Selon le *Trésor de la langue française*, la ritournelle est un « court motif instrumental qui introduit ou rappelle une mélodie au début, à la fin ou entre chaque strophe d'un morceau » ; par extension, il s'agit d'un « petit air servant de refrain à une chanson[877] ». Au sens figuré, la ritournelle n'est rien d'autre que « [cette chose] que l'on répète continuellement[878] ».

On sait que le concept de ritournelle vient de la musique baroque et qu'il renvoie à un thème musical qui est repris dans différentes tonalités ou variations. G. Deleuze, cependant, se l'approprie pour en faire un concept philosophique et existentiel. La ritournelle est selon lui une structure qui cherche à produire un ordre au milieu du chaos. La « petite chanson » n'explique pas le chaos du monde, mais semble aider à lui donner forme :

> Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme,

[874] « Je mets la musique au-dessous de tout […] après il n'y a plus que Dieu mais Dieu n'existe pas » F. MONTEIL, « Marguerite Duras : "Je mets la musique au-dessus de tout" », dans l'émission *Les Trésors de France Musique*, 2024, 60 min. (en ligne : https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-tresors-de-france-musique/discotheques-privees-avec-marguerite-duras-une-archive-de-1991-9399540 ; consulté le 10 janvier 2025).
[875] « Deus é como ouvir música: repleta o ser. » C. LISPECTOR, *Um sopro de vida (Pulsações)*, *op. cit.*, p. 97.
[876] P. GUYE, « Musique et répétition », dans *Figures de la répétition*, Saint-Étienne, CIEREC, 1992, p. 133.
[877] Article « Atonalité », dans *Trésor de la langue française informatisé*, CNRS / ATILF, 2026 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/ritournelle ; consulté le 10 septembre 2025).
[878] *Id.*

> stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée.

Cet enfant qui chante dans le noir nous rappelle celui qui veut écouter tous les soirs la même histoire avant de dormir. Le premier chante pour se libérer de sa peur, l'autre cherche à assimiler une expérience. Surtout, tous deux cherchent à construire un centre stable devant l'inconnu, un territoire sécurisant qui permette d'organiser le chaos interne. Par le chant, l'enfant organise le temps et fixe le souvenir.

C'est dans cette perspective que G. Deleuze associe la ritournelle à l'acte d'entrer et de sortir d'un territoire qui nous est propre. Il identifie l'acte de fredonner à trois situations spécifiques : lorsqu'on est chez soi et que l'on range, marquant ainsi sa présence ; lorsqu'on n'est pas chez soi et que l'on veut rentrer, notamment le soir, afin de se rassurer ; et enfin, lorsqu'on quitte sa maison pour aller quelque part, sortant d'un territoire pour entrer dans un autre. Dans ces trois situations, il est question de créer un territoire, une sensation d'appartenance. La ritournelle « aménage une terre contre les forces du chaos[879] ». Si elle évoque le simple fait de chantonner pour soi-même, elle fonctionne en réalité comme une activité de symbolisation, un acte réflexif du sujet.

Dans le contexte de la littérature, la répétition propre à la ritournelle se manifeste dans la manière dont les mots habitent l'espace et le temps, créant un rythme, une mémoire et une résonance. C'est à partir de ces éléments que nous abordons la musicalité dans l'œuvre de Marguerite Duras et de Clarice Lispector.

2.2.1. La trace ineffaçable du mot chez Marguerite Duras

Selon la musicienne Ami Flammer, la fascination qu'éprouvait Marguerite Duras pour la musique tenait justement à son manque de connaissances dans ce domaine. Elle ne savait ni jouer de la musique, ni lire une partition. Quant au solfège, elle s'y connaissait encore moins. Son rapport à la musique n'avait rien de technique ; c'était d'abord et avant tout une fascination pour la capacité de cet art à éveiller des émotions. La puissance émotionnelle d'une mélodie, la subtilité d'un air : voilà ce qui l'intéressait.

[879] R. SASSO et A. VILLANI, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les cahiers de Noesis, 2003, p. 305.

Elle était en même temps très sensible à la dimension matérielle et esthétique du son, comme le décrit si bien Ami Flammer, compositrice de la musique de « Navire Night », « Césarée » et « Des Mains négatives » :

> Elle adorait la chaconne de la *Partita* en ré mineur pour le violon seul. Elle m'a montré quelques rushes du *Navire Night* et elle m'a dit : « Il faudrait que ce soit la *Chaconne* ou quelque chose comme ça ». La *Chaconne,* c'est l'idée d'une séquence variée éternellement. Trente variations à partir de deux mesures […] Ce choix m'a paru totalement pertinent avec *Le Navire Night*. Mais lorsque Marguerite m'a demandé : « Est-ce qu'on peut la mettre dans le film ? », je lui ai répondu : « Ça me paraît fou. Avec une musique aussi forte, il ne va plus y avoir de film » […] Si la musique a été juste, c'est parce que la demande de Marguerite était juste[880].

La musique constitue effectivement une obsession dans son œuvre. Dans *Le Ravissement,* elle se manifeste tout d'abord dans l'image sonore produite par l'expression « gong vide[881] ». Avec ce choix lexical, Marguerite Duras fait ressentir l'expérience plutôt que de la décrire. Le gong est un « instrument à percussion, originaire d'Extrême-Orient, fait d'un disque de métal sonore (bronze ou cuivre) généralement suspendu, que l'on frappe avec un maillet ou une baguette à tampon[882] ». Il est utilisé dans les pratiques de méditation pour marquer un moment important, comme le début ou la fin d'une séance. Il possède une sonorité très particulière, se caractérisant par un impact soudain qui résonne longuement et profondément, décroissant peu à peu jusqu'au silence. Son effet est, en ce sens, double. D'un côté, le coup du gong marque un instant : il interrompt le silence, crée un avant et un après. De l'autre, sa résonance éternise le temps. Sa force de vibration emplit le temps et l'espace, comme pour invoquer une présence.

Quant au terme « vide », dans l'expression « gong vide », il signale l'absence de contenu. Il suggère que le texte est une expérience sonore totale, capable de se substituer au langage. Les mots répétés font résonner l'expérience de sorte que le lecteur puisse lui aussi la ressentir. La sonorité du gong vide est une sonorité primordiale, antérieure au mot. Elle renvoie à un son qui se répète et résonne à l'infini. Ainsi, le gong vide peut être interprété comme le symptôme de l'événement. Tel un battement muet, il évoque un temps sans axe, en résonance sonore avec les « gonds » de Hamlet : « The time is out of joint » [Le temps est hors de ses gonds] [883].

---

[880] A. FLAMMER, « Elle était musicienne », dans *L'Herne : Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 290.
[881] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 308.
[882] Article « Gong », dans *Trésor de la langue française informatisé*, CNRS / ATILF, 2026 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/ritournelle ; consulté le 31 mai 2025).
[883] W. SHAKESPEARE, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark* (1934), New York, Cambridge University Press, 1969, acte I, 5 — p. 33.

Si le gong vide métaphorise l'art de la musique, le retour incessant des mêmes mots montre à quel point le texte est configuré selon une structure musicale. Prenons ce passage : « Était-ce le *cœur* qui *n'était* pas *là* ? Tatiana aurait tendance à croire que *c'était* peut-être en effet le *cœur* de Lol V. Stein qui *n'était* pas — elle dit : *là*[884]. » Ces deux phrases possèdent une musicalité remarquable. À les lire, on a l'impression que Marguerite Duras concevait le texte comme un arrangement de notes et l'écriture comme un processus de composition musicale. Comme une musicienne qui laisse les notes la guider, Marguerite Duras semblait sentir le mot, comme si elle savait que tel mot isolé ou répété allait changer de sens selon sa position dans la phrase. Ainsi, de manière inattendue, elle semble dire quelque chose de différent de ce qu'elle disait au départ. Dans la première phrase, l'accent est mis sur l'absence (« n'était pas ») ; dans la reprise, il est déplacé à la fois sur le sujet (« le cœur ») et sur le « là », mis en évidence par le deux-points et par son isolement. Le jeu sonore des mots renforce l'effet expressif de la phrase.

Cette musicalité s'exprime également par le rythme ternaire et le parallélisme, porteurs à la fois de sonorité et de fluidité. Le parallélisme gagne en intensité lorsqu'il est associé à la parataxe. La structure répétée engendre un motif, reconnaissable à l'oreille, comme on peut le voir dans les quatre passages suivants :

> […] tâche exécutée si ardue qu'elle soit, si difficile, si longue qu'elle soit[885].
>
> Je vois comment elle y arrive. Très vite, elle gagne le champ de seigle, s'y laisse glisser, s'y trouve assise, s'y allonge[886].
>
> Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt[887].
>
> Elle est allée *vers autre chose* de plus vague, *sans fin*, elle ira *vers autre chose* que je ne connaîtrai jamais, *sans fin*[888].

Dans le dernier passage, la répétition de « vers autre chose » et « sans fin » contribue à instaurer un parallélisme syntaxique et sémantique qui porte le rythme de la répétition à son point d'orgue d'expressivité. En décomposant le passage, nous pouvons voir à quel point sa logique repose sur la répétition :

Elle est allée	Elle ira
vers autre chose	vers autre chose

[884] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 288.
[885] *Ibid.*, p. 332.
[886] *Ibid.*, p. 316.
[887] *Ibid.*, p. 307.
[888] *Ibid.*, p. 368.

de plus vague	que je ne connaîtrai jamais
sans fin	sans fin

Par le rythme qu'il instaure au sein de la phrase, le parallélisme fait résonner l'écho d'une présence qui se dérobe — inconnue, sans nom, « vague ». La répétition de « vers autre chose » intensifie l'idée du départ alors que celle de « sans fin », du fait de sa valeur sémantique, renforce la continuité, le mot « sans » nie l'existence d'une limite. Ainsi, la phrase s'articule sous un paradoxe.

En ce sens, il semblerait que le texte se dote d'une telle rythmicité qu'il dissout son propre sens. Il bascule vers le champ de la matérialité, où le langage est d'abord son, vibration. C'est en ce sens que « la répétition engendre la jouissance », selon Roland Barthes :

> Les exemples ethnographiques abondent : rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc : répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. Seulement voilà : pour que la répétition soit érotique, il faut qu'elle soit formelle, littérale […][889]

De fait, la répétition semble impliquer une perte du signifié au profit de la jouissance du signifiant. Elle transgresse et déborde, elle tend vers l'excès, jusqu'à aboutir à un certain ludisme. On le voit bien lorsque le même son est répété : c'est le cas des sons « v » et « e » dans « Elle veut voir venir avec moi […][890] », ou encore de « s » et « f » dans « la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein[891] ». Ces sons répétés créent un plaisir sonore, et un repère dans le chaos de l'histoire. Ils peuvent aussi déstabiliser, comme dans la paranomase :

> Tatiana Karl se trouve environnée par le mensonge, elle a un vertige et l'idée de sa mort afflue, eau fraîche, qu'elle se répande sur cette brûlure, *qu'elle* vienne recouvrir cette honte, *qu'elle* vienne, alors la vérité se fera. *Quelle* vérité ? Tatiana soupire. La danse est terminée[892].

L'enchaînement de la forme contractée « qu'elle » (« que » + « elle ») et du pronom interrogatif « quelle » crée un effet rythmique intéressant. Il produit également un subtil déplacement de sens, et inscrit une différence dans la matérialité même du mot. Autrement dit, la répétition rend visible ce qui ne l'est pas et attire l'attention sur ce qui aurait pu *a priori* sembler rudimentaire et dépourvu d'intérêt.

[889] R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 67.
[890] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 339.
[891] *Ibid.*, p. 385.
[892] *Ibid.*, p. 370.

Le rythme engage aussi tout l'univers de mots durassiens résonants : bal, cheveux, nuit, mort, temps, toujours, mer, dire, regarde, rien[893]. À vrai dire, *Le Ravissement* contient relativement peu de mots. On peut être tenté d'y voir une forme de fermeture, un manque de richesse sémantique, mais cet aspect témoigne en réalité d'une ouverture — d'un mouvement vers la déterritorialisation des mots. À chaque reprise, les mots se déplacent et se réorganisent, à l'instar des éléments musicaux qui se reconfigurent de variation en variation, tantôt accélérant, tantôt ralentissant. C'est cette dynamique, cette expressivité musicale que la répétition apporte au texte.

Or, lorsque les mots reviennent, ce n'est pas pour inviter le lecteur à les identifier ou à repérer leur répétition, mais plutôt l'inverse : lorsque le mot revient, le lecteur découvre avec surprise la différence par rapport à la première occurrence, comme dans « Elle pleure. *Les larmes* coulent encore, de loin, de derrière *les larmes*, attendues comme toutes *les larmes*, enfin arrivées […][894] ».

Ceci nous permet d'affirmer qu'il existe un véritable travail sur la matérialité du texte. Grâce à la répétition, Marguerite Duras fait apparaître des forces qui n'étaient pas présentes. Les mots ne sont moins mis au service du sens ou de la transmission d'un message, que du jeu rythmique *entre* les mots : dans la densité matérielle ainsi créée se construit le sens. Ce mode de signification serait impossible si les mots apparaissaient de manière isolée, sans effet de résonance. Chez Marguerite Duras, les mots existent en réseau : chacun est relié à un autre, exactement identique, de sorte que chaque mot est à la fois le même et l'autre. Il s'ensuit que le mot durassien porte toujours en lui des résidus d'identité et d'altérité, autant de traces qui ne s'effacent pas.

C'est ce que rappelle Jean François Lyotard lorsqu'il aborde le sujet des « musiques répétitives ». Selon lui, ce type de musique agit sur la mémoire et l'oubli :

> Leur force est qu'elles font oublier ce qui se répète, et elles permettent de ne pas oublier justement le temps lui-même, comme battement lui-même, comme battement sans contenu, sans histoire[895].

Autrement dit, J.-F. Lyotard propose une distinction entre la répétition du contenu et le ressenti du temps (de la répétition). La répétition engendre l'oubli dans la mesure où elle vide

[893] Nous renvoyons le lecteur à l'étude quantitative de Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs sur le style de l'écrivaine : C. RODGERS et G. JACOBS, « Duras en mesures : éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durassienne », dans *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 155-170.
[894] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 373.
[895] J.-F. LYOTARD, *Au juste*, Paris, Bourgois, 1980, p. 87.

l'histoire de son contenu ; et en engendrant un rythme, elle instaure un temps subjectif qui perdure.

C'est peut-être pour cela que B. Alazet parle de la « fadeur des mots ». À force de se répéter, les mots se vident de leur sens, leurs couches d'usage courant s'effacent, et seule leur « ossature » subsiste. En d'autres termes, leur contenu s'efface, mais leur forme demeure.

Ce contraste est l'endroit où apparaît la ritournelle de Marguerite Duras, qui reflète aussi sa vie, fortement marquée par la déterritorialisation, par l'expérience du « commencement constant », à tel point qu'elle se disait « pourrie de départ » : « Il faut vous dire que j'étais fille de fonctionnaire et que pendant toute mon enfance je n'ai fait que changer de lieu[896]. » Il n'était pas question de simples voyages dans des pays limitrophes, mais d'un changement plus radical : le passage d'un continent à un autre, de l'Europe à l'Asie, dans une réalité culturelle suffisamment différente pour perdre tous ses repères. Tout était à apprendre : le mode fonctionnement du pays, les règles, la langue… du moins, jusqu'au nouveau départ, qui impliquait de tout recommencer. Dans ce contexte de « commencement constant », la mère de Marguerite Duras, Maria Donnadieu, décide un jour de débourser toutes ses économies pour acheter un terrain de plantation. Toutefois, ignorant tout de la corruption fiscale qui règne là, elle ne se rend pas compte que la terre est incultivable. La famille verra donc régulièrement le champ être inondé, les besoins cycliques de la nature. Ces tragédies venues de la mer, du fleuve Mékong, et les déplacements constants, semblent forger une perception du temps très particulière chez l'écrivaine :

> Je n'ai pas eu de longues années d'habitudes, ni cette douceur qui dérive d'elles et de son rythme […] Non, je n'ai rien eu de tout cela, je n'ai eu ni maison familiale, ni jardins connus, ni greniers, ni grands-parents, ni livres, ni ces camarades qu'on voit grandir. Rien de tout cela[897].

Ce parallèle interroge quant au véritable rôle de la répétition dans son œuvre. En effet, le mouvement rythmique de déterritorialisation et de territorialisation apparaît comme une manière d'habiter le chaos. Marguerite Duras semble produire ce même mouvement dans le corps du texte, à travers le dynamisme et la résonance des mots. Elle élabore une écriture centrée sur le tracé du mot, comme s'il y avait là une manière d'habiter le langage et de façonner un territoire. Mais aussi d'assouvir son besoin de repères : car si elle part à la recherche du déjà dit, c'est peut-être pour mieux cartographier ce territoire. Quoi qu'il y ait d'effacement dans sa poétique, les mots qui résonnent sont la trace de l'ineffaçable. En résonnant, ils résistent à

[896] M. PORTE, *Les lieux des Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 16.
[897] M. DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/ IMEC, 2006, p. 342.

l'oubli. C'est dans cette dynamique entre effacement et résistance que réside le rythme singulier de la ritournelle durassienne.

2.2.2. Les résonances du mot chez Clarice Lispector

Clarice Lispector cherche d'autres moyens d'expression que le langage, comme la musique, la peinture, la sculpture. Si elle s'adonne à ces autres disciplines, ce n'est pas parce qu'elle cherche d'autres moyen d'expressions que le langage ; au contraire, elle respecte pleinement l'intégrité de chaque domaine artistique :

> Je t'écris tout entière et je sens une saveur à être et ta saveur-à-toi est abstraite comme l'instant. C'est aussi avec tout le corps que je peins mes tableaux et que je fixe l'incorporel, moi corps à corps avec moi-même. La musique ne se comprend pas : elle s'entend. Entends-moi alors avec ton corps entier[898].

La faculté auditive, invoquée ici par le personnage d'*Água viva*, est également sollicitée dans *La Passion* à travers une métaphore musicale :

> O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio[899].

Ainsi, le texte nous invite à l'entendre sur le plan auditif plutôt qu'intellectuel, il nous invite à l'écouter. On retient l'image sonore de l'aiguille, image qui revient dans « um chiado neutro » [un crissement neutre]. La musique appelle une expérience subjective.

Clarice Lispector recourt également à une métaphore musicale lorsqu'elle emploie le concept d'atonalité, soit un « principe d'écriture musicale qui utilise tous les degrés chromatiques de la gamme, sans tonalité définie[900] ». La musique atonale semble n'avoir aucune direction ; elle ne fait que simuler une vibration :

---

[898] C. LISPECTOR, *Água Viva* (1973), D. O. M. Regina Helena (trad.), éd. bilingue, Paris, Éditions des Femmes, 1981, p. 13, « Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. » *Ibid.*, p. 12.

[899] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 29, « Le bruit inaudible était pareil à celui d'une aiguille continuant à tourner sur un disque, alors que la chanson s'est tue. Un crissement neutre de chose, voilà ce que faisait la matière de ce silence. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 64.

[900] Article « Atonalité », *op. cit.*

> O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não só toleram o atonal, como a ele aspiram[901].

Outre ces métaphores, la musique imprègne également les structures narratives et rythmiques des œuvres de Clarice Lispector, elle s'inscrit dans le corps même de ses textes. B. Nunes a comparé l'œuvre de Clarice Lispector à « un impromptu de thèmes qui se combinent ou se transforment à différents moments, comme en musique[902] ». Le critique voit dans l'écriture d'*Água-viva*, particulièrement dans sa tendance à mélanger forme et sens, des similarités avec la variation en musique. On observe cette tendance dans des phrases comme :

> Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. […] improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia[903].

L'improvisation du jazz vise à créer des variations au sein d'une même structure harmonique, de manière instantanée et irréfléchie. Or, dans *La Passion*, il s'agit surtout de mettre en œuvre l'écho durable du mot, sa « reprise musicale ». La répétition des mots chez Clarice Lispector témoigne de ses expérimentations ludiques avec le langage. Parfois, cet expérimentalisme se manifeste par la répétition de mots tout au long d'un paragraphe ou d'un segment, une forme de répétition qui va donc au-delà de la réduplication. Il peut aussi prendre la forme d'un enchaînement de différents types de reprise, avec pour effet d'exposer la nature même de la répétition, le fonctionnement en réseau[904]. Dans ces cas, les mêmes mots sont appelés à remplir différentes fonctions syntaxiques comme dans cet exemple :

> E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe *uma forma*? *Uma forma* contorna o caos, *uma forma* dá construção à substância *amorfa* […][905]

Ici, « uma forma » est d'abord complément d'objet direct du verbe « dar », avant de devenir sujet de la deuxième phrase par anadiplose. Elle est ensuite reprise par anaphore, pour finir dans une paronomase « forma » / « amorfa ». Dans ce type de répétition par déplacement,

---

[901] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 91, « Le contact avec le supersonique de l'atonal contient une joie inexpressive que seule la chair, dans l'amour, tolère. Les grands ont la qualité vitale de la chair, et non seulement ils tolèrent l'atonal, mais ils y aspirent. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 181.

[902] « Um impromptu de temas que se combinam ou se alteram em momentos distintos como na música. » B. NUNES, *A clave do poético*, *op. cit.*, p. 209.

[903] C. LISPECTOR, *Água Viva*, *op. cit.*, p. 48, « Je sais ce que je fais ici : j'improvise. […] J'improvise comme dans le jazz on improvise la musique, jazz en furie, j'improvise devant l'auditoire. » *Ibid.*, p. 49.

[904] Nous renvoyons le lecteur au concept de « cohésion rythmique » de E. Prak-Derrington. E. PRAK-DERRINGTON, « La cohésion rythmique », *op. cit.*

[905] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Peut-être ma tactique pourra lutter contre cette désintégration consiste-t-elle à tout faire désormais pour lui donner une forme ? Une forme circonscrit le chaos, une forme donne une armature à la substance amorphe. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 25.

le texte cesse de fonctionner en tant que langage articulé pour se mettre au service du mot isolé. En trahissant la fonction de communiquer, la répétition se range du côté de la jouissance de l'oreille.

La reprise musicale contribue aussi à organiser le chaos. Si les mots surgissent d'une profonde instabilité affective, ils sont néanmoins conviés à revenir, comme pour lui donner forme. Dans le cas de *La Passion*, le chaos apparaît dès *l'incipit* et la répétition, au sens musical, se dessine comme un moyen de l'ordonner. La musique est l'instrument par lequel le corps et la pensée tentent de faire face au chaos. Dans cet esprit le mot « delicada » est répété non moins de onze fois sur deux pages. Imprimant une forte émotion au texte, cette répétition s'apparente à une ritournelle :

> O GOSTO do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito *delicadas* […] A coisa é tão *delicada* que eu me espanto de que ela chegue a ser visível. E há coisas ainda tão mais *delicadas* que estas não são visíveis. Mas todas elas têm a delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria como um rosto[906].

Dans ce passage, les trois occurrences de « delicada » [délicate] se rapportent au substantif « coisa » [chose]. Or, dès la première phrase, le lecteur est plongé dans une grande ambiguïté sémantique, entre le caractère foncièrement générique de « coisa » et la multiplicité de sens que peut revêtir « delicada » selon le contexte. Si le terme conserve l'idée de raffinement, hérité du latin, dans le langage populaire il renvoie plutôt à la faiblesse. Ainsi, « coisas delicadas » peut aussi bien évoquer la fragilité et la complexité que l'élégance et la finesse. Ces sens se fixent et se déplacent, donnant naissance à un nouveau contexte.

> Ah, e eu que não sabia como consubstanciar a minha "alma". Ela não é imaterial, ela é do mais delicado material de coisa […] Ah, meu amor, as coisas são muito *delicadas*. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a *delicadeza* da inocência ou só a *delicadeza* dos iniciados é que sente o seu quase nulo. […] Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão *delicada* que por minha incapacidade de viver no plano de *delicadeza* do gosto apenas terroso da batata — eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua *delicadeza* de coisa viva […][907]

[906] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 99, « Le goût du vivant. Qui est un goût presque nul. Et cela parce que les choses sont très délicates […] La chose est si délicate que je m'étonne qu'elle puisse être visible. Et il y a des choses tellement plus délicates qu'elles ne sont pas visibles. Mais toutes, elles ont notre délicatesse équivalente à ce que signifie pour nous notre corps le fait d'avoir un visage, la sensibilisation du corps que représente un visage humain : la chose possède une sensibilisation d'elle-même, comme un visage. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 197.

[907] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 99, « Ah, et moi qui ne savais pas comment matérialiser mon "âme". Elle n'est pas immatérielle, elle est faite de la matière la plus délicate […] Ah, mon amour, les choses sont très délicates. On marche sur elles avec une patte trop humaine, avec trop de sentiments. Seule la délicatesse de l'innocence ou seule

Ici, le terme semble surtout renvoyer à la subtilité de l'expérience sensorielle, comme pour dire que seule une sensibilité profonde est en mesure de percevoir la vraie nature des choses.

La reprise du mot « delicada » donne par ailleurs un certain rythme au texte. Toutefois, il ne s'agit pas d'un rythme progressif, où chaque reprise révèlerait un sens différent du mot et conduirait à un élargissement de ses significations, à une évolution globale du concept. Au contraire, les différentes acceptions sont révélées de manière simultanée, mettant au jour ce réseau de significations qui fait la valeur inépuisable du mot. En réalité, tout ce segment est construit autour du thème de la délicatesse, de sorte que le mot apparaît aussi dans d'autres contextes : « Tua energia física era a tua energia mais *delicada* […] Eu não sabia ver que aquilo era amor *delicado*[908]. » D'ailleurs, le mot finira par exprimer cette difficulté à « dire » la réalité, qui constitue l'un des motifs du roman : « […] a vida está me doendo e não sei como falar, a realidade é delicada demais[909] ».

On retiendra par ailleurs de ce passage le jeu sonore entre « batata » et « barata », où le changement d'une seule lettre donne lieu à une création inattendue. Cet exemple rappelle la méthode inventive de Raymond Roussel, qui, à travers le jeu entre *billard* et *pillard*, a montré qu'un changement presque imperceptible pouvait ouvrir la voie à de multiples nouveaux récits[910]. À partir de ce jeu sonore, l'écrivain exploite l'allitération et la capacité créatrice de la langue. Dans le cas de Clarice Lispector, il ne s'agit pas de multiplier les histoires, mais simplement de faire passer un mot pour l'autre, à la manière d'un calembour. Cette figure est d'ailleurs très courante dans le domaine musical, où les mots à la sonorité proche contribuent au flux rythmique, comme l'illustre si bien la chanson brésilienne « Águas de março » [Les eaux de mars] :

> Un pas, une pierre, un chemin qui chemine
>
> Un reste de racine, c'est un peu solitaire
>
> C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil

---

la délicatesse des initiés peut sentir son presque nul. […] Je ne pouvais pas sentir le goût de la pomme de terre, car la pomme de terre est presque la matière de la terre ; elle est si délicate que — par mon incapacité à vivre sur le plan de délicatesse du goût à peine terreux de la pomme de terre — en posant sur elle ma patte humaine, je brisais sa délicatesse de chose vivante. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 197-198.

[908] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 100, « Ton énergie physique était ton énergie la plus délicate. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 198.

[909] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 24, « […] la vie me fait mal, et je ne sais comment parler — la réalité est trop délicate. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 58.

[910] R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Paris, Gallimard, 1979.

C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entrouvert[911].

En somme, la répétition de « delicada » provoque une déterritorialisation du langage : le mot est retiré de son usage courant pour être mis en relation avec de nouveaux éléments, et la structure discursive elle-même s'en trouve subvertie. De cette manière, on peut voir à quel point le texte explore le son des mots, leurs phonèmes, comme s'ils recelaient un rythme musical, une trace, les vestiges de quelque chose qui précède le sens et demeure.

On retrouve donc dans la pratique de la répétition de Clarice Lispector une « constance temporelle et une portée spatiale[912] », pour reprendre les termes de G. Deleuze. Ses tournures insistantes confèrent une grande expressivité au texte, qui s'avère finalement n'être rien d'autre qu'un tracé « délicat ». En déplaçant les mots pour les relier autrement, dans des maillages imprévus et surprenants, son style de répétition engendre une atmosphère intensément sensorielle. La matérialité des mots constitue le territoire, le temps du récit. Sans eux, le récit ne pourrait exister.

Toutefois, la répétition a aussi pour effet de saper la densité du mot ; comme chez Marguerite Duras, le mot est mis à nu, devenant pure matérialité. Nous retrouvons la « technique de l'usure » dont parle B. Nunes. Selon lui, la répétition des mots confère au style de l'écrivaine une fascinante étrangeté :

> En effet, la romancière, tantôt neutralisant les significations abstraites des mots, tantôt les utilisant dans leur sens le plus concret, par la répétition obsessionnelle de verbes et de noms, emploie un procédé que nous appellerons technique d'usure, comme si, au lieu d'écrire, elle désécrivait, obtenant un effet magique de reflux du langage, qui laisse apparaître le « ça », l'inexprimé[913].

Dans le même esprit, Eduardo Viveiros de Castro affirme que Clarice Lispector ne cherche aucunement à enrichir le code linguistique ; au contraire, elle s'emploie à le détruire, le dissoudre, pour dire ce qui ne peut pas être dit. Pour illustrer cette atténuation de la densité des mots dans *La Passion*, le critique observe que « trois mots reviennent tout au long du texte : "seco" [sec], "deserto" [désert], "inferno" [enfer][914] ». Il aurait d'ailleurs pu citer bien d'autres

---

[911] « É pau, é pedra, é o fim do caminho/ É um resto de toco, é um pouco sozinho/ É um caco de vidro, é a vida, é o sol/ É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol […] » M. RAMOS, « L'adaptation par Georges Moustaki de chansons brésiliennes », dans *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

[912] G. DELEUZE, « De la ritournelle », *op. cit.*, p. 387.

[913] « De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos de técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o "aquilo", o inexpressado. » B. NUNES, *O dorso do tigre*, *op. cit.*, p. 137-138.

[914] E. VIVEIROS DE CASTRO, « Rosa e Clarice, a fera e o fora », *op. cit.*, p. 22.

exemples. Néanmoins, son commentaire révèle combien les mots lispectoriens réverbèrent au-delà du texte, dans l'esprit du lecteur. En même temps qu'elle territorialise le mot, l'écriture le déterritorialise.

Clarice Lispector joue tant avec les mots que le lecteur s'en trouve parfois étourdi, perdu dans la quête d'un sens, incapable de relier signifiants et signifiés. Le sens se dissout dans la répétition. On en déduit que l'intérêt de la répétition ne réside pas, pour elle, dans la transmission du message, mais bien dans le plaisir de jouer avec le sens des mots, de laisser la sensation acoustique l'emporter sur la signification. Après tout, pour Clarice Lispector, répéter revient à « s'emparer de la clé de son "intelligence"[915] » et l'intelligence, telle qu'elle se déploie dans la pensée, est « le degré le plus haut du *hobby*[916] ».

La jouissance du signifiant s'observe également dans l'insistance de certains phonèmes, comme /v/ et /p/ dans : « A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. […] Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta[917]. » L'effet de résonance témoigne de l'attention portée au phonème. Celle-ci est d'ailleurs thématisée dans tout le texte : « Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim[918]. » Autrement dit, ce qui reste de cette vie intense que fut celle de G. H., ce sont les traces sonores inscrites à même la surface du mot. De même, ce sont les traces d'une sonorité, d'un mot répété, qui restent avec le lecteur au fil du récit. Telle est la ritournelle de *La Passion*.

Ainsi, la répétition s'affirme comme un espace privilégié du rythme poétique. Bien plus qu'une simple redite mécanique, elle se révèle être un espace dynamique de transformation du langage, à même de conférer au rythme une musicalité. Clarice Lispector insiste sur le pouvoir sémantique de la répétition lorsqu'elle dit : « La répétition m'est agréable et une répétition qui

[915] « […] ele tentava reproduzir suas próprias frases […M]as para apoderar-se da chave da sua "inteligência." » C. LISPECTOR, « Miopia progressiva (I) », dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 1984, p. 426. Dans *La Découverte du monde*, nous trouvons simplement le titre « Myopie progressive I » et « Myopie progressive II » (sans la traduction du texte) et l'explication suivante : « Conte déjà publié en 1964 sous le titre "Évolution d'une myopie" dans le recueil *Legião estrangeira* (traduction française, *Corps séparés*, Des Femmes,1993). C. LISPECTOR, *La Découverte du monde*, *op. cit.*, p. 375

[916] « Car pour penser profondément — ce qui est le degré le plus haut du *hobby* — il faut être seul. » C. LISPECTOR, « Jouer à penser », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 12, « Isso, enquanto jogo leve. Pois para pensar fundo — que é o grau máximo do hobby — é preciso estar sozinho. » C. LISPECTOR, « Brincar de pensar », dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 1984, p. 26.

[917] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 46, « La vie se vengeait de mot, la vengeance consistant à revenir, sans plus […] Les possédés ne sont pas possédés par ce qui arrive, mais par ce qui revient. Quelquefois la vie revient. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 97.

[918] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 15, « Je ne pourrai en donner que la transcription phonétique. Voici trois mille ans, je me suis égarée et il n'est resté de moi que des fragments phonétiques. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 35.

appuie toujours sur la même pédale finit par creuser peu à peu, une ritournelle assommante dit quelque chose[919]. »

Par le jeu de répétition des mots et des phonèmes, qui met en exergue la matérialité du langage, le texte se rapproche du postulat valéryien selon lequel « la peau est ce qu'il y a de plus profond[920] ». En décrivant la peau — d'ordinaire associée à la superficialité — comme profonde, le poète interroge l'opposition surface / profondeur. Il suggère que la surface contient toute la densité et la complexité de l'être. Inversement, la profondeur de la phrase ne réside pas dans le domaine de l'abstrait, du conceptuel, mais dans celui du tangible : le tremblement du mot, sa sonorité, sa répétition. La profondeur est de l'ordre de la sensation.

C'est dans la répétition incessante des mêmes mots que se révèle l'essence de la répétition dans l'œuvre. Lorsque Clarice Lispector les reprend, c'est sa propre passion qu'elle semble dessiner — comme un chemin vers un refuge, un territoire, un lieu auquel elle pourrait peut-être, enfin, appartenir.

Nous savons que la notion d'appartenance est un motif central dans son œuvre, tant au niveau personnel qu'existentiel. La vie de l'écrivaine a été marquée par plusieurs déménagements depuis sa naissance. S'ils lui ont donné son ouverture d'esprit et sa pluralité de perspectives sur le monde, ces déplacements ont surtout installé en elle un sentiment de déracinement, sentiment qui déclenche à son tour un questionnement sur l'importance de l'appartenance. Dans sa célèbre chronique « Appartenir », Clarice Lispector dit qu'appartenir est son premier désir, un désir ancien, humain[921]. Il englobe la volonté de faire don de soi mais aussi le besoin d'autrui, entendu comme le besoin de partager, de vivre une véritable rencontre. C'est en ce sens que l'on peut dire de la littérature de Clarice Lispector qu'elle « appartient » : elle marque une présence, elle sonne, résonne et « fait corps ».

Si la ritournelle surgit du sentiment étrange de n'appartenir à nul lieu, elle sert à le surmonter. La répétition textuelle est la figure qui aide l'écrivaine à composer avec son besoin d'appartenance tout en affirmant son engagement envers l'écriture. Avec la ritournelle Clarice Lispector construit un chez-soi — un espace qui l'ancre en même temps qu'il la projette dans un ailleurs, qui amplifie sa littérature. En ce sens, chaque mot dans *La Passion* est une ritournelle en puissance.

---

[919] C. LISPECTOR, « L'explication qui n'explique pas », *op. cit.*, p. 305, « […] repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantinela enjoada diz alguma coisa. » C. LISPECTOR, « A explicação que não explica », *op. cit.*, p. 365.

[920] « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau. » P. VALERY, « L'Idée fixe », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, p. 215-216.

[921] C. LISPECTOR, « Pertencer » (1984), dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 2013, p. 150 ; C. LISPECTOR, « Appartenir », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 145-146.

3. Répétition et savoir

Les poétiques de la répétition de Marguerite Duras et Clarice Lispector interrogent les fondements mêmes du savoir narratif. Depuis la rhétorique classique, nous sommes habitués à concevoir parfois la répétition comme un outil de clarification, de réaffirmation et de consolidation de la compréhension — un moyen d'enseigner, d'expliquer, d'ordonner la pensée. En d'autres termes, la répétition se met, en cette occasion, traditionnellement au service du savoir : on s'attend à ce qu'elle mène à une forme de compréhension.

Cependant, la conception de l'œuvre comme vecteur de savoir, traçant un chemin de l'ignorance vers la compréhension, ne semble pas constituer le choix esthétique de nos écrivaines. Les récits de Marguerite Duras et de Clarice Lispector visent à défendre une autre conception du savoir, en phase avec la modernité, en un temps où le savoir se voit réinventé : il n'est plus conclusif ni fermé, mais ouvert, incarné et traversé par le sensible. Dans ce contexte, la répétition ne cherche plus à clarifier, mais à placer le sujet face à l'expérience du non-savoir.

Les romans de notre corpus interrogent la conception traditionnelle du savoir, notamment en présentant des narrateurs qui ne savent pas et qui admettent ne pas savoir. Le fait de raconter une histoire dont on ne sait rien bouleverse cette conception, avec ses catégories bien définies. Chez Marguerite Duras et Clarice Lispector, le texte n'explique pas, n'affirme rien, ne propose aucune certitude à même de définir le sens du récit, c'est-à-dire sa vérité.

Lorsqu'on est dans l'ignorance, la certitude n'existe pas ; tout récit écrit à partir de ce point de départ sera donc marqué par le doute et le paradoxe et de ce fait, une grande étrangeté. Or, le non-savoir est à la fois source et finalité de la création. C'est précisément en puisant dans l'ignorance et l'incertitude que le récit s'ouvre à la mémoire inventive et à la construction d'un autre type de savoir. Le récit n'explique plus, il suspend le sens.

On se rapproche ainsi d'une conception du savoir qui dépasse la simple accumulation de connaissances transmises et répétés, pour engager l'expérience vécue, une ouverture au domaine des affects. Dans cette perspective, on ne peut se contenter de répéter ce que dit l'autre pour apprendre, comme le suggérait le « Répétez ! dit le maître » dans le poème *Pages d'écriture* de Jacques Prévert. Il s'agit d'un mode d'apprentissage et de connaissance profondément associé à la logique de la différenciation, en ce qu'il présuppose qu'apprendre et connaître, c'est se laisser traverser par des forces que l'on ne maîtrise pas : « […] "apprendre"

passe toujours par l'inconscient, se passe toujours dans l'inconscient, établissant entre la nature et l'esprit le lien d'une complicité profonde[922]. »

Bien au-delà d'une considération psychologique des personnages ou de leur propension à l'échec, et à plus forte raison d'un simple effet narratif — tel qu'une rupture de la linéarité ou un ralentissement du temps du récit — , la répétition engage en profondeur les catégories mêmes du savoir. C'est dans ce sens que Michel Riaudel affirme que la valeur anachronique de la littérature ne réside pas seulement dans la perturbation de la linéarité, mais aussi dans sa capacité de faire cohabiter les contraires :

> Elle est également anachronique en ce qu'elle refuse toute logique temporelle, en raison aussi d'une historicité implacable contre laquelle se rebellait Nietzsche, dans le sens de la capacité à rendre compte du contradictoire, du paradoxal, face aux bipolarités "brevetées"[923].

Par la mise en récit d'une expérience du non-savoir, les deux écrivaines produisent des textes capables d'incorporer à la fois l'affirmation et la négation, faisant cohabiter ainsi toutes les possibilités. Si la répétition est bien présente dans les histoires, elle n'apparaît jamais sous la forme de savoir dans son sens classique.

Tant chez Marguerite Duras que chez Clarice Lispector, nous pouvons observer deux types de répétition liés au savoir, qui apparaissent entremêlés. Le premier vise à détruire les savoirs figés en introduisant l'incertitude au sein du texte. Ce faisant, il met fin à la répétition du même. Le second se manifeste par l'importance accordée à l'affect, conçu comme un chemin vers la construction d'un autre savoir. Cette approche est lourde de conséquences pour le concept de subjectivité, étant donné qu'elle évacue la notion de sujet en tant qu'entité rationnelle, qui comprend le monde par l'intellect de manière à pouvoir l'expliquer. Bien au contraire, cette conception dépend d'un sujet qui construit ses connaissances à partir de ses passions. En somme, dans ces récits, la subjectivité est le seul moyen de connaître et de savoir.

3.1. Répéter l'incertain : vers une logique du trouble

> Dire deux fois la même chose, non par souci de l'identique, mais par refus de l'identité […][924]

[922] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 214.
[923] « Ela também é anacrônica por recusar qualquer lógica de tempo, em virtude também de uma implacável historicidade contra a qual se rebelava Nietzsche, no sentido da capacidade de dar conta do contraditório, do paradoxal contra as bipolaridades "patenteadas". » M. RIAUDEL, « Literatura vs história: uma questão anacrônica? », *Literatura e Sociedade*, nº 20, 2015, p. 166.
[924] M. BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 501.

Dans « A rose is a rose », Maurice Blanchot oppose « les pensées qui se développent » à celles « qui ne se développent pas ». Pour lui, les pensées qui se développent sont logiques, cohérentes et en accord avec nos habitudes. Elles imposent un ordre, une vérité, ne laissant aucune place à l'étonnement :

> En général, lorsque quelqu'un dit quelque chose, il rapporte (implicitement ou non) ce qu'il dit à un ensemble ordonné de paroles, d'expériences et de principes. Ce lien de cohérence, cette recherche d'un ordre commun, cette progression méthodique par laquelle la pensée se transforme en restant la même, c'est l'exigence d'une raison[925].

En revanche, les pensées qui ne se développent pas — à savoir celles qui se répètent — sont pour M. Blanchot les « vraies » pensées, dans la mesure où elles ne nous imposent aucune vérité. Bien au contraire, elles nous saisissent par surprise, nous poussent à réfléchir : « les "vraies" pensées qui sont des pensées d'éveil, nous atteignent par la surprise, mais aussi de telle manière qu'exprimées, elles nous laissent le pouvoir de leur résister librement et même de mettre à l'épreuve l'étonnement qui nous vient d'elles[926]. »

C'est contre la pensée développée et raisonnable que M. Blanchot construit sa réflexion, en affirmant qu'il faut apprendre à ne pas développer les pensées. Selon lui, il faut apprendre à détruire les pensées culturelles et sociales qui se voudraient porteuses d'une vérité ultime, supérieure. En ne développant pas une pensée, c'est-à-dire en la répétant, on en remet en question la pensée elle-même.

Pour M. Blanchot, la répétition permet de prendre du recul, de remettre les certitudes en perspective, parce qu'elle ne confirme pas un sens unique. Au contraire, elle révèle toujours autre chose que ce qu'elle semblait signifier. C'est dans ce contexte que M. Blanchot nous présente ce vers étonnant, « Rose is a rose is a rose », tiré du célèbre poème *Sacred Emily* de Gertrude Stein[927]. Si ce vers est étonnant, selon le critique, c'est non seulement en raison de son caractère répétitif mais surtout parce qu'il est contradictoire : on ne peut dire autre chose sur la rose que ce qu'elle est en soi, et c'est précisément pour cela qu'elle est plus belle que si elle était déclarée « belle ». Cependant, la répétition du mot « rose » finit par lui ôter tout son sens,

---

[925] M. BLANCHOT, « A rose is a rose… », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 498.
[926] *Ibid.*, p. 499.
[927] Les deux vers célèbres sont « Rose is a rose is a rose is rose / Loveliness extreme. ». Cependant, M. Blanchot reprend ce premier vers, probablement de mémoire, car au lieu d'écrire « Rose » en majuscule, il l'écrit en minuscule, précédé de l'article défini « A rose », ce qui confère au vers sa valeur tautologique infinie. Ce léger changement ne remet toutefois pas en cause la réflexion du critique, même si celle-ci risque de passer à côté de ce qui semble être la provocation de fond de G. Stein dans ce poème : l'indistinction entre nom propre et nom commun. Pour plus de détails, nous renvoyons le lecteur à l'article de J.-M. RABATE, « Ils re… sur Blanchot, Beckett, Bernhard », dans *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 75-94.

en ce qu'elle le sépare de « l'être » de la rose. Ainsi, la répétition donne lieu à « la multitude du bavardage[928] ».

Cela nous fait penser que la répétition à l'identique ne sert ni à confirmer ni à donner une réponse, mais bien à interroger. Autrement dit, la répétition met le sens même en question. C'est en posant des questions et en ouvrant la voie à d'autres significations qu'elle traduit l'incertitude[929].

Nos romans thématisent cette notion de pensée non-développée en plaçant le sujet d'énonciation dans la position de celui qui, bien que ne possédant aucune certitude quant à la vérité de ce qu'il raconte, construit malgré tout un discours. Autrement dit, ce sont des sujets qui questionnent en se répétant. Olivier Bravard parle d'une écriture de la supposition chez Marguerite Duras : « À nous yeux, l'esthétique de Duras repose sous cette incertitude, sur cette inquiétude, sur ce refus d'affirmer. Et seule la supposition a le redoutable pouvoir de répondre à cette exigence[930]. » Benedito Nunes, quant à lui, signale le caractère dubitatif des narrateurs lispectoriens. Dans son commentaire sur *La Passion*, il affirme que la voix narrative nous fait découvrir une « manière schizoïde d'écrire[931] » : « […] la voix reconstituée de celui qui raconte ne peut être qu'une voix hésitante, livrée au langage — aux pouvoirs et à l'impuissance du langage, à la fois éloignée et proche du réel, de l'extralinguistique, de l'indicible[932]. »

Cela étant, l'enjeu pour nous consiste à comprendre comment l'incertitude est posée au cœur du savoir, et comment la répétition en devient un mécanisme réflexif.

3.1.1. Le sens supprimé chez Marguerite Duras

Dans les cultures de transmission orale, les récits et les histoires occupent une place primordiale. Lorsqu'une histoire est racontée, le narrateur omet son propre nom ainsi que celui du narrateur précédent ; il raconte ce qu'il a retenu en tant que narrataire. Dans ce contexte, la répétition permet de sélectionner les éléments nécessaires pour la réussite de la transmission ; en même temps, elle vise l'autre, celui qui répétera l'histoire. De ce fait, le but pour le narrateur est de raconter les éléments essentiels de l'histoire de la manière la plus claire possible, afin de permettre à ses successeurs de maintenir la tradition. Cependant, si l'histoire reste la même, elle

[928] M. BLANCHOT, « A rose is a rose… », *op. cit.*, p. 504.
[929] *Ibid.*, p. 501.
[930] O. BRAVARD, « Sans certitude aucune, jamais », dans *Lire Duras*, Lyon, Les Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 219.
[931] « modo esquizoide de escrever ». B. NUNES, « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », *op. cit.*, p. 68.
[932] « […] a voz reconstruída de quem narra só pode ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem — aos poderes e a impotência da linguagem, distante e próxima do real, extralinguístico, indizível. » *Ibid.*, p. 68 .

n'est pas pour autant répétée à l'identique ; chaque narrateur apporte sa part d'invention, ce qui engendre des variations de l'histoire. Répétition et variation sont ainsi essentielles pour la transmission de l'histoire, de même que sa conservation.

Le Ravissement semble traiter essentiellement de la complexité qu'il y a à transmettre une histoire. Cependant, plutôt que d'accumuler des informations sur les différentes versions de l'histoire du bal, pour ensuite les transmettre, le narrateur procède de manière inversée. Il ne reconstitue pas l'histoire comme quelqu'un qui maîtrise les faits ; il crée un récit à partir de ce qu'il ne comprend pas complètement. L'histoire de Lol est racontée à partir de l'ignorance, ou, si l'on veut, de l'oubli. C'est à travers le non-savoir que le narrateur parvient à raconter l'histoire de Lol V. Stein, dans une tentative de récit marquée par l'incertitude. Ce discours hésitant se donne à voir dans les phrases incomplètes, les réticences, les blancs du texte, mais surtout dans les interrogations et les suppositions, dont la récurrence accentue l'effet global d'incertitude.

D'après Joël July, la forme interrogative est un type de phrase qui obéit à certaines règles, les plus courantes étant l'inversion du sujet et de l'objet dans la langue écrite ; l'utilisation du point d'interrogation (bien qu'il puisse y avoir des phrases où le sens interrogatif apparaît dans l'intonation et non dans la ponctuation) et la présence de mots interrogatifs, tels que « pourquoi ? », « comment ? », « qui ? » et « quelle ? ». La critique relève l'usage récurrent que fait Marguerite Duras de la phrase interrogative avec inversion du sujet et de l'objet, au détriment d'un langage plus oral, où cette inversion est moins employée. L'on pourrait donc être tenté d'affirmer que le narrateur du *Ravissement* rédige son histoire dans un langage savant[933].

Cependant, J. July fait également remarquer que l'écrivaine construit la grande majorité de ses phrases interrogatives à partir du simple point d'interrogation. En effet, celui-ci apparaît non moins de 311 fois au long du roman. Si beaucoup de ces phrases interrogatives s'inscrivent dans le cadre de dialogues entre les personnages, un certain nombre traduisent les questionnements de la voix narrative :

> Était-elle belle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré[934] ?

[933] J. JULY, « L'interrogation comme ressort essentiel à l'intrigue du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Lectures de Duras.* Le ravissement de Lol V. Stein*;* Le vice consul*;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 140-141.
[934] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 290.

> Mais qu'est-ce que j'ignore de moi-même à ce point et qu'elle me met en demeure de connaître ? qui sera là dans cet instant auprès d'elle[935] ?
>
> Je doute : m'a-t-elle vu à la fenêtre de l'hôtel, l'avant-dernière fois, cette fois dernière ? A-t-elle vu que je la voyais[936] ?
>
> Qu'est-ce que je raconte[937] ?

Parfois, l'incertitude de l'énonciateur est marquée par une ponctuation différente, qui peut elle aussi faire l'objet d'une répétition. C'est le cas lorsque Tatiana Karl dit : « — […] que veux-tu… que veux-tu…[938] ». Bien qu'elle soit adressée à Lol, la question semble aussi viser Tatiana Karl elle-même, comme une sorte de réflexion sur son propre désir[939]. En effet, on dirait que cette question, comme toutes les autres, sert davantage à entretenir une aura de mystère et à susciter la réflexion qu'à obtenir une réponse : « Aucune réponse ne convient et les questions ne servent qu'à garder le contact et à créer le mystère[940]. » Les questions montrent comment la répétition peut marquer les réflexions ou les ruminations de celui qui les pose. L'interrogation est aussi fort présente dans les réflexions de Jacques Hold. En effet, Jacques Hold ne prend pas de distance par rapport à son sujet. Il raconte l'histoire de Lol tout en la vivant. Autrement dit, sa quête pour dévoiler l'histoire se déroule en même temps que ses questionnements. Il s'interroge sur la véracité de ce qui lui est raconté et, par conséquent, il met en doute son propre discours. Étant donné que le narrateur n'est pas en mesure de savoir en vrai ce qui s'est passé, le texte résout cette énigme par des suppositions. Ainsi, le doute s'exprime également par l'emploi récurrent de formes adverbiales comme « peut-être » :

> C'est peut-être dans le rectangle de vision de Lol qu'elle s'arrête[941].
>
> Ce qu'il peut voir peut-être, ce manteau gris […][942]
>
> Il n'était pas aussi jeune qu'il avait paru à Lol la première fois. Mais peut-être se trompait-elle[943].

Ces formes laissent penser que tout est possible, aussi bien l'affirmation que la négation. Privé de toute certitude à laquelle se raccrocher, le lecteur se retrouve dans l'expectative. Un

[935] *Ibid.*, p. 341.
[936] *Ibid.*, p. 375.
[937] *Ibid.*, p. 381.
[938] *Ibid.*, p. 333.
[939] J. JULY, « L'interrogation comme ressort essentiel à l'intrigue du *Ravissement de Lol V. Stein* », *op. cit.*, p. 145.
[940] *Ibid.*, p. 169.
[941] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 317.
[942] *Ibid.*, p. 312.
[943] *Ibid.*, p. 311.

effet semblable découle de la récurrence de verbes au conditionnel, comme dans : « On dirait que c'est le déplacement machinal de son corps qui les fait se lever toutes ensemble dans un mouvement désordonné, confus, généreux[944]. »

Il convient également de remarquer l'insistance avec laquelle le verbe « croire » et ses déclinaisons reviennent dans le roman :

> J'ai vu, en la suivant — posté caché face à elle qu'elle souriait parfois à certains visages, ou du moins on aurait pu le croire[945].
>
> Je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein […][946].
>
> Je crois encore que c'est la première fois, qu'elle est là sans idée d'y être […][947].
>
> II s'est trompé croit-il[948].
>
> […] autour d'elle, on croit qu'il n'est pas impossible qu'elle rechute un jour, surtout son mari[949].

Ces suppositions semblent toujours recourir aux mêmes mots. Il en ressort que la répétition agit comme un élément stylistique fondamental : en produisant un récit simplifié, composé des mêmes mots, elle remet en cause l'idée d'un récit rédigé dans une langue savante. Bien au contraire, elle nous amène à considérer l'oralité de l'écriture de Marguerite Duras, son vocabulaire simple et sans prétention. L'autrice privilégie la simplicité au détriment de la complexité. Par ailleurs, cet aspect de la répétition finit par révéler une autre manière de savoir. Par sa simplicité et son caractère répétitif, le discours stylise le langage et devient, de ce fait, poétique. Surtout, il en vient à revêtir un caractère hautement réflexif.

Le choix volontaire de la répétition est révélateur de la valeur du discours en soi. Lorsque le narrateur répète que l'histoire n'est pas certaine, il ne se soucie pas du fait qu'il répète la constatation de sa propre ignorance, risquant ainsi de compromettre la transmission du récit. Il produit en réalité un discours insistant, qui reprend les mêmes mots pour souligner sa grande incertitude. En d'autres termes, il met en évidence que le discours ne cesse de s'interroger. En ce sens, on peut dire avec M. Blanchot que « […] la répétition est l'insistance d'une interrogation qui interroge à divers niveaux sans pour autant s'affirmer en termes de

[944] *Ibid.*, p. 307.
[945] *Ibid.*, p. 305.
[946] *Ibid.*, p. 315.
[947] *Ibid.*, p. 316.
[948] *Ibid.*, p. 343.
[949] *Ibid.*, p. 357.

question[950]. » Le narrateur oblige le lecteur à accepter son discours. Il ne s'agit pas de dire : « J'ai déjà dit mille fois que l'histoire de Lol est faite de suppositions », mais plutôt de rendre audible le message répété, de faire ressentir au lecteur l'expérience de la répétition.

Par ailleurs, l'incertitude nous montre que le discours du narrateur est animé par la dynamique du désir. Ce que Jacques Hold raconte par ses répétitions, c'est son désir d'en savoir plus sur Lol, un désir dont il sait très bien qu'il ne pourra le satisfaire. L'autre est impénétrable, comme le souligne R. Barthes : « […] l'autre est impénétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. D'où vient-il ? Qui est-il ? Je m'épuise, je ne le saurai jamais[951]. »

Ces suppositions récurrentes qui marquent le discours du narrateur perturbent la lecture du texte et les attentes du lecteur par rapport à la progression de l'histoire. Cette manière insistante d'exprimer la supposition crée un rythme obsédant de retour en arrière, produisant chez le lecteur un effet de « vertige de l'incertitude », comme le souligne O. Bravard : « La fiabilité du récit s'en trouve encore davantage amoindrie, et l'on serait tenté de parler du *vertige de la supposition dans Lol V. Stein*, tant le lecteur voit le socle des certitudes se dérober sous ses pas au fil de la diégèse[952]. »

Tout le roman repose sur la construction d'une lacune dans la connaissance, de sorte que le lecteur ne comprend le texte qu'une fois que celui-ci revient sur ce qui a déjà été écrit. En d'autres termes, la répétition permet de donner un sens à l'ensemble. D'ailleurs, certaines répétitions semblent servir à donner de la crédibilité à la voix narrative, comme lorsque la gouvernante remarque que la rue où se trouve la maison de Lol est calme. Cette information réapparaît, intégrée au récit de Jacques Hold, ce qui porte à penser que la répétition associée au changement de voix narrative est une manière de résoudre l'incertitude. La répétition ne s'impose pas, elle assure le discours : une personne dit quelque chose et une autre le confirme.

D'autres répétitions semblent n'être rien d'autre qu'un moyen d'exprimer la psychologie du personnage. Elles traduisent son état troublé, comme dans : « Avec l'aurore, Michael Richardson avait cherché quelqu'un des yeux vers le fond de la salle. Il n'avait pas découvert Lol[953] » et « 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[954] ».

[950] M. BLANCHOT, « A rose is a rose… », *op. cit.*, p. 503.
[951] R. BARTHES, « L'Inconnaissable », dans *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 161.
[952] O. BRAVARD, « Sans certitude aucune, jamais », *op. cit.*, p. 204.
[953] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 292.
[954] *Ibid.*, p. 293.

En fait la répétition n'est pas de nature à produire de la cohérence, la dynamique du texte ne consiste pas à expliquer quoi que ce soit par la répétition ; nous avons vu la pluralité de sens engendrée par le changement de voix. Loin de donner une quelconque cohésion au récit, la répétition brise la prévisibilité. Elle déçoit l'expectative du lecteur, elle l'étonne. C'est bien le cas de la description de la rencontre entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson pendant le bal, qui comprend une série de questions : « Avait-elle regardé Michael Richardson en passant ? L'avait-elle balayé de ce non-regard qu'elle promenait sur le bal ?[955] » ; « S'étaient-ils reconnus lorsqu'elle était passée près de lui ?[956] » ; « L'avait-elle reconnu elle aussi pour l'avoir vu ce matin sur la plage et seulement pour cela ?[957] »

Ce passage soulève à plusieurs reprises la question de savoir si Anne-Marie Stretter a vu Michael Richardson au bal, c'est-à-dire si elle l'a reconnu après l'avoir aperçu sur la plage le matin même. Alors que nous sommes confrontés à cette énigme, nous apprenons que Tatiana et Lol voient un changement dans le comportement de Michael Richardson dès l'instant où celui-ci remarque Anne-Marie Stretter : « Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation subite […] Lol sans aucun doute s'aperçut de ce changement[958]. » Cette focalisation sur le changement chez Michael Richardson revient également à plusieurs reprises, suggérant une évolution du thème : « Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir […] Lol le regardait, le regardait changer[959] » ; « […] aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson[960] » ; « Tatiana l'avait bien vu agir avec sa nouvelle façon[961] ». Or, ce qui est fait pour étonner, c'est que le texte résout l'énigme initiale en faisant émerger, au milieu de ces répétitions, une différence cruciale par rapport à la description antérieure :

> Lol avait instinctivement fait quelques pas en direction d'Anne-Marie Stretter en même temps que Michael Richardson. Tatiana l'avait suivie. Alors elles virent : la femme entrouvrit les lèvres pour ne rien prononcer, dans *la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu le matin*[962].

Notons le jeu de mots que recèle ce passage. Il ne dit pas qu'Anne-Marie Stretter a été surprise « de voir à nouveau le visage », ce qui répondrait aux questions soulevées par la

[955] *Ibid.*, p. 290.
[956] *Id.*
[957] *Ibid.*, p. 291.
[958] *Ibid.*, p. 290.
[959] *Id.*
[960] *Ibid.*, p. 291.
[961] *Id.*
[962] *Id.*

description ; il dit sa surprise de « voir le nouveau visage ». Ce jeu de mots renverse l'attente du lecteur et produit une différence au sein du texte, rompant sa prévisibilité. Là où la répétition semble inscrire le même, elle se dérobe dans la différence. Par sa réflexivité, le texte met en évidence son propre déploiement, forgeant son sens au fur et à mesure qu'il prend forme. Cela signifie que le sens n'est pas préétabli — il naît de l'écriture, au moment même de la lecture.

En créant un texte qui avance par le biais de l'incertitude et de la répétition, Marguerite Duras refuse la vérité comme prisme pour traiter de l'expérience subjective. Elle ouvre le récit à la supposition, à l'hésitation, à la croyance. Cette approche utilise la répétition comme outil fondamental pour instaurer l'indétermination au sein du texte. C'est dans ce même but que le récit mobilise l'ambivalence et la contradiction, comme le souligne Amelia Gamoneda Lanza :

> M. Duras met en circulation des éléments textuels qui, dans les différents lieux où ils sont répétés, se prêtent à l'ambivalence ; elle entre également dans la contradiction explicite [...], de sorte que le lecteur — et en particulier celui de *Détruire dit-elle* — ne sait pas avec certitude quelles sont les véritables données du récit[963].

De fait, *Le Ravissement* recèle de nombreuses constructions ambiguës et paradoxales, qui sont d'ailleurs imprégnées de répétitions textuelles. On citera par exemple : « la fin sans fin de Lol V. Stein[964] » ; « Je ne vous aime pas cependant je vous aime[965] » ; « Je sais : je ne sais rien[966] » ; et « Elle dit qu'elle sait. Elle ne sait pas[967] ». Ces constructions créent une instabilité sémantique, qui rend difficile l'interprétation. En effet, le glissement de sens qu'elles entraînent empêche le lecteur de parvenir à une conclusion.

Même si l'on pourrait penser que ce type de répétition sert à nier ce qui a été dit, en réalité, elle sert à maintenir l'indécidabilité du récit. Lorsqu'on répète deux énoncés contradictoires, tous deux ont une valeur de vérité. On n'est plus obligé d'en choisir un seul, l'excès produit par la répétition prend le dessus. Ainsi, l'on peut dire que ces constructions représentent une tentative d'inscrire l'impossible, ou alors de faire sentir l'absence de sens. On observe la mise en œuvre de l'incertitude, voire d'un « mode de connaissance privilégié[968] ».

Face à l'impossibilité d'une explication rationnelle, la répétition apparaît comme le mécanisme le plus apte à rendre compte de l'expérience fulgurante du ravissement sans pour

---

[963] « M. Duras pone en circulación elementos textuales que, en las diversas localizaciones de su repetición, se ofrecen a la ambivalencia; entra tambien en la contradicción explícita […], de manera que el lector — y en particular el de *Détruire dit-elle* — no sabe con certeza cuáles son los verdaderos datos del relato. » A. GAMONEDA LANZA, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, *op. cit.*, p. 258.
[964] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 385.
[965] *Ibid.*, p. 376.
[966] *Ibid.*, p. 326.
[967] *Ibid.*, p. 380.
[968] M. BORGOMANO, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 128.

autant trahir l'excès et la perte de contrôle qui lui sont propres. Cela ne signifie pas que la répétition véhicule un discours irrationnel, mais qu'elle engendre une autre forme de savoir. Elle constitue une manière de se rapprocher de ce qui échappe à la compréhension. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'effort de Jacques Hold pour comprendre Lol, tout comme celui de Tatiana Karl.

Autrement dit, la répétition est un moyen d'accéder à un savoir qui serait autrement inaccessible. Elle autorise la construction d'un savoir différent, fondé sur l'insistance, le retour et l'oubli, mais surtout sur l'invention ; c'est pourquoi ce savoir est un champ ouvert à de multiples significations plutôt que fermé autour d'une vérité unique. Comme l'affirme Bernard Alazet : non-savoir est ce qui rend possible la fiction elle-même, car il libère le récit de toute limite et lui permet d'inventer l'introuvable : « L'inventer [l'introuvable] ce sera associer l'écriture à l'oubli et au non-savoir, seules capables de s'approcher au plus près de ce qui reste "introuvable" et pourtant si présent[969]. »

Enfin, le rôle de premier plan accordé à l'incertitude révèle une subversion de la pensée symbolique qui domine le monde. À vrai dire, Marguerite Duras a toujours remis en question la connaissance et son intellectualisation, voyant une certaine rigidité dans les structures sociales qui transmettent le savoir. En cela, sa pensée se rapproche de celle des premières féministes ; elle considère que l'homme qui prononce une parole savante est affligé d'une « imbécillité théorique » :

> Il faut que l'homme apprenne à se taire. Ça doit être là quelque chose de très douloureux pour lui. Faire taire en lui la voix théorique, la pratique de l'interprétation théorique […][970].

Marguerite Duras oppose la sauvagerie créatrice des femmes à la rigidité intellectuelle des hommes, qui finissent toujours par reproduire les mêmes vieux schémas de pensée. En mettant en récit une expérience radicale du non-savoir, elle exprime son désaccord à l'égard de la logique du savoir « des hommes » qui prévaut dans le monde.

3.1.2. Le sens suspendu chez Clarice Lispector

Chez Clarice Lispector, l'emploi de la répétition comme moyen de critiquer le savoir traditionnel produit un discours fragmenté, discontinu, qui s'interrompt à chaque questionnement. S'il donne ainsi l'impression de ne pas se développer, c'est néanmoins pour

[969] B. ALAZET, « La Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », *op. cit.*, p. 68.
[970] M. DURAS et X. GAUTHIER, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 225-226.

mieux interroger. Ce discours est en réalité celui de l'incertitude et du non-savoir. Qui plus est, G. H. sait qu'elle ne sait pas. Elle se pose sans cesse des questions, elle se contredit aussitôt qu'elle affirme quelque chose. Ainsi, la répétition trouve son expression dans le déferlement de phrases interrogatives, de paradoxes, d'hypothèses et d'impressions, toutes enrichies des commentaires de la narratrice. Ces éléments sont souvent introduits par le tiret.

Les questionnements sont constants dans le discours du personnage. Ils se multiplient d'autant plus qu'ils ne trouvent jamais de réponse. S'installe ainsi une atmosphère d'incertitude permanente qui met à mal la logique traditionnelle du savoir, fondée qu'elle est sur la clarification et la suppression du doute. De fait, on assiste à une *suspension du sens* :

> Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E — e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo — que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu[971]!
>
> O que foi que me sucedeu ontem? E agora[972]?
>
> E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei[973].

G. H. ne s'exprime pas comme quelqu'un qui sait, qui connaît bien sa réalité, qui serait à même de la décrire objectivement et avec conviction ; sa démarche est plutôt celle de quelqu'un qui essaie de *se rapprocher* de sa propre existence. C'est ce que suggèrent les constructions au subjonctif (en portugais) introduites par « comme si » : « É como se daqui a centenas de milhares de anos finalmente nós não formos mais o que sentirmos e pensarmos […][974] ». Si l'expression « comme si » introduit une hypothèse, l'emploi du subjonctif indique qu'il s'agit surtout d'impressions, de ressenti. Leur agencement permet ainsi de donner forme à une sensation intérieure, difficile à mettre en mots :

> Em alguns trechos o risco se tornava duplo *como se* um traço fosse o tremor do outro[975].

---

[971] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Mais je ne sais pas davantage quelle forme donner à ce qui m'est arrivé. Et pour moi, si je ne peux pas donner une forme, rien n'existe. Et — si en réalité, il ne s'était rien passé ? Peut-être, qui sait, peut-être que ne m'est-il rien arrivé ? Je ne peux comprendre que ce qui m'arrive et il n'arrive que ce que je peux comprendre — que sais-je du reste ? Le reste n'a pas existé. Peut-être, qui sait, peut-être rien n'a-t-il existé ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 25.

[972] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 44, « Que m'est-il arrivé hier ? et maintenant ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 93.

[973] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 72, « Et, plus tard, serais-je capable de me comprendre ultérieurement ? Je ne sais pas. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 142.

[974] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 110, « C'est comme si, d'ici des dizaines de milliers d'années, nous devions finalement cesser d'être ce que nous sentons et pensons […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 220.

[975] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 27, « Par endroits la ligne se dédoublait de sorte que l'une des traits semblait tremblé de l'autre. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 59.

> *Como se* ter dito a palavra "mãe" tivesse libertado em mim mesma uma parte grossa e branca[976].
>
> Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara *como se* eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente[977].
>
> Era *como se* antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores — e nunca tivesse sentido o gosto primeiro[978].

Ces phrases permettent d'exprimer de façon particulière la subjectivité de celle qui raconte. Elles expriment également les limites de la désignation. Dans sa tentative de décrire une impression, le récit crée une série d'images inattendues — comme celle d'un trait qui serait le tremblement de l'autre — qui lui confèrent un caractère imprévisible.

Ainsi décrites, les impressions de G. H. révèlent également la distance entre le vécu et ce qui vient après. C'est pour cela que Flávia Trocoli évoque la présence d'une lacune dans le discours du personnage : « Le "c'est comme" et le "comme si" instaurent un hiatus entre ce qu'a été l'expérience et ce que le Je raconte ou pense de cette expérience[979]. » Selon la critique, ce « hiatus » apparaît également dans la subjectivité divisée du personnage. Il serait justement à la source de son vertige :

> Dans *La Passion selon G. H.*, le vertige est provoqué par la division entre l'expérience de la passion, qui vide le moi de son contenu, le reléguant au rang d'objet, et le monologue de celui qui la raconte, qui, en prenant la parole, ramène le Moi à la condition de sujet parlant[980].

Lu sous cet angle, le récit du personnage constituerait à la fois une tentative d'effacer le choc de l'expérience et une lutte contre ce même effacement. Autrement dit, G. H. veut à la fois oublier ce qui lui est arrivé et s'en souvenir[981]. Si elle est happée par le vertige, c'est parce qu'elle est constamment tiraillée entre ces deux pôles, comme en témoignent les dilemmes qui s'accumulent dans ses propos :

---

[976] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 61, « Comme si d'avoir prononcé le mot "mères" avait libéré en moi quelque chose de gros et de blanc. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 124.
[977] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 32, « Sauf que, d'avoir découvert par hasard de la vie dans le vide de la chambre m'avait bouleversé, tout autant que si j'avais découvert que la chambre morte était dotée d'un pouvoir. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 69-70.
[978] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 66, « C'était comme si, auparavant j'avais eu le goût déformée par le sel et le sucre, et l'âme déformée par les joies et les douleurs — et comme si je n'avais jamais ressenti le goût premier. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 134.
[979] « O "é como" e o "como se" instauram um hiato entre aquilo que foi a experiência e o que o Eu conta ou pensa dessa experiência. » F. TROCOLI, *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, *op. cit.*, p. 66.
[980] « Em *A paixão segundo G. H.*, a vertigem é provocada pela divisão entre a experiência da paixão, que esvazia o eu, arrastando-o para a posição de objeto, e o monólogo de quem a conta, alcançando o Eu, pela tomada da palavra, novamente à condição de sujeito falante. » *Ibid.*, p. 108.
[981] *Ibid.*, p. 61.

> Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda; mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? *ou* dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração[982]?

Le dilemme ouvre à deux choix, il amène le personnage à explorer les possibilités de ce qui pourrait lui arriver. Le sien est un savoir sans orientation : « […] é como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale[983]. » On pourrait penser que le fait de raconter ce qu'elle a vécu lui permettrait justement de donner une orientation, voire un sens, à son savoir. Pourtant, son récit s'ouvre sur lui-même lorsqu'elle répète avec surprise ses propres mots, étonnée par le sentiment de liberté qui l'a subitement gagnée, et le récit, au lieu de raconter, se penche sur les mots qui lui sont venus, c'est-à-dire « vagalhões de mudez » :

> Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando… Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi "vagalhões de mudez", o que antes eu, não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse "vagalhões de mudez", meu coração se inclina humilde, e eu aceito[984].

Dans ce commentaire, qui constitue une autocitation, le narrateur intervient pour remettre en question la possibilité même de la narration ; en d'autres termes, il exprime sa réticence à poursuivre le récit. L'histoire ne progresse pas, elle n'explique rien : au contraire, elle se répète, fait écho, reste en suspens. En même temps, une réflexivité s'installe, car le narrateur finit par analyser son propre discours et la valeur esthétique de celui-ci. Cette démarche fait penser à la réflexion de M. Blanchot, qui voit dans la répétition une sorte de blocage de la pensée, qui peut tout de même faire émerger une forme de réflexivité : « Les vraies pensées questionnent, et questionner, c'est penser en s'interrompant[985]. » En favorisant la suspension du sens, la répétition devient un discours sur le texte.

La suspension du sens n'est pas une technique réservée à l'écriture moderne. Pour Ana Paixão, elle relève d'abord et avant tout de la rhétorique, et remonte d'ailleurs jusqu'aux « grands orateurs classiques[986] ». Dans ce contexte, elle apparaît comme un effet discursif centré sur le destinataire. Plus précisément, elle permet de capter l'attention de celui-ci, tout en

---

[982] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11, « Mais que faire désormais ? Dois-je affronter la totalité de ma vision, même si cela m'amène à une vérité incompréhensible ? Ou dois-je donner une forme au néant, pour pouvoir intégrer ma propre désintégration ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 25.

[983] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 14, « C'est comme si j'avais possédais des billets de banque, mais ne savais sans pas dans quel pays ils ont cours. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 32.

[984] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 14-15, « Je sens qu'un début de liberté me vient petit à petit... Car jamais autant qu'aujourd'hui cela ne m'a été égal d'offenser le bon goût : j'ai écrit "les flots déchaînés du mutisme", ce que je n'aurais pas dit avant parce que j'ai toujours respecté la beauté et sa modération intrinsèque. J'ai dit "les flots déchaînés du mutisme", humblement, mon cœur s'incline, et j'admets. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 33.

[985] M. BLANCHOT, « A rose is a rose… », *op. cit.*, p. 499.

[986] A. PAIXÃO, *Rhétorique littéraire et musicale. Les traités portugais : XVIIe – XIXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 216.

donnant à l'émetteur le temps de se remémorer ou de reformuler son propos. D'après A. Paixão, la suspension est surtout centrée sur le destinataire :

> La suspension est une interruption discursive pendant un hiatus temporel plus ou moins long, qui vise des objectifs divers surtout centrés sur le récepteur discursif. Ces objectifs sont, par exemple, surprendre et capter l'attention du récepteur par l'interruption du flux signique. Simultanément, cette technique vise la motivation du destinataire textuel qui reste dans l'expectative, qui attend la séquence signique subséquente[987].

En transposant ces considérations à l'analyse de nos œuvres, nous pouvons effectivement dire que le discours crée une attente chez le lecteur. Dans *La Passion*, on le remarque dans la manière dont le personnage dissimule certains éléments, en suggérant qu'il y a un surplus, un reste à dire : « Vou agora te contar como entrei no inespressivo […][988] » ; « Deixa agora eu te dizer o mais assustador[989] » ; « [...] vou te dizer[990] » ; « — Vou te dizer. O que eu nunca te disse antes, talvez seja isso o que está faltando: ter dito[991] » ; « Não. Eu não te contei tudo. Ainda queria ver se escapava contando a mim mesma só um pouco[992] » ; « Mas não. Eu ainda não contei tudo. Não que falte só o que vou agora contar. Falta muito mais a esse meu relato a mim mesma […][993] » ; « Falta muito a contar. Mas há alguma coisa que será indispensável dizer[994] » ; et « É que não contei tudo[995] ». De fait, toutes ces phrases ont pour effet de repousser le déroulement des événements.

Elles se rejoignent par ailleurs dans le fait de mettre en relief le texte qui les suit. Dans la mesure où elles promettent d'apporter des révélations jusque-là insoupçonnées, elles suscitent une impression de nouveauté chez le lecteur. On observe alors à quel point la répétition joue encore son rôle de puissance créatrice : tout en revenant au même, elle fait ressortir la différence dans sa toute plénitude, car elle nous amène à redécouvrir ce qui n'a pas encore été dit.

---

[987] *Ibid.*, p. 103.
[988] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 64, « Je vais maintenant te conter comment je suis entré dans l'inexpressif […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 129.
[989] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 65, « Laisse-moi te dire maintenant le plus effrayant […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 132.
[990] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 66, « Je vais te dire […] ». *La Passion*, *op. cit.*, p. 133.
[991] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 76, « Mais il y a une chose qui doit être dite. — Je vais te dire ce que je ne t'ai jamais dit avant, peut-être est-ce cela qui manque : avoir dit. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 151.
[992] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 88, « Non, je ne t'ai pas tout raconté ; J'essayais encore de voir si je m'en sortirais en ne m'en racontant à moi-même qu'une partie. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 175.
[993] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 103, « Mais non. Je n'ai pas encore tout raconté. Non pas qu'il manque seulement ce que je vais maintenant raconter. Il manque beaucoup plus à ce récit que je me fais à moi-même. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 206.
[994] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 103, « Il reste beaucoup à raconter. Mais il y a une chose qu'il sera indispensable de dire. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 207.
[995] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 104, « C'est que je n'ai pas tout raconté. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 207.

Par ailleurs, ces phrases s'apparentent à l'écriture du ressassement, si présente dans l'œuvre durassienne ou encore dans celle de Samuel Beckett. *L'Innommable* se termine sur une phrase iconique : « […] il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer[996]. » Le narrateur moderne ne peut raconter, mais a besoin de le faire ; il n'en peut plus, et il avance malgré tout. Par ce ressassement, le personnage de *La Passion* montre que raconter ne suffit pas, que les mots peuvent tromper.

On pourrait même dire que le récit de G. H. n'est autre chose qu'une forme de bavardage, tel que le définit M. Blanchot : « [… le] bavardage […] à son tour surgit comme la manifestation de toute parole profonde, parlant sans commencement ni fin[997]. » Il s'agit d'une parole sans fin, d'une parole qui, une fois amorcée, ne cesse de se répéter encore et encore, dans un mouvement interminable d'affirmation et de négation. L'on voit ainsi à quel point le discours de G. H. est un discours vulnérable, sans prétention de réponse ni de vérité ; un discours qui, en se répétant et en s'interrompant, s'épaissit en réflexions.

L'incertitude chez Clarice Lispector ne semble donc pas tant concerner ce qui s'est déjà passé, elle est plutôt projetée vers l'avenir ; d'où la multitude de suspensions qui scandent le récit, suscitant la fascination du lecteur. On en retrouve un exemple de plus dans la manière dont Clarice Lispector exploite la valeur sémantique des mots :

> No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se *acha* o que se *achar*? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir *achando* e nem saber o que fazer do que se for *achando*. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser *presa*. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava *presa*, estava contente? *ou havia, e havia*, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? *ou havia, e havia*, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. *É? também; também*[998].

Ce passage nous fournit des informations précieuses sur la manière dont Clarice Lispector mobilise le non-savoir afin de faire émerger une autre forme de connaissance. Dans un premier temps, le personnage compare la perception enfantine, plus directe et sans finalité

---

[996] S. BECKETT, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 213.
[997] M. BLANCHOT, « A rose is a rose… », *op. cit.*, p. 504.
[998] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10-11, « Les découvertes de l'enfance se feraient comme dans un laboratoire où l'on trouve ce qu'on devait trouver ? Et c'est à l'âge adulte que j'aurais pris peur et créé la troisième jambe ? Mais aurai-je aujourd'hui que je suis adulte ce courage de l'enfance qu'il faut pour se perdre ? Se perdre, signifie chercher sans relâche, sans savoir quoi faire de ce qu'on pourra trouver. Avec les deux jambes qui se déplacent mais sans la troisième jambe qui assure. Or, je veux être captive. Je ne sais que faire de cette liberté épouvantable qui peut me détruire. Étais-je plus contente, pourtant, du temps où j'étais captive ? Ou bien y avait-il, et il y avait, cette chose sournoise et inquiète dans ma routine heureuse de prisonnière ? Y avait-il, et il y avait, cette chose qui palpitait, cette chose à laquelle j'étais si habituée que je croyais que c'était être une personne que de palpiter. Mais l'était-ce vraiment ? En partie, en partie… » *La Passion*, *op. cit.*, p. 24.

préalable, à la perception adulte, qui est médiatisée par la peur, c'est-à-dire par la conscience, les connaissances, les croyances et les valeurs préétablies. D'après lui, l'enfant a le courage de se laisser emporter par l'inconnu (dans ce cas-ci, la découverte), c'est-à-dire de se livrer à ce qu'il ne connaît pas encore. Cette comparaison conduit le personnage à réfléchir sur ce que cela signifie que de se laisser porter par l'inconnu. Cet état d'ouverture sera thématisé par le récit, mais il transparaîtra également dans sa forme. En effet, les répétitions ambiguës de mots tels que « achar » et « presa » témoignent d'une volonté d'explorer les limites du sens.

En portugais, le verbe « achar » peut signifier à la fois « trouver quelque chose », un objet, et « considérer », avoir une opinion sur quelque chose. Le texte exploite cette ambiguïté afin de produire des lectures multiples, mêlant pragmatisme et abstraction : se perdre, c'est *trouver* sans savoir quoi faire de l'objet trouvé ; se perdre, c'est *penser* sans savoir quoi faire de ce qui a été pensé.

Quant au substantif « presa », il est utilisé pour désigner une personne qui a été emprisonnée ; ici, par la « troisième jambe ». Cependant, il peut également évoquer un animal capturé par un autre. Le substantif peut donc être traduit par « une prisonnière » ou « une proie ». Le contexte immédiat suggère que « presa » signifie « être prisonnière », sens qui est réaffirmé dans la phrase suivante, où G. H. dit être horrifiée à l'idée de la liberté. Elle dit par ailleurs qu'elle préfère « être prisonnière », tout en s'interrogeant sur les émotions qu'elle ressentirait en étant limitée, sans liberté d'action. Cependant, la reprise de « presa » dans « E eu quero ser presa » remet en question cette interprétation. Si l'on retient le sens de « prisonnière », la construction syntaxique de la phrase correspondrait plutôt à « Eu quero que me prendam » [Je veux qu'on m'emprisonne]. Cependant, la construction de cette phrase, par sa longueur et son isolement par un point final, évoque inévitablement chez le lecteur le sens de « capturée », c'est-à-dire l'idée d'une proie pourchassée par un prédateur. On trouve peut-être ici la réponse à la question « terei coragem de me perder? » [aurai-je le courage de me perdre ?] : « oui », dirait G. H., qui a envie de se perdre dans l'autre. En se laissant capturer, dévorer par l'autre, elle deviendrait une proie de sa liberté (symbolisée par le cafard) ; bref, elle deviendrait une proie de sa passion.

Mais cette ambiguïté, entre « prisonnière » (celle qui est retenue dans un lieu où elle est privée de liberté) et « proie » (celle qui est livrée à la dévoration d'un autre) ne dure pas. La phrase suivante reprend « proie » avec la connotation de « prisonnière » : « […] eu estava presa » [j'étais prisonnière]. Ici, il n'y a pas d'ambiguïté. Cependant, quand l'ambiguïté s'est introduite, il est impossible de la supprimer complètement, à plus forte raison si l'on considère

qu'il s'agit dans cette histoire de dévorer celui qui est à l'intérieur de soi (voir *infra 2.2*). G. H. est une proie, en proie à sa propre liberté.

Cette ambiguïté que l'on croyait dissipée réapparaît à la fin du paragraphe. Celui-ci se termine par la répétition d'une construction phrastique qui multiplie à nouveau les sens possibles. La phrase débute par l'expression « ou havia, e havia » [ou il y avait, et il y avait]. Celle-ci est formée, d'abord, par la conjonction de coordination alternative « ou », qui sert à relier deux possibilités ; et ensuite, par la conjonction de coordination additive « et », qui montre la corrélation entre deux choses. La phrase peut donc être lue comme suit :

1. […] eu estava contente? *ou havia* aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? *ou havia* aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa.
2. […] eu estava contente? *e havia* aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? *e havia* aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa.
3. […] eu estava contente? *ou havia* aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. *e havia* aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa.
4. […] eu estava contente? *e havia* aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? *ou havia* aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa.

Au-delà de cette multiplication des énoncés possibles, les deux dernières phrases semblent être construites pour créer une certaine équivalence de sens dans l'ensemble du passage, de sorte que « coisa sonsa e inquieta » équivaudrait à « coisa latejando » ; « Minha feliz rotina » vaudrait pour « eu estava tão habituada » ; et « Prisioneira » correspondrait à « latejar era ser uma pessoa ».

Cependant, si elle permet d'établir une équivalence, la répétition n'atténue pas le doute. Elle ne marque pas non plus une simple forme d'insistance. La variation montre que l'écriture lispectorienne se distingue par l'impossibilité de revenir en arrière et par la nécessité de progresser par ajouts. En reprenant des énoncés, le récit exprime l'incertitude de ce qui a été dit ; par ailleurs, il évite de conclure ou de revenir en arrière pour apporter une quelconque correction. Au lieu de cela, il multiplie le champ sémantique.

Ces différentes expressions de l'incertitude témoignent du rôle tout à fait essentiel qu'elle occupe dans le discours de G. H. Renforcée par la répétition, elle imprègne le récit en entier. Ainsi les six interrogations de l'extrait initialement proposé traduisent les doutes du

personnage, d'abord sur sa façon de penser pendant l'enfance et ensuite à l'âge adulte (« No entanto na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna[999]? »), puis sur la capacité de l'adulte à penser comme un enfant sans renoncer à la raison (« Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder[1000]? »). Enfin, les trois autres interrogations finales, parmi lesquelles celle autour de « ou havia, e havia », peuvent être déclinées en quatre autres, comme nous l'avons montré.

S'agissant de la construction « ou havia, e havia », on remarquera par ailleurs que la première occurrence est une phrase interrogative, tandis que la seconde est une phrase affirmative. Leur enchaînement pourrait suggérer que la répétition fait disparaître le doute. Le paragraphe se termine toutefois par une question et une réponse, à nouveau soulignées par la répétition : « É? Também, também. » Ici, l'adverbe « também » [aussi] marque une concordance, que la répétition ne semble que renforcer. Or, lorsqu'il est redupliqué, il peut également prendre une teinte ironique, voire méprisante, comme celle que l'on applique à l'expression « deixa quieto » [laisse tomber]. L'adverbe s'apparente phonétiquement à « tá bem, tá bem » [d'accord, d'accord], très utilisé dans le discours oral pour marquer la fin d'une discussion sur un sujet qu'on veut éluder. Vu sous cet angle, la plongée dans l'incertitude semble correspondre à un renoncement à la voie du raisonnement.

À la lumière de ces considérations, on voit que Clarice Lispector suspend le sens, dans la mesure où G. H. cesse de rechercher une explication logique et immédiate à ce qu'elle a vécu. Le personnage renonce à comprendre, il s'ouvre à la possibilité de ne pas savoir : « […] desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro[1001]. » On pourrait penser que l'« adoration » vient de la dévotion, de l'amour profond, de la passion pour ce non-savoir, d'autant plus que c'est une idée qui resurgit dans la dernière phrase du récit. En effet, G. H. conclut son récit en affirmant que la clé de la vie réside parfois dans le renoncement à la quête du sens, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent : « A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então

[999] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 10, « Les découvertes de l'enfance se feraient comme dans un laboratoire où l'on trouve ce qu'on devait trouver ? Et c'est à l'âge adulte que j'aurais pris peur et créé la troisième jambe ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 24.
[1000] *A Paixão*, *op. cit.*, « Mais aurai-je aujourd'hui que je suis adulte ce courage de l'enfance qu'il faut pour se perdre ? » *La Passion*, *op. cit.*, p. 24.
[1001] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 114, « […] je renonce et plus j'ignore le mot de passe plus j'accomplis le secret, moins je sais, plus la douceur de l'abîme est ma destinée. Et alors j'adore. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 227.

adoro. — — — — — —[1002] ». Ainsi, l'on pourra dire, avec M. Blanchot, que par la voix de G. H., Clarice Lispector a « renoncé au dernier mot ».

Cette plongée dans l'incertitude arrive à son comble lorsque G. H. recourt au paradoxe. En effet, ce type de structure instaure une instabilité sémantique qui complique la construction du sens, au point d'empêcher le lecteur de parvenir à une conclusion :

> Eu estava vendo o que só teria *sentido* mais tarde — quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de *sentido*. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de *sentido* — é o *sentido*. Todo momento de "falta de *sentido*" é exatamente a assustadora certeza de que ali há o *sentido*, e que não somente eu não alcanço, como não quero porque não tenho garantias. A falta de *sentido* só iria me assaltar mais tarde. Tomar consciência da falta de um *sentido* teria sido sempre o meu modo negativo de sentir o *sentido*? fora a minha participação[1003].

Ce passage introduit une inversion de sens du mot « sentido » [sens]. Dans un premier temps, G. H. affirme qu'elle voyait ce qui allait se passer — presque comme une clairvoyante, ou quelqu'un qui connaît l'histoire avant de disposer de tous les éléments pour la comprendre. Nous pourrions aussi penser à une scission du sujet en deux entités, séparées au moment de l'énonciation : l'une qui voit quelque chose d'à la fois effrayant et obscur, et qui, sachant qu'elle n'a pas suffisamment d'éléments pour comprendre de quoi il s'agit, suppose que la compréhension arrivera plus tard ; et l'autre qui se voit en train de se faire absorber par cet objet qui la regarde mais qu'elle ne comprend pas. En effet, la première phrase évoque une situation qui se déroulera dans le futur, comme en atteste le complément circonstanciel de temps « mais tarde » : l'idée est donc que le sens et la logique arriveront « plus tard ». Cependant, aussitôt cette proposition formulée, elle devient son contraire : c'est seulement dans le futur (« só depois ») que le personnage saura que cette chose qu'il est en train de regarder n'a pas de sens. Ainsi, le paragraphe crée une dynamique qui va de l'opposition entre « sentido » et « falta de sentido », à l'équivalence entre « [p]arece falta de sentido » et « sentido »/ « só teria sentido ».

En somme, il s'agit de contraires qui s'annulent, à travers la répétition textuelle. Ceci nous permet d'affirmer que la principale révélation induite par la répétition est celle de l'absence de sens. Déstabilisé, le sens reste indécidable pour le lecteur. Le caractère nébuleux

---

[1002] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 115, « La vie m'est, et je ne comprends pas ce que je dis. Et alors j'adore… » *La Passion*, *op. cit.*, p. 230.

[1003] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 24-25, « Je contemplais ce qui n'aurait de *sens* que plus tard — je veux dire, ce que plus tard seulement se révélerait comme profondément *dénué de sens*. Plus tard seulement je comprendrais : cela même qui paraît *absence de sens* — c'est cela le *sens*. Le moment où apparaît une "absence de sens" est toujours exactement la certitude bouleversante qu'il y a là un sens que non seulement je ne saisis pas, mais dont je ne veux pas, parce que je manque de garanties. L'absence de sens ne m'agresserait que plus tard. Prendre conscience que le sens fait défaut, telle aurait donc été depuis toujours ma façon négative d'appréhender le sens ? Et toute ma participation. » *La Passion*, *op. cit.*, p. 54.

du texte l'interpelle, mobilise sa subjectivité, en ce qu'il semble imposer une interprétation. À la recherche d'un sens, le lecteur relie les éléments, mais le texte ne se laisse pas facilement appréhender. C'est ce qui rend cette écriture si troublante et si stimulante. En interrompant la lecture automatique et en engendrant une forme d'autoréflexivité chez le lecteur, la répétition provoque une véritable expérience de lecture.

On retrouve également un paradoxe dans le titre même de l'œuvre, notamment dans la juxtaposition des mots « paixão » [passion] et « segundo » [selon] : alors que le premier fait référence à un bouleversement de la logique de la pensée, le second met en exergue les efforts du personnage pour raconter une expérience qui l'a profondément marqué. Avec le mot « segundo », le personnage passe du statut d'objet qui a souffert à celui de sujet[1004], comme le souligne F. Trocoli :

> […] le signifiant "passion" renverrait à la suspension, à la rupture de la logique signifiant […] tandis que "segundo" correspondrait à un écart par rapport à cette logique : […] l'écho de "segundo" chez G. H. renvoie à l'ordre symbolique et à la tentative de la narratrice-protagoniste G. H. d'assumer la direction de son discours […][1005].

Pour cette raison, le paradoxe peut être considéré comme l'un des vecteurs les plus remarquables de l'étrangeté de l'écriture de Clarice Lispector. Loin de se réduire à un simple jeu de mots, il est à même de dévoiler les limites de la pensée. C'est pourquoi il incarne pour Gilles Deleuze la « Passion de la pensée » :

> Les paradoxes ne sont des récréations que lorsqu'on les considère comme des initiatives de la pensée ; non pas quand on les considère comme « la Passion de la pensée », découvrant ce qui ne peut être que pensé, ce qui ne peut être que parlé, qui est aussi bien l'ineffable et l'impensable, Vide mental, Aiôn[1006].

Les paradoxes de l'écriture lispectorienne peuvent apparaître comme les signes d'un langage difficile à comprendre, hermétique[1007]. Or, en réalité, l'écriture lispectorienne n'est pas à proprement parler « difficile ». C'est une écriture qui, en se repliant sur elle-même, se dote d'une profonde réflexivité. C'est en cela que repose sa complexité, et non dans le vocabulaire

[1004] F. TROCOLI, *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, *op. cit.*, p. 64.
[1005] « […] o significante "paixão" remeteria à suspensão, à interrupção da lógica significante […] ao passo que "segundo" seria um desvio dessa lógica: […] o eco de "segundo" G. H. remete à ordem simbólica e à tentativa da narradora-protagonista G. H. assumir o leme do seu discurso […] ». *Ibid.*, p. 81.
[1006] G. DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 92.
[1007] « Panorama com Clarice Lispector », dans l'émission *Panorama*, Brésil, TV Cultura, 1er juillet 1977, 30 min.

ou l'intrigue. Le texte lispectorien élève la répétition à sa nième puissance[1008]. Il intensifie sa capacité à générer de nouveaux sens, comme l'observe Pamela Zacharias :

> Les effets syntaxiques occupent une place importante dans l'œuvre de Clarice Lispector et entraînent des déconstructions, des subversions et des élargissements de sens dans les textes. Ses signes particuliers, même s'ils ne constituent pas des signifiants inventés, renvoient toujours à autre chose […][1009].

Clarice Lispector sait que son écriture peut ne pas être accessible à tous. Dans le cadre de son interview à la chaîne *TV Cultura,* elle semble reconnaître que la lecture de ses textes exige du temps et qu'un travail de décryptage est nécessaire ; néanmoins, elle insiste pour dire que ce n'est pas l'intelligence qu'il faut, mais plutôt une capacité à entrer en contact avec son langage. C'est peut-être pour cela qu'elle voit dans les lecteurs idéaux de *La Passion* des êtres ayant une « alma já formada » [âme déjà formée] — le terme ne renvoyant pas à une « qualité » fixe ou acquise, mais à la capacité de traverser un processus de « formation », qui passerait par la voie de la passion. D'où la dédicace à tous ses « éventuels » lecteurs — autrement dit, ceux qui peuvent le *devenir* : « A possíveis leitores[1010] ».

Par la répétition, Clarice Lispector met l'accent sur le rôle de la subjectivité dans le processus d'interprétation du texte ainsi que dans la construction du savoir. En d'autres termes, la répétition chez Clarice Lispector ne transmet que l'impossibilité de savoir. Contrairement à la récurrence et la redondance, elle n'a pas la fonction d'assurer la lisibilité du texte. Au contraire, la répétition introduit le trouble et déstabilise le sens du récit. Elle engage ainsi un autre mode de lecture.

3.2. L'expérience du savoir : entre le *ravissement* et la *passion*

> On devait ne jamais guérir tout à fait
> de la passion[1011].

Marguerite Duras et Clarice Lispector développent leurs pratiques littéraires autour d'un fil commun : la reconstitution narrative d'une expérience radicale. Si les éléments extérieurs — l'intrigue, le contexte — diffèrent, les états intérieurs des personnages présentent

[1008] Nous empruntons le terme de G. Deleuze dans « Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la "nième" puissance. » G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 8
[1009] « Os efeitos de sintaxe são amplos na literatura clariceana e operam desmontagens, subversões e ampliações de sentidos nos textos. Seus signos particulares, ainda que não configurem significantes inventados, são sempre uma outra coisa […] ». P. ZACHARIAS, « Clarice Lispector: uma literatura menor », *Remate de Males*, vol. 45, nº 2, 2025, p. 5 (DOI : 10.20396/remate.v45i2.8679421).
[1010] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 8 « Aux lecteurs éventuels » *La Passion*, *op. cit.*, p. 17.
[1011] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 324.

des similitudes remarquables. Ce sont des histoires centrées sur une seule expérience, comme en atteste l'usage de l'article défini dans les titres *Le Ravissement* et *La Passion*. D'ailleurs, avec l'intensité qui est la leur, ces expériences supporteraient-elles un pluriel ?

Le *Trésor de la langue française informatisé* retrace l'évolution historique de chaque terme[1012]. Le « ravissement » est à l'origine un terme mystique et religieux qui traduit un « état de l'âme en extase ». Par glissement de sens, il en est également venu à désigner « l'action d'emporter de force », c'est-à-dire le rapt[1013]. Quant au sens du mot « passion », il a évolué à partir de l'idée de la souffrance (« supplice subi par un martyr ») vers une acception plus générale : il désigne désormais une « vive affection pour quelque chose[1014] ». Dans l'Antiquité grecque, cependant, le ravissement et la passion étaient vus comme des phénomènes mystérieux, imprévisibles et totalement incontrôlables. Le ravissement était associé à une forme de perte de la raison, entendue comme une « possession poétique[1015] ». La passion était quant à elle associée à une force démoniaque, le *Daemon*[1016]*,* qui s'abattait sur l'individu et perturbait la conscience[1017].

Or, si les deux états d'âme étaient donc surtout attribués à des forces extérieures, ils pouvaient aussi renvoyer à des forces irrationnelles possédant l'individu de l'intérieur. Confrontées à une scène qui se déploie sous leurs yeux, Lol comme G. H. font l'expérience d'une fascination si intense qu'elle les confine à l'immobilité — le ravissement pour l'une, la passion pour l'autre. C'est cette tension entre la paralysie et le besoin d'agir qui semble animer leurs parcours ; elle semble représenter la manière dont ces deux personnages prennent place dans le monde. Par là même, il imprègne leurs histoires d'une force à la fois irrationnelle et active, orientée vers la découverte d'un autre type de savoir.

Le ravissement et la passion constituent ainsi des expériences profondément déstructurantes. En venant ébranler la stabilité du « moi », elles affectent de manière radicale les catégories du langage et de la pensée — autrement dit, les structures mêmes du savoir. Cependant, loin d'entraver l'accès au savoir, elles peuvent en représenter des voies privilégiées. Le ravissement et la passion, bien qu'ils soient fréquemment perçus comme irrationnels ou

[1012] Nous nous bornons à un résumé de l'évolution de chaque terme ; pour plus de détails, voir les entrées respectives de chaque terme.
[1013] Article « Ravissement », dans *Trésor de la langue française informatisé*, CNRS / ATILF, 2026 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/etymologie/ravissement ; consulté le 10 mars 2026).
[1014] Article « Passion », dans *Trésor de la langue française informatisé*, CNRS / ATILF, 2026 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/etymologie/passion ; consulté le 10 mars 2026).
[1015] M. MASSIN, *Les Figures du ravissement : enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset, 2001, p. 22
[1016] Platon aborde ce sujet dans les dialogues d'*Ion*, du *Banquet* et du *Phèdre.*
[1017] B. NUNES, « A escrita da paixão », dans *A clave do poético: ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 218.

perturbateurs, apparaissent comme des moments d'ouverture radicale au savoir, voire à des formes alternatives d'y parvenir. On pourrait dire qu'ils dévoilent une autre façon d'expérimenter le monde.

En revanche, au vu de la manière dont ces deux histoires sont racontées, on pourrait aussi penser que « le ravissement » et « la passion » décrivent les effets que produisent les textes sur le lecteur. En effet, ces mots évoquent la dimension expressive du langage et la capacité de la littérature à transmettre des émotions et à susciter des réflexions. Chacun renverrait ainsi à l'état émotionnel principal suscitée par le texte. De fait, les œuvres procurent au lecteur un « moment de vérité[1018] », dans la mesure où elles l'amènent à constater que l'état émotionnel est une force qui anime la lecture : « il faudrait […] reconnaitre que l'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de "délabrement" qui ne laisse debout que certains moments[1019]. »

Par ailleurs, les textes désignent le ravissement et la passion comme des forces en jeu dans le processus d'écriture : dans le premier cas, on pense à la capacité d'émerveillement animant l'écriture, et dans le deuxième, à la passion qui assujettit le langage. Les deux termes attestent de l'intérêt obsessionnel des écrivaines pour le langage en tant que problème, c'est-à-dire en tant qu'objet à même de se questionner sur sa propre nature. Dans cette optique, nos romans traitent de la passion du langage, de son ravissement, dont la répétition constitue à elle seule la principale force motrice.

Finalement, le ravissement et la passion s'apparentent au fonctionnement de la répétition. Ils s'avèrent être des expériences toujours singulières, dont la force de contagion s'étend à une pluralité infinie de situations. Cela étant, il nous reste à comprendre les figures à l'œuvre dans ce savoir différentiel, la figure étant ici comprise comme le vecteur par lequel l'expérience radicale se manifeste. Notre objectif consiste à analyser la manière dont les expériences du ravissement et de la passion affectent le lecteur, l'écrivain et l'écriture elle-même. Il s'agit de traiter de la passion qui anime la lecture, du ravissement qui pousse à écrire.

3.2.1. Les figures du Ravissement

Les personnages de Marguerite Duras partagent un même trait : ils sont envahis par une force qu'ils ne savent pas expliquer, un état qui les rend incapables de réfléchir. Ces personnages, dont Lol est le prototype, sont traversés par une passion amoureuse[1020]. Emportés

[1018] R. BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 323.
[1019] *Id.*
[1020] A. GAMONEDA LANZA, « Marguerite Duras: la inteligencia de la emoción », *Revista de Occidente*, nº 403, 2014, p. 92.

par le désir et la perte, ils sont délogés d'eux-mêmes. À vrai dire, les personnages durassiens semblent être prisonniers « d'une passion absolue dont le sens [leur échappe][1021] ». Ils apparaissent comme étant dépossédés d'eux-mêmes et possédés par l'autre, tant ils se livrent à cet autre en lui accordant une confiance totale. Le ravissement serait donc une manière de se perdre dans l'autre.

Pour Amelia Gamoneda Lanza, le sujet passionnel durassien transmet un type de connaissance différent. En parlant de la relation entre désir et destruction dans cette œuvre, la critique affirme :

> La conclusion de ces appréciations ne peut toutefois décrire le sujet passionnel durassien comme étant absolument dépourvu de connaissance ; la pensée moderne, qui s'est mise à débattre de la question d'une connaissance située aux limites de la raison, permet, à travers des reformulations et des ouvertures qui concernent la philosophie elle-même, d'essayer de parler d'une autre connaissance durassienne, différente de la connaissance logique rationnelle[1022].

Effectivement, la connaissance chez Marguerite Duras semble se situer en marge de la logique rationnelle. L'écrivaine privilégie avant tout une « intelligence de l'émotion[1023] », une conception selon laquelle la connaissance proviendrait de la passion elle-même. Cette intelligence appartiendrait alors à celui à qui il arrive quelque chose, une expérience suscitant une émotion dont il portera durablement la trace. Dans le cas de Lol, l'expérience du ravissement l'immobilise dans un état qui finira par perdurer tout au long du récit. En l'occurrence, cet état s'apparente moins à un mouvement menant à la mort ou à une renaissance du personnage qu'à un état hors du temps, proche de l'expérience de la dépossession de soi. Rappelons que Lol est évincée de sa propre personne au moment où elle entre dans le corps de Tatiana Karl, d'abord dans la scène du champ de seigle puis lors de son retour à T. Beach accompagnée de Jacques Hold.

Le savoir du sujet passionnel durassien est donc nécessairement un savoir négatif, fondé sur la fusion passionnelle, comme le souligne A. Gamoneda Lanza. Selon la critique, le ravissement durassien révèle la nature même de la relation d'altérité, constituée d'une part du

[1021] M. DURAS, *Le Ravissement*, *op. cit.*, p. 300.
[1022] « La conclusión de estas apreciaciones no puede describir sin embargo al sujeto de pasión durasiano como absolutamente desprovisto de conocimiento; el pensamiento moderno, que ha entrado a debatir la cuestión de un conocimiento situado en los límites de la Razón, da pie, mediante reformulaciones y aperturas que atañen a la filosofia misma, para intentar hablar de otro conocimiento durasiano distinto del lógico racional. » A. GAMONEDA LANZA, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, *op. cit.*, p. 30.
[1023] A. GAMONEDA LANZA, « Marguerite Duras: la inteligencia de la emoción », *op. cit.*, p. 96.

besoin de séparation et de l'autre, du désir de fusion[1024]. Ce ravissement s'apparente à une expérience paradoxale, dont la mise en récit a pour finalité de nous rapprocher de l'autre.

Par ailleurs, chez Marguerite Duras, le ravissement semble être une expérience contagieuse, dans la mesure où il se déplace d'un personnage à l'autre, tout en changeant d'objet. Comme Lol, le narrateur se voit dépourvu de lui-même : c'est ainsi que l'on peut comprendre le discours qu'il porte sur un « moi » divisé entre un « je » d'un côté et un « il » de l'autre, autrement dit un autre qui est lui-même (voir *infra* 2.3). En effet, le ravissement affecte non seulement celle qui le vit, mais aussi celui qui cherche à le comprendre ou à l'interpréter — en premier lieu Jacques Hold, mais aussi le lecteur.

C'est cette expérience d'alternance entre la possession et la non-possession qui est en jeu dans la lecture de l'œuvre durassienne. Michel Foucault en témoigne lorsqu'il évoque l'intensité qui se dégage de l'œuvre, dont la force est telle qu'elle le laisse sans mots. Son commentaire reflète le ravissement du lecteur face à cette écriture :

> Depuis ce matin, je suis un peu inquiet à l'idée de parler de Marguerite Duras. La lecture que j'en ai faite, les films d'elle que j'ai vus m'ont laissé, me laissent toujours une impression très forte. La présence de l'œuvre de Marguerite Duras reste très intense, aussi éloignées qu'aient été mes lectures ; et puis voilà qu'au moment d'en parler j'ai l'impression que tout m'échappe. Une espèce de force nue contre laquelle on vient glisser, sur laquelle les mains n'ont pas de prise. C'est la présence de cette force, cette force mobile et lisse, de cette présence en même temps fuyante, c'est ça qui m'empêche d'en parler, et qui sans doute m'attache à elle[1025].

Jacques Lacan semble lui aussi témoigner d'un effet de bouleversement ressenti à la lecture du texte durassien. Pour lui, la manière dont Marguerite Duras travaille le langage s'apparente au fonctionnement de l'inconscient. Le lecteur se retrouve à la place de l'objet, car c'est lui qui est ravi : « Cet art suggère que la ravisseuse est Marguerite Duras, nous les ravis[1026]. » Flávia Trocoli, quant à elle, comprend cet effet de lecture du *Ravissement* comme étant un passage du lecteur par le « lieu du malheur » qui constitue le fait même de raconter : « Dans ces textes-trous, le mot coïncide avec l'objet perdu. Cet art de creuser est l'effet de la destitution du narrateur en tant que maître […][1027] ».

[1024] A. GAMONEDA LANZA, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, *op. cit.*, p. 92.
[1025] M. FOUCAULT, « À propos de Marguerite Duras (entretien avec H. Cixous) », *op. cit.*, p. 762.
[1026] J. LACAN, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* » (1965), dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 191.
[1027] « Nesses textos-buracos, a palavra coincide com o objeto perdido. Essa arte da escavação é efeito da destituição do narrador como mestre […] ». F. TROCOLI, *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, *op. cit.*, p. 120.

En outre, le ravissement semble bien être celui de Marguerite Duras, qui imprime dans son écriture le « pouvoir aimant ou amoureux[1028] ». Le ravissement serait en ce sens la puissance transformatrice que suscite la passion chez ceux qui aiment. Lol serait peut-être inspirée de Manon, une patiente psychiatrique qui a eu un grand impact sur Marguerite Duras : en effet, l'écrivaine aurait été intriguée par ses automatismes, mais aussi fascinée par sa grande beauté. C'est cette attirance qui l'aurait poussée à transposer Manon en fiction. L'écrivaine déclare son amour pour cette femme — désormais personnage — durant son entretien avec Xavière Gauthier : « Il y a une chose troublante, c'est que je l'aime infiniment, cette Lol V. Stein, et je ne peux pas m'en débarrasser. Elle a pour moi une sorte de grâce inépuisable[1029]. »

Marguerite Duras évoque également une fascination d'enfance vécue en Indochine. L'objet de sa fascination était une femme nommée Elisabeth Striedter, épouse d'un administrateur colonial de Vinh-Long. C'est elle qui aurait inspiré le personnage d'Anne-Marie Stretter, qui aura marqué l'écrivaine de manière indélébile. Son pouvoir de séduction était tel qu'il a entraîné le suicide de l'un de ses amants, un événement qui semble avoir bouleversé l'écrivaine :

> Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon corps d'enfant : celle d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi. Le monde était immense et d'une complexité très claire. Là, il faudrait inventer un vocable qui dirait que, très clairement, on sait ne pas comprendre ce qu'il y a à comprendre. Il ne fallait pas parler de ça, à personne, même pas à ma mère qui, je le savais, sur ce point de la vie, mentait à ses enfants [… Il] fallait garder cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret : Anne-Marie Stretter[1030].

Selon Julie Chalvignac, Marguerite Duras aurait vu en Elisabeth Striedter la source de son écriture. Son affirmation s'appuie sur des déclarations faites par l'écrivaine lors de son entretien avec Bernard Pivot. Si elle a tant écrit sur cette femme, d'après elle, c'est pour tenter de comprendre les raisons de sa propre fascination[1031]. Ces propos mettent en évidence l'étroite relation entre la répétition, comme pratique d'écriture, le non-savoir et la création.

Par ailleurs, Marguerite Duras a déclaré s'identifier à cette femme, étant donné leur expérience commune du déracinement : Marguerite Duras, qui a quitté l'Indochine pour l'Europe, et Elisabeth Striedter, qui a quitté l'Europe pour l'Indochine. Toutes deux ont également été marquées par des passions amoureuses bouleversantes ; Marguerite Duras par

---

[1028] R. BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 323.
[1029] M. DURAS et X. GAUTHIER, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 160.
[1030] M. DURAS, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 319.
[1031] J. CHALVIGNAC, « Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* », dans *Du Bellay,* Les Regrets *; Racine,* Bérénice *; Verlaine,* Poèmes saturniens *; Duras,* Le ravissement de Lol V. Stein, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2021, p. 308.

son amant chinois et Elisabeth Striedter par cet amant qui s'est suicidé. Mais au-delà de ce rapprochement, Marguerite Duras semble avoir perçu en cette femme une figure de mère folle et exubérante, de sorte que J. Chalvignac conclut : « La figure de la mère, centrale dans l'œuvre de Duras, trouverait donc en Anne-Marie Striedter/Stretter une incarnation compensatoire[1032]. »

En dernier lieu, Marguerite Duras a aussi été bouleversée, à l'âge de onze ans, par un épisode tout à fait insolite : une mendiante en proie à des troubles psychiques lui a confié un bébé de deux ans, infecté de vers qu'il vomissait. Malgré les soins qu'elle a tenté d'apporter au bébé, il n'a pas survécu. Cette histoire est mise en fiction dans *Le Vice-consul*, à travers le personnage de la mendiante.

On peut donc citer trois figures féminines qui hantent l'œuvre de l'écrivaine : Manon, la patiente psychiatrique ; Elisabeth Striedter, l'épouse de l'administrateur en Indochine ; et la mendiante. Ces figures font de l'œuvre durassienne l'une des plus représentatives du féminin dans la littérature, en ce qu'elles mettent en scène des femmes qui défient la logique rationnelle, que ce soit par leur folie ou leur caractère mystérieux, transgressif, inaccessible. Ces figures féminines représentent une transgression envers tout savoir figé ou normalisateur, de sorte qu'en les intégrant dans ses œuvres, Marguerite Duras ouvre la voie à l'autre, fait place à la différence. Elles sont la trace des ravissements à la source de l'écriture durassienne.

La romancière s'avère donc être une personne fascinée par ce qui lui arrive, comme l'affirme Hélène Cixous :

> Marguerite Duras, c'est quelqu'un qui est fasciné. Je ne peux pas m'empêcher de dire « elle », parce que c'est elle qui pousse. La fascination, ça va avec la pauvreté. Elle est fascinée, elle est comme attrapée par quelque chose, dans poussière. Il ne reste plus rien[1033].

Cette fascination semble d'autant plus singulière quand on la compare à l'émerveillement que raconte Clarice Lispector, notamment dans la scène de la rencontre entre G. H. et le cafard. Dans « Écrire », Marguerite Duras relate l'histoire d'une mouche morte, qui l'aurait poussée à réfléchir sur la mort en soi. L'épisode, devenu une scène fondatrice de son œuvre, lui a notamment permis d'aborder la Shoah et lui a servi de vecteur créatif pour la rédaction de son ouvrage *Aurélia Steiner (Paris)*[1034] :

[1032] *Ibid.*, p. 309.
[1033] M. FOUCAULT, « À propos de Marguerite Duras (entretien avec H. Cixous) », *op. cit.*, p. 765.
[1034] Pour plus de détails sur la genèse de *Aurélia Steiner (Paris),* nous renvoyons le lecteur à l'étude de Myriem EL MAÏZI : M. EL MAÏZI, « On ne peut pas aussi ne pas écrire, oublier un mouche- Genèse de Aurélia Steiner » (2007), dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, 2023, vol. 2, p. 75-80.

> La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde […] Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. J'ai pensé aux juifs. J'ai haï l'Allemagne comme aux premiers jours de la guerre, de tout mon corps, de toute ma force[1035].

Le ravissement de Marguerite Duras se révèle ainsi la source de son imaginaire fictionnel, de sorte que le roman lui-même serait une métaphore de l'écriture : « L'histoire de Lol peut être lu comme celle de l'écrivain quand l'écriture l'envahit et le ravit à lui-même[1036]. » Ou alors, comme le dit l'autrice elle-même : « Un roman existe quand son auteur est possédé par son sujet ; au contraire, lorsqu'il se tient en dehors, il n'y a pas de roman[1037]. »

L'écriture serait donc le lieu où se déroule le ravissement ; elle représenterait la scène amoureuse en tant que telle, comme l'affirme A. Gamoneda Lanza :

> L'écriture fonctionne, elle aussi, comme une scène amoureuse où le mot désire et tend vers un "autre" textuel qui n'est pas écrit dans le texte. Dire cette altérité, cet indicible, est une tâche pour laquelle le langage de raison n'est pas doué. Le mot, donc, de même que faisait le sujet durassien, s'offre à la destruction de ses propres limites formelles et de signification, devient poétique en laissant deviner dans ses failles un imprononçable. Un imprononçable qui est une érotique oscillation entre présence et absence de l'altérité. Son langage est vertige du langage, excès, hiéroglyphe[1038].

Cette « scène amoureuse de l'écriture » peut également être observée dans l'usage que fait Marguerite Duras de la répétition linguistique, comme le relève A. Lanza Gamoneda[1039]. Celle-ci fonctionne comme une tentative d'étirer le mot jusqu'à ce qu'il touche l'autre, annulant toute la distance qu'un synonyme permet d'établir entre eux. Proches tant par le sens que par le son, les mots répétés révèlent non seulement l'itérabilité du signe linguistique, mais aussi, d'une certaine manière, un rapprochement avec l'autre. En même temps, la proximité entre le référent et le mot répété illustre — paradoxalement — la grande distance qui existe entre eux. De fait, en se répétant, le signe se détache du référent pour apparaître dans sa singularité. C'est pourquoi les possibilités de sens du mot sont infinies. La répétition apparaît comme un décalage, une lacune, attestant que le mot ne parviendra jamais à atteindre les choses. En effet, en se répétant,

[1035] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 49-50.
[1036] C. BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 141.
[1037] A. BOURIN, « Entretien de Marguerite Duras avec André Bourin : "Non je ne suis pas la femme d'*Hiroshima*" », *Les Nouvelles littéraires*, nº 18, 1959, p. 4.
[1038] A. GAMONEDA LANZA, « L'image du corps et l'écriture dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans *Actes du IIe colloque sur les études de philologie française dans l'université espagnole*, La Universidad Española, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 380 (en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2462 ; consulté le 10 mars 2026).
[1039] *Id.*

le texte tente de se rapprocher de l'autre, mais le sens, étant multiple, lui échappe toujours. C'est en cela que sa dynamique s'apparente à celle de la scène amoureuse.

Ce ravissement de l'écrivaine, qui s'émerveille devant le réel et devant la possibilité de le transmuter en fiction, c'est aussi le ravissement vers une écriture épurée, affranchie de toute contrainte syntaxique. Marguerite Duras rêve de cette écriture : « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt[1040]. » Autrement dit, seule une écriture décousue est capable de saisir l'ampleur de ce que les ravissements de l'écrivaine ont représenté. En outre, cette écriture énigmatique recèle un pouvoir de séduction, dans la mesure où elle incite le lecteur à combler le vide entre les mots. Elle finit par démocratiser le savoir, en permettant à chacun d'en produire. L'écriture se dépossède elle aussi d'elle-même, par souci de l'avenir.

3.2.2. Les figures de *La Passion*

> Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu desdizia caminho. Sabia que estava fada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como pois inaugurar agora em mim um pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão[1041].

Dans une œuvre qui traite explicitement du savoir, de la quête de sens, et qui finit justement par remettre celui-ci en question, le terme « passion » est essentiel. Tout comme le ravissement, la passion est un état qui échappe au contrôle du « moi ». Elle envahit le sujet, le plaçant dans un état de passivité, voire de réceptivité envers l'autre. Si elle est quelque peu tourmentée, cette réceptivité produit néanmoins un autre savoir : celui de l'expérience.

On pourrait penser que l'expérience de la passion retracerait le parcours sacrificiel du Christ, dans la mesure où le titre semble reprendre le récit du Nouveau Testament. Il évoque également, par parallélisme, l'expression figée « La Passion de Jésus Christ selon Matthieu, Marc, Luc et Jean », renvoyant aux quatre évangiles canoniques — c'est-à-dire, les textes bibliques qui narrent les événements qui ont conduit à l'arrestation, au procès, à la flagellation et à la crucifixion de Jésus. C'est probablement ce parallélisme, associé à d'autres éléments du répertoire chrétien présents dans le texte, qui a incité la critique à associer *La Passion selon G. H.* au phénomène de l'épiphanie, ou à créer des analogies entre le rituel chrétien de la communion du Christ (la présence corporelle du Christ) et la manducation du cafard.

[1040] M. DURAS, *Écrire*, *op. cit.*, p. 86.
[1041] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 11.

En effet, lorsque Clarice Lispector intitule son œuvre « La Passion selon… », elle instaure chez le lecteur un horizon d'attente qui renvoie à la Passion du Christ. Toutefois, cette expression figée fonctionne avant tout comme un dispositif destiné à provoquer ou à perturber ce même horizon d'attente, dans la mesure où l'objectif du texte lispectorien consiste précisément à déconstruire le chemin de croix de la Passion. Il ne s'agit ni d'une révélation ni d'un parcours de souffrance envisagé comme une dette ou un sacrifice. Dans *La Passion*, le titre est trompeur : là où le lecteur s'attend à rencontrer une analogie directe avec la Passion du Christ, il est confronté à des références fragmentaires et, surtout, à une déconstruction de la narration biblique traditionnelle.

En fait, le récit entremêle plusieurs traditions religieuses, du judaïsme[1042] au christianisme orthodoxe, en passant par le mysticisme chrétien et les traditions orientales (traditions brahmaniques e taoïstes). Il ne se développe ni de manière linéaire, ni selon une progression téléologique traditionnelle. Au contraire, le texte est marqué par une expérience intense de retour, de répétition intérieure, de fragmentation de la conscience — ce qui peut être lu comme une critique à l'ordre téléologique.

C'est dans cette perspective que Michel Riaudel analyse le texte lispectorien. Tout en reconnaissant la valeur des critiques traditionnelles, M. Riaudel s'oppose à cette tendance qui a contribué, d'après lui, à limiter la diversité des interprétations de l'œuvre. Dans le but d'alléger la charge du mot « passion », il souligne les deux sens que recouvre le mot dans le roman :

> La « passion » suscite, de manière générale, deux interprétations conciliables : dans son acception la plus contemporaine, elle renvoie à une émotion puissante, presque incontrôlable, qui envahit les sens et la conscience, une sorte d'amour ou d'attachement parfois désespéré ; d'autre part, coexiste le sens de souffrance pouvant mener à la mort ou à la dissolution de l'être, une expérience revisitée par le christianisme, qui l'applique aux dernières heures de la vie du fils de Dieu fait homme[1043].

En élargissant ainsi la signification du terme, M. Riaudel met en tension la valeur qualitative de « paixão » et l'importance quantitative du terme « alegria » [joie]. En effet, la fréquence du terme « alegria » (56 occurrences) est bien supérieure à celle de « paixão » (11 occurrences). La joie est également importante sur le plan qualitatif, puisqu'elle « contamine »

[1042] Pour comprendre l'importance du judaïsme dans la poétique de Clarice Lispector, voir les articles de N. H. VIEIRA, « A expressão judaica na obra de Clarice Lispector », *Remate de Males*, 1989, et de B. B. FUKS, « Clarice Lispector et l'invention de la judéité », *IMS*, 2025 (en ligne : https://site.claricelispector.ims.com.br/2025/09/25/clarice-lispector-e-a-invencao-da-judeidade/ ; consulté le 10 mars 2026) Dans ce dernier, B. Bernardo Fuks relève certains éléments du judaïsme qui sont transfigurés dans la poétique de l'écrivaine, comme l'importance d'écouter le silence.

[1043] M. RIAUDEL, « A alegria em *A paixão segundo G. H.*, 1964 », *USP*, sous presse, p. 1.

la narratrice. Elle serait cette émotion puissante qui atteint son paroxysme dans la béatitude. En tant que passion, la joie se révèle chez Clarice Lispector comme un « long effort de transgression », une *via crucis* différente de celle des chrétiens :

> La *via crucis* (qui reviendra dans un autre titre de Clarice) est le synonyme le plus chrétien de la "passion" (la *passion* de G. H. s'opposant toutefois au pôle chrétien), le chemin et le passage obligé vers la joie et la béatitude, la condition d'accès à "l'amour" et à l'adoration (« Et alors j'adore. — — — — — — — », XXXIII, 182), à la réconciliation avec le monde[1044].

La « passion » renvoie ainsi à une forte émotion et peut déclencher tant la souffrance que l'exaltation. En ce sens, le mot serait l'expression de l'imaginaire lispectorien dans sa globalité, dans la mesure où toute l'œuvre de l'écrivaine semble parler de la passion. Comme le souligne Pierre Rivas : « L'œuvre oscille […] entre la souffrance et la joie[1045]. »

La passion de G. H. se révèle ainsi être une « expérience », au sens où l'entend Jorge Larrosa Bondía : « Si l'expérience est ce qui nous arrive, et si le sujet de l'expérience est un territoire de passage, alors l'expérience est une passion[1046]. » Pour le critique, la passion est avant tout une expérience dans laquelle le sujet n'est pas maître de lui-même :

> Dans la passion, le sujet passionné ne possède pas l'objet aimé, mais est possédé par lui. C'est pourquoi le sujet passionné n'est pas en lui-même, maître de lui-même, en pleine maîtrise de soi, mais il est hors de lui, dominé par l'autre, captivé par l'étranger, aliéné, délirant[1047].

C'est bien là l'état de G. H. qui, en vivant une expérience, sort d'elle-même et s'engage dans une relation avec l'altérité, incarnée par le cafard. Selon cette dynamique, le « moi » se détruit pour pénétrer dans l'autre, qui le transforme en étranger de lui-même. D'où toute la tentative du personnage de comprendre ce qu'il est.

Par ailleurs, la littérature elle-même apparaît comme l'une des figures de la passion, dans la mesure où elle rend l'émerveillement de l'écrivaine face au réel. À l'instar du *Ravissement* de Marguerite Duras, le texte traite de ce pouvoir qu'a la littérature de transmettre

---

[1044] « A *via-crucis* (que voltará em outro título clariciano) é o mais cristão sinônimo da "paixão" (sendo, no entanto, a paixão de G. H. oposta ao polo cristão), o caminho e a passagem obrigatória para a alegria e a beatitude, a condição de acesso ao "amor" e à adoração ("E então adoro. — — — — — —", XXXIII, 182), à reconciliação com o mundo. » *Ibid.*, p. 10.

[1045] P. RIVAS, « Clarice Lispector (1925-1977) », sur *Encyclopédie Universalis*, 2008 (en ligne : https://www-universalis-edu-com.kbr.idm.oclc.org/encyclopedie/clarice-lispector/ ; consulté le 11 octobre 2025).

[1046] « Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. » J. L. BONDIA, « Notas sobre a experiência e o saber de experiência », J. W. Geraldi (trad.), nº 19, Revista Brasileira de Educação, 2002, p. 26.

[1047] « Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado. » *Id.*

une expérience : « […] se tu puderes saber através de mim… então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta […][1048] ». Cependant, cette littérature ne vise pas à faire découvrir au lecteur l'expérience d'autrui, mais plutôt à la lui faire ressentir, éprouver, de sorte qu'il la fasse sienne — sa passion à lui. Autrement dit, la littérature de Clarice Lispector lance une provocation.

Il s'agit de faire vivre au lecteur l'expérience du savoir : non seulement parce qu'il est amené à le construire au fur et à mesure que le récit se déroule, mais aussi parce qu'il doit interpréter le texte, lui donner une signification. Autrement dit, le texte met en lumière un savoir issu de l'expérience. Nulle vérité ni sens unique ne réside dans *La Passion*, seulement ce qui nous touche et nous interpelle, ou ce qui nous laisse perplexes.

À chaque répétition, nous sommes à nouveau surpris, comme si c'était la première fois. Chacune semble offrir l'occasion de reconnaître, de redécouvrir, d'une autre manière, ce qui était déjà là. L'écriture de Clarice Lispector nous invite en quelque sorte à revenir à un point que nous connaissions déjà mais que, sans la répétition, nous n'aurions pu reconnaître. À chaque répétition, quelque chose reste et nous interpelle ; c'est-à-dire nous affecte.

Cette écriture de la répétition, qui fait circuler un langage qui ne veut pas être contrôlé, débouche ainsi sur ce que R. Barthes appelle un « texte de jouissance[1049] ». Cependant, cette passion pour la lecture ne serait pas une passion pour une activité passive, mais plutôt pour le langage lui-même. En effet, le lecteur est touché par le fonctionnement du langage, tel que Clarice Lispector le met en évidence. Selon R. Barthes, ce type de texte nous bouleverse à tel point qu'il nous semble impossible d'en parler :

> Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, *sauf à être atteint par un autre texte de jouissance* : vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir)[1050].

C'est ce dont témoignent les retours de lecture de Hélène Cixous et de Claire Varin[1051]. Toutes deux évoquent un sentiment d'identification très marqué, presque viscéral, à l'œuvre de Clarice Lispector. Par exemple, H. Cixous se prononce en ces termes sur l'écrivaine :

> C'était une femme presque incroyable. Ou plutôt une écriture. Einstein disait qu'un jour le monde aurait peine à croire qu'un homme comme Gandhi ait jamais existé en chair

[1048] *A Paixão*, *op. cit.*, p. 75, « […] Si tu peux savoir par moi... alors apprends de moi qui ai dû rester totalement exposée […] » *La Passion*, *op. cit.*, p. 149.
[1049] R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 25.
[1050] *Ibid.*, p. 37-38.
[1051] L. PEIXOTO CHEREM, *As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*, Curitiba, UFPR, 2013.

> et en os sur cette terre. Clarice Lispector, on a peine, mais aussi joie, à croire qu'elle ait pu exister, tout près de nous, hier, si loin en avant de nous. Kafka aussi est irrattrapable, sauf... par elle[1052].

Dans sa critique, H. Cixous adopte elle-même un langage poétique, dont le sujet de la féminité est le centre et la valeur majeure. Sa critique — dont le style se veut incantatoire, plein d'intensité autant que de densité — fait surtout une ode à l'écriture et à l'écrivaine dans son ensemble.

En effet, le texte de Clarice Lispector ne cesse de nous ravir. S'il en est ainsi, c'est sans doute parce que nous y retrouvons les différentes facettes de la répétition, ses effets de perturbation du sens et de bouleversement temporel… mais aussi parce que nous y découvrons d'autres textes, que ce soit à travers les références à l'Ancien et au Nouveau Testament, aux cultures amérindiennes, ou encore à d'autres textes de l'autrice elle-même.

Enfin, la capacité du texte à nous insuffler de la joie reflète le rapport à l'écriture de l'écrivaine : « La "joie" serait le sentiment (appelons-le ainsi pour l'instant) qui a envahi Clarice Lispector tout au long de l'écriture et de la création de son personnage[1053]. » Cette joie passionnée semble envahir tout ce qui entoure l'écrivaine. Peut-être la passion de Clarice Lispector est-elle justement celle de voir le monde et les choses avec l'intensité et l'émerveillement du regard enfantin. Nous savons que les petits appréhendent le monde par le prisme de la découverte ; c'est ce qu'évoque l'écrivaine lorsqu'elle parle de la perplexité qu'elle éprouvait, enfant, même face à des situations déjà connues : « Je lisais et relisais les deux histoires, un enfant ne se contente pas de lire seulement une fois : un enfant apprend presque par cœur et, même sachant presque par cœur, il relit avec une grande part de l'excitation de la première fois[1054]. »

Tout comme les enfants, l'écrivaine s'émerveille devant les petits et les grands événements à tel point qu'elle éprouve le besoin de les mettre en récit, quels qu'ils soient, et par ailleurs de les répéter. Il ne s'agit pas pour autant de les banaliser, mais de revenir dans cet état d'émerveillement qu'est la passion. Pour ce faire, elle retire le mot, le texte et le récit de leurs lieux habituels et les lance dans le champ de la différence. Son roman transforme

---

[1052] H. CIXOUS, « À la lumière d'une pomme », dans *L'heure de l'étoile*, Paris, Des femmes, 1989, p. 117.

[1053] « […] a "alegria" seria o sentimento (qualificamo-lo assim por enquanto) que tomou conta de Clarice Lispector ao longo da escrita e da criação de sua personagem. No entanto, como vimos, a "alegria" transborda amplamente do espaço do preliminar, domínio exclusivo do criador, e contamina também a narradora. » M. RIAUDEL, « A alegria em *A paixão segundo G. H.*, 1964 », *op. cit.*, p. 1.

[1054] C. LISPECTOR, « Le premier livre de chacune de nos vies », dans *La Découverte du monde*, Paris, Éditions des Femmes, 1995, p. 584, « Eu lia e relia as duas histórias, criança não tem disso de só ler uma vez: criança quase aprende de cor e, mesmo quase sabendo de cor, relê com muito da excitação da primeira vez. » C. LISPECTOR, « O primeiro livro de cada uma de minhas vidas », dans *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 1984, p. 654.

l'expérience humaine en une expérience de la passion. En effet, nous ne transposons en fiction que ce qui est trop intense, rendant extraordinaire ce qui aurait pu être ordinaire. Comme l'affirme Maurice Blanchot, l'espace du récit est l'espace où la passion peut exister[1055] :

> Et je suis née pour écrire. La parole est ma maîtrise du monde […] Dès l'âge de 7 ans, je me suis exercée en vue d'avoir un jour, la langue en mon pouvoir. Et pourtant, chaque fois que vais écrire, c'est comme si c'était la première fois. Chacun de mes livres est un début pénible et heureux. Cette capacité de me renouveler toute à mesure que le temps passe, c'est ce que j'appelle vivre et écrire[1056].

Émerveillée par le monde et investie de la responsabilité de s'en occuper, l'écrivaine fait de la passion cette « adhésion éventuellement désespérée[1057] » au monde des choses et des êtres, comme si elle avait pour tâche de dévoiler l'aura quotidienne des objets qui perdent leur nouveauté en sombrant dans l'automatisme, dans la répétition de l'identique. Ainsi, la force de son écriture réside dans la capacité à faire émerger la différence au sein même de la répétition — telle est la passion.

[1055] M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 266.
[1056] *La Passion*, *op. cit.*, p. 132 « Eu nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo […] Adestrei-me desde os 7 anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que chamo de viver e escrever. » C. LISPECTOR, « As três experiências », *op. cit.*, p. 136.
[1057] « […] espécie de amor ou adesão eventualmente desesperada. » M. RIAUDEL, « A alegria em *A paixão segundo G. H.*, 1964 », *op. cit.*, p. 1.

Conclusion

L'art de la différence

Les différences entre *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, et *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, sont immenses, à commencer par leurs processus de composition. Sobre pour la première fois au moment d'entamer un roman, Marguerite Duras s'est lancée dans l'écriture avec une certaine angoisse, sans savoir au juste où le processus la mènerait. Conformément à sa méthode non linéaire et rétrospective, elle a commencé l'écriture du *Ravissement* (1964) alors qu'elle était déjà en train de rédiger *Le Vice-Consul* (1966) ainsi qu'une pièce de théâtre. On pourrait dire, en ce sens, que l'écriture du *Ravissement* a commencé avant même d'avoir commencé. Par ailleurs, le roman ne s'est jamais vraiment terminé, puisque Marguerite Duras a continué à le retravailler même après sa publication.

Clarice Lispector, quant à elle, a toujours entretenu un flou autour de la genèse de *La Passion*. Néanmoins, en rassemblant ce qui reste de ses brouillons d'autres œuvres et en les comparant à ses textes publiés, nous avons pu constater que tout son travail de réécriture, y compris de *La Passion*, repose sur les notes qu'elle griffonnait sur des bouts de papier. Sa façon de composer différentes œuvres en parallèle laisse supposer que « La cinquième histoire » a servi de base à l'écriture de *La Passion*, et vice-versa. Par ailleurs, *La Passion* semble être le fruit d'une impulsion sensiblement différente de celle qui a produit *Le Ravissement*. Pour Clarice Lispector, il importait moins de lâcher prise dans l'écriture ou de libérer les mots du sens figé que d'aller au cœur des choses[1058]. Ce qui la poussait à écrire, c'était son besoin de comprendre le monde[1059].

[1058] Lors d'une interview accordée à Affonso De Sant'Anna et Marina Colassanti, au Musée de l'Image et du Son, en 1976, l'écrivaine revient sur la rédaction de *La Passion.* Niant avoir vécu une catharsis, elle déclare : « Je veux la chose en soi » / « Eu quero a coisa em si ». C. LISPECTOR, A. DE SANT'ANNA et M. COLASSANTI, « Com Clarice », *op. cit.*, p. 229.

[1059] Comme Clarice Lispector le déclare elle-même : « C'est drôle, j'ai posé exactement la même question à [Alain] Robbe-Grillet lorsqu'il est venu au Brésil. Il m'a répondu : "J'écris pour savoir pourquoi j'écris". Ma réponse est différente. J'écris pour mieux comprendre le monde. Et je pense qu'en écrivant, on comprend un tout petit peu mieux qu'en ne le faisant pas. C'est une lucidité un peu nébuleuse, car on n'en a pas vraiment conscience. » / « Engraçado, eu fiz essa mesma pergunta a [Alain] Robbe-Grillet quando ele veio ao Brasil. Me respondeu: "Eu escrevo para saber por que escrevo". Minha resposta é diferente. Eu escrevo para entender melhor o mundo. E acho que escrevendo a gente entende mais um pouquinho do que não escrevendo. É uma lucidez meio nebulosa, porque a gente não tem direito consciência dela. » C. LISPECTOR, « A escrita como missão », dans *Cadernos de Literatura brasileira*, Rio de Janeiro, IMS, 2004, vol. 17 et 18, p. 72.

Les différences entre les deux romans sont encore plus marquées lorsqu'on se penche sur la place qu'ils occupent dans l'œuvre respective de leur autrice. En effet, *Le Ravissement* s'inscrit pleinement dans le prolongement de la méthode durassienne, consistant à transposer les mêmes personnages d'une œuvre à l'autre — une dynamique qui s'amplifie d'ailleurs avec le passage entre les disciplines (théâtre, cinéma). Très extravertie et sociable, Marguerite Duras a étendu son expérimentation à d'autres domaines artistiques, sans jamais se départir des thèmes de l'amour, du désir ou de la perte. La continuité de cet imaginaire fonde l'intratextualité de son œuvre.

L'imaginaire de Clarice Lispector est tout autre. Centré sur l'être et le temps, il n'engendre pas les mêmes types de liens entre les œuvres. Clarice Lispector n'a fait que passer d'un genre à l'autre, en retravaillant les motifs de ses nouvelles sous une forme plus approfondie et détaillée dans le roman. Lorsqu'elle changeait de genre, elle s'amusait même à s'auto-plagier, en publiant le même texte dans différents médias. Par un certain mépris pour les conventions de son époque, elle voulait s'affranchir de toute contrainte pouvant peser sur son écriture, surtout celles du milieu journalistique. Beaucoup moins extravertie que Marguerite Duras, Clarice Lispector a conduit sa carrière dans une certaine discrétion. C'est peut-être ce qui explique qu'elle se soit concentrée exclusivement sur l'écriture, cet art solitaire.

Les œuvres de notre corpus se distinguent également par leurs thèmes : la passion amoureuse pour l'une, l'immersion profonde dans la conscience de soi pour l'autre. Dans le cas de Marguerite Duras, ce choix thématique se traduit par la construction d'un personnage ancré dans son passé, qui revit de multiples façons une situation qui a marqué sa vie. Par l'intermédiaire d'une autre personne, le narrateur, nous découvrons l'intensité subjective dans laquelle Lol est plongée. Chez Clarice Lispector, en revanche, le personnage revit et raconte lui-même ce qui lui est arrivé, dans le but de s'ancrer dans le présent. Alors que Marguerite Duras découvre l'autre par une ouverture à l'extérieur, Clarice Lispector le retrouve par une immersion dans l'intériorité.

Les œuvres se distinguent encore par leur traitement de l'identité et de la dénomination des personnages. Chez Marguerite Duras, les traits identitaires se multiplient d'un personnage à l'autre, à tel point qu'ils deviennent interchangeables ; par ailleurs, les noms revêtent un caractère à la fois énigmatique et hautement symbolique, favorisant d'innombrables interprétations. Chez Clarice Lispector, en revanche, le personnage se construit à partir de traits dispersés. Se rapportant à la fois à des objets et des êtres, ceux-ci suggèrent une essence partagée. La dénomination, quant à elle, est remise en question, dans la mesure où le nom, en

constante mutation, ne désigne jamais ce qu'il désignait auparavant. Tandis qu'un personnage se dépersonnalise par l'expérience du ravissement, l'autre succombe à la passion.

Or les différences entre les œuvres sont surtout structurelles et stylistiques. Structurelles, dans la mesure où l'intrigue du *Ravissement* est relayée par plusieurs voix narratives, lesquelles se déploient à la fois dans l'espace et le temps, tandis que *La Passion* se construit autour de la fragmentation d'une seule voix en crise. C'est à partir de celle-ci que se déploie tout le tissu textuel : l'espace, le temps et les personnages. Il en va de même pour les limites fictionnelles des romans. Marguerite Duras brise les conventions en racontant une histoire circulaire qui recommence à l'infini, par la multiplication de l'*incipit*, tandis que Clarice Lispector emploie une structure circulaire afin d'instaurer une continuité sans fin, grâce à la dynamique relancée par le discours. Quant aux différences stylistiques, on retrouve d'un côté le discours fallacieux du narrateur, qui privilégie ses propres hypothèses aux dépens de la vérité de l'histoire de Lol ; et de l'autre côté, le discours interrogatif du narrateur lispectorien qui, tout en sachant qu'il ne trouvera pas la vérité, poursuit ses interrogations à l'infini.

Si ces différences nous apparaissent désormais comme évidentes, elles n'ont pu être repérées qu'à partir de l'angle d'analyse que nous avons choisi d'adopter dans cette thèse : celui de la répétition. Ce phénomène semble en effet constituer l'axe majeur de comparaison entre les œuvres de Marguerite Duras et Clarice Lispector.

Outre le fait de nous avoir permis d'identifier les différences dans la manière dont la répétition est employée dans chacune des œuvres, cette étude nous a également permis d'approfondir nos réflexions sur la nature paradoxale du phénomène en soi. Il en ressort que la répétition peut être considérée tant comme un blocage que comme une source de libération.

En tant que blocage, elle peut être envisagée sous plusieurs aspects : comme un retour de l'identique, susceptible de bloquer la production écrite ; comme ce qui entrave le personnage dans son rapport à l'avenir et empêche ainsi la progression du récit ; ou même comme un obstacle au savoir. Dans chacune de ces perspectives, la répétition est un principe qui repose sur une défaillance, un concept à connotation négative. Ainsi, on répète parce qu'on n'a pas de mots pour s'exprimer, on répète parce qu'on résiste, on répète parce qu'on n'arrive pas à trouver un sens au vécu, on répète parce qu'on n'arrive pas à avancer. Comme l'énonce G. Deleuze, « on répète toujours en fonction de ce qu'on n'est pas et n'a pas[1060] ».

En revanche, la répétition peut également être comprise comme une puissance affirmative qui libère le langage, qui engendre de la différence et fonctionne par excès. Cette

[1060] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 347.

conception de la répétition est la seule à déstabiliser la notion de représentation, dans la mesure où la répétition cesse de reproduire un modèle, de se plier à un « déjà-là », et s'affirme comme une force créatrice et inventive de nouvelles formes d'écriture.

Nous avons ainsi constaté qu'il existe deux types de répétition qui sont susceptibles de coexister dans les œuvres de notre corpus : d'un côté, la répétition « vicieuse » sur le plan linguistique et « malheureuse » sur le plan du contenu ; et de l'autre, la répétition à potentiel différenciateur. À partir de ce constat, nous avons développé une critique de l'idée traditionnelle de la répétition, en nous penchant sur plusieurs catégories ayant une relation privilégiée avec ce phénomène. Si nous avons employé ce cadre méthodologique, ce n'est pas parce qu'il s'est présenté à nous d'emblée ; il s'est plutôt clarifié en fonction des conclusions auxquelles nous sommes parvenus.

Nous avons commencé par aborder la répétition dans sa conception prémoderne comme un procédé négatif, qui permettrait d'expliquer la mise en garde de la rhétorique et la psychologie des personnages ; il nous a fallu passer par cette conception non seulement pour comprendre son fonctionnement, mais surtout pour saisir le caractère profondément novateur de la répétition dans son incarnation moderne. Il est possible que la répétition garde toujours quelque chose de la connotation négative qui lui a été attribuée. Quoi qu'il en soit, notre objectif a été de la présenter comme une force créatrice affirmative qui engendre des horizons nouveaux.

Par ailleurs, nous avons abordé de nombreux types de répétition, ce qui peut donner l'impression que nous avons suivi une voie plus générique que spécifique. Cependant, comme nous l'avons souligné, la nature de la répétition est multiple, elle n'existe qu'en réseau ; en témoigne le concept de cohésion rythmique formulé par Emmanuelle Prak-Derrington[1061]. Notre but était de penser la répétition dans son ensemble. La richesse des œuvres de notre corpus réside précisément dans l'enchevêtrement de types différents de répétition que l'on y retrouve. Le langage en est empreint, tout comme la structure narrative et la structure psychique des personnages. Nous ne pourrions pas aborder la répétition linguistique, par exemple, sans nous attarder sur la subjectivité des personnages. Employée à outrance, la répétition cesse d'être un simple procédé (c'est-à-dire fondé sur une raison claire et visant à produire un effet particulier) pour devenir un véritable principe de composition.

À cet égard, il convient de rappeler que notre objectif n'était pas de vérifier l'existence ou l'absence de la répétition dans les œuvres de notre corpus, ni d'en repérer les effets ; il s'agissait plutôt de dévoiler tous ces types de répétition, de nous demander s'ils étaient

[1061] E. PRAK-DERRINGTON, « La cohésion rythmique », *op. cit.*

pertinents[1062], s'ils déstabilisaient les textes, s'ils avaient une valeur poétique. Bref, il s'agissait de dégager la différence que produit la répétition dans les œuvres de notre corpus. Le défi a été de comprendre le mécanisme de la répétition dans ces romans modernes, et ceci à tous les niveaux. Plus précisément, il a fallu définir la poétique qu'instaure la répétition au cœur des textes.

La répétition se révèle à la modernité comme force première de la création. Elle sort de son rang de procédé secondaire pour affirmer sa primauté. Autrement dit, ce n'est pas que la répétition se manifeste parce qu'un sens est déjà donné ; c'est elle qui le fait émerger. On peut donc dire qu'elle renvoie à une certaine conception du langage : elle est un mécanisme qui appelle une interprétation, ou plutôt qu'elle impose de nouvelles modalités de lecture.

Lire autrement

Admettons que la répétition dérange — que ce soit par les sons insistants ou les pensées obsédantes qu'elle occasionne, ou simplement par l'ennui qu'elle installe chez le lecteur, qui n'arrive pas toujours à saisir le pourquoi de cette insistance et voit donc son attention se dissiper. Or, si elle peut assurément ennuyer, la répétition propose surtout une autre manière de lire.

Les écrivaines semblent exploiter la capacité unique de la répétition à interpeler le lecteur. Par là même, elles mettent à l'épreuve la fonction première de la littérature, qui, loin d'être un simple outil destiné aux fins d'enseignement ou de transmission du savoir, a pour vocation de susciter de l'émotion et des réflexions sur la condition humaine, comme le souligne Michel Riaudel :

> […] l'œuvre littéraire ne dit pas tout, mais elle recèle quelque chose d'incontrôlable. C'est du moins ainsi que nous concevons aujourd'hui la littérature, d'un point de vue historique. En parallèle, ou remplaçant la matrice rhétorico-mimétique, nous sommes en effet habitués à lire des œuvres qui, façonnées selon un nouveau modèle esthétique, *ne veulent rien dire*. Je ne suggère pas qu'il s'agit là d'œuvres médiocres, puisque figurent dans cette catégorie *Der Sandmann* d'E. T. A. Hoffmann, *La Métamorphose* de Franz Kafka, *Bartleby, le scribe* d'Hermann Melville, ou encore les fictions de Clarice Lispector… Une œuvre comme celles-ci ne dit pas quelque chose, elle dit simplement — suscitant chez le lecteur des images, des associations et des réflexions. C'est pourquoi il est possible de qualifier ce modèle esthétique d'« expressif », non pas au sens d'une extériorisation de sentiments ou de pensées intimes, mais précisément parce que l'essentiel de l'œuvre se joue à la surface, à partir de sa capacité de « provocation »[1063].

[1062] J. de GUARDIA, « Les Impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, nº 132, 2002, p. 501.

[1063] « […] a obra literária não diz tudo, mas contém algo de incontrolado. Pelo menos essa é nossa compreensão atual, histórica, do que é literatura. Ao lado disso, ou substituindo a matriz retórico-mimética, estamos de fato acostumados a ler obras moldadas em novo modelo estético e que *não querem dizer nada*. Não estou sugerindo

C'est en ce sens que les œuvres de notre corpus produisent une *expérience* chez le lecteur. Il s'agit d'une véritable rencontre, au sens deleuzien : une rencontre qui produit une métamorphose, aussi bien chez le lecteur que dans le texte lui-même. Pour expliquer ce concept, G. Deleuze a recours à l'analogie de l'apprentissage de la nage, où le corps doit être en résonance avec la vague. Nul besoin que ce soit le corps en entier ; il s'agit plutôt de mettre en contact quelques points du corps avec quelques points de la vague :

> Le mouvement du nageur ne ressemble pas au mouvement de la vague ; et précisément, les mouvements du maître-nageur que nous reproduisons sur le sable ne sont rien par rapport aux mouvements de la vague que nous n'apprenons à parer qu'en le saisissant pratiquement comme des signes. C'est pourquoi il est si difficile de dire comment quelqu'un apprend : il y a une familiarité pratique, innée ou acquise, avec les signes, qui fait de toute éducation quelque chose d'amoureux, mais aussi de mortel. Nous n'apprenons rien avec celui qui nous dit : fais comme moi. Nos seuls maîtres sont ceux qui nous disent « fais avec moi », et qui, au lieu de nous proposer des gestes à reproduire, surent émettre des signes à développer dans l'hétérogène. En d'autres termes, il n'y a pas d'idéo-motricité, mais seulement de la sensori-motricité. Quand le corps conjugue de ses points remarquables avec ceux de la vague, il noue le principe d'une répétition qui n'est plus celle du Même, mais qui comprend l'Autre, qui comprend la différence, d'une vague et d'un geste à l'autre, et qui transporte cette différence dans l'espace répétitif ainsi constitué. Apprendre, c'est bien constituer cet espace de la rencontre avec des signes, où les points remarquables se reprennent les uns dans les autres, et où la répétition se forme en même temps qu'elle se déguise[1064].

En transposant la pensée deleuzienne à notre étude, nous pouvons dire que les œuvres créent une dynamique qui force le lecteur à entrer dans le texte par l'expérience de la répétition. Celle-ci déclenche, à son tour, une autre forme d'apprendre, de penser. Chez G. Deleuze, on ne pense que lorsqu'on y est contraint, c'est-à-dire lorsque la pensée subit une « violence ». En ce sens, penser ne consiste pas à « répéter » ce qui a été dit, mais plutôt à créer ce que le texte a laissé sous-entendu. De même, apprendre signifie chercher à comprendre, dévoiler un sens, forcer la pensée à penser.

À cet égard, il est possible d'affirmer que la répétition dans ces œuvres recèle toujours un paradoxe dont le sens doit être élucidé par le lecteur. Elle peut être aussi bien un retour obstiné vers le passé qu'une ouverture vers l'avenir. Il s'agit avant tout d'un phénomène qui suscite des réflexions, ouvrant la voie à une transformation de la manière même de penser et de produire du sens. D'après G. Deleuze, la répétition possède le potentiel de transformer celui qui

---

que se trata de obras medíocres, já que constam nesta categoria *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann, *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Bartleby The Scrivener*, de Hermann Melville, ou as ficções de Clarice Lispector… Uma obra como essas não diz algo, ela apenas diz — suscitando no leitor imagens, associações e reflexões. Por isso é possível chamar este modelo estético de "expressivo", não no sentido de que seja a exteriorização de sentimentos ou interiores, mas porque justamente o essencial da obra acontece na superfície, a partir de sua capacidade de "provocação". » M. RIAUDEL, « Literatura vs história: uma questão anacrônica? », *op. cit.*, p. 164.

[1064] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 35.

en fait l'expérience, mais elle transforme surtout l'objet qui se répète — en l'occurrence, le texte, dont elle fait émerger de nouveaux sens.

La répétition produit un effet vertigineux sur le lecteur, qui peine à lui attribuer une justification unique et rationnelle. Son fonctionnement en réseau, de même que sa capacité à multiplier les sens du texte, exigent une lecture continuellement alternative. C'est justement en cela qu'elle procure au lecteur un plaisir de lecture : elle l'incite à explorer la forme et le sens de ce qui est (ou semble être) identique. Cette pratique de la répétition, qui frôle l'exagération, et qui en assume le caractère, n'est rien d'autre qu'une invitation à lire autrement, à relire dans la répétition une différence. Par là même, elle devient un terrain d'ancrage pour de nouvelles manières de dire, ou plutôt de dire autrement…

Dire autrement

L'expression « dire autrement » pourrait nous amener à penser que la répétition, chez Marguerite Duras et Clarice Lispector, n'est rien d'autre qu'une variation de plus dans les manières de dire. Elle renverrait alors au principe de synonymie, selon lequel une idée peut être exprimée sous différentes formes sans qu'il y ait modification ou perte de contenu. De ce point de vue, les œuvres de ces écrivaines constitueraient simplement une énième manière de décrire l'expérience du ravissement et de la passion.

Cependant, nous avons voulu démontrer que, lorsqu'on parle de répétition en tant que puissance du langage, l'expression répétée n'est pas synonyme. Ce qui est en jeu dans ces œuvres n'est pas la tentative de dire les choses autrement, mais justement de les dire à l'identique. Répéter, c'est dire la même chose de la même manière ; ce n'est pas reformuler, qui suppose de dire la même chose d'une autre manière. Le « dire autrement » de Marguerite Duras et Clarice Lispector se traduit par une ouverture à la différence — ou, mieux encore, par l'invention d'une manière d'écrire. Leurs pratiques de la répétition témoignent d'une prise de risque, d'une tentative de forcer le lecteur à réfléchir, d'une expérimentation sans justification ; en cela, elles s'opposent au « bon usage », qui assigne à la répétition le rôle d'engendrer des synonymes.

Pour cela, dans *Le Ravissement* comme dans *La Passion*, la transformation du langage opérée par la répétition doit être considérée du point de vue de l'énonciation. Celle-ci n'est plus un simple ornement formel ; elle devient un principe de composition doté d'une fonction ontologique. Dans les deux cas, il s'agit d'un « dire à travers » la répétition, mais surtout « dire à l'intérieur » de celle-ci. Cela signifie qu'il ne s'agit pas seulement de recourir à la répétition

pour transmettre un message, mais de concevoir la répétition dans sa fonction de production du sens.

La répétition constitue une manière de dire et une manière d'écrire. Elle est une expression de l'individu, de son état subjectif, elle donne forme à l'expérience existentielle. Marguerite Duras et Clarice Lispector semblent avoir trouvé dans la répétition une manière, personnelle à chacune d'entre elles, de sentir et de raconter. C'est précisément cela qui fait de leurs romans des œuvres à la fois philosophiques, poétiques et profondément modernes.

Bibliographie

Corpus principal

DURAS Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2 (édition originale : 1964).

LISPECTOR Clarice, *La Passion selon G.H.*, Claude Farny (trad.), 3e éd., Paris, Éditions des Femmes, 2014.

LISPECTOR Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, Madrid, ALLCA XX, coll. « Archivos », 1996 (édition originale : 1964).

Marguerite Duras

Fiction

DURAS Marguerite, *O arrebatamento de Lol V. Stein*, Adriana Lisboa (trad.), Belo Horizonte, Relicário, 2023 (édition originale : 1964).

DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 2017 (édition originale : 1993).

DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 (édition originale : 1984).

DURAS Marguerite, *La Vie matérielle*, Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, vol. 4 (édition originale : 1987).

DURAS Marguerite, *India Song*, Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2 (édition originale : 1964).

DURAS Marguerite, *L'Amour*, Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2 (édition originale : 1971).

DURAS Marguerite, *Le Vice-consul*, Œuvres complètes de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2 (édition originale : 1966).

DURAS Marguerite, *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. I, II.

DURAS Marguerite, *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. III, IV.

DURAS Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/ IMEC, 2006.

DURAS Marguerite, *Le Monde extérieur, Outside 2*, Paris, P.O.L, 1993.

DURAS Marguerite, *Le Square*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (édition originale : 1955).

DURAS Marguerite, *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. Traduit du français par Ana Maria Falcão (édition originale : 1964).

DURAS Marguerite, *L'Été 80*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Correspondance et entretiens

BOURIN André, « Entretien de Marguerite Duras avec André Bourin : "Non je ne suis pas la femme d'*Hiroshima*" », *Les Nouvelles littéraires*, nº 18, 1959, p. 1-4.

CETON Jean-Pierre, *Entretien avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin, 2012.

DURAS Marguerite, *Le Dernier des métiers : entretiens (1962-1991)*, Paris, Seuil, 2016.

DURAS Marguerite, *La Passion suspendue*, Paris, Seuil, 2013.

DURAS Marguerite, Pierre DUMAYET et Marie-Magdeleine LESSANA, *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet*, EPEL, Paris, 1999.

DURAS Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

DURAS Marguerite, Jean NARBONI et Jacques RIVETTE, « La Destruction de la parole », *Cahiers du Cinéma*, nº 217, 1969.

KERVEAN Jean-François, « Duras avec Sollers : entretien avec Philippe Sollers », *L'Événement du Jeudi*, 3 septembre 1998, p. 92-95.

KNAPP Bettina, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. 44, 1971, p. 653-664.

MONTEIL Françoise, « Marguerite Duras : "Je mets la musique au-dessus de tout" », dans l'émission *Les Trésors de France Musique*, 2024, 60 min. (en ligne : https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-tresors-de-france-musique/discotheques-privees-avec-marguerite-duras-une-archive-de-1991-9399540 ; consulté le 10 janvier 2025).

PORTE Michelle, *Les lieux des Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

ROMI Yvette, *70 interviews du « Nouvel observateur ». Peter Brook. Luis Buñuel. Salvador Dali. Stanley Kubrick, Nathalie Sarraute, Barbra Streisand, François Truffaut, Orson Welles*, Paris, Éric Losfeld, 1969.

« L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras », dans l'émission *Apostrophes*, Gallimard, Antenne 2, mars 2004, dvd, 1h 28 min.

Bibliographie critique

ADLER Laura, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

ALAZET Bernard, « La Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », dans *Écriture, écritures*, Caen, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2023, vol. 2, p. 63-74 (édition originale : 2007).

ALAZET Bernard, *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2021, vol. Hors-série, n° 1 (édition originale : 2002).

ALAZET Bernard, « *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Notice », dans *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2, p. 1681-1702.

ALAZET Bernard, « De la fadeur des mots », dans *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 85-95.

ALAZET, BERNARD, *Le* Navire Night *de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.

ALAZET Bernard et Christiane BLOT-LABARRERE, *Dictionnaire de Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2020.

ALAZET Bernard et Christiane BLOT-LABARRERE (éd.), *Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », 2005.

ALAZET Bernard, Christiane BLOT-LABARRERE et Robert HARVEY (éd.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

ALLEINS Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, Paris, L'Âge d'Homme, 1984.

ANDERMATT Verena, « Rodomontage of *Le Ravissement de Lol V. Stein* », *Yale French Studies*, vol. 57, Yale University Press, coll. « Modern French Fiction », 1979.

ANGOT Christine, « Chère Fleur Pellerin », *Libération*, 14 novembre 2014 (en ligne : https://www.liberation.fr/chroniques/2014/11/14/chere-fleur-pellerin_1143085/).

ARMEL Aliette, « Marguerite Duras, personnage d'Enrique Vila-Matas », nº 921-922, coll. « Marguerite Duras », février 2006, p. 202-215.

BAJOMEE Danielle, « La nuit battue à mort. Description fragmentaire de l'écriture du désastre », *Revue des sciences humaines*, nº 202, 1986.

BERTONI Annalisa, « Un miroir qui revient : genèse de la scène du bal dans l'avant-texte de *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2023, vol. 2, p. 91-110.

BLANCKEMAN Bruno, *Lectures de Duras.* Le ravissement de Lol V. Stein*;* Le vice consul*;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BLOT-LABARRERE Christiane, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans œuvre de Duras », dans *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2021, vol. Hors-série, n° 1, p. 9-42 (édition originale : 2002).

BLOT-LABARRERE Christiane, « *Le Vice-consul*. Notice », dans *Marguerite Duras. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2.

BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.

BORGOMANO Madeleine, *Marguerite Duras. De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BORGOMANO Madeleine, « Une écriture "de nature indécise" », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey (éd.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 15-29.

BORGOMANO Madeleine, Madeleine Borgomano commente *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.

BORGOMANO Madeleine, « Une écriture féminine ? A propos de Marguerite Duras », *Littérature*, nº 53, coll. « Le lieu / La scène », 1984, p. 59-68.

BOURGEOIS Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BRAVARD Olivier, « Sans certitude aucune, jamais », dans *Lire Duras*, Lyon, Les Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 199-219.

BROTTIER Laurence, « De la parole impossible à la musique intolérable », *Europe*, nº 921-922, février 2006, p. 39-58.

BRUNEL Philippe, « Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein [1964]* Une réduction à l'épure. », dans *Voix autres, voix hautes. Onze romans de femmes au XXe siècle.*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 157-167.

CALLE-GRUBER Mireille, *Marguerite Duras. La Noblesse de la banalité*, Lille, De l'incedence éditeur, 2014.

CHALVIGNAC Julie, « Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* », dans *Du Bellay,* Les Regrets *; Racine,* Bérénice *; Verlaine,* Poèmes saturniens *; Duras,* Le ravissement de Lol V. Stein, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2021.

CLEDER Jean, « Le cinéma au passage », *Roman 20-50*, Hors-série, n° 1, 2005, p. 49-63.

CLERC Jeanne-Marie, « Les "textes hybrides" de Marguerite Duras », dans *Lectures, systèmes de lectures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 137-152.

COLLOT Michel, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires » dirigée par Dominique Rabaté, 1996, p. 113-125.

COUSSEAU Anne, « Une dramaturgie de la mémoire (*Le ravissement de Lol V. Stein* ; *Le Vice-Consul* ; *India Song*) », dans *Lectures de Duras.* Le ravissement de Lol V. Stein *;* Le

vice consul *;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 31-46.

D. COHEN Susan, « La scène, le jeu et l'enjeu », dans *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 125-134.

DE BRABANDERE Luc, *Petite philosophie des histoires drôles*, Paris, Eyrolles, 2010.

DE CHALONGE Florence (éd.), *Le Personnage : miroitements du sujet*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue de lettres modernes (Minard) », nº 4, 2026 (édition originale : 2010).

DE CHALONGE Florence, « Les Pléiades du *cycle indien* », *Roman 20-50*, Hors-série, nº 2, mars 2006, p. 4-13.

DE CHALONGE Florence, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70 », dans Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey (éd.), *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 177-188.

DURAS Marguerite, Jean NARBONI et Jacques RIVETTE, « La Destruction de la parole », *Cahiers du Cinéma*, nº 217, 1969.

EL MAÏZI Myriem, « On ne peut pas aussi ne pas écrire, oublier un mouche- Genèse de Aurélia Steiner », dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2023, vol. 2, p. 75-80 (édition originale : 2007).

FERRIERES-PESTUREAU Suzanne, *Une étude psychanalitique de la figure du ravissement dans l'oeuvre de Marguerite Duras : naissance d'une oeuvre, origine d'un style*, Paris, L'Harmattan, 1997.

FLAMMER Ami, « Elle était musicienne », dans *L'Herne : Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 289-290.

FOUCAULT Michel, « À propos de Marguerite Duras (entretien avec H. Cixous) », dans *Dits et écrits II (1970-1975)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 762-771.

GAMONEDA LANZA Amelia, « Marguerite Duras: la inteligencia de la emoción », *Revista de Occidente*, nº 403, 2014, p. 86-101.

GAMONEDA LANZA Amelia, « Errances du nom : l'activité poétique de la nomination durassienne », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 22, 2007, p. 43-52.

GAMONEDA LANZA Amelia, *Marguerite Duras. La textura del deseo*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

GAMONEDA LANZA Amelia, « L'image du corps et l'écriture dans l'œuvre de Marguerite Duras », dans *Actes du IIe colloque sur les études de philologie française dans l'université espagnole*, La Universidad Española, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 377-382 (en ligne : https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2462 ; consulté le 10 mars 2026).

GROSSMAN Évelyne et Emmanuelle TOUATI, « Rire de Duras », *Europe*, nº 921-922, février 2006, p. 3-5.

JULY Jöel, « L'interrogation comme ressort essentiel à l'intrigue du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Lectures de Duras.* Le ravissement de Lol V. Stein*;* Le vice consul*;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 139-175.

LABARRERE André, « Lol perdue et retrouvé : autour d'un manuscrit inédit », dans *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, coll. « Cahier de L'Herne », 2005, p. 227-234.

LASSALE Jacques, « Duras vous connaissez ? », *Europe*, nº 921-922, février 2006, p. 6-20.

LOIGNON Sylvie, *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2019.

MASSIN Marianne, *Les Figures du ravissement : enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset, 2001.

MEUREE Christophe, « Processus atemporel durassien », dans *Écriture, écritures*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue de lettres modernes (Minard) », 2023, vol. 2, p. 123-137.

NOGUEZ Dominique, « Le Cas Lol », dans *Duras, toujours*, Arles, Actes sud, 2009, p. 111-123.

NOGUEZ Dominique, « La Gloire de mots », *Revue L'arc*, nº 98, Éditeur Duponchelle, 1990.

NOGUEZ Dominique, « Les *India Songs* de Marguerite Duras », dans *Cahiers du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1978, vol. 9.

PAGES-PINDON Joëlle, *L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.

PANSIOT PREUD'HOMME Philippe, « L'Être et le "là" dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Marguerite Duras, paysages*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », 2017, vol. 5, p. 163-180.

PERREAULT Isabelle, « Critique de la raison et écriture de la "réson" éthique et poétique de l'écoute chez Marguerite Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, vol. 2, Éditions Perret, 2022, p. 69-90 (en ligne : https://www.societeduras.com/cahier-n2-2022?lightbox=dataItem-lf5sao0u).

RODGERS Catherine et Gabriel JACOBS, « Duras en mesures : éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durassienne », dans *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 155-170.

SAEMMER Alexandra et Stéphane PATRICE, *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

SCHAEFFER Jean-Marie et Ioana VULTUR, « Fictions autophages chez Marguerite Duras : à propos du cycle indien », *Poétique*, nº 145, Seuil, 2006, p. 3-24 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-poetique-2006-1-page-3.htm ; consulté le 9 mars 2022).

SCHMITT Michel, « Marguerite Duras dans le discours social », dans *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 175-183.

SHERINGHAM Michael, « Connaissance et répétition dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Lectures de Duras:* Le ravissement de Lol V. Stein*;* Le vice consul*;* India Song, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 79-92.

SIGAUD Dominique, *Partir, Calcutta*, Lagrasse, Verdier, 2014.

SPOLJAR Philippe, « Réécrire l'origine : Duras dans le champs analytique », dans *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes (Minard) », Hors-série, n° 1, 2021, p. 59-100 (édition originale : 2002).

SPOLJAR Philippe, « Le "cas Lol" : scénographies du ravissement », *Roman 20-50, Marguerite Duras*, Hors-série, n° 2, 2005, p. 121-134.

TOMICHE Anne, « Récits de mémoire : du ravissement de la mémoire à la mémoire en partage », *Roman 20-50*, Hors-série, n° 2, 2006, p. 93-107 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-roman2050-2006-3-page-93.htm ; consulté le 17 décembre 2025).

TON-THAT Thanh-Vân, Le Ravissement de Lol V. Stein *de Marguerite Duras : Un roman de la folie amoureuse*, Nantes, Éditions du Temps, 2005.

VIRCONDELET Alain, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972.

Pornotropic : Marguerite Duras et l'illusion coloniale, Documentaire, Les Batelières Productions, 2020, 16:9, 53 minutes.

Marguerite Duras, Paris, coll. « Europe », nº 921–922, 2006.

Clarice Lispector

Fiction

LISPECTOR Clarice, *Água Viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2019.

LISPECTOR Clarice, *A descoberta do mundo*, Lisbonne, Relógio D'Água, 2013 (édition originale : 1984).

LISPECTOR Clarice, *O Lustre*, Lisbonne, Relógio D'Água, 2012 (édition originale : 1946).

LISPECTOR Clarice, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006 (édition originale : 1977).

LISPECTOR Clarice, *La Découverte du monde*, Jacques Thiériot et Teresa Thiériot (trad.), Paris, Éditions des Femmes, 1995 (édition originale : 1984).

LISPECTOR Clarice, *Lien de famille*, Paris, Éditions des Femmes, 1989 (édition originale :

1960).

LISPECTOR Clarice, *A legião estrangeira*, 5e éd., Rio de Janeiro, Editora Ática, 1985 (édition originale : 1964).

LISPECTOR Clarice, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR Clarice, *Laços de família*, 12e éd., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982 (édition originale : 1960).

LISPECTOR Clarice, *Água Viva*, De Oliveira Machado Regina Helena (trad.), éd. bilingue, Paris, Éditions des Femmes, 1981 (édition originale : 1973).

LISPECTOR Clarice, *Perto do coração selvagem*, 9e éd., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980 (édition originale : 1943).

LISPECTOR Clarice, *A bela e a fera*, 3e éd., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

LISPECTOR Clarice, *Um sopro de vida (Pulsações)*, 4e éd., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR Clarice, *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR Clarice, « Persée dans le train », Beta Vettori (trad.), *Roman 8*, no 8, juillet 1952, p. 579-587.

Correspondance et entretiens

LISPECTOR Clarice, *Correspondências: Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Rocco, 2015.

LISPECTOR Clarice, *Minhas queridas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

LISPECTOR Clarice, *Clarice Lispector: Entrevistas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

LISPECTOR Clarice, Affonso DE SANT'ANNA et Marina COLASSANTI, « Entrevista de Clarice Lispector », dans *Com Clarice*, São Paulo, Unesp, 2013. Museu da Imagem e do som (édition originale : 1976).

MOTTA PESSANHA José Américo, « O conselho do amigo — Carta à Clarice Lispector », dans *Água viva: edição com manuscritos e ensaios inéditos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2019, p. 133-137.

« Panorama com Clarice Lispector », dans l'émission *Panorama*, Brésil, TV Cultura, 1er juillet 1977, 30 min.

Bibliographie critique

ABDALA JUNIOR Benjamin et Samira YOUSSEF CAMPEDELLI, « Vozes da crítica », dans *A*

paixão segundo G.H., 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, coll. « Archivos » dirigée par Benedito Nunes, 1996.

AGRO Ettore Finazzi, *Apocalypsis H. G.: Una lettura intertestuale della Paixão segundo G. H.e della Dissipatio H. G.*, Roma, Bulzoni, 1984. P. 16.

AREAS Vilma, « Une prose tentée par le grotesque et la poésie », *Europe*, vol. 1003-1004, coll. « Europe », décembre 2012, p. 140-150.

AREAS Vilma, *Com a ponta dos dedos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

BAIRÃO Reynaldo, « Uma leitura perifrástica de PSGH », *O Estadão de São Paulo - Suplemento Literário*, rubrique « Suplemento Literário », 23 août 1969. Section: Suplemento Literário.

BORELLI Olga, *Clarice Lispector. D'une vie à l'œuvre*, Maryvonne Pettorelli et Véronique Basset (trad.), Paris, Librairie portugaise & brésilienne, 2003.

BORELLI Olga, *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

BRASIL Assis, *Clarice Lispector: ensaios*, Rio de Janeiro, Organização Simões Editora, 1969.

CANDIDO Antonio., « No raiar de Clarice Lispector », dans *Vários escritos*, 2e éd., São Paulo, Duas cidades, 1977, p. 125-131.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

CIXOUS Hélène, *La risa de la medusa. Essayos sobre la escritura*, Ana María Moix (trad.), Barcelona, Anthropos, 2001 (édition originale : 1995).

CIXOUS Hélène, « À la lumière d'une pomme », dans *L'heure de l'étoile*, Paris, Des femmes, 1989, p. 117-120.

CIXOUS Hélène, *L'Heure de l'étoile*, Paris, Des femmes, 1989.

CIXOUS Hélène, « Reaching the Point of Wheat, or A Portrait of the Artist as a Maturing Woman », *Remate de Males*, no 9, 1989, p. 39-54.

CIXOUS Hélène, « L'Approche de Clarice Lispector », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, 1979.

COELHO Eduardo Prado, « A paixão depois de G.H. », *Remate de Males*, no 9, 1989, p. 147-151.

COELHO Eduardo Prado, *A noite do mundo*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

COELHO Eduardo Prado, « Duras/Lispector », dans *A noite do mundo*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 210-215.

COELHO Eduardo Prado, *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*, Lisbonne, Edições 70, 1982.

DE OLIVEIRA Solange Ribeiro, *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

DE SA Olga, « Paródia e metafísica », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, coll. « Archivos » dirigée par Benedito Nunes, 1996, p. 217-240.

DE SA Olga, *A escritura de Clarice Lispector*, Petrópolis, Vozes, 1979.

DE SANT'ANNA Affonso, « O ritual epifânico do texto », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, coll. « Archivos » dirigée par Benedito Nunes, 1996, p. 241-261.

DE SANT'ANNA Affonso et Marina COLASSANTI, *Com Clarice*, São Paulo, Unesp, 2013.

DIARIO CARIOCA, « A vida literária », *Diário Carioca*, rubrique « Lettres », 12 octobre 1952, p. 2 (en ligne : http://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092_1952_07448.pdf).

FUKS Betty Bernardo, « Clarice Lispector et l'invention de la judéité », *IMS*, 2025 (en ligne : https://site.claricelispector.ims.com.br/2025/09/25/clarice-lispector-e-a-invencao-da-judeidade/ ; consulté le 10 mars 2026).

GARRAMUÑO Florencia, « Uma leitura histórica de Clarice Lispector », dans *A hora da estrela*, manuscritos e ensaios inéditos, Rio de Janeiro, Rocco, 2017, p. 171-182.

GOTLIB Nádia, *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo, Edusp, 2013.

GOTLIB Nádia et Equipe IMS, « *A descoberta do mundo* », dans *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, coll. « Édition Especial », nº 17 et 18, 2004, p. 8-43.

HELENA Lucia, *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, 2e éd., Niterói, Eduff, 2006.

HUDSON Glenda, « Perspectives of the feminine mind: The fiction of Clarice Lispector and Katherine Mansfield », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 131-137.

H. VIEIRA Nelson, « A expressão judaica na obra de Clarice Lispector », *Remate de Males*, 1989.

IMS Instituto Moreira Salles et Nádia GOTLIB, *Cadernos de Literatura brasileira*, Rio de Janeiro, IMS, Instituto Moreira Salles, 2004, vol. 17 et 18.

IVO Lêdo et Paulo GURGEL VALENTE, « Confluências: *Laços de família* e outros laços », dans Instituto Moreira Salles IMS (éd.), *Cadernos de Literatura brasileira*, Rio de Janeiro, 2004, vol. 17 et 18, p. 47-50.

JUIN Hubert, « Clarice Lispector : Près du cœur sauvage », *Esprit*, nº 9, octobre 1955 (en ligne : https://esprit.presse.fr/article/juin-hubert/clarice-lispector-pres-du-coeur-sauvage-29025 ; consulté le 30 octobre 2020).

LAPOUGE Maryvonne et Clélia PISA, *Brasileiras, voix, écrits du Brésil*, Paris, Des femmes, 1977.

LINS Álvaro, « Romance Lírico », *Correio da Manhã*, rubrique « Crítica Literária », 11 février 1944, p. 2 (en ligne : http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=19406 ; consulté le 7 mai 2021).

LISBOA Adriana, « Escrever no Brasil depois de Clarice Lispector: armadilhas ficcionais », vol. 14, nº 2-3, coll. « Journal of Iberian and Latin American Studies », 2008, p. 141-145.

MARIANGELA Alonso, « A especularidade na produção jornalística de Clarice Lispector », *Journal of Lusophone Studies*, vol. 4, nº 2, coll. « Special Dossier on Clarice Lispector's Journalism », 2019, p. 97-116.

MENDES DE SOUSA Carlos, *Clarice Lispector: Pinturas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

MENDES DE SOUSA Carlos, *Clarice Lispector: figuras da escrita*, Portugal, do Minho, 2012.

MENDES DE SOUSA Carlos, « Ensaios: A revelação do nome », dans Instituto Moreira Salles IMS (éd.), *Cadernos de Literatura Brasileira*, Especial Clarice Lispector, Rio de Janeiro, 2004, vol. 17 et 18, p. 140-191.

MONTERO Teresa, *Clarice na cabeceira*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

MOTTA PESSANHA José Américo, « Clarice Lispector: o itinerário da paixão », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 181-198.

NODARI Alexandre, « O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na "Dura Escritura" de Clarice Lispector [L'indicible manifeste: sur l'inaccessibilité de la chose dans "Dura Escritura" de Clarice Lispector] », *Letras*, nº 98, 2018, p. 83-113.

NODARI Alexandre, « "A vida oblíqua": o hetairismo ontológico segundo G.H. », *O Eixo e a roda*, nº 24, 2015, p. 139-154. Belo Horizonte.

NUNES Aparecida Maria, *Clarice Lispector jornalista*, São Paulo, Senac, 2006.

NUNES Benedito, *A clave do poético: ensaios*, Victor Sales Pinheiro (éd.), São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

NUNES Benedito, « A escrita da paixão », dans *A clave do poético: ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 217-229.

NUNES Benedito, « A narração desarvorada », *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 17-18, coll. « Clarice Lispector », 2004, p. 292-301.

NUNES Benedito, « Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 63-70.

NUNES Benedito, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Ática, 1989.

NUNES Benedito, *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

NUNES Benedito, « Do monólogo ao diálogo », dans *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Quíron, 1973, p. 71-77.

NUNES Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Quíron, 1973.

NUNES Benedito, « O estilo de humildade e a escritura », dans *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Editora Quíron, 1973.

PEIXOTO CHEREM Lúcia, *As duas Clarices entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*, Curitiba, UFPR, 2013.

PENNA João Camillo, « O nu em Clarice », *Alea*, vol. 12, nº 1, 2010 (DOI : https://doi.org/10.1590/S1517-106X2010000100006).

PRADO JR. Plínio W., « O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime », *Remate de Males*, nº 9, 1989, p. 21-29.

RESENDE Otto, « La fulgurance d'un vertige laissée en Héritage », *Europe*, nº 1003-1004, décembre 2012, p. 123-125. Traduit du portugais par Michel Riaudel.

RIAUDEL Michel, « La rose parfaite », *HispanismeS*, nº 15, Société des Hispanistes Français, coll. « Dossier Laços de família de Clarice Lispector », 1er juin 2020 (DOI : 10.4000/hispanismes.559 consulté le 19 juin 2024).

RIAUDEL Michel, « Lire Clarice », *Europe*, nº 1003-1004, décembre 2012, p. 119-122.

RIAUDEL Michel, « A alegria em *A paixão segundo G. H.*, 1964 », *USP*, sous presse. Sous presse.

RIAUDEL Michel, Sandra ASSUNÇÃO et Ilana HEINEBERG, *Dossier Laços de família de Clarice Lispector*, Nanterre, Société des Hispanistes Français, coll. « HispanismeS », nº 15, 2020.

RIVAS Pierre, « Clarice Lispector (1925-1977) », sur *Encyclopédie Universalis*, 2008 (en ligne : https://www-universalis-edu-com.kbr.idm.oclc.org/encyclopedie/clarice-lispector/ ; consulté le 11 octobre 2025).

ROSENBAUM Yudith, « Na contramão da palavra: a escrita de Clarice », dans *Constelação Clarice*, São Paulo, IMS, 2021.

ROSENBAUM Yudith, *Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edusp, 2006.

ROSENBAUM Yudith, « No território das pulsões », dans *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, IMS, 2004, vol. 17 et 18, p. 261-279.

ROSENBAUM Yudith, « As metamorfoses do mal em Clarice Lispector », *Revista USP*, nº 41, 1999, p. 198-206 (en ligne : https://revistas.usp.br/revusp/article/view/28446. ; consulté le 10 avril 2026).

SETTI Nadia, « Prologue », dans *Création au féminin. Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9-20.

TASCA Norma, « A lógica dos efeitos passionais », dans *A paixão segundo G.H.*, 2e édition critique, Madrid, ALLCA XX, coll. « Archivos » dirigée par Benedito Nunes, 1996, p. 262-292.

TROCOLI Flávia, *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, Campinas, Mercado de letras, coll. « Terramar », 2015.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, « Rosa e Clarice, a fera e o fora », *Revista Letras*, no 98, UFPR, 2018, p. 9-30 (en ligne : https://laboratoriodesensibilidades.wordpres.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferonca- transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/ ; consulté le 5 décembre 2025). Unicamp.

ZACHARIAS Pamela, « Clarice Lispector: uma literatura menor », *Remate de Males*, vol. 45, no 2, 2025 (DOI : 10.20396/remate.v45i2.8679421).

ZILBERMAN Regina, Nelson Harry VIEIRA, Benedito NUNES, Lúcia Helena VIANNA, Angela FRANCKOWIAK, Renata Ruth RUTH M. WASSERMAN, Berta WALDMAN, Rejane PIVETTA DE OLIVEIRA et Ana Maria RIBEIRO FILIPOUSKI, *Clarice Lispector: a narração do indizível*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1998.

Katherine Mansfield. Clarice Lispector, Paris, coll. « Europe », 2012, 1003-1004 vol.

Autres œuvres littéraires

BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

D. DINIS, « Ai flores, ai flores », sur *Cantigas medievais galego-portugesas*, 2011 (en ligne : https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592 ; consulté le 15 avril 2026).

DRUMMOND DE ANDRADE Carlos, *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguiar, 2003a.

FAULKNER William, *Le bruit et la fureur*, sans lieu, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

KAFKA Franz, *Metamorfose*, Modesto Carone (trad.), 1997e éd., sans lieu, Companhia das Letras, sans date.

PESSOA Fernando, *Le Gardeur de Troupeaux*, Armand Guibert (trad.), Paris, Gallimard, 1960.

QUENEAU Raymond, *Derniers jours*, Paris, Gallimard, 1977.

ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1979 (édition originale : 1935).

SHAKESPEARE William, *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*, New York, Cambridge University Press, 1969 (édition originale : 1934).

VALERO Laurent, « Águas de Março" written by Antônio Carlos Jobim (1972) », dans l'émission *Repassez-moi l'standard*, sans date, 60 min (en ligne : https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/repassez-moi-l-standard/repassez-

moi-l-standard-aguas-de-marco-antonio-carlos-jobim-1972-6327850).

VALERY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1960, vol. Tome II.

VALERY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1957, vol. Tome I.

VILA-MATAS Enrique, *Paris ne finit jamais*, sans lieu, Christian Bourgois Éditeur, 2004.

Compléments critiques

AQUIEN Michèle et George MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.

ARISTOTE, *Rhétorique III*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

BALLY Charles, *Le Langage et la vie…*, Genève, Droz, 1977.

BARDECHE Marie-Laure, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2018.

BARDECHE Marie-Laure, *Francis Ponge ou la fabrique de la répétition*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999.

BARDECHE Marie-Laure, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, nº 111, 1997, p. 259-287.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2014 (édition originale : 1973).

BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II*, Paris, Seuil, 2003.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1994.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix. Entretien (1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981.

BARTHES Roland, « L'Inconnaissable », dans *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

BARTHES Roland, « Y-a-t-il une écriture poétique ? », dans *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 35-42.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », nº 8, coll. « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113 ; consulté le 8 septembre 2025).

BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 1.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. 2.

BIBLE, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2003.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1995.

BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969.

BONDIA Jorge Larrosa, « Notas sobre a experiência e o saber de experiência », João Wanderley Geraldi (trad.), nº 19, Revista Brasileira de Educação, 2002, p. 20-28.

BRAUD Michel, Jean-Pierre MOUSSARON, Isabelle POULIN, Dominique RABATE et Éric BENOIT (éd.), *Écritures du ressassement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019.

BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, nº 8, 1966, p. 60-76.

CANDIDO Antonio, *Literatura e Sociedade*, 9e éd., Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006 (édition originale : 1965).

CANDIDO Antonio, « O escritor e o púlbico », dans *Literatura e Sociedade*, 9e éd., Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006, p. 83-98 (édition originale : 1965).

CANDIDO Antonio, *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1989.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

DA COSTA PINTO Manuel, « Panorama de la prose brésilienne », vol. 919-920, coll. « Littérature du Brésil », 2005, p. 29-44.

DALLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DEGUY Michel, « Solution de continuité », dans *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 291-296.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2003.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, 12e éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2011 (édition originale : 1968).

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », dans *Deux régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « Critique », 2002.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DELEUZE Gilles, « La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, vol. 1, p. 11-17.

DELEUZE Gilles, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé*, 12e éd., Paris, Les Éditions de Minuit, 1992 (édition originale : 1968).

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », lors de la rencontre *Les mardis de la FEMIS*, 17 mars 1987 (en ligne : https://www.webdeleuze.com/textes/134. ; consulté le 3 avril 2026).

DELEUZE Gilles, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969.

DELEUZE Gilles et Félix GUATARRI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

DELEUZE Gilles et Claire PARNET, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, 1996, 450 minutes (en ligne : https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/30863).

DERRIDA Jacques, « Le Ressassement ou le droit à la littérature (Nœud, point – arriver à s'effacer », dans *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 312.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DUCROT Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DURAND Bruno, « Répéter et crée », dans *L'Exposition «La répétition»*, Franc Franche-Comté, 2015 (en ligne : https://www.frac-franche-comte.fr/fr/table-ronde-la-repetition-encore ; consulté le 12 avril 2026).

ECO Umberto, « Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics », *Daedalus*, vol. 114, nº 4, The MIT Press, 1985, p. 161-184 (en ligne : https://www.jstor.org/stable/20025015 ; consulté le 25 juin 2020). JSTOR.

ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

ELIADE Mircéa, *O mito do eterno retorno*, Joaquim Antônio Ceschim (trad.), Lisboa, Edições 70, 1969.

ENGELIBERT Jean-Paul et Yen-Maï TRAN-GERVAT (éd.), *La Littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

FINGERMANN Dominique, *Os paradoxos da repetição*, São Paulo, Anna Blume, 2014.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

FOUCAULT Michel, « À propos de Marguerite Duras », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2013, vol. 2/Tome II : 1976-1988, p. 762-771.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.*, Paris, Gallimard, 2013.

FRATESCHI VIEIRA Yara, *Poesia medieval*, São Paulo, Global Editora, 1987.

FREDERIC Madeleine, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot & Rivages, 2011 (édition originale : 1917).

FREUD Sigmund, « Le Délire et les rêves dans la *Gradiva* de W. Jensen », dans *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, vol. VIII, p. 39-126 (édition originale : 1907).

FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », nº 9, 2004, p. 13-22 (en ligne : https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2004-1-page-13.htm ; consulté le 31 janvier 2025). Date originale: 1914.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969 (édition originale : 1916).

FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1968, vol. 44, p. 7-82 (édition originale : 1920).

GARCIA-ROZA Luiz Alfredo, *Acaso e repetição em Psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*, Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

GENETTE Gérard, « Figure IV », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 101-107.

GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », dans *L'Œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 154-194.

GENETTE Gérard, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1962.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS Algirdas Julien et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux état d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

GREVISSE Maurice et André GOOSSE, *Le bon usage*, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2008 (édition originale : 1936).

GUARDIA Jean de, « Les Impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, nº 132, 2002, p. 489-505.

GUILLAUME Gustave, « Particularisation et généralisation dans le système des articles français », dans *Langage et science du langage*, Québec et Paris, Presse de l'Université Laval et Libraire A.-G. Nizet, 1964, p. 143-156.

GUYE Philippe, « Musique et répétition », dans *Figures de la répétition*, Saint-Étienne, CIEREC, 1992, p. 133-150.

HAMEL François, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, nº 6, Larousse, 1972, p. 86-110.

HARTOG François, « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire », dans *Littératue et histoire en débats*, Paris, 2013 (DOI : https://doi.org/10.58282/colloques.2088 consulté le 25 septembre 2025).

HOPTMAN Laura, « One on One: Andrew Wyeth's Christina's World », 2023 (en ligne : https://www.moma.org/magazine/articles/895 ; consulté le 15 juillet 2025).

JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

KERMODE Frank, *A sensibilidade Apocalíptica*, Melo Furtado (trad.), Século XXI, Lisboa, 1997.

KIERKEGAARD Sören, *La Répétition. Une essaie de psychologie par Constantin Constantius*, Jacques Privat (trad.), Copenhague, Flammarion, 2003 (édition originale : 1893).

KIERKEGAARD Sören, *La Reprise*, Nelly Viallaneix (trad.), Paris, Flammarion, 1990 (édition originale : 1893).

KOTIN-MORTIMER Armine, *La Clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

KRISTEVA Julia, « La Maladie de la douleur : Duras », dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 227-265.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage*, Paris, Seuil, 1974.

LACAN Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 191-197 (édition originale : 1965).

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XII (1964-1965) : Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

LAPLANCHE Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

LATRAVERSE François, « Identité et répétition », vol. 23, nº 3, coll. « Répétitions esthétiques », automne 1995, p. 7-12.

LYOTARD Jean-François, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991.

LYOTARD Jean-François, *O inumano. considerações sobre o tempo*, Lisboa, Estampa, 1990. Traduit du français par Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre.

LYOTARD Jean-François, *Au juste*, Paris, Bourgois, 1980. Traduit du français par Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre.

MCDOUGALL Joyce, *Plea for a Measure of Abnormality*, New York, Brunner/Mazel, 1992.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

MOLINO Jean, « Le nom propre dans la langue », *Langages*, vol. 16, nº 66, Larousse, 1982, p. 5-20 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1982_num_16_66_1123 ; consulté le 5 juin 2025).

NUNES Benedito, *O tempo na narrativa*, São Paulo, Editora Ática S.A., 1995.

NUNES Benedito, *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, São Paulo, Editora Ática, 1986.

OUALLET Yves, « De la finitude en littérature », dans *Fabula/ Les Colloques : Le Début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, Université Toulouse le Mirail, 2007 (en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document701.php ; consulté le 21 février 2026).

PAIXÃO Ana, *Rhétorique littéraire et musicale. Les traités portugais : XVIIe – XIXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2021.

PAIXÃO Ana, « Verba sonora. À escuta das ressonâncias da língua », dans *Tempo, espaço e identidade na cultura portuguesa*, Université de Bucareste, 2014.

PASSERON René, « Esthétique et poïétique », *Filozofski vestnik*, vol. 20, nº 2, 1999, p. 265-276 (en ligne : https://ojs.zrc-sazu.si/filozofski-vestnik/article/view/4079 ; consulté le 30 novembre 2025).

PASSERON René, *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, coll. « Poïétique », 1982.

PETIT Alain, « L'éternel retour ou la répétition absolue », dans Alain Montandon (éd.), *La répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, coll. « Littératures », 1994, p. 1-13.

PIGNATARI Décio, « A teoria da informação », dans *Informação, linguagem, comunicação*, 2e éd., São Paulo, Cultrix, 1980, p. 43-54 (édition originale : 1968).

POMMIER Jean, « Noms et prénom dans *Madame Bovary*. Essai d'onomastique littéraire », dans *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Paris, Libraire A.-G. Nizet, 1967, p. 141-157.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, *Magies de la répétition*, Lyon, ENS Éditions, 2021.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « Ce que le son fait au sens : la révolution du chiasme

formel », dans *Poétique des énoncés inconvenants et paradoxaux. Ce que la fonction poétique fait à la pensée*, Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « La répétition figurale. Une signifiance incarnée », dans *Répétition et signifiance. L'invention poétique*, Limoges, Lambert-Lucas, coll. « Études linguistiques et textuelles », 2020, p. 29-47.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « « Quand les syntagmes se font paradigmes : la cohésion rythmique de la répétition » », *Signata*, nº 8, 2017 (DOI : https://doi.org/10.4000/signata.1397 consulté le 23 février 2026).

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », dans *La Clé des Langues*, Lyon, ENS LYON/DGESCO, 2012.

QUINTILIEN, « III. De l'ornementent », dans *Institutio Oratoria. Livre VIII*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

RABATE Jean-Michel, « Ils re… sur Blanchot, Beckett, Bernhard », dans *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 75-94.

RAMOS Manuel, « L'adaptation par Georges Moustaki de chansons brésiliennes », dans *Traduction et lusophonie. Trans-actions ? Trans-missions ? Trans-positions ?*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

REGIMBALD Manon, *Répétitions esthétiques*, Québec, 1995, vol. 23/3.

RIADUEL Michel, *Intertextualité et Transferts (Brésil, Etats-Unis, Europe): Réécritures de la Modernité Poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*, Nanterre, Université Paris Nanterre, 2007.

RIAUDEL Michel, « Literatura vs história: uma questão anacrônica? », *Literatura e Sociedade*, nº 20, 2015, p. 157-166.

RIAUDEL Michel, « Réflexions sur l'étude des transferts littéraires », dans *Littératures et musiques dans la mondialisation, XXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 175-183.

RIAUDEL Michel et Sandra REIMÃO, *Livros, literatura e história: passagens Brasil-França*, Florianópolis, Escritório do livro, 2017.

RICARDOU Jean, *Problème du Nouveau Roman et autres écrits (1967-1968)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « L'intégrale Jean Ricardou », 2018, vol. 3.

RICARDOU Jean, « Claude Simon textuellement », dans *Claude Simon. Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « L'intégrale Jean Ricardou », 1974, vol. 3, p. 7-19.

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, vol. Tome III.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, vol. Tome II.

RICŒUR Paul, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, vol. Tome I.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 (édition originale : 1963).

RUMEAU Cécile, « « Le début et la fin dans les récits aurevilliens : la question de l'enchâssement dans L'Ensorcelée, Le Chevalier Des Touches, Un prêtre marié, Les Diaboliques » », dans *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, Université Toulouse le Mirail, 2007.

SALADO Régis, « Noms de personnages : le nom », *Textuel*, nº 67, 2012, p. 237-245 (en ligne : www.persee.fr/doc/textu_0766-4451_2012_num_67_1_2009 ; consulté le 7 avril 2026).

SALADO Régis, « Stream of Consciousness et monologue intérieur. Contribution à l'histoire de deux notions critiques "modernes" », *Textuel*, Modernité / Modernism, nº 53, 2008, p. 109-131.

SASSO Robert et Arnaud VILLANI, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Les cahiers de Noesis, 2003.

S.CHAOUACHI & A. MONTANDON, *La Répétition*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1994.

TELLES Gilberto Mendonça, *Drummond. A estilística da repetição*, 3e éd., São Paulo, Experimento, 1997.

TOMICHE Anne, « Histoire de la répétition », dans *La littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 19-31.

TOMICHE Anne, « "Retrouvailles : entre répétition et représentation dans "Mrs Dalloway" », *Méthode! (Billère)*, nº 3, Vallongues, coll. « Agrégations de lettres 2003. », 2002, p. 307-330.

VALERY Paul, « Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France », dans *Variété III, IV, V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 2637-2732.

VALERY Paul, « Première leçon du cours de Poétique », dans *Œuvres de Paul Valéry*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, vol. Tome I.

VAUGELAS Claude Favre de, *Remarques sur la langue français utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, A Amsterdam, chez Jean de Ravestein, 1665.

WAGNER Frank, « Ni début, ni fin ? (Sur le traitement des "points stratégiques" dans les écritures néo-romanesques) », dans *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, Université Toulouse le Mirail, 2007.

Webographie

D. DINIS, « Ai flores, ai flores », sur *Cantigas medievais galego-portugesas*, 2011 (en ligne : https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592 ; consulté le 15 avril 2026).

DIDEROT et D'ALEMBERT, « L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1772) », 2002 (en ligne : https://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm ; consulté le 1er avril 2025).

« CNLTR – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales », 2012 (en ligne : https://www.cnrtl.fr/ ; consulté le 15 avril 2026).

« Dictionnaire électronique des synonymes (DÉS) », 2000 (en ligne : https://crisco.unicaen.fr/).

« Encyclopédie Universalis », 1968 (en ligne : https://www-universalis-edu-com.kbr.idm.oclc.org ; consulté le 11 octobre 2025).

Annexe

— Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquel que mentiu do que pos comigo!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado
aquel que mentiu do que mi há jurado!
Ai Deus, e u é?

—Vós me preguntades polo voss'amigo,
e eu ben vos digo que é san'e vivo.
Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amado,
e eu ben vos digo que é viv'e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san'e vivo
e seerá vosc'ant'o prazo saído.
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv'e sano
e seerá vosc'ant'o prazo passado.

Ai Deus, e u é?

Don Dinis[1065]

[1065] D. DINIS, « Ai flores, ai flores », sur *Cantigas medievais galego-portugesas*, 2011 (en ligne : https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592 ; consulté le 15 avril 2026)

Index onomastique

A

Abdala Junior · 13
Agrò · 172
Alazet · 8, 27, 58, 64, 66, 248, 265, 283
Alleins · 131
Andermatt · 250
Arêas · 60, 79, 251
Aristote · 23, 24

B

Bairão · 104
Bajomée · 131
Bally · 242
Bardèche · 10, 57, 63, 68, 72, 139, 142, 146, 157, 180, 201, 203, 206, 225
Barthes · 29, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 52, 139, 179, 240, 248, 263, 280, 305
Beckett · 33, 58, 114, 288
Benveniste · 179, 180, 181, 183, 191, 193, 250
Bertoni · 57
Blanchot · 275, 279, 286, 288, 292, 307
Bondía · 304
Borelli · 60
Borgomano · 27, 96, 142, 143, 163, 205, 208, 212, 213, 214, 227, 230, 239, 245
Bourgeois · 7, 65, 94, 214
Bravard · 276, 280
Bremond · 202

C

Chalvignac · 299, 300
Cixous · 6, 300, 305, 306
Cléder · 77
Cohen · 182
Colassanti · 75, 308
Collot · 247
Compagnon · 19
Cousseau · 208

D

d'Alembert · 25
De Chalonge · 54, 63, 77
de Sant'Anna · 75
De Sant'Anna · 308
Del Lungo · 224
Deleuze · 9, 16, 29, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 42, 45, 46, 49, 52, 80, 81, 83, 105, 114, 117, 123, 126, 130, 136, 157, 175, 176, 241, 243, 258, 259, 260, 270, 293, 294, 310, 313
Diderot · 25
Drummond de Andrade · 24, 52, 239
Duras · 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 64, 66, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 88, 89, 96, 97, 105, 106,108, 112, 114, 117, 118, 127, 128, 129, 130, 138, 139, 145, 147, 148, 149, 157, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 181, 182, 189, 191, 192, 193, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 223, 225, 226, 227, 230, 231, 239, 240, 241, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 270, 273, 274, 276, 277, 279, 282, 283, 288, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 308, 309, 310, 314, 315

E

El Maïzi · 300
Eliade · 131

F

Faulkner · 161
Flammer · 260, 261
Fontanier · 14, 22, 26
Foucault · 298
freud · 92, 103
Freud · 45, 46, 83, 92, 93, 95, 97, 257
Fuks · 303

G

Gamoneda Lanza · 169, 170, 208, 282, 297, 301
Genette · 16, 76, 79, 202, 203, 231, 233
Gotlib · 66, 67
Guillaume · 176

H

Hamel · 9

J

Jacobs · 264
Jakobson · 243
Juin · 6
July · 277

K

Kafka · 133, 134
Kierkegaard · 88, 99
Kotin-Mortimer · 224
Kristeva · 6, 7, 128, 186

L

Lacan · 12, 298
Lispector · 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 90, 92, 105, 106, 117, 119, 120, 125, 127, 132, 133, 138, 140, 149, 152, 158, 160, 161, 162, 171, 172, 175, 179, 180, 181, 182, 186, 187, 188, 197, 199, 201, 204, 215, 216, 223, 225, 233, 237, 238, 239, 240, 241, 251, 255, 257, 258, 259, 260, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 283, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 300, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 314, 315
Lispetor · 303
Lungo · 230
Lyotard · 116, 264

M

McDougall · 136
Mendes de Sousa · 179
Meschonic · 250
Meschonnic · 241, 242
Meurée · 212, 213, 214
Motta Pessanha · 12, 24

N

Nodari · 119, 236
Noguez · 14, 39, 57, 64
Nunes · 8, 13, 14, 31, 40, 50, 59, 61, 180, 211, 218, 231, 235, 239, 251, 267, 270, 276

P

Paixão · 258, 286, 287
Pansiot Preud'Homme · 147
Passeron · 39, 44, 51
Penna · 132
Petit · 36
Pivot · 299
Porte · 39
Prado Coelho · 14, 28, 55, 56, 81, 117
Prado Jr · 27

Prak-Derrington · 10, 237, 242, 243, 248, 249, 257, 267, 311

Q

Queneau · 138, 161
Quintilien · 24, 28

R

Riaudel · 28, 274, 303, 312
Ricardou · 16, 53, 54, 56, 61, 63, 71, 72
Ricœur · 84, 117, 146
Rivas · 304
Robbe-Grillet · 21, 58, 138
Rodgers · 264
Rosenbaum · 66, 70, 104, 120, 134, 136
Roussel · 269

S

Salado · 160, 173, 216
Schaeffer · 64
Sheringham · 73
Spoljar · 97, 148

T

Tasca · 154, 155, 157
Telles · 239, 244, 254
Tomiche · 9, 112
Ton-That · 13
Trocoli · 216, 285, 293, 298

V

valéry · 272
Valéry · 45, 51, 52
Vaugelas · 25
Viveiros de Castro · 270
Vultura · 64

W

Wagner · 231

Y

Youssef Campedelli · 13

Z

Zacharias · 294

Table de matières

Remerciements ___ ***2***

Introduction ___ ***5***

Une rencontre possible : les poétiques de la répétition ___ **5**

Du ravissement à la passion ___ **10**

Du sens à sa puis (sance) ___ **15**

Première partie : Une oscillation théorique, le même et l'autre ___ ***18***

1. La Répétition comme ressemblance ___ ***19***

1.1. Répétition et création ___ **19**

1.1.1. La répétition comme redondance ___ 21

1.1.2. La répétition, un outil rhétorique ? ___ 23

1.2. Répétition et représentation ___ **27**

1.2.1. La répétition contre l'automatisme ___ 32

2. La Répétition comme devenir ___ ***35***

2.1. Différence et création ___ **35**

2.1.1. De la nécessité de créer ___ 36

2.2. La répétition comme puissance ___ **53**

2.2.1. La production du texte ___ 56

2.2.2. Répéter la variation ___ 61

2.2.3. Genres et déformation ___ 75

Deuxième partie : Répétition et personnages ___ ***82***

1. Répétition et identité fixe ___ ***83***

1.1. Répétition et enfermement ___ **85**

1.1.1. Les Malheurs de Lol ___ 86

1.1.2. G. H. et l'obsession de l'ordre ___ 89

1.2. Répétition et blocage ___ **92**

1.2.1. Le Deuil impossible de Lol ___ 93

1.2.2. La Résistance de G. H. ___ 98

2. Répétition et transformation ___ *105*

2.1. Répétition et quête de sens ___ **106**

2.1.1. La Quête d'un mot chez Lol ___ 107

2.1.2. La Quête d'une expérience radicale chez G. H. ___ 118

2.2. Répétition et dissolution du moi ___ **126**

2.2.1. La Folie et le primitif chez Lol ___ 127

2.2.2. Le Retour à l'animalité chez G. H. ___ 131

3. Répétition et identité mouvante ___ *138*

3.1. Répétition et multiplication du personnage ___ **138**

3.1.1. La répétition des traits ___ 138

3.1.1.1. La figure fuyante de Lol ___ 140

3.1.1.2. Le portrait inexpressif de G. H. ___ 149

3.2. Répétition du nom ___ **160**

3.2.1. Au nom de Lol ___ 162

3.2.2. G. H. et ses noms ___ 171

3.3. Les instances pronominales ___ **180**

3.3.1. « Je » est l'autre ___ 181

3.3.1.1. Jacques Hold, le narrateur et le personnage ___ 182

3.3.1.2. « Je » suis « elle », dans le cœur de G. H. ___ 186

3.3.2. La reprise anaphorique pronominale chez Marguerite Duras ___ 189

3.3.3. Qui est « on » dans *Le Ravissement* ? ___ 192

3.3.4. Qui est « tu » dans La Passion ? ___ 193

Troisième partie : Répétition et récit ___ *200*

1. La Répétition dans le temps ___ *201*

1.1. Quand l'histoire se répète ___ **202**

1.1.1. Le temps diffracté chez Marguerite Duras ___ 204

1.1.2. La conscience exacerbée chez Clarice Lispector ___ 215

1.2. De la fin au début ___ **223**

1.2.1. La circularité dans Le Ravissement ___ 226

1.2.2. La relance dans La Passion ___ 231

2. Répétition et rythme ___ *239*

2.1. La répétition poétique ___ **242**

2.1.1. Le mot répété chez Marguerite Duras 245
2.1.2. Le mot répété chez Clarice Lispector 251

2.2. La musique : « une oreille dans le ventre » 258

2.2.1. La trace ineffaçable du mot chez Marguerite Duras 260
2.2.2. Les résonances du mot chez Clarice Lispector 266

3. Répétition et savoir 273

3.1. Répéter l'incertain : vers une logique du trouble 274

3.1.1. Le sens supprimé chez Marguerite Duras 276
3.1.2. Le sens suspendu chez Clarice Lispector 283

3.2. L'expérience du savoir : entre le *ravissement* et la *passion* 294

3.2.1. Les figures du Ravissement 296
3.2.2. Les figures de *La Passion* 302

Conclusion 308

L'art de la différence 308

Lire autrement 312

Dire autrement 314

Bibliographie 316

Corpus principal 316

Marguerite Duras 316

Fiction 316

Correspondance et entretiens 317

Bibliographie critique 318

Clarice Lispector 322

Fiction 322

Correspondance et entretiens 323

Bibliographie critique 323

Autres œuvres littéraires 328

Compléments critiques 329

Webographie 337

Annexe _____ *338*

Index onomastique _____ *340*

Table de matières _____ *343*

Répétition et variation : la création littéraire dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, et *A paixão segundo G. H. (La Passion selon G. H.)*, de Clarice Lispector

Résumé

La thèse porte sur deux œuvres de la littérature moderne, publiées en 1964 : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, et *A paixão segundo G. H (La Passion selon G. H.)*, de Clarice Lispector. À travers une approche comparative, notre étude vise à mettre en évidence le recours à la répétition en tant que point commun entre ces deux écrivaines. La répétition est un principe fondamental qui régit l'écriture de Marguerite Duras et de Clarice Lispector à plusieurs niveaux : dans le processus de réécriture, sous la forme de variations entre les textes d'une même autrice ; dans la construction des personnages, par la répétition et la transformation de traits caractéristiques ; et dans la temporalité narrative, sous la forme de retours en arrière. La contribution de cette étude réside donc dans l'analyse de l'usage que font les deux écrivaines de la répétition, en considérant celle-ci non pas comme un procédé négatif de reproduction du même, mais comme un mécanisme différentiel qui explore le langage et suscite des réflexions. Nous démontrons qu'elle dépasse les contraintes d'un simple procédé rhétorique pour devenir un principe poétique et narratif.

Mots-clés : écriture, répétition, variation, construction narrative, rythme, construction du savoir

Repetition and variation: literary creation in *Le Ravissement de Lol V. Stein (The Rapture of Lol V. Stein)* by Marguerite Duras and *A paixão segundo G. H (The Passion According to G. H.)* by Clarice Lispector

Abstract

This thesis focuses on two works of modern literature published in 1964: *Le Ravissement de Lol V. Stein (The Rapture of Lol V. Stein)* by Marguerite Duras and *A paixão segundo G. H. (The Passion According to G. H.)* by Clarice Lispector. Through a comparative approach, it highlights the use of repetition as a feature shared by these two writers. Repetition is a fundamental principle that governs the writing of Marguerite Duras and Clarice Lispector at several levels: in the process of rewriting, as seen in the variations between texts by the same author; in the development of characters, through the repetition and transformation of defining traits; and in the approach to narrative temporality, through the use of flashbacks. The contribution of this thesis lies in its analysis of how the two writers use repetition, conceiving it not as a negative process of reproducing the same, but as a differential mechanism that explores language and stimulates reflections. I demonstrate how repetition exceeds the status of a rhetorical technique to become a poetic and narrative principle.

Keywords: writing, repetition, variation, narrative structure, rhythm, knowledge construction