

Daniel Bengsch (Kassel)

Le discours de la passion dans le *cycle indien* de Marguerite Duras

Parler du *Ravissement de Lol V. Stein*, du *Vice-Consul* et de *L'Amour*¹ sous le rapport de la passion semble une entreprise épineuse. Ces textes nous permettent-ils pour de bon de dire en quoi consiste la passion ? Il est vrai qu'on nous dit que Lol V. Stein portait une « folle passion² » à Michael Richardson, mais qu'en est-il quand elle cherche la rencontre avec Jacques Hold ? Dans *L'Amour*, nous rencontrons un homme qui regarde une femme « avec une passion insensée³ », mais ces personnages sont tellement peu formés que la passion nous apparaît aussi diluée que leur passé incertain quand leurs chemins se croisent sur le sable de la plage. L'incertitude du sentiment joue aussi un grand rôle dans le cas du vice-consul qui se demande « s'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare⁴ » ; son effusion passionnée devant Anne-Marie Stretter (« Gardez-moi !⁵ ») dénote-t-elle alors la découverte ou le manque d'un véritable amour ?

Les trois récits de fiction du *cycle indien*⁶ nous aident à peine à déterminer la passion en vertu d'un seul désir concret. Ils tournent tous au moins autour d'une passion, mais restent étrangement réticents, quand on les interroge et que l'on cherche le nom exact de ce que régit les personnages. Il suffit de regarder les titres des trois textes afin de constater que personnage et état émotionnel jouent néanmoins un rôle matriciel. C'est surtout dans le récit-source⁷ *Le Ravissement de Lol V. Stein* que la narration porte l'empreinte de la passion (pour et de Lol V. Stein) qui régit l'histoire (de et avec Lol V. Stein). Le narrateur Jacques Hold prend en charge le récit du ravissement de la femme qu'il aime. Toujours est-il qu'il nous laisse tant soit peu dans l'indécision de savoir si Lol est le sujet ou l'objet du ravissement. Le titre du deuxième volet du cycle n'investit plus le personnage dans un état émotionnel ou passionnel. Le vice-consul – comme nous allons le voir – est le type même de la passion ; le titre désigne autant le personnage que l'affaire passionnelle dont il est tributaire dans les énoncés des autres. *Le Vice-Consul* peut donc s'entendre comme un titre allégorique. Le titre du troisième volet procède de manière inverse ; ici 'amour' fournit le mot générique qui détermine les figurants dans l'univers fictif. Or, au contraire des deux textes précédents, aucun protagoniste n'est nommé. Aussi, dans le récit, figurent-ils seulement à titre de pronoms personnels, de voix grammaticales dont les rapports se délitent autant que les propos de leurs énoncés. La mise en relief de l'aspect passionnel (indiqué par le titre) va de pair avec une oblitération des personnages. Apparemment, ces deux aspects ne doivent pas former un ensemble.

Cela se manifeste aussi par la fin des trois textes où la passion a tendance à engager le personnage dans l'adversité. Car, jamais le personnage ne trouve la délivrance de sa passion. Par contre, la passion devient une sorte d'épreuve qui tient le personnage entre le maintien et l'endurance de la passion, au point d'épuiser le personnage. Ainsi, dans *L'Amour* l'homme prononce une fois pour toutes le mot 'amour' devant la femme allongée devant lui sur la plage, mais celle-ci ne l'entend pas, elle dort⁸. L'expression de la passion dans *L'Amour* garde ainsi son trait décisif qui est dessiné dès le premier texte du cycle : la passion s'exprime dans le vide (*L'Amour*) ou par une sorte d'absence : C'est le fameux « mot-trou⁹ » dans l'univers de Lol V. Stein, qui aspire à son évanescence par la déambulation passionnelle à travers S. Thala. Mot-trou dans le *Ravissement*, mot impossible dans le dossier du vice-consul¹⁰, « gong vide¹¹ » à la plage dans *L'Amour*, telles sont les circonlocutions de la passion qui est si difficile à saisir et qui est néanmoins sur toutes les lèvres.

C'est surtout dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul* que la passion ne se manifeste guère d'elle-même. Les porteurs principaux de la passion, Lol et Jean-Marc de H., indiqués par le titre, n'en parlent pas. Ce sont les autres qui en font l'objet dans leurs discours. Ainsi, Jacques Hold raconte son histoire de Lol V. Stein en y insérant les bribes de cette histoire telle que les autres la racontent. Si la passion se révèle une affaire au sujet du personnage, c'est parce qu'elle est la thématique subreptice commune à tous les énoncés à propos de l'histoire passée de Lol V. Stein. Dans *Le Vice-Consul* la passion comme trait caractériel du personnage s'annonce par le mot impossible sur le dossier du vice-consul. Ce mot nourrit plus tard les soupçons et les racontars des invités à l'ambassade¹². Comme attribut de caractère, la passion dans ces deux textes ne fait corps avec le personnage que dans les propos d'autrui ! Aussi semble-t-il peu avisé de parler d'une passion qui s'exprime d'elle-même. Elle participe en revanche des énoncés des autres dans l'univers fictif tout fait. En ce sens, la passion ne fonctionne guère comme un attribut qui expliquerait le caractère du personnage campé dans un réseau de données psychologiques, sociales et morales comme par exemple dans *Ursule Mirouët* de Balzac. La passion s'avère une construction discursive. Une règle fondamentale de cette construction consiste à qualifier la passion comme insensée ou folle. Du moment que la passion relève des propos d'autres personnages fictifs, on peut dire qu'elle n'est valable que dans l'univers textuel du cycle. Elle appartient principalement à l'imaginaire et à la narration en cours. En même temps, elle se soustrait à une comparaison d'avec la passion au niveau du monde réel¹³, parce qu'il lui manque des mesures qui sont praticables et connues dans le monde réel (comme par exemple la psychologie). C'est pourquoi la passion aide difficilement à recenser les traits de caractère de tel ou tel personnage afin de portraiturer sa disposition passionnelle et d'expliquer ainsi le personnage. Il en résulte que le lecteur ne peut guère espérer apprendre quoi que ce soit sur la passion au niveau du monde.

Cela nous amène à préciser que nous utilisons le mot ‘discours’ dans une acception qui s’écarte de celle employée par Wolfgang Matzat dans son livre *Diskursgeschichte der Leidenschaft*¹⁴. L’histoire du discours de la passion que Matzat retrace de Rousseau à Balzac se réclame de la notion de ‘discours’ telle que Foucault l’emploie dans *Surveiller et punir* ainsi que dans *L’Histoire de la sexualité*¹⁵. Ainsi, selon Matzat, le roman est le lieu où l’affect, relevant d’abord du monde extratextuel, donc du monde réel, est modelé de manière narrative. À ce titre, le roman en tant que représentation langagière de la passion est considéré sous ses rapports avec le monde réel. Si la représentation de la passion change, on peut en déduire un changement de la conception des affects. Dans ce contexte, l’étude de Matzat qualifie la passion comme quelque chose qui concerne le caractère et le comportement d’un personnage. Le degré passionnel du personnage se manifeste par des aspects tels que l’aspiration du personnage par rapport à des adjuvants et des adversaires. Quant aux protagonistes du *cycle indien*, le modèle actantiel fait à peine office d’explication satisfaisante du personnage et de sa passion¹⁶.

Dans l’univers du *cycle indien* la passion désigne le désir même, son intensité et sa fougue. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul*, elle surgit par une pureté du sentiment qui conduit les autres à la qualifier de folle ou d’insensée. Bien qu’elle continue à comprendre la dévotion, la souffrance et l’abnégation¹⁷, la passion est avant tout jugée comme démente. À cela s’ajoute une autre caractéristique de la passion présente dans le cycle dès *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Tatiana, l’amante du je-narrateur et l’amie de Lol, le thématise. Quand elle songe à l’histoire de son amie avec quelque componction, ses propos en disent long : « On devait ne jamais guérir tout à fait de la passion. Et, de plus, celle de Lol avait été ineffable¹⁸ ». En effet, Tatiana désigne à son insu la loi fondamentale de la passion, à savoir : la passion ne se dit pas, elle est ineffable¹⁹. Dans *Le Vice-consul* la passion fournit de même une matière assez paradoxale au récit. Le mot impossible sur le dossier de Jean Marc de H., vice-consul à Lahore, représente ce paradoxe : les discussions à l’ambassade en font la pâture, mais personne n’ose le prononcer. Ainsi, il « ne présente que la face racontable du non-racontable.²⁰ » De retour au *Ravissement*, Tatiana profère une autre vérité de la passion dans le *cycle indien* : on n’en guérit pas. La passion est une blessure²¹. Cette blessure donne le la au *Ravissement de Lol V. Stein*, se répercute dans les structures du *Vice-Consul* et réunit une dernière fois d’« une poussée incontrôlable²² » trois personnages dans *L’Amour*.

L’aspect de la blessure nous permet de nous pencher sur un autre trait caractéristique de la passion dans le *cycle indien*. La blessure témoigne d’un certain déjà-vécu, d’un événement révolu qui se répercute dans le temps présent du récit. Par exemple, nous n’assistons pas au bal lors duquel Lol V. Stein se voit ravir son fiancé. Nous assistons à une redite et une reprise narrative. La blessure de Lol nous aide à comprendre une certaine impulsion passionnelle dans le comportement de Lol cherchant à assouvir un désir peu ou prou concret (l’amour ?). Il en va de même pour le vice-consul qui trouve une inspiration

d'amour grâce à Anne-Marie Stretter qu'il rencontre à Calcutta²³. Ici, on s'ingénie en vain à trouver ce qui a pu être si blessant dans la vie du vice-consul qui justifierait qu'il a tiré sur les lépreux dans les jardins de Shalimar. Après qu'on a temporairement destitué le vice-consul de ses fonctions, le récit commence. Si toutefois nous avons une idée de ce qui s'est passé à Lahore, c'est parce que le vice-consul a été convoqué pour y attendre son affectation et que son arrivée fait circuler des documents et des racontars. *L'Amour* conjugue la technique narrative de la reprise à un niveau fondamentalement structurel, car ce texte peut passer pour une variation d'éléments du *Ravissement de Lol V. Stein*. Le motif de la blessure devient ainsi un élément intertextuel dans la mesure où l'on peut rapporter *L'Amour* au *Ravissement*.

Dans les trois textes, la blessure est le signe patent d'un décalage entre le récit en cours et l'événement originaire de l'histoire. Ce décalage est très prononcé dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Lol fait son entrée dans le récit de Jacques Hold à un moment où les éléments les plus importants de l'histoire de cette femme se sont apparemment déjà passés. Le personnage de Lol en tire sa vigueur, car Lol semble aussi inaccessible et inconnaissable que son passé. Aussi Jacques constate-t-il que Lol semble rester en retrait par rapport aux événements. L'événement trouve Lol et non l'inverse²⁴. De même, au niveau du caractère passionnel de Lol le motif du décalage importe considérablement : Lol nous apparaît comme une femme dont les actes sont dirigés par un désir qui s'origine dans la déperdition de Michael Richardson il y a quelque dix ans. Force est de conclure que Lol court après un désir qui ne peut être assouvi puisqu'il est relégué dans le passé du personnage. En conséquence, Lol est vouée à une poursuite ressassée d'une sorte de principe de désir. C'est pourquoi il importe peu de le nommer (amour, amour fou, concupiscence etc.) et de discriminer les mobiles psychologiques.

Quand René Girard postule à propos de Fabrice Del Dongo que « l'être de passion puise en lui-même et non pas en autrui la force de son désir²⁵ », nous sommes enclins à y voir une similarité frappante d'avec Lol V. Stein. Cependant, quant à Lol, une différence fondamentale réside dans le fait que l'objet du désir est perdu. Le caractère passionnel de Lol s'articule donc par rapport à un désir dont l'objet n'est plus de mise. Cela a pour corollaire – si l'on veut rester dans la pensée de Girard – que Lol ne peut parvenir à l'épanouissement du Moi par l'assouvissement du désir. La quête de Lol aboutit – comme les promenades le montrent à merveille – dans l'effacement de la subjectivité. Nous apprenons en effet que « Lol imitait [...] les autres, tous les autres, le plus grand nombre de possible d'autres personnes²⁶ », cette imitation, qui culmine dans la résurrection du personnage dans les autres, s'effectue à travers la perte de l'identité : « C'est là la toute-puissance de cette matière dont elle est faite, sans port d'attache singulier²⁷. »

Les promenades et les observations de Lol incitent à concevoir le déplacement et le regard comme une activité passionnelle. Dans *L'Amour* elle atteint sa forme la plus dépouillée. En l'occurrence, l'homme regarde la femme

avec « une passion insensée²⁸ ». Quand la femme s'allonge sur le sable elle devient « l'objet du désir absolu²⁹ » aux yeux de l'homme qui la regarde. Elle apparaît – comme la mer – « ouverte à tous les vents [...] elle est à qui veut d'elle » et, de retour, « elle le porte et l'embarque, objet de l'absolu désir³⁰. » *L'Amour* est une histoire de la passion qui commence « avec l'éclatement de la lumière³¹ » et qui dissout les frontières entre l'espace et les figurants.

Mais retournons au *Ravissement de Lol V. Stein*. Ce texte pose un problème crucial pour l'étude de la passion. Nous venons de dire que Lol se caractérise par son aspect inaccessible. Alors, comment le récit est-il apte à rendre le caractère passionnel de son protagoniste si celui-ci se dérobe aux prises du narrateur³² et excelle dans l'auto-effacement³³ ? Grâce à cette question qui, de prime abord, concerne moins la thématique du discours de la passion que la narratologie, nous approchons du cœur de notre thématique. À regarder de près la facture du récit, nous constatons que les signes du narrateur Jacques Hold s'avèrent assez ambivalents. Il est exact qu'il soit le donateur du récit³⁴, mais ce récit se compose néanmoins de plusieurs énoncés subalternes (Tatiana, Jean Bedford, la gouvernante, la mère etc.). Il n'en reste pas moins vrai que Jacques est subjugué par Lol dans sa double fonction de personnage et de narrateur. Par conséquent, le récit de Jacques subit l'ascendant de Lol. Jacques l'admet d'entrée de jeu, quand il dit qu'il commence son histoire là « où elle [Lol] me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre³⁵ ». Le récit personnel de Jacques donne moins le reflet du *Je* que celui de Lol. À l'aide de son récit, Jacques retrace l'approche et la rencontre de Lol: « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi³⁶. » Ainsi, le récit de Jacques correspond à une rencontre amoureuse³⁷ qui coupe l'instance narratrice en deux. À nouveau, la passion lézarde les fondements du personnage et de son état passionnel³⁸. De plus, le récit de Jacques est toujours reconstruction et discours de la passion : « Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour³⁹. » Toute forme d'explication possible du personnage dans le récit procède d'un mode émotionnel. La connaissance va de pair avec l'amour au point que l'aspect épistémologique disparaît en faveur de l'aspect passionnel du récit. Aussi le comportement tant soit peu étrange de Lol ne sera-t-il jamais justifié par la raison ou le savoir psychologique, le cas de Lol V. Stein en tant qu'objet de récit naît exclusivement de la passion de Jacques pour Lol. Il s'ensuit que le récit inventif de Jacques se mue bientôt en un récit de passion : « Je désire comme un assoiffé boire le lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein⁴⁰ ». Il apparaît que Lol joue le rôle d'une muse dont le souffle créateur fait glisser le récit de passion dans le mensonge et dans l'imaginaire où il ne se justifie pas par une compréhension rationnelle.

Dans cette perspective, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ne serait donc pas vraiment une histoire de la perte du savoir et d'une frustration épistémologique pour le narrateur, comme le prétend Leslie Hill dans *Apocalyptic desires*⁴¹. Car nous savons dès le début du texte que le narrateur ne sait presque rien. *Le*

Ravissement de Lol V. Stein met plutôt en scène une passion pour l'histoire en cours. Une passion d'ailleurs que le narrateur cherche d'emblée à transférer au lecteur sans profit épistémologique aucun. En fait, dès le début du récit, le lecteur reçoit une information qui lui apprend que le récit procède essentiellement de l'affect : « la présence de son [de Lol] adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie⁴². » Ainsi, le début de la narration de l'histoire de Lol V. Stein fait entrevoir une volonté de communiquer au lecteur le lien émotif entre Jacques et Lol.

Le dispositif de narration dans *Le Vice-Consul* semble viser l'effet contraire. L'enchâssement de plusieurs voix narratives tient le lecteur à distance. En même temps, c'est cet éparpillement de voix qui fait que finalement la passion du vice-consul demeure dans l'impossibilité d'un énoncé univoque. Regardons-y de près. Le vice-consul représente le type même du personnage en proie à ce qui ne peut être exprimé. Il est tragiquement écartelé entre le désir de dire et celui de taire son tréfonds. Aussi dit-il à Anne-Marie-Stretter : « j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... [...] les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose...⁴³ » Ce tiraillement dont il fait l'aveu à la première femme qui l'inspire d'amour va éclater dans une bordée de cris implorants. Et nous avons toute raison de croire que cet éclatement est des plus éloquents que le vice-consul n'aurait jamais prononcé.

L'impuissance du vice-consul à dire la passion nous fait découvrir une explication importante de cet 'être' de passion. La passion ne se dit pas parce qu'elle ne participe pas du tout du monde des mots. Et c'est la raison pour laquelle elle est ineffable. Dans la déposition à propos des événements survenus à Lahore, le vice-consul se dérobe déjà à une explication de son comportement : « Simplement je me borne ici à constater l'impossibilité où je suis de rendre compte de façon compréhensible de ce qui s'est passé à Lahore⁴⁴. » Lors de la réception à l'ambassade, il va se trouver que ce manque d'expression lui sera fatal.

Ce qui est d'ores et déjà plus important que cela, c'est que l'idée du vice-consul en tant que caractère passionnel a partie étroitement liée avec les propos des autres. Comment cela se fait-il ? Du moment que le vice-consul n'est pas en mesure de s'exprimer, il existe un problème fondamentale de communication et, dès lors, de compréhension entre le vice-consul et son entourage. Autant le narrateur dans *Le Ravissement* supplée aux lacunes dans l'histoire de Lol en inventant, autant la société dans *Le Vice-Consul* remplace le silence du vice-consul par un ébruitement de racontars. Tous ces on-dit vont finir par transformer le personnage du vice-consul en une allégorie de la passion. La constitution de cette allégorie passe par l'association des événements inexplicables à Lahore avec le vice-consul. Similaires aux rapports métonymiques entre décor et personnage dans *L'Amour*⁴⁵, Lahore devient

l’emblème des actes du vice-consul⁴⁶. Comme on ne dispose pas d’indices pour comprendre les événements à Lahore, on ne comprend pas le vice-consul. L’inexplicable commence à entraîner l’exclusion du rationnel. Nous en découvrons le germe dans la lettre de la tante qui parle d’une conduite insensée dont il faudrait chercher les raisons à Lahore⁴⁷. Tandis que les explications, que donne la tante pour le comportement de son neveu, s’avèrent encore relativement pertinentes, celles qui sont chuchotées au cours de la réception à l’ambassade s’éloignent de plus en plus de leur sujet. L’inexplicable devient une raison pour mythifier le vice-consul et d’en faire un caractère qui frise la folie. Au fur et à mesure du récit de la soirée à l’ambassade, nous assistons à une sorte d’avilissement du personnage. Son passé prend la tournure d’une menace pour les invités. De fait, il nous est dit que le vice-consul semble « *fou de bonheur*⁴⁸ ». On a tendance à lui prêter des capacités de vivre l’émotion d’une manière qui côtoie la démesure si bien que l’on est plus à même de juger rationnellement son cas. C’est ainsi que l’air étrange, qu’on lui trouve à force de l’épier, fait son malheur. C’est un homme qu’on veut excessivement émotionnel. Il devient la victime d’un cas qu’on fait de lui. Lorsqu’il exprime pour la première fois dans sa vie ses sentiments pour une femme, et que cet aveu éclate dans la manifestation du désir jamais autant vécu, la déclaration du vice-consul porte déjà les stigmates d’une passion effrayante que le colportage de son cas a toujours voulu appréhender. Ainsi, Anne-Marie Stretter dit au vice-consul : « Je sais qui vous êtes. Nous n’avons pas besoin de nous connaître davantage⁴⁹. » Pour la société à l’ambassade, l’effusion abrupte du vice-consul se produit à point nommé. C’est l’événement qui fournit enfin une possibilité de donner une étiquette à ce je ne sais quoi d’émotionnel dont le vice-consul est nimbé : « C’est la colère, partout où il est allé il a dû se signaler par des colères subites, des frénésies comme celle-là⁵⁰. »

Lors de la réception à l’ambassade, nous interceptons aussi ce que les invités ne croient pas si bien dire : « On ne peut pas ce soir éviter sa compagnie⁵¹ ». Si le vice-consul sera littéralement expulsé ce soir-là, c’est en grande partie dû au fait que les invités se sentent hantés par les attributs passionnels qu’ils imputent subrepticement au personnage.⁵² Le personnage du vice-consul vient d’arriver sur le plateau de Calcutta. Il est le porteur d’une histoire qui fait bel et bien intrusion dans ce monde des amants-troubadours d’Anne-Marie Stretter où tout est en ordre... Avant de prendre soin que le vice-consul quitte l’ambassade, Peter Morgan fait une remarque très lucide à ce sujet : « le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent⁵³. » Évincer le vice-consul du territoire enclavé de l’ambassade, cela revient à le réduire à ce mot absent (sur son dossier) que la société à l’ambassade, et surtout Morgan, aiment à conjuguer tout en craignant son sens.

Parmi les invités à l’ambassade, l’écrivain Peter Morgan supporte le moins le vice-consul. Dans notre contexte du discours de la passion, Morgan est à l’opposé du vice-consul. C’est en cette qualité qu’il mérite notre attention avant de clore notre analyse. À la différence du vice-consul, le caractère passionnel de

Morgan est étroitement lié à l'expression verbale. Celle-ci se caractérise d'entrée de jeu comme une sorte de passion : Morgan est « un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur⁵⁴. » Contrairement à l'aspect de la passion de Lol V. Stein, qui contient une perte de l'identité, celui de Morgan vise une sorte de maturation. Elle passe d'abord par la douleur et aboutit à la suspension de l'ignorance. En outre, Morgan s'essaie à écrire un roman sur la mendicante et Calcutta. La douleur de Calcutta est sublimée dans l'écriture et mène l'auteur dans le domaine du savoir. L'écriture doit apporter une explication, elle échange et contrebalance douleur et ignorance. C'est cette substitution de l'émotionnel par le savoir qui fait de l'écriture un palliatif du passionnel. L'écriture de l'histoire de la mendicante permet à Morgan de s'apparenter à ce qu'il ne comprend pas mais ce qui le fait apparemment souffrir. En même temps, la force de la douleur s'affaiblit à mesure que Morgan y puise la force d'une expression littéraire. Quant à lui, le passionnel devient verbe ; or, puisque la passion ne se dit pas – le vice-consul représente cette règle dans l'univers du *Vice-consul* – elle ne peut que s'oblitérer quand elle devient récit.

Le vice-consul, en revanche, représente un personnage qui incarne aux yeux d'Anne-Marie Stretter et de ses compagnons de route quelque chose d'indélébile et d'incoercible. C'est pourquoi il continue à hanter les esprits encore au-delà de la soirée à l'ambassade : « Charles Rossett fait un effort mais n'arrive pas à chasser l'image du vice-consul⁵⁵ ». George Crawn dit : « C'est drôle, c'est comme vous force à penser à lui⁵⁶. » Et Anne-Marie Stretter, la reine de Calcutta, se souvient alors du fond sincère que ces sentiments ont dû avoir il y a longtemps. Et tandis que les hommes autour d'elle se demandent en vain à qui le vice-consul ressemble, c'est Anne-Marie Stretter qui donne la réponse de vive voix : « A moi⁵⁷ »

Notre analyse a montré que la passion revêt une fonction quelque peu insolite dans l'univers du *cycle indien*. Les protagonistes, notamment Lol V. Stein et Jean-Marc de H. peuvent sans conteste être considérés comme des personnages passionnés, mais il y a entre le personnage et sa disposition passionnelle une fissure qui fait que le comportement demeure tant soit peu inexplicable. Lol V. Stein, le vice-consul et aussi les figurants dans *L'Amour* sont pour la plupart vus de dehors. Il arrive rarement que ces personnages révèlent aux autres leur vie intérieure. De plus, le récit de leur histoire ne provient pas d'eux-mêmes. Il en résulte que leur histoire dépend beaucoup de supputations. A cela s'ajoute que la base du comportement passionnel est relégué dans le passé qui précède le récit. C'est surtout dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul* que ce décalage entre histoire et récit fait que la passion du personnage ne se définit que difficilement par ses actes. Certes, ceux-ci sont imprégnés par des mobiles passionnels, néanmoins ils donnent souvent l'impression que les personnages sont à peine en mesure d'en répondre. En effet, les personnages se voient définis par les discours des autres faisant état de la passion. Ainsi, le vice-consul, mais

aussi Lol V. Stein, apparaît comme un porteur d'actes passionnés dont la véracité reste en suspens.

Dans ce contexte, nous avons pu constater que la thématique de la passion n'entretient pas de lien avec le monde extratextuel. La passion dans le *cycle indien* ne nous apprend rien sur la conception des affects au niveau du monde des années 60 et 70. Elle ressortit uniquement à l'univers fictif dans lequel elle est construite de manière discursive et dans lequel elle reste confinée. Si la passion est uniquement une affaire à l'intérieur du récit de fiction, force est de constater un paradoxe : La passion ne se dit pas. A une exception près (*L'Amour*), elle se soustrait à l'expression verbale (Lol, le vice-consul) parce qu'elle ne participe pas du tout du monde des mots. Le caractère ineffable de l'état passionnel embraye considérablement sur la facture du personnage passionnel en tant qu'être de passion inconnaissable et inaccessible. Cette caractéristique est même conservée dans *L'Amour* quand on tient compte du fait que ce texte dépend de la mise en scène de la passion dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

A regarder l'évolution de notre thématique du premier au dernier texte du cycle, nous pouvons constater que la passion est de plus en plus mise en relief. Dès le premier texte, la passion influe sur l'ordonnance du récit. Dans l'ensemble du cycle, il apparaît par ailleurs que la mise en relief de l'aspect passionnel va de pair avec l'oblitération des personnages. Bien que tributaires d'un comportement passionnel, le caractère du personnage devient de plus en plus opaque tout en dépendant de plus en plus d'une instance qui lui est extérieure. Le personnage finit par se transformer en un cas (Lol), une allégorie (le vice-consul) et un porteur verbal de la passion. C'est ainsi que le *cycle indien* peut être compris comme un discours qui sert à une réflexion esthétique non seulement sur la représentation de la passion mais encore sur les moyens de raconter une histoire de passion. Ainsi, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *L'Amour* racontent une histoire de passion dont les moyens narratifs s'épurent au cours du *cycle indien* au point que dans *L'Amour*, il n'y a plus de véritable narrateur, mais une véritable passion. – Et pour finir avec une citation du voyageur dans *L'Amour* : « Ne regrettez rien, rien, faites taire toute la douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez au plus près de [...] l'intelligence⁵⁸. »

Daniel Bengsch (Kassel)

Notes

- ¹ Nous utilisons les éditions suivantes : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (folio) 1964, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire) 1966, *L'Amour*, Paris, Gallimard (folio) 1971.
- ² Duras : *Ravissement*, loc. cit., 13.
- ³ Duras : *Amour*, loc. cit., 48.
- ⁴ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 76.
- ⁵ *Ib.*, 145.
- ⁶ Outre les trois textes sus-mentionnés, le cycle indien se compose de trois films : *La Femme du Gange* (1972-73), *India Song* (1974) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) ; là-dessus se greffent deux textes : *La Femme du Gange* et *India Song* (1973) dont surtout le dernier signale une hybridité générique dès le sous-titre „texte théâtre film“ qui refuse l'identité autant avec le film qu'avec le récit. Cf. Florence de Chalonge: „La région des voix'. Énonciation verbale et narration chez Duras“, in: *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Bernard Alazet (éd.), Paris/Caen, Minard 2002, 131-157. Notre analyse s'appuie sur les trois premiers récits de fiction.
- ⁷ Si *Le Ravissement de Lol V. Stein* est à l'origine du cycle, Jean Pierrot parle du « cycle de Lol V. Stein », il faut ajouter que *Le Vice-Consul* contient l'élément thématique de la mendicante dont la « cellule génératrice » (Borgomano) précède le cycle. Cf. Jean Pierrot : *Marguerite Duras*, Paris, Corti ²1989 (1986) ; Madeleine Borgomano: „L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras“, in: *Poétique* 12,48 (1981), 479-493.
- ⁸ Duras : *Amour*, loc. cit., 115.
- ⁹ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 48.
- ¹⁰ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 104.
- ¹¹ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 48.
- ¹² Dans ce contexte le discours de la passion ressemble à la notion de 'discours' de Foucault. Chez Foucault le discours ressortit à une pratique qui produit le discours. Il se forme donc à raison de plusieurs énoncés. Ces énoncés se produisent selon certaines règles et certaines lois qui appartiennent à une société.
- ¹³ S. Thala par exemple est un lieu imaginaire par excellence : cf. Didier Coste: „S. Thala capitale du possible“, in: *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Danielle Bajomée, Ralph Heyndels (Hrsg.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles 1985, 165-178.
- ¹⁴ Wolfgang Matzat : *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen, Gunter Narr 1990.
- ¹⁵ Cf. *ib.*, 10.
- ¹⁶ L'explication du personnage s'est souvent appuyée sur le modèle actantiel et la morphologie du conte d'après Propp. Cf. Vincent Jouve : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF ²1998 (1992) ; Pierre Glaudes/Yves Reuter : *Le personnage*, Paris, PUF 1998, Claude Bremond : *Logique du récit*, Paris, Seuil 1973 ; une approche différente (s'inspirant de la linguistique et de la phénoménologie) propose Florence de Chalonge : *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaires du Septentrion 2005.
- ¹⁷ Luhmann a montré que la notion de passion, comme codification de l'intimité, est liée à un réseau de forces actives et passives. Cf. Niklas Luhmann : *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main Suhrkamp ⁴1988 (1982), 71-96.
- ¹⁸ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 76.

- ¹⁹ Selon Mireille Calle-Gruber « on retrouve là le *leitmotiv* durassien : l'impossibilité du dire, le dire et ne pas dire, le dire l'indicible. » Mireille Calle-Gruber : « L'amour fou, femme fatale Marguerite Duras. Une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », in : *Nouveau Roman et archétypes*, Roger-Michel Allemand (éd.), Revue des lettres modernes, Minard 1992, 13-59.
- ²⁰ *Ib.*, 34.
- ²¹ Nous retrouvons ici l'aspect traditionnel de la passion, désignant un état d'âme de souffrance passive. Cf. Luhmann : op. cit., 73.
- ²² Duras : *Amour*, loc. cit., 20.
- ²³ Le vice-consul fait cet aveu devant Charles Rossett. Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 172. Cf. aussi, *ib.*, 79, 138, 140, 170.
- ²⁴ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 20.
- ²⁵ René Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 32sq.
- ²⁶ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 34.
- ²⁷ *Ib.*, 54. Cf. aussi 63. Cette finalité de l'imitation de Lol diffère de celle dont nous parle Girard. Celui-ci montre que l'imitation vise l'obtention d'un objet de désir qui est médiatisé. Quant à Lol, on peut dire que Jacques, l'amant de Tatiana, prend la place d'un objet de désir après l'histoire avec Michael Richardson. Mais Jacques n'est pas pour autant médiatisé. Tatiana ne joue pas le rôle d'une rivale à éjecter, tant s'en faut : Lol veille à ce que Jacques continue sa relation avec Tatiana.
- ²⁸ Duras : *Amour*, loc. cit., 48.
- ²⁹ *Ib.*
- ³⁰ *Ib.*
- ³¹ *Ib.*, 49.
- ³² Cf. p. ex. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 105.
- ³³ Cf. *ib.*, 23, 33, 41.
- ³⁴ Cf. Roland Barthes : « Introduction à l'analyse structurale du récit », in : *Communications* 8 (1966), 1-27, 24.
- ³⁵ Duras : *Ravissement*, loc. cit., 14.
- ³⁶ *Ib.*, 74.
- ³⁷ Cf. Ursula Erzgräber : « Grenzen und Unendlichkeit der Konstruktion und Rekonstruktion in Marguerite Duras' *Le Ravissement de Lol V. Stein* », in : *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Wolfgang Asholt (éd.), Heidelberg, Winter 1994, 59-73, 63sq.
- ³⁸ Cf. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 120sq.
- ³⁹ *Ib.*, 46. Cf. « J'aime à croire comme je l'aime », 48.
- ⁴⁰ *Ib.*, 106.
- ⁴¹ Leslie Hill : *Marguerite Duras. Apocalyptic Desires*, London, New York, Routledge 1993, 73sq.
- ⁴² Duras : *Ravissement*, loc. cit., 14.
- ⁴³ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 125.
- ⁴⁴ *Ib.*, 39.
- ⁴⁵ Cf. Florence de Chalonge : « Des rencontres élémentaires. Personnage et décor dans deux textes de Marguerite Duras », in : *Sémiotiques* 4 (1993), 93-108. La construction d'un personnage au détour des discours d'autrui est aussi valable pour Anne-Marie Stretter. Cf. Dina Sherzer : « How discourse means : A view from Marguerite Duras's *Le Vice-Consul* », in : *Neophilologus* 76,3 (1992), 370-382, 373.
- ⁴⁶ Cf. « On pense : Cet homme, c'est la colère et la voici, nous la voyons. », Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 146.
- ⁴⁷ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 41sq.

- ⁴⁸ Ib., 99 [italiques par D.B.] Le vice-consul de sa part emploie la locution « le bonheur gai », ib., 83.
- ⁴⁹ Ib., 143.
- ⁵⁰ Ib., 146.
- ⁵¹ Ib., 99.
- ⁵² Dans l'interprétation de Mieke Bal, la conduite du vice-consul « est essentiellement *scandaleuse* » parce qu'il contrevient au « pacte tacite des blancs » qui consiste dans le règlement de ne pas franchir la distance protectrice entre les blancs et les lépreux. Vu de cet angle, le travail de Bal quitte l'intérêt narratologique et tend à une interprétation qui semble s'inspirer des réflexions de Lotman au sujet du problème de l'espace et des personnages qui franchissent ou non des frontières spatiales. Mieke Bal : *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck 1977, 61-85, 70. Cf. Jurij M. Lotman : *Die Struktur literarischer Texte*, 311ssq.
- ⁵³ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 147. Au demeurant, nous faisons remarquer une analogie entre le vice-consul et Lol V. Stein à qui on a de même tendance à assigner une existence de personnage. Duras : *Ravissement*, loc. cit., 40.
- ⁵⁴ Duras : *Vice-Consul*, loc. cit., 29.
- ⁵⁵ Ib., 151.
- ⁵⁶ Ib., 153.
- ⁵⁷ Ib., 204.
- ⁵⁸ Duras : *Amour*, loc. cit., 41.