

Faculté de philosophie, arts et lettres

De la folie comme *pharmakon*

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (Duras) et *Villa Amalia* (Quignard)

Auteure : Sandrine Vivier Promoteur : Maxime Cartron
Année académique 2025-2026 Master Langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, finalité sciences et métiers du livre

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

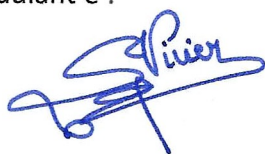
Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : *VIVIER Sandrine*

Date : *07/05/2026*

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'S. Vivier', with a stylized flourish underneath.

Remerciements

Nous tenons tout d'abord à adresser nos plus sincères remerciements à Monsieur Maxime Cartron, notre promoteur, pour son accompagnement, pour sa disponibilité et pour ses conseils tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Nos remerciements sont aussi adressés à l'ensemble du corps professoral.

Nous remercions également nos proches pour leur soutien et leur présence durant ces mois de recherche et de rédaction. Leur encouragement nous a permis de mener ce travail à son terme. Nous souhaitons particulièrement montrer notre reconnaissance envers Thomas Hubert, qui nous a permis de croire en ce projet littéraire et en nous-même.

Enfin, nous souhaitons remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

À tous, merci infiniment.

Introduction générale

Comme l'a montré Michel Foucault, la folie ne saurait se réduire à une réalité purement médicale ou psychologique : elle est indissociable des cadres historiques et discursifs qui la définissent¹. La folie, loin de se laisser enfermer dans une définition univoque, se situe d'emblée dans un espace d'instabilité en étant à la fois expérience intime² et construction sociale³, rupture et révélation, perte de soi et accès à une forme de vérité autre⁴. Dans la modernité littéraire⁵, elle cesse progressivement d'être un simple objet de représentation⁶ pour devenir peu à peu aussi une modalité d'écriture, un mode d'organisation du langage et du récit. Elle ne relève plus seulement d'une thématique, mais reconfigure les conditions mêmes de son énonciation.

D'un point de vue méthodologique, ce travail s'inscrit dans une approche interdisciplinaire. Il mobilise d'abord une perspective philosophique en s'appuyant sur les analyses de Michel Foucault concernant la folie comme construction historico-sociale et comme expérience limite singulière. Il s'appuie également sur la pensée de Jacques Derrida pour conceptualiser l'ambivalence de la folie à travers la notion de *pharmakon*. À cela s'ajoute une approche phénoménologique attentive à la manière dont la folie se donne à éprouver dans le vécu particulier des personnages. Enfin, une analyse stylistique et narratologique permettra de montrer comment cette expérience se traduit dans l'écriture, à travers divers procédés esthétiques tels que la fragmentation, le silence, l'instabilité des structures narratives...

Cette ambivalence fondamentale trouve une formulation particulièrement féconde dans la notion de *pharmakon*, à la fois remède et poison, qui incarne ce qui soigne et ce qui altère, ce qui sauve et ce qui détruit. Dès lors, penser la folie comme étant essentiellement *pharmakonique* s'inscrit dans une démarche de refus de toute lecture unilatérale pour en faire au contraire une expérience multiple et irréductiblement contradictoire. C'est dans cette perspective que se veut inscrire ce mémoire dont la problématique est la suivante: « **Comment la folie, en tant que *pharmakon*, articule-t-elle perte et survivance dans *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard ?** »

¹ La théorie de Foucault sera davantage développée dans une partie ultérieure.

² S'en référer aux théories psychanalystes de Freud et Lacan.

³ S'en référer à la théorie de Michel Foucault.

⁴ S'en référer aux théories de Blanchot et de Bataille.

⁵ En ce compris la littérature moderne datant du début du 19^e siècle et convergeant avec le courant phénoménologique.

⁶ Entendu ici comme thématique, comme représentant une conception univoque et médicalisante de la folie.

Cette réflexion prendra donc appui sur ces deux œuvres de la littérature française, la mise en perspective de ces deux romans nous semblant pertinente puisque dans les deux cas, la folie naît d'un événement de rupture : la scène primaire du bal chez Duras et la trahison conjugale chez Quignard ; événements qui détachent les personnages de toute inscription ordinaire de l'existence. Toutefois, cette rupture ne conduit pas à un simple effondrement mais ouvre au contraire un espace de dérive, d'errance et de reconfiguration de soi où le sujet, bien qu'à la limite de l'anéantissement, trouve paradoxalement les conditions d'une forme de survie.

C'est précisément dans cette dynamique énantiosémique que certaines figures symboliques permettent de donner une forme sensible à cette ambivalence. Parmi elles, la symbolique de l'eau occupe une place privilégiée. Associée à la folie dans l'imaginaire littéraire, l'eau, de même que les espaces aquatiques, constituent un espace fondamentalement ambivalent : à la fois lieu d'enfermement et d'ouverture, de connexion à la vie et à la mort, où tout ancrage dans une de ses dimensions devient donc incertain.

Le choix de rapprocher ces deux œuvres se justifie également par la proximité reconnue entre leurs auteurs. Comme le souligne Jean-Louis Pautrot (2013) :

Dans ses entretiens, Quignard ne cache pas son admiration pour Marguerite Duras. Il a d'ailleurs été remarqué que le désir passionnel est vécu de manière analogue dans les deux œuvres, jetant l'être hors de soi. On peut également évoquer une étroite proximité avec les notions psychanalytiques et, pour les personnages romanesques, des aptitudes voisines à faire silence et à assumer le scandale de leur rébellion. Mais, selon nous, le plus frappant concerne le rapport au corps et à la nature : non seulement l'écriture est chez l'une et l'autre l'activité du corps écrivant, mais Duras semble toucher au même domaine originaire animal que Quignard.⁷

Cette proximité permet d'envisager les deux romans comme relevant d'un même horizon esthétique, tout en révélant des modalités singulières d'expression de la folie. Chez Duras comme chez Quignard, le sujet subit une expérience qui le défait partiellement, tandis que le langage lui-même se trouve affecté, fragmenté voire réduit au silence.

Ce mémoire s'organisera en deux parties principales qui suivront la théorisation des concepts fondamentaux de cette analyse. La première sera consacrée à *Le ravissement de Lol V. Stein* et visera à montrer comment la folie y constitue un principe esthétique affectant à la fois le langage, la narration et la construction du sujet. La seconde portera sur *Villa Amalia* en

⁷ Pautrot, J.-L. (2013). *Pascal Quignard.*, p.71. Paris: Editions Gallimard/Grasset (coll. Institut Français).

mettant en lumière une autre modalité de la folie, davantage marquée par l'errance, le retrait et la tentative de recomposition existentielle. Une mise en perspective introduite par la symbolique de l'eau permettra enfin de faire dialoguer ces deux œuvres afin de dégager les idées maitresses d'une pensée commune de la folie comme *pharmakon*.

En définitive, loin d'être envisagée comme une simple défaillance, la folie apparaîtra ici comme une expérience fondamentale située aux frontières du sujet et du langage. A l'image de l'eau à laquelle elle est symboliquement liée, elle ne cesse de (sup)porter et d'engloutir simultanément le sujet, alors inscrit dans une dérive où se jouent conjointement sa perte et sa possibilité d'existence

Théorisation des concepts

1. La folie

Dans le cadre de ce mémoire, nous voulons envisager le concept de folie comme une construction historique, sociale et subjective et non le considérer dans son acception médicale. Ce choix épistémologique n'est pas anodin, mais conditionne directement la manière dont seront abordées les œuvres de notre corpus, dans lesquelles la folie ne relève pas d'un diagnostic, mais d'une expérience subjective, langagière et relationnelle.

Pour envisager ce concept de folie, nous nous appuyons notamment sur les principes qui la définissent, comme explicités par Michel Foucault (1972), qui écrit ceci :

La lèpre disparue, le lépreux effacé, ou presque, des mémoires, ces structures resteront. Dans les mêmes lieux souvent, les jeux de l'exclusion se retrouveront, étrangement semblables deux ou trois siècles plus tard. Pauvres, vagabonds, correctionnaires et "têtes aliénées" reprendront le rôle abandonné par le ladre, et nous verrons quel salut est attendu de cette exclusion, pour eux et pour ceux-là mêmes qui les excluent. Avec un sens tout nouveau, et dans une culture très différente, les formes subsisteront - essentiellement cette forme majeure d'un partage rigoureux qui est l'exclusion sociale, mais réintégration spirituelle.⁸

Dans cet extrait, Foucault explique que, même si la lèpre disparaît et que la figure du lépreux s'efface, les structures sociales qui servaient à l'exclure, elles, ne disparaissent pas. Ces structures sociales mettant à l'écart, isolant ces figures marginalisées par la maladie vont être réutilisées plus tard pour d'autres catégories de personnes qu'il conviendra, à l'époque classique, de marginaliser, à l'instar des pauvres, des vagabonds et des fous. Foucault ajoute cependant une connotation positive à cette exclusion qui induit, dans le même temps, une forme de *réintégration spirituelle*. Les individus exclus sont donc rejetés socialement, mais en même temps investis d'une certaine valeur symbolique. Dès lors, nous considérons la folie comme une instance d'exclusion sociale et non pas comme une anomalie individuelle. Il s'agit donc plutôt d'envisager la prégnance de la rupture avec l'ordre social et relationnel des personnages considérés comme *fous*.

⁸ Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.19. Paris: Gallimard (coll. tel, n°9).

Au-delà d'une exclusion sociale, la folie est ici pensée comme une expérience de l'errance et de l'indétermination, ce qui éclaire les trajectoires des héros quignardiens et durassiens dont il est question ici, ceux-ci étant souvent placés dans des espaces réels ou symboliques de dérive, de rupture ou de déplacement. C'est d'ailleurs dans cette perspective que nous pouvons envisager ce second extrait de Foucault (1972) :

L'eau et la navigation ont bien ce rôle. Enfermé dans le navire, d'où on n'échappe pas, le fou est confié à la rivière aux milles bras, à la mer aux milles chemins, à cette grande incertitude extérieure à tout. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. [...] Une chose au moins est certaine : l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen.⁹

Dans cet extrait, Michel Foucault associe étroitement la folie à l'imaginaire de l'eau et de la navigation. Le fou, « enfermé dans le navire »¹⁰, est pourtant livré « à la mer aux mille chemins »¹¹, ce qui instaure une tension fondamentale entre enfermement et ouverture. La mer apparaît de ce fait comme un espace paradoxal constituant à la fois un lieu d'enfermement et d'errance et un « infini carrefour »¹² où toute direction devient alors possible, sans jamais pourtant se stabiliser. La folie se trouve donc associée à une expérience de l'indétermination, marquée par l'absence de repères fixes et par une sorte de dérive constante.

Dans l'œuvre de Foucault sur laquelle nous nous appuyons, la folie est également définie comme une expérience limite :

La folie, c'est le déjà-là de la mort. En ce sens, l'expérience de la folie est en rigoureuse continuité avec celle de la lèpre. Le rituel d'exclusion du lépreux montrait qu'il était, vivant, la présence même de la mort.¹³

Cette dimension nous paraît essentielle car elle nous permet d'envisager la folie comme ce qui met en lumière une forme de disparition symbolique ou existentielle, très présente dans les figures de perte, d'absence et de vide qui traversent notre corpus. Par ailleurs, cette dimension oxymorique permet d'envisager la folie comme intrinsèquement *pharmakonique*, en ce qu'elle porte une dimension énantiosémique.

⁹ *Id.*, p.26.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, p.31.

De surcroît, la folie engage aussi un rapport à soi : « la folie ne guette plus l'homme aux quatre coins du monde ; elle s'insinue en lui, ou plutôt elle est un rapport subtil que l'homme entretient avec lui-même. »¹⁴

Cet extrait nous permet d'envisager la folie davantage comme une expérience intérieure et non pas seulement comme une expression qui ne se donne à voir qu'extérieurement au moyen du regard d'autrui. Par voie de conséquence, lorsque nous parlerons de personnages « fous », il s'agira davantage d'individus entretenant un rapport singulier avec eux-mêmes, rapport considéré comme « anormal » ou marginal dans la société.

Cette expérience singulière peut être directement liée à une relation complexe entre ces individus et le langage et entre leur folie et le langage. Foucault (1972) explicite d'ailleurs ceci :

Il s'agit plutôt d'un privilège de plus en plus marqué que la Renaissance a accordé à l'un des éléments du système : à celui qui faisait de la folie une expérience dans le champ du langage, une expérience où l'homme était confronté à sa vérité morale, aux règles propres à sa nature et à sa vérité. [...] C'est pourquoi l'expérience classique, et à travers elle l'expérience moderne de la folie, ne peut pas être considérée comme une figure totale, qui arriverait enfin, par là, à sa vérité positive ; c'est une figure fragmentaire qui se donne abusivement pour exhaustive ; c'est un ensemble déséquilibré par tout ce qui lui manque, c'est-à-dire par tout ce qui le cache.¹⁵

Comme explicité dans cet extrait, une compréhension de la folie comme expérience du langage a été progressivement privilégiée dans l'expérience moderne de la folie. La folie y apparaît alors comme une expérience dans laquelle le sujet est confronté à sa propre vérité morale, à ce qu'il est et aux règles qui le constituent. Toutefois, Foucault souligne que cette manière de penser la folie n'est que partielle. L'expérience classique de la folie prétend en donner une vision totale, mais repose en réalité sur un déséquilibre quant aux aspects considérés de la folie. Cette dernière ne constitue pas un tout cohérent, mais une figure fragmentaire, marquée par ce qui lui manque et par ce qui échappe à sa mise en discours. Elle ne peut être saisie comme une vérité unifiée, mais comme un ensemble discontinu.

C'est dans cet esprit que s'inscrit le cœur de notre analyse car il justifie que la folie soit abordée à travers le langage et de ce fait, à travers l'écriture elle-même, notamment dans sa fragmentation, dans ses silences, dans ses répétitions. De la sorte, la folie est aussi une forme expressive proscrite, empêchée :

¹⁴ *Id.*, p.41.

¹⁵ *Id.*, p.47.

La Folie dont la Renaissance vient de libérer les voix, mais dont elle a maîtrisé déjà la violence, l'âge classique va la réduire au silence par un étrange coup de force.¹⁶

En cela, la folie est une expression réduite au silence ou se réduit à une certaine forme de silence ; elle est donc exclue du langage normé.

Ainsi, la folie sera envisagée comme une expérience plurielle : à la fois sociale ; subjective et langagière, prise dans une tension constante entre (auto)-exclusion et (auto)-réintégration, entre enfermement et errance, entre cohérence et fragmentation ; tout cela la situant aux frontières instables du sujet, du sens et de l'ordre social.

2. Le *pharmakon*

La notion de *pharmakon* telle que définie par Derrida (1972) nous permet d'introduire une logique d'ambivalence essentielle à cette analyse : « [...] *pharmakon* : du remède et/ ou du poison. »¹⁷

Cette notion désigne donc, par son essence oxymorique, une réalité irréductiblement ambivalente, ce qui nous permet de penser la folie, en la qualifiant comme *pharmakon*, autrement que comme pure négativité. D'ailleurs, à l'instar de la folie, cette notion est directement liée à celle du langage en s'inscrivant dans le corps du discours :

Ce *pharmakon*, cette "médecine", ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence.¹⁸

Autrement dit, le *pharmakon* n'est pas seulement un objet du discours, mais un opérateur interne de l'écriture, dont il active d'emblée la logique ambivalente. Ce fondement oxymorique du *pharmakon* et de l'écriture dans lequel s'inscrit ce travail est condensé dans l'extrait suivant : « Le *pharmakon* et l'écriture, c'est donc bien toujours une question de vie ou de mort. »¹⁹

Cette opposition révèle une indécidabilité constitutive, où vie et mort cessent d'être des pôles antonymiques pour devenir les effets d'un même opérateur.

¹⁶ *Id.*, p.67.

¹⁷ Derrida, J. (1972). *La Dissémination*, « Chapitre 1.1 : Pharmacée », §. 13. Paris : Éditions du Seuil (coll. Tel Quel).

¹⁸ *Id.*, §. 14.

¹⁹ Derrida, J. *op. cit.*, « Chapitre 1.4 : Le *pharmakon* », §. 27.

3. La folie comme *pharmakon*

C'est à la lumière de ces remarques que nous proposons de penser la folie comme *pharmakon*, c'est-à-dire comme une expérience ambivalente à la fois destructrice et salvatrice. La manière dont Frank Lanot (2023) associe ces deux concepts dans son analyse de l'œuvre de Molière entre en résonance avec notre propre conception de ceux-ci dans cette analyse :

Guérir de la folie ? À condition que ce soit par elle-même. La folie, précieux *pharmakon*, est à soi seule le mal et le remède. Elle est le danger, et aussi ce qui sauve.²⁰

De ce fait, penser la folie comme *pharmakon* permet d'envisager la lecture quignardienne et durassienne comme ayant une esthétique particulière ; esthétique qui en serait la dimension tangible.

D'ailleurs, cette articulation entre destruction et salut trouve un écho particulièrement éclairant dans la typologie foucaldienne. En effet, le philosophe évoque la notion de « folie de la passion désespérée »²¹, qui naît d'un amour confronté à une perte irréparable :

[...] dernier type de folie : celle de la *passion désespérée*. L'amour déçu dans son excès, l'amour surtout trompé par la fatalité de la mort n'a d'autre issue que la démence. Tant qu'il avait un objet, le fol amour était plus amour que folie ; laissé seul à lui-même, il se poursuit dans une quête incongrue de réparation. Châtiment d'une passion trop abandonnée à sa violence ? Sans doute ; mais cette punition est aussi un adoucissement ; elle répand, sur l'irréparable absence, la pitié des présences imaginaires ; elle retrouve dans le paradoxe de la joie innocente, ou dans l'héroïsme de poursuites insensées, la forme qui s'efface.²²

Cet extrait permet d'éclairer particulièrement les trajectoires des figures féminines au cœur de notre corpus. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, l'évènement catalyseur du bal constitue précisément ce moment où l'amour, brutalement privé de son objet, bascule dans une autre forme d'existence. Lol, confrontée à la perte de son fiancé Michael Richardson, ne voit pas sa passion s'éteindre ; elle l'envisage plutôt dès lors comme prenant une forme nouvelle, alors reconfigurée dans une obsession silencieuse de cette scène originaire.

²⁰ Lanot, F. (2023). *Éloge du temps perdu : À l'usage de ceux qui aiment les livres et la lecture*, p. 205. Paris : Éditions Bouquins. En ligne : <https://shs.cairn.info/elogue-du-temps-perdu--9782382923313-page-203?lang=fr&tab=feuilleter>

²¹ Foucault, M., Histoire de la folie à l'âge classique. *op. cit.*, pp.58-59.

²² *Ibid.*

De manière analogue, dans *Villa Amalia*, la rupture inaugurale induite par une trahison maritale de son époux engendre chez Ann Hidden un geste radical de retrait du monde. Toutefois, cette disparition sociale et identitaire ne saurait être comprise uniquement comme mouvement autodestructeur. Elle s'accompagne au contraire d'un processus de redéfinition de soi marqué par cette errance. Là encore, la folie (entendue ici comme rupture extrême avec l'ordre social et relationnel) fonctionne comme un opérateur ambivalent entre rupture et reconstruction.

Ainsi, dans les deux œuvres, la perte ne conduit pas à un simple effondrement, mais à une reconfiguration paradoxale de l'expérience. Comme le souligne Foucault (1972), la folie issue de la passion désespérée est à la fois « châtiment »²³ (poison) et « adoucissement »²⁴ (remède). La folie est envisagée comme profondément *pharmakonique* en ce qu'elle naît précisément de la perte ou d'une forme de déception amoureuse, tout en constituant simultanément une modalité de survie face à cette perte. Elle se manifeste d'abord comme la conséquence d'un excès de passion qui, privé de son objet ne peut plus se déployer dans le réel et bascule dans une expérience singulière que l'on peut rattacher à la folie. Cependant, cette même folie opère, dans un mouvement inverse, comme une ressource permettant à la passion de subsister sous une forme altérée. Elle donne de cette manière, et dans une certaine mesure, l'impression pourtant trompeuse que la perte demeure tenable. Autrement dit, elle ne guérit pas la blessure, mais elle tente d'en remanier les effets, non pas en restituant l'objet perdu, mais en le maintenant dans une forme de présence alternative. Dès lors, la folie ne se réduit pas à l'effondrement qu'elle produit, mais constitue également la condition de possibilité d'une survie psychique de l'existence. C'est précisément dans cette tension que réside sa dimension *pharmakonique*.

²³ *Id.*, p.59.

²⁴ *Ibid.*

Le ravissement de Lol V. Stein : analyse esthétique

1. Introduction

Dans une interview donnée pour l'émission de télévision *Lectures pour tous*, en 1964, Marguerite Duras confie avoir écrit *Le ravissement de Lol V. Stein* sans recourir à l'alcool ; un changement radical dans son processus créatif ; ce qui l'aurait conduite, selon ses propres mots, à frôler la folie²⁵. Ce témoignage souligne combien l'expérience d'écriture elle-même fut marquée par un état-limite, ce qui entre en résonance avec le contenu du roman. Dès lors, notre hypothèse de lecture est la suivante : la folie n'est pas seulement un thème du roman, mais elle constitue un principe structurant de l'écriture elle-même. Elle en altère la syntaxe, en fragilise la nomination et en fissure la position du sujet, jusqu'à produire une esthétique propre ; celle d'un *pharmakon*. En effet, elle participe simultanément d'un mouvement de désagrégation du sujet et d'une ouverture vers de nouvelles possibilités d'expression.

Cette perspective s'inscrit dans une approche phénoménologique²⁶ de la littérature.

En effet, chez Duras, la folie n'est pas représentée de façon réaliste ni psychologisante ; elle est plutôt éprouvée et fragmentée, dans un rapport direct à l'expérience subjective. L'écriture tend à faire ressentir cet état au lecteur lui-même, brouillant les repères narratifs, linguistiques et sensoriels, comme en atteste l'extrait suivant :

Pensées naissantes et renaissantes, quotidiennes, toujours les mêmes qui viennent dans la bousculade, prennent vie et respirent dans un univers disponible aux confins vides et dont une, une seule, arrive avec le temps, à la fin, à se lire et à se voir un peu mieux que les autres, à presser Lol un peu plus que les autres de la retenir enfin.²⁷

²⁵ Lectures pour tous. (1964). *Marguerite Duras à propos du « Ravissement de Lol V. Stein »*. En ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-vstein>

²⁶ Nous entendons phénoménologique dans l'acception suivante, donnée par le CNRTL (s.d.) : « Étude des faits de l'expérience vécue, indépendamment des principes ou des théories (étude des rapports du sujet humain avec le monde, de la signification de la réalité sociale...) »

²⁷ Duras, M. (1964). *Le ravissement de Lol V. Stein*. p.45. Paris : Éditions Gallimard-NRF (coll. Folio, n°810).

Comme nous pouvons le voir à travers cet extrait, les mouvements de conscience sont décrits à la fois dans leur côté fugace et dans leur caractère successif, d'où les adjectifs « naissantes »²⁸ et « renaissantes »²⁹.

Par ailleurs, cette œuvre s'inscrit dans une esthétique du vide, du silence et de l'absence ; autant de motifs durassiens qui convergent ici dans la figure de Lol V. Stein, personnage que le récit tente de cerner sans jamais y parvenir pleinement.

Notre travail s'organisera dès lors en deux parties, chacune visant à démontrer que la folie de Lol V. Stein déteint non seulement sur l'univers diégétique, mais également sur la forme et la lecture du récit :

1. *L'indicible ou l'échec du langage* : nous analyserons comment le langage se montre incapable de saisir ou de dire l'expérience de Lol. Cela se traduit par l'étrangeté du titre, l'invention de mots, l'esthétique du *pas-tout*, le rôle des silences, la présence d'un lexique sensoriel et par l'importance des métaphores pour pallier l'insuffisance du discours.
2. *Une narration contaminée* : nous verrons comment la folie touche également l'identité-même de Lol, le narrateur, au point de déformer sa perception, son style et sa position. Cette dérive narrative a des conséquences directes sur le/la lecteurice, lui-même confronté à une instabilité constante et à un sentiment de vertige interprétatif.

2. L'indicible ou l'échec du langage

A. Le titre

Avant même d'entamer la lecture de ce roman, une forme d'incertitude plane sur ce que le récit va nous donner à lire. Le titre, *Le ravisement de Lol V. Stein*, semble porter en lui-même cette impossibilité pour le langage de fixer d'emblée le sens de l'histoire. Effectivement, que signifie *ravisement* ? La polysémie de ce terme empêche le lecteur de s'arrêter sur une seule interprétation. Selon le CNRTL (s.d.), *ravisement* signifie, d'une part : « Action d'enlever, de prendre de force. »³⁰ Dès lors, ce titre évoquerait-il l'enlèvement de Michael Richardson par Anne-Marie Stretter à Lol V. Stein lors de ce fameux bal ? En effet, d'après

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ CNRTL. (s.d.). *RAVISSEMENT*, *subst. masc.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ravisement>

l'entourage de Lol, sa folie a été déclenchée par un événement survenu durant son adolescence : lors d'un bal à T. Beach, Lol, accompagnée de son fiancé Michael Richardson, s'est finalement retrouvée seule lorsque son petit ami dansait et embrassait Anne-Marie Stretter et la laissa pour compte. Nous pouvons donc envisager cette définition. Cependant, elle nous paraît trop simpliste par rapport à la complexité du traitement de la folie par l'autrice. Nous pouvons par conséquent envisager que ce n'est pas tant le « vol » de son amoureux qui serait la cause de sa folie, mais bien l'arrachement de Lol à sa place de sujet amoureux. Effectivement, nous verrons à quel point, dans ce roman, Lol est complètement dé-subjectivée, et ce depuis le bal de T. Beach.

De plus, une deuxième définition est proposée par le CNRTL (s.d.), et est envisageable pour notre analyse : « Perte de conscience partielle ou totale du monde extérieur. »³¹. Cela entre en résonance avec notre hypothèse de départ, ce qui se confirmerait par l'extrait suivant :

Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve adolescent ? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien. 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 – il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu.³²

Dès lors, selon l'analyse que nous proposons, le ravissement évoque cet état chez Lol qui traduit cette impossibilité qu'elle a de conscientiser le monde comme les autres, notamment par ses émotions, comme le suggère l'extrait, après l'incident de T. Beach. Cependant, cet extrait nous révèle autre chose : la folie, ou plutôt la différence de Lol semblait déjà latente avant ce bal ; le bal n'aurait donc été que l'élément catalyseur de son état.

Une autre possibilité est à considérer avec une troisième définition du terme *ravissement* : « État de bonheur, de plaisir extrême qui fait oublier tout ce qui ne suscite pas ce plaisir. »³³. Cette définition n'est pas à rejeter non plus, et pour cause, lors du fameux bal qui la mena, d'après son entourage, à la folie, Lol semblait ne rien ressentir qui puisse s'apparenter à de la tristesse ou à une quelconque souffrance :

³¹ *Ibid.*

³² Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p.13.

³³ CNRTL. RAVISSEMENT, subst. masc. *op. cit.*

La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour.³⁴

Par ailleurs, Lol paraît ne pas même réaliser qu'elle est en train de perdre son fiancé, semblant s'extasier devant cet amour nouveau entre son fiancé et cette autre femme.

En définitive, nous pouvons envisager les trois définitions, pourtant distinctes dans l'interprétation du titre-même de l'œuvre et nous pouvons même envisager de les faire fonctionner ensemble, comme un feuilleté de significations complexes se répondant l'une l'autre. Cette impossibilité de fixer le sens de *ravissement* traduit une faille fondamentale du langage, qui ne peut dire complètement ce qu'il désigne ; il relève ainsi d'une langue du *pas-tout*, où chaque mot échappe à sa signification-même, dévoilant dès lors la part manquante du réel, qui devient alors sursignifiant chez Duras. Plus qu'une simple polysémie lexicale, le titre met donc en crise l'idée-même d'un sens originaire et stable. Le mot *ravissement* ne désigne pas un événement ; il ouvre un champ d'indécidabilité. Cette indécidabilité n'est pas accidentelle : elle constitue le mode d'être du roman lui-même. C'est, comme le souligne Jean-Claude Milner, l'arbitraire du signe, qui, ici, est en crise. Selon Milner (1978), l'arbitraire du signe signifie que « le signe ne doit avoir d'autre maître que lui-même et n'est maître que de lui-même »³⁵. Cependant, nous voyons ici comment un seul et même signe peut renvoyer à plusieurs réalités distinctes. En effet, chez Duras, cette crise de l'arbitraire du signe ne relève pas d'un jeu théorique, mais d'une expérience de la langue confrontée à l'impossible du réel.

Par ailleurs, Madeleine Borgomano nous propose une autre sémantique pour ce titre qui nous semble tout aussi pertinente : elle évoque l'idée que l'on pourrait entendre ce titre comme :

[une] tentative de capture du sens fuyant chez Lol par le ravisseur (le lecteur-écrivain) que figure cet homme qui se nomme "Hold" De la même façon, chaque lecteur s'efforce, sans jamais en venir à bout, de "ravier" le sens du texte d'apparence si fade.³⁶

Enfin, Robert Ricatte nous propose également son interprétation du titre, à savoir :

³⁴ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p.19.

³⁵ Milner, J.-C. (1978). *L'amour de la langue*. p.7. Paris : Editions du Seuil.

³⁶ Borgomano, M. (1984). Une écriture féminine ? A propos de Marguerite Duras. *Littérature*, n°53, p.63. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2216

Lol est en extase devant les autres comme l'est un saint "ravi" par le Saint-Esprit, mais aussi Lol arrachée à la raison comme l'est le "ravi"- l'insensé du parler-provençal.³⁷

Là encore, l'idée de *pharmakon* transparait. En effet, être ravi comme un saint renvoie à la sensation d'une joie intense, proche de l'extase et corrélativement, être ravi au sens de l'insensé renvoie à l'idée du manque, celle du manque du sens commun, qui peut se traduire par l'étiquette de « la folie ». Si l'on prend donc les deux sens du mot *ravi* proposés par Robert Ricatte, nous pouvons envisager ce *ravissement* comme une force de désagrégation car le caractère insensé du *ravi* renvoie à un manque, celui du sens ou encore comme un remède car elle provoquerait une joie intense proche de l'extase divine.

Cette pluralité irréductible ne relève pas d'une simple richesse sémantique. Elle met en scène une structure *pharmakonique* du sens : le mot *ravissement* ne peut ni être stabilisé ni être abandonné. Il soigne le manque de sens en l'ouvrant à l'interprétation, mais l'empoisonne en rendant toute fixation impossible.

B. L'esthétique de « lalangue »

Monique Plaza (1986) évoque, dans son ouvrage consacré à l'écriture de la folie, qu'énoncer celle-ci « exige de l'écrivain un strict travail formel (il s'agit pour lui de transcender l'ineffable, de dire l'indicible et de rationaliser l'irrationnel) et une mise en sens de l'expérience (il déroule le fil de la folie, en montre la logique, en révèle la portée générale) »³⁸.

Ces exigences concernant l'écriture de la folie, nous le verrons, sont appliquées scrupuleusement par Duras. Cette exigence formelle fait écho, d'une part, à une conception phénoménologique de l'écriture, attentive à l'expérience vécue dans sa singularité et, d'autre part, à la thèse de Jean-Claude Milner sur l'écriture du *pas-tout*, qui insiste sur l'incomplétude constitutive du langage. En effet, le langage est imparfait, troué, toujours en défaut face au réel singulier de l'expérience humaine. Corrélativement, comme nous le rappelle Milner (1978), cette incomplétude structurelle du langage est souvent refusée ou niée : les usagers de la langue tendent à transformer l'impossible en interdit, à dénier le manque et à élaborer des systèmes destinés à masquer les failles. L'écriture durassienne, au contraire, choisit de faire entendre ces manquements.

³⁷ Ricatte, R. (1996). Silences et échos chez Marguerite Duras. *Littérature*, n°102, p.9. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_102_2_2398

³⁸ Plaza, M. (1986). *Écriture et folie*, p. 125. Paris : Presses Universitaires de France. Cité dans : Camus, S., Eveno, J. & Hildebrandt, C. (2022). Politique d'une esthétique de la folie dans *À la folie* de Joy Sorman. *Études littéraires*, 51(2), pp. 153-167. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2022-v51-n2-etudlitt07363/1092767ar/>

C'est là que son écriture touche à ce que Milner (1978) nomme « lalangue »³⁹, ce reste irréductible du langage, antérieur à toute maîtrise symbolique, qui échappe à la comparabilité et au sens stabilisé :

C'est donc une langue entre autres, en tant que, de se poser, elle empêche par incommensurabilité de construire une classe des langues qui l'inclue ; sa figuration la plus directe est bien la langue maternelle, dont il suffit de peu d'observation pour admettre qu'en toute hypothèse il faut une torsion bien forte pour la ranger dans le lot commun. Mais c'est immédiatement n'importe quelle langue en tant que toutes sont, par quelque côté, une entre-autres et, pour quelque être parlant, langue maternelle. Non que le critère distinctif qui fonde l'incommensurabilité d'une langue puisse s'énoncer en propositions linguistiques ; au contraire l'incommensurabilité s'évanouit dès que l'on adopte le point de vue qui permettrait de telles propositions : autrement dit, lalangue est ce qui fait qu'une langue n'est comparable à aucune autre, en tant que justement elle n'a pas d'autre, en tant aussi que ce qui la fait incomparable ne saurait se dire. Lalangue est, en toute langue, le registre qui la voue à l'équivoque.⁴⁰

Autrement dit, une langue antérieure à tout usage maîtrisé, une langue affective, équivoque, trouée. Ce que Duras met en scène dans ce roman, ce n'est donc pas simplement une écriture lacunaire, mais l'irruption de *lalangue* dans le roman. Dès lors, le texte cesse d'être un espace de communication maîtrisée pour devenir le lieu d'une langue affectée, où le sens ne circule plus, mais vacille.

Dans l'extrait ci-dessous, Marguerite Duras (1964) évoque assez clairement l'absence d'un mot capable de dire l'expérience vécue :

Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devrait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondus jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. 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. Immense, sans fin, un gong vide il aurait retenu ceux qui

³⁹ Milner, J.-C. *op. cit.* p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*

voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres ? Au décrochez-moi ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, 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.⁴¹

Ce mot-trou symbolise parfaitement l'incapacité du langage face à la singularité de l'expérience humaine, en l'occurrence ici : la folie et la douleur. En effet, le langage n'est pas capable de traduire le réel car l'expérience du monde est par essence singulière tandis que les mots renvoient à des catégories abstraites et universelles, toujours inadéquates face à la singularité irréductible de l'expérience vécue. Comme nous le rappelle Monique Pinthon (2009), ce mot impossible, inexistant mais latent, est à la fois le symptôme de l'échec du langage et la possibilité, via cette même langue, d'une autre langue possible⁴². C'est ici que se dessine l'idée de la langue comme *pharmakon* : à la fois destructrice, en ce qu'elle échoue à dire certaines réalités, et salvatrice, puisqu'un usage autre de cette même langue permet d'en contourner l'incomplétude. C'est ce que Duras nomme l'écriture courante : « celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'existe pas, qui a à peine le temps d'exister »⁴³. C'est, comme l'a précisé Rachel Boué (2009) « une rhétorique négative qui bloque le procès du sens entre deux mouvements contradictoires »⁴⁴.

On retrouvait déjà ce motif dans *La Pluie d'été* : face à une expérience individuelle hors du commun, Duras pose l'absence de terme adéquat existant :

Pas de mot pour ça, c'était trop tôt. Rien n'en contenait le sens entier et contradictoire, même pas le mot qui l'aurait dit.⁴⁵

⁴¹ Duras, M., Le ravissement de Lol V. Stein. *op. cit.* pp. 47-48.

⁴² Pinthon, M. (2009). L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras. *Ecritures du silence*, n°5, p. 79. En ligne : <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/L%E2%80%99C3%A9mergence%20du%20silence%20dans%20l%E2%80%99oeuvre%20de%20Marguerite%20Duras.pdf>

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Boué, R. (2009). *L'éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras, Quignard...*, « Le silence comme lieu romanesque chez Marguerite Duras », §. 7. Paris : L'Harmattan.

⁴⁵ Duras, M. (2013). *La pluie d'été*. p.27. Paris : P.O.L Editeur.

Ce mot-trou ou cette absence de mot que l'on retrouve dans les deux œuvres de notre corpus nous montre que Duras propose de pouvoir, à l'aide d'un terme, exprimer des sens contradictoires, qui traduisent une réalité que le langage normé ne permet pas ; de la même manière que la société ne permet pas de telles pensées, qui ne peuvent qu'être qualifiées de pensées de fou. D'ailleurs, tout le roman est traité comme un *mot-trou*, comme si le sens du texte manquait de son essence, d'un fil raisonnable qui permettrait au lecteur et au narrateur de cerner Lol, de comprendre les enjeux de sa folie. Pascal Michelucci (2003) rejoint cette hypothèse, lorsqu'il nous dit ceci :

L'écrivaine me semble en effet cultiver le non-dit afin de pratiquer un trou dans la toile du texte pour un débordement de sens, pour permettre à un "trop-plein" de s'épancher, ce trop-plein étant la marque-même du désir féminin qui ne saurait contenir à l'intérieur du "raisonnable" ou encore dans les marges du discours de la raison.⁴⁶

Dès lors, le texte durassien ne se contente pas de représenter la folie de Lol V. Stein ; il en épouse la logique. Par son esthétique de l'incomplétude, du non-dit et du *mot-trou*, le roman se constitue lui-même comme un espace paradoxal où le manque devient producteur de sens, où l'absence ouvre à un débordement. En ce sens, *Le ravissement de Lol V. Stein* peut être envisagé comme un « méta-*pharmakon* » : à la fois expérience de déstabilisation pour le lecteur, privé des repères d'une narration raisonnable, et voie d'accès à une vérité irreprésentable par le langage normé.

Par ailleurs, au-delà de nous présenter cette conception de la langue et du lexique, Duras tente de déjouer cette impossibilité du langage à nous dire, notamment en créant elle-même des mots capables de déjouer ce manque :

À cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de *l'inimportance*⁴⁷ du jour en face de cette nuit [...].⁴⁸

Comme nous pouvons le voir, Duras ne se contente pas de constater le manque mais cherche aussi, à même la langue, des moyens de déjouer l'impossible, notamment par l'invention lexicale. Le mot *inimportance* exprime une nuance que la langue française n'offre pas. Ce néologisme n'est ni pure invention fantasque, ni usage ordinaire : c'est une tentative

⁴⁶ Michelucci, P. (2003). La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur*. *Etudes françaises*, vol.39(2), p.103. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2003-v39-n2-etudfr551/007039ar.pdf>

⁴⁷ C'est nous qui soulignons.

⁴⁸ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*. *op. cit.* p. 47.

d'ouvrir la langue à ce qu'elle ne sait pas encore dire mais à l'aide de morphèmes existants dans la langue-même. En ce sens, Duras détourne la langue contre elle-même ; elle fait exister *lalangue* ; cette langue qui n'est pas entièrement structurée mais qui est affective, corporelle, marquée par le manque et par l'équivoque.

Un lien entre *lalangue* et notre hypothèse de départ sur la folie peut également être établi. Ici, dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la folie agit comme *pharmakon* : elle désarticule la syntaxe, les repères, les relations et permet de survivre autrement, de parler autrement. C'est souvent dans la déraison-même que la langue durassienne se réinvente, non pas en échappant au langage, mais en le poussant dans ses propres retranchements, là où il devient instable, sensoriel, performatif.

En somme, l'esthétique durassienne du *pas-tout* est aussi une vision du langage : elle ne renonce pas à dire, mais choisit une autre voie, en expérimentant les limites du langage pour faire entendre ce que la langue refoule ou ignore, et en creusant, au cœur même du langage, ce lieu troué, équivoque, vibrant que Milner (1978) nomme « lalangue »⁴⁹. Cela entre en résonance avec notre hypothèse de départ : Duras confère à la folie un langage propre agissant comme *pharmakon* : à la fois voie de dépassement qui permet de déjouer l'incomplétude de la langue et facteur de disqualification sociale, car en adoptant *lalangue* plutôt que la langue, la folie inscrit le sujet hors des cadres du dicible légitime. En effet, comme nous le rappelle Milner (1978) : « nul n'ignore depuis Richelieu la liaison qu'entretient la régulation langagière à la remise en ordre des peuples »⁵⁰. D'ailleurs, comme l'évoque Monique Pinthon (2009) :

[D]ans la pensée grecque, la parole, le “logos” signifiait non seulement le mot, la phrase, le discours mais aussi l'intelligence et la raison. C'est pourquoi, d'une façon générale, la parole symbolise la manifestation de la raison.⁵¹

C'est dans cette lignée que nous considérons la langue non-normée de Lol comme symptomatique de sa folie.

La langue durassienne n'oscille donc pas entre défaillance et puissance expressive, mais elle est les deux à la fois. En ce sens, *lalangue* agit comme *pharmakon* : elle désorganise le sens commun tout en permettant l'émergence d'une vérité autrement accessible.

C. Les silences

⁴⁹ Milner, J.-C. *op. cit.* p. 95.

⁵⁰ *Id.*, p. 101.

⁵¹ Pinthon, M., *op. cit.*, p.80.

Comme déjà évoqué, le langage ne parvient pas à saisir pleinement la réalité, et c'est précisément dans cette défaillance que le silence trouve sa place. Selon Bergson (1900) :

Enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses mêmes; nous nous bornons, le plus souvent à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage[...] Nous ne saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toute parce qu'il est à peu près le même, dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles comme en un champ clos où notre force se mesure utilement avec d'autres forces [...].⁵²

Autrement dit, le langage ordinaire échoue à dire le réel : les mots ne font que désigner les choses, ils ne les saisissent pas dans leur essence. Cette insuffisance du langage nourrit chez Mallarmé, comme chez Duras, un désir de dépassement. Paradoxalement, Mallarmé cherche à faire du poème un espace où le silence est rendu sensible. Ce silence est une forme de retrait du sens explicite, qui invite à une contemplation plus intense, plus pure, plus proche du mystère. Chez Duras, les silences, qui prennent la forme de phrases inachevées ou de silences au sens premier du terme, ont aussi une place particulière liée à cette idée d'incomplétude de la langue. Le silence est donc une nécessité langagière, comme le souligne Orlandi (1997), cité par Aiala de Mello, R. (2021), qui envisage le silence comme : « un principe et un fondement nécessaire à la signification »⁵³.

D'ailleurs, pour en revenir à notre thèse de départ et si l'on s'en réfère à Derrida (1967) : « la folie, c'est, en général, par-delà toute structure historique factice et déterminée, l'absence d'œuvre, alors la folie est bien par essence et en général, le silence, la parole coupée... »⁵⁴. Ce constat trouve un écho dans l'écriture de Duras, où le silence ne se limite pas à une absence, mais devient élément constitutif du sens et de l'expérience narrative :

Elle dit, regardant le boulevard :

⁵² Bergson, H. (1900). *Le rire - essai sur la signification du comique*, pp. 168-169. La Bibliothèque électronique du Québec. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf>

⁵³ Orlandi, E.-P. (1997). *As formas de silêncio*. Campinas : Unicamp. Cité par : Aiala de Mello, R. (2021). L'analyse discursive du silence dans la littérature / The Discursive Analysis of Silence in Literature. *Caligrama Revista de Estudos Românicos*, 26 (1), p.99. En ligne : https://www.researchgate.net/publication/351079030_L'analyse_discursive_du_silence_dans_la_litterature/link/69b15bdc0df0500feff31700/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uInl9

⁵⁴ Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. p.84. Paris : Editions du Seuil.

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.⁵⁵

À l'instar de Mallarmé, dans ce roman de Duras, l'attention est portée sur l'incomplétude de la langue. En effet, lorsque Lol exprime son impossibilité d'avoir accès à la vérité sans l'avoir vécue elle-même de manière sensorielle (la vue, le toucher...), elle exprime l'idée que le langage, même exprimant l'expérience d'un tiers, demeure insuffisant pour accéder à une vérité qui ne peut être que vécue.

Par ailleurs, comme pour Mallarmé, le silence a une valeur esthétique absolue. Le poème, dès lors, plutôt que de nommer, va suggérer, et c'est dans cette suggestion qu'il laisse place au silence. C'est un procédé stylistique que l'on retrouve également chez Duras. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, le silence n'est pas forcément un réel silence, mais un silence pour signifier que les choses se passent ailleurs :

Tatiana murmure :

Après tant d'années je voulais te demander si ...

Je n'entends pas le reste de la phrase de Tatiana parce que je m'avance vers le perron où Lol se tient maintenant, le dos tourné au jardin.⁵⁶

Ici, nous voyons se figurer une ellipse énonciative : l'autrice choisit de ne pas dire, de ne pas révéler un contenu verbal, de choisir *le silence*. Duras nous transmet par cette manière, ce non-savoir par le procédé de la réticence, une figure de style qui consiste à interrompre la construction attendue d'un énoncé :

Le terme **réticence** vient du latin *reticere*, composé de **tacere**, « se taire » et désigne l'action de ne pas dire quelque chose, de le garder pour soi.⁵⁷

Nous pouvons donc interpréter que cette réticence s'adresse au narrateur et aux lecteurs : nous ne pouvons qu'imaginer la question de Tatiana car le silence n'est pas un silence de fait, nous n'avons pas accès à ce qui se dit entre les deux femmes. Autrement dit, ce qui se dit leur appartient et que nous ne pouvons qu'imaginer le contenu de cette conversation.

De surcroît les silences au sens premier du terme, factuels, n'ont pas moins une place prépondérante dans cette stylistique durassienne. La langue permet de nous relier à la

⁵⁵ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 136.

⁵⁶ *Id.*, p.97.

⁵⁷ La langue française. (s.d.). *Aposiopèse – Figure de style [définition et exemples]*. En ligne : <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/aposiopese-figure-de-style>

communauté. Elle se caractérise par le fait que c'est une langue apprise, subie et non pas inventée, empruntée aux autres et qui nous soumet à sa propre logique, elle est davantage abstraite que corporelle et elle tend à l'universel. Or, chez Duras, ces silences inscrivent une rupture avec cette langue communautaire : ils creusent un écart entre Lol et les autres :

Sa vue seule m'effondre. Elle ne réclame aucune parole et elle pourrait supporter un silence indifini⁵⁸. Je voudrais faire, dire, dire un long mugissement fait de tous les mots fondus et revenus au même magma, intelligible à Lol V. Stein. Je me tais.⁵⁹

Maria del Rosario Valencia Arango (2016) nous affirme pourtant que le cri constituerait la langue de la folle, comme si l'impossibilité de s'exprimer ou de se comprendre ne pouvait s'extérioriser que par l'excès vocal⁶⁰. Cependant, il est significatif que Lol ne crie jamais dans le roman, alors même que le cri serait théoriquement attendu comme mode d'expression de la folie. Là où le cri constituerait encore une forme d'adresse à l'Autre, une tentative de mise en voix de la douleur, Lol se maintient dans un silence radical. Ce mutisme n'est pas une simple retenue affective, mais le signe d'une rupture plus profonde avec l'ordre symbolique : la folie de Lol ne s'exprime pas par l'excès vocal, mais par l'effacement de la voix, par un retrait du langage partagé qui la mènera, comme nous allons l'aborder ci-après, à être totalement dé-subjectivée. La théorie de Maria del Rosario Valencia Arango (2016) n'est cependant pas à rejeter si l'on analyse conjointement différentes œuvres de Duras. Cela se confirme d'ailleurs chez Pascal Michelucci (2003) : « Il n'y a guère de milieu dans l'univers durassien : le choix d'un mode d'expression pour le personnage est entre la réduction au silence et le hurlement. »⁶¹.

Le narrateur éprouve dans ce roman une forme d'impuissance : aucun mot ne convient, ne peut répondre à la présence de Lol, à la fois trop intense et trop étrangère. C'est d'ailleurs ce que l'on retrouve chez Lacan cité par Milner (1978) : « la vérité ne se dit pas toute, et cela parce que les mots y manquent ».⁶² Le désir de langage se condense dans une image presque animale : « un long mugissement »⁶³, qui évoque un langage primaire, corporel.

⁵⁸ NB : « indifini » n'est pas une faute de frappe de notre part. Des recherches ont été effectuées sur ce mot qui n'existe pas, mais qui est écrit tel quel dans le texte. Est-ce une simple erreur typographique ou une autre manifestation de *lalangue* ?

⁵⁹ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*. *op. cit.* p. 130.

⁶⁰ Valencia Arango, M. (2016). *Représentation de la folie féminine dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras et Laura Restrepo : Lol V. Stein et Agustina*, p.10. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01436269v1/document>

⁶¹ Michelucci, P., *op. cit.*, p.95.

⁶² Milner, J.-C. *op. cit.* pp. 26-27.

⁶³ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*. *op. cit.* p. 130.

Le silence chez Duras ne constitue pas un simple effet d'indicible : il est structurel. Il ne vient pas après la parole comme son échec, mais l'accompagne et la ronge de l'intérieur. Il n'y a pas d'un côté le dit et de l'autre le non-dit, mais une parole déjà traversée par son propre retrait. La parole se dérobe et cette absence n'est pas un vide, mais au contraire un espace regorgeant de signifiés qui n'ont pas de signifiants, qui ne trouvent pas leur réalité dans la langue. C'est d'ailleurs ce que soulignait Foucault (1970) à l'occasion d'une conférence donnée à l'université de Tokyo : on interdit à la folie de s'exprimer par elle-même, le fou perd sa voix propre⁶⁴. Le fou est donc contraint à ce silence. Ici, la différence tient dans le fait que Lol décide d'user de ce mode communicationnel, c'est elle qui décide de pratiquer le silence, elle demeure maîtresse d'elle-même, c'est une folie présentée non pas comme dénuée de logique, mais comme ayant sa propre logique, son propre mode relationnel. Le silence devient donc constitutif de l'identité et de la folie de Lol. En effet, comme le souligne Renata Aiala de Mello (2021) :

[L]es silences sont des espaces de subjectivités où le sujet, conscient de son incomplétude cherche à délimiter l'identité et l'altérité. Donc, le silence ne constitue pas seulement le sens, mais les sujets aussi.⁶⁵

C'est d'ailleurs ce qu'évoque Rachel Boué (2009) dans *L'éloquence du silence* lorsqu'elle écrit : « Pour M. Duras l'écrit et le non écrit s'équivalent car ils gardent captive cette vérité »⁶⁶. Autrement dit, dans la diégèse, le silence et les paroles constituent les êtres diégétiques en complémentarité ; le silence est donc signifiant.

À ces silences énonciatifs et factuels s'ajoutent une autre forme de silence, plus discrète mais tout aussi signifiante : un silence inscrit au cœur même des noms. Les lieux majeurs de l'existence de Lol (S. Tahla, T. Beach, U. Bridge) tout comme son propre nom (Lol V. Stein) sont écrits sous forme abrégée, comme nous l'a fait remarquer Robert Ricatte (1996). C'est comme si le langage refusait de les livrer dans leur totalité⁶⁷. Cette incomplétude nominale peut être interprétée comme un silence du nom propre : là où la nomination devrait fixer et rendre intelligible, Duras choisit la réticence. L'abréviation devient par conséquent le signe d'une impossibilité à dire pleinement l'origine, et participe de cette esthétique de l'incomplétude où le sens ne se donne que par fragments.

⁶⁴ Foucault, M. (1970). *La folie et la société (Conférence)* / Michel Foucault / Dits et Ecrits tome III texte n°222.

En ligne : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault184.html>

⁶⁵ Aiala de Mello, R., *op. cit.*, p. 100.

⁶⁶ Boué, R., *op. cit.*, « Le silence comme lieu romanesque chez Marguerite Duras », §.14.

⁶⁷ Ricatte, R., *op. cit.*, p.4.

En somme, le silence chez Duras devient une forme d'expression alternative, celle de la folie. Dans cette perspective, on pourrait dire que le silence chez Duras s'apparente au silence de Mallarmé, en incarnant une forme poétique de retrait qui intensifie le langage au lieu de l'abolir. Il n'a pas la possibilité de dire, alors il ne dit rien et suggère. Le silence chez Mallarmé s'inscrit dans une recherche d'absolu poétique ; chez Duras, il prend sens dans l'expérience sensible, affective, trouée par la folie. Dans les deux cas, le silence devient ce par quoi l'écriture touche à ce qui échappe au langage : le réel, l'autre et soi.

D. Le lexique sensoriel

Ce mélange d'éclats de mots, de silences donne au langage de Lol une forme de langage préverbal et sensoriel, qui n'est pas sans rappeler celui d'un enfant ou d'un être en proie au délire. Un autre élément renforce la construction de Lol comme une figure enfantine. Selon Maria del Rosario Valencia Arango (2016), c'est cette ressemblance à un enfant qui attire Jean Bedford, son mari. Dans une interview avec Pierre Dumayet, Duras le décrit comme un personnage un peu douteux, « qui aime les petites filles sans voix, comme était Lol »⁶⁸. De cette façon, Bedford semble aimer Lol en raison de la position de dépendance et de malléabilité qu'il projette sur elle. Elle lui donne son soutien, est la mère de ses enfants. On assiste ici à une configuration inversée du *pharmakon* : la folie de Lol agit comme un remède pour Jean Bedford, en répondant à ses attentes, tandis qu'elle constitue pour Lol un poison, en l'enfermant dans une existence choisie pour elle. Ce babil, loin d'être anodin, se présente comme un symptôme de sa folie, marquant une rupture avec le langage normatif et signifiant. Il introduit de cette manière une autre strate essentielle de son discours : la prééminence du lexique sensoriel, qui témoigne d'un rapport au monde fondé non sur la logique, mais sur l'intensité de la sensation, toujours basé sur l'idée de l'incomplétude du langage.

D'ailleurs, lorsque Lol et Tatiana se revoient, l'intensité de ces retrouvailles ne figure pas par le langage, mais bien par les sens, par les perceptions :

C'est bien Lola, je ne me trompe pas ?

Lui [Jacques Hold] 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 ?

⁶⁸ Valencia Arango, M., *op. cit.*, p.11.

C'est elle, dit Lol.⁶⁹

Cet extrait est, d'une part, empreint de la perte d'identité de Lol avec l'énoncé « c'est elle »⁷⁰ pour dire *c'est moi*, comme s'il s'agissait de deux personnes différentes – phénomène que l'on abordera dans un point suivant – et, d'autre part, il illustre parfaitement l'idée d'un langage davantage sensoriel que verbal. En effet, la communication, ici, passe d'abord par le regard, puis par la perception sensorielle de la voix de Tatiana. Ici, l'accent n'est pas mis sur ce qui est dit, mais sur le paraverbal, sur la voix et le regard. Autrement dit, ce n'est pas la langue de la communauté qui possède la primauté communicationnelle, mais une forme de langage singulier, corporel et sensoriel. C'est le langage singulier de Lol, qui par sa folie ne se contraint plus à user de la langue commune :

Nous sommes assis sur un banc. Lol a raté le train qu'elle s'était promis de prendre. Je l'embrasse, elle me rend mes baisers.

Quand je dis que je ne l'aimais plus, je veux dire que vous n'imaginez pas jusqu'où on peut aller dans l'absence d'amour.

Dites-moi un mot pour le dire.

Je ne connais pas.⁷¹

Au-delà d'une nouvelle évocation d'un *mot-trou*, cet extrait nous montre qu'encore une fois, rien ne passe par le langage mais bien par les sens. Lol et Jacques Hold s'embrassent mais ne se parlent pas. En se rapprochant de Lol, le narrateur, pour maintenir le lien, doit parler le même langage, le babil de Lol, pour qui les mots sont insuffisants. Cet usage d'un langage sensoriel peut être lu comme une tentative de Duras d'inscrire la folie dans la forme même du discours.

De surcroît, ce langage autre peut être envisagé comme une tentative de reconquête de la mémoire et du corps : il est à la fois le symptôme de la folie de Lol et un possible remède, une manière de pallier les insuffisances du langage normatif.

E. Les métaphores

Dans le prolongement de notre hypothèse de départ, Duras, pour signifier la folie, doit passer par un langage spécifique afin de nous donner accès à un autre mode de pensée, qui sort des balises habituelles du langage. En effet, selon Kerbrat-Orecchioni (1986), citée par Renata

⁶⁹ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 73.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Id.*, p.138.

Aiala de Mello (2021), la métaphore passe sous silence certains sens littéraux et crée de nouvelles significations figurées⁷². En somme, la métaphore est un langage autre, en marge du langage normatif, qui permet une forme d'expression et de signification différentes, imagées, pouvant dès lors renvoyer vers des référents réels. Les réflexions de Zenoni (1976) à ce sujet nous permettent de mieux saisir la radicalité de ce procédé dans l'œuvre de Duras. Selon Zenoni (1976), la conception classique de la métaphore repose sur une illusion : celle d'une similarité entre les choses, qui viendrait justifier leur rapprochement linguistique. Or, cette ressemblance n'est jamais donnée dans le réel : c'est une construction langagière. La métaphore ne se fonde pas sur une analogie préexistante entre les référents ou les signifiés, mais pose une identification, par déplacement d'un champ sémantique à un autre. La métaphore inédite, comme c'est le cas dans les exemples susmentionnés, manifestent de ce fait une dimension essentielle du langage : son incomplétude permet paradoxalement d'inventer des rapports là où il n'y en a pas forcément. Ce caractère fondamentalement arbitraire de certaines métaphores correspond parfaitement à l'écriture de la folie de Duras. Si la folie ne peut être nommée pleinement par son appellation, c'est justement parce qu'elle s'établit dans cette perte du rapport logique entre les signes. Comme le souligne Zenoni (1976), la métaphore prend appui sur le manque de code à la base du langage, et c'est précisément ce défaut de structure que l'écriture tente de combler par un détournement de la langue, par la métaphore. Ainsi donc, nous voyons comment la métaphore est intrinsèquement liée à la folie dans l'écriture durassienne.

En effet, d'après Sandrine Vaudrey-Luigi (2013), Duras confère à la métaphore un usage particulier :

L'apposition métaphorique comme réponse aux troubles de la nomination peut également s'inscrire dans une logique [...] d'expansion sémantique.⁷³

Cette idée entre en résonance avec notre hypothèse de départ : la folie comme thème est tellement complexe et le langage échouant toujours à capter la complexité de la réalité, il faut rendre prégnantes ces subtilités et c'est notamment au travers de ces appositions métaphoriques que Duras tentera de partager avec nous la folie de Lol. La folie, dans *Le ravissement de Lol V. Stein* n'est jamais nommée de but en blanc comme telle car le mot folie ne suffit pas à transmettre sa propre réalité :

⁷² Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'implicite*, p.94. Paris : Armand Colin. Cité par : Aiala de Mello, R., *op. cit.* p. 102.

⁷³ Vaudrey-Luigi, S. (2013). *La langue romanesque de Marguerite Duras*, pp. 101-102. Paris : Classiques Garnier.

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.⁷⁴

Cet extrait nous paraît illustrer ceci : la folie de Lol n'est pas désignée mais figurée, par des images qui peuvent signifier davantage que ne le peut le terme même de folie. L'expression « géante aux mains d'enfant »⁷⁵ est un exemple frappant de ce que Vaudrey-Luigi (2013) nomme « apposition métaphorique »⁷⁶, à savoir : une superposition de raccourci sémantique et de raccourci syntaxique. De surcroît, il s'agit ici d'une métaphore qui traduit cette complexité : les termes *géante* et *enfant* associés semblent s'apparenter à un oxymore. Par ailleurs, la tournure « d'une manière dont elle ne pouvait témoigner devant personne »⁷⁷ renforce cette idée d'impuissance du langage à dire l'intériorité de Lol :

La courbe majestueuse d'un golfe est colorée d'une large ronde de cabines de bains. Des hauts lampadaires blancs régulièrement espacés donnent à la place l'allure altière d'un grand boulevard, une altitude étrange, urbaine, comme si la mer avait gagné sur la ville, depuis l'enfance. Au centre de T. Beach, d'une blancheur de lait, immense oiseau posé, ses deux ailes régulières bordées de balustrades, sa terrasse surplombante, ses coupoles vertes, ses stores verts baissés sur l'été, ses rodomontades, ses fleurs, ses anges, ses guirlandes, ses ors, sa blancheur toujours de lait, de neige, de sucre, le Casino municipal. Dans le crissement aigu et prolongé des freins il passe lentement. Il s'arrête, visible dans son entier.⁷⁸

Cette esthétique particulière, comme le souligne Sandrine Vaudrey-Luigi (2013), met à mal la lisibilité de ce passage. Vaudrey-Luigi souligne d'ailleurs qu'une phrase sans verbe implique toujours le filtre d'une conscience et peut rappeler, de fait, l'écriture phénoménologique, ce qui résonne avec notre hypothèse de départ : l'expression de la folie se fait par un langage marginalisé, en atteste notamment le choix d'alterner entre des phrases très brèves et des phrases très longues au lieu de phrases de longueur intermédiaire. L'écriture phénoménologique est donc ici marquée par le contraste interne entre les phrases, mais également par le contraste avec le modèle canonique, idéal de la phrase « moyenne », c'est-à-

⁷⁴ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*. *op. cit.* p. 125.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Vaudrey-Luigi, S. *op. cit.*, p. 99.

⁷⁷ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein*. *op. cit.* p. 125.

⁷⁸ Duras, M. (1964). *Le ravissement de Lol V. Stein* (Édition de 1976), p.176. Paris : Gallimard (coll. Folio). Cité par Vaudrey-Luigi, S. *op. cit.* p. 511.

dire une phrase d'une longueur et d'une structure syntaxique équilibrées, conforme aux normes de lisibilité du français standard. Cette difficulté à saisir l'entière vérité que veut nous transmettre ces mots réside donc dans le fait que ces pensées sont le fruit d'un esprit empreint de folie, qui rajoute un filtre, notamment par la métaphore de l'oiseau, que seuls les esprits similaires sont capables de comprendre.

3. La contamination de la narration

F. La désubjectivation de Lol

La folie, au-delà d'être le thème central du roman et de lui conférer une esthétique particulière, influe aussi sur les personnages, notamment sur Lol, qui est totalement désubjectivée. C'est d'ailleurs ce que nous dit Rachel Boué (2009), lorsqu'elle évoque le fait que les personnages de Duras, à l'instar de Lol, « sont dotés d'une intériorité insondable. Ils sont étrangers à eux-mêmes et aux autres, vivant dans l'amnésie et l'ignorance d'eux-mêmes »⁷⁹

L'agencement des chambres, du salon était la réplique fidèle de celui des vitrines de magasin, celui du jardin dont Lol s'occupait de celui des autres jardins de U. Bridge. Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes.⁸⁰

Dans cet extrait, la folie ne se manifeste pas par des débordements spectaculaires, mais par une perte d'identité, de subjectivité. Lol nous est présentée comme un personnage vidé de son essence, incapable d'incarner le *je*. L'agencement de sa maison est décrit comme une réplique, une pâle copie de ce que l'on peut trouver ailleurs. Cela souligne combien Lol ne produit rien de personnel : à l'instar de la langue commune, c'est toute sa vie qui est assujettie à l'imitation. Elle est totalement réduite par sa folie à la fonction mimétique qu'elle incarne. L'injonction à ne pas se marginaliser, à rentrer dans les rangs est ici prégnante : Lol n'imité personne en particulier, mais tous les autres, comme un tout dont il faut faire partie :

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

⁷⁹ Boué, R. *op. cit.*, « Le silence comme lieu romanesque chez Marguerite Duras », §.2.

⁸⁰ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 34.

incomplète, elle avait vécu sa jeunesse comme dans une sollicitation de ce qu'elle serait mais qu'elle n'arrivait pas à devenir.⁸¹

Cette désubjection observable dans la manière dont Lol a construit son image sociale s'inscrit, selon Tatiana, dans une faille originelle, comme si la folie était latente. Tatiana envisage Lol comme ayant toujours été incomplète. La folie, chez Duras, est donc davantage présentée ici comme un effacement du sujet, incapable de s'habiter, incapable de s'incarner en lui-même. Cette dépossession du *je* peut être éclairée par l'analyse que Christophe Meurée (2007) développe à partir de Foucault lorsqu'il évoque cette « intériorité attirée hors de soi »⁸², moment où « un dehors creuse le lieu même où l'intériorité a l'habitude de trouver son repli »⁸³. Ce processus engendre, selon Foucault, une « sorte d'anonymat informe et têtue »⁸⁴ qui « dépossède le sujet de son identité simple »⁸⁵ et lui retire son « droit immédiat à dire Je »⁸⁶. Cette description semble correspondre avec précision à la condition de Lol. Son intériorité n'est pas simplement blessée par le bal de T. Beach : elle est littéralement trouée par un dehors : le regard des autres, la scène du bal, le couple formé par Anne-Marie Stretter et Michael Richardson.

Dès lors, le sujet ne disparaît pas totalement : il se scinde. Chez Lol, cette division se manifeste dans le dédoublement constant qui la traverse. Meurée (2007) évoque à ce titre la figure du « double héautoscopique »⁸⁷, reflet de la scission du moi et de la dépersonnalisation. Lol semble en effet courir derrière son propre double, qu'elle projette tour à tour dans Anne-Marie Stretter ou Tatiana Karl. À travers elles, elle cherche moins une identification qu'une dissolution : une perte définitive d'identité dans une fusion fantasmée. Le désir n'est donc pas désir au sens érotique du terme, mais désir d'effacement. C'est d'ailleurs ce qu'évoque Maria del Rosario Valencia Arango (2016) :

[L]e besoin de Lol [...] consiste à vouloir être trois ; à participer à un triangle amoureux où elle peut disparaître, comme le décrit Brigitte Cassirame : étant au sommet du triangle,

⁸¹ *Id.*, p.80.

⁸² Foucault, M. (1966) La pensée du dehors. Dans *Dits et écrits*, vol. 1, p.562. Paris : Gallimard (coll. Quarto). Cité par : Meurée, C. (2007). Personnage-vivant, personnage-néant : folie par procuration et lézarde du sujet chez Marguerite Duras. Dans Bsaïes Ourara, W. & Ben Ouanes, K. (dir.). *Subjectivité et folie*, p. 5. En ligne : https://www.academia.edu/3676051/Personnage_vivant_personnage_n%C3%A9ant_folie_par_procuration_et_l%C3%A9zarde_du_sujet_chez_Marguerite_Duras

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Meurée, C., *op. cit.*, p. 5.

Lol se trouve à l'abri de tout évènement et seule, contrairement aux deux autres amants en face l'un de l'autre.⁸⁸

La désubjection de Lol fonctionne elle aussi selon une logique *pharmakonique*. En se retirant du *je*, elle échappe à la blessure du bal, elle se met à l'abri de l'évènement. Corrélativement, ce retrait la prive de toute inscription stable dans le monde. De cette façon, ce qui la protège la dissout. L'effacement du sujet n'est donc ni pure perte ni pure sauvegarde : il incarne la condition ambivalente de sa survie. Maria del Rosario Valencia Arango (2016) poursuit sa réflexion, qui va en ce sens :

Durant le bal de T. Beach, elle est tombée amoureuse du couple formé par Michael Richardson et Anne-Marie Stretter et, si l'arrivée de sa mère et du matin ne l'en avait pas empêchée, elle “ aurait voulu les suivre jusqu'au moment de l'accouplement”. Elle tente de revivre ce sentiment avec Tatiana Karl et Jacques Hold : expérimenter l'amour de quelqu'un d'autre, disparaître elle-même et devenir Tatiana.⁸⁹

L'écriture durassienne organise une percée vers un langage où le sujet comme identité stable est exclu. Le langage ne vient plus exprimer une intériorité, mais surgit dans l'espace même de sa disparition. Lol ne dit pas *je* parce que le lieu d'où pourrait surgir ce *je* est déjà occupé par le dehors. Autrement dit, le *je* n'est pas refoulé ; il est structurellement impossible. Ce n'est pas que Lol ne parvienne pas à se dire, c'est que le roman met en scène un sujet pour lequel la première personne n'est plus une position viable.

Cela n'est pas sans conséquence sur le style qu'utilise Duras pour laisser cette folie singulière s'exprimer car le *je* n'existe pas dans le vocabulaire de Lol, en attestent ces deux extraits :

La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ?

Elle disait toujours les mêmes choses : que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard.

Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'est ainsi qu'elle se désignait.⁹⁰

Cet extrait nous montre que Lol, au-delà d'elle-même ne pas se reconnaître comme sujet, ne l'est pas non plus par son entourage. Assez explicitement, le texte nous dit qu'elle n'est pas un sujet et qu'elle est donc dénouée de souffrance.

⁸⁸ Valencia Arango, M., *op. cit.*, p.27.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 23.

Plus loin :

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.⁹¹.

Ici, nous voyons que Lol n'utilise pas la première personne, mais bien la troisième pour parler d'elle. Elle est dé-subjectivée par les autres et elle-même ne se considère pas comme étant un *je*.

G. Le narrateur et le lecteur

La folie n'est pas seulement évoquée, elle se diffuse, notamment chez le narrateur qui, à force de côtoyer la déraison, s'en trouve contaminé, comme si le récit lui-même s'altérait à son contact :

Lol bouge, essaye de parer le coup. Elle ne veut pas des confidences de Tatiana, n'en a que faire, on dirait même qu'elles la gêneraient. Nous sommes dans ses mains ? Pourquoi ? Comment ? Je ne sais rien.⁹²

Nous considérons cet extrait comme révélateur de ce glissement. La métaphore « nous sommes dans ses mains »⁹³, déjà, suggère une perte de contrôle, une soumission à la singularité, à la folie de Lol. Ainsi, nous pouvons voir que le narrateur se sent peu à peu dominé par la folie de Lol, ce qui se traduit notamment par son langage, par l'usage-même de la métaphore qui n'est pas un usage normé de la langue. La contamination du narrateur par la folie ne constitue pas une simple dégradation de la narration. Elle révèle que la folie agit comme *pharmakon* narratif : elle détruit la position d'extériorité du récit tout en lui conférant sa puissance singulière. C'est justement parce que Jacques Hold vacille que le texte accède à une forme de vérité concernant Lol. Dès lors, le narrateur ne respecte plus le contrat intrinsèque qu'il a avec le lecteur de nous raconter *La Vérité* : il se présente davantage comme un sujet troublé, affecté par ce qu'il observe ou croit observer ; le lecteur se trouve également incertain de ce qu'il lit et c'est comme cela que la folie contamine même ce dernier. Cette contamination ne relève pas

⁹¹ *Id.*, p. 73.

⁹² *Id.*, p. 90.

⁹³ *Ibid.*

d'une simple proximité psychologique : elle signale que le récit ne peut maintenir une position extérieure à la folie. Il n'y a plus de point de vue sain depuis lequel raconter la déraison.

Nathalie Segéral (2009) nous propose en ce sens une double lecture de la narration :

[D]'une part, le narrateur masculin qui réifie Lol, objet de son analyse et, d'autre part, une mise en abyme de l'auteur de cette objectification qui, finalement, se retourne contre le narrateur, lui-même manipulé et réifié par le désir de Lol.⁹⁴

Cependant, Segéral (2009) nous propose aussi cette théorie :

La folie que le narrateur décèle en Lol n'est-elle pas finalement une construction de son incompréhension, de son incapacité misogyne à comprendre le fonctionnement de l'esprit de Lol ? En la constituant comme Autre absolu de par son sexe, il la revêt du caractère de la folie.⁹⁵

Nous ne sommes pas en total accord avec cette hypothèse. En effet, la perception de la folie de Lol ne se limite pas au regard masculin de Jacques Hold. Tatiana, pourtant extérieur à cette dynamique de désir et étant elle-même une femme, contribue elle aussi à construire cette image d'une subjectivité altérée. Ce point est essentiel car il réfute l'idée que la folie de Lol ne peut être réduite qu'à une simple projection misogyne du narrateur. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'invalidier complètement la lecture de Nathalie Segéral, mais plutôt de la nuancer. Si le regard du narrateur participe indéniablement à une forme d'objectification, il ne constitue pas l'unique instance de production de la folie dans le texte. Celle-ci semble circuler entre les personnages, se construire dans un réseau de perceptions croisées, ce qui renforce l'idée d'une contamination généralisée plutôt que d'une pure fabrication idéologique. Dès lors, la folie de Lol se manifeste davantage comme un phénomène d'instabilité, produit à la fois par les regards qui se posent sur elle et par une opacité singulière à elle-même qu'aucun personnage, qu'il soit homme ou femme, ne parvient à saisir pleinement.

Par ailleurs, la série de questions successives en fin d'énoncé, sans réponse, suivi de l'aveu d'ignorance, marque une rupture de la posture attendue du narrateur qui, ici, nous est présenté comme une personne sensée face à la folie de Lol qu'il nous raconte : le transmetteur d'une histoire qui en sait autant si ce n'est davantage que nous. Le langage devient ici le

⁹⁴ Segéral, N. (2009). Désir, folie et féminité à travers la figure du voyeurisme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. *Journal of Language, Literature, Art and Culture*, vol.14(2), p.147. En ligne : https://www.academia.edu/4900133/Desir_folie_et_feminite_dans_Le_Ravissement_de_Lol_V_Stein_de_Marguerite_Duras

⁹⁵ *Id.*, p.149.

symptôme de cette contamination par la folie du narrateur. De surcroît, Lol, en refusant les confidences de Tatiana, refuse de passer par le langage normé, commun ; elle a son propre langage, celui de sa folie exprimée et exprimant sa singularité face au monde.

Un autre extrait nous pousse à supposer cette contamination du narrateur par la folie qu'il raconte :

Rien ne se passe en elle qu'une reconnaissance formelle, toujours très pure, très calme, un peu amusée peut-être. Sa main est dans la mienne. Le souvenir proprement dit est antérieur à ce souvenir, à lui-même. Elle a d'abord été raisonnable avant d'être folle à T. Beach. Qu'est-ce que je raconte ?⁹⁶

Dans cet extrait, nous pouvons voir à quel point la folie s'empare du narrateur. Là encore, une allusion à la main est établie. Le narrateur, n'est plus ici dans la main de Lol, sous la domination de sa folie, mais se retrouve dans une position d'égal à égale : « Sa main est dans la mienne »⁹⁷. Nous voyons donc qu'il n'est plus sous la domination de la folie puisqu'elle l'a déjà atteint : il ne fait plus qu'un avec elle, c'est l'union, la fusion du narrateur et de la folie. Il n'est donc plus simplement affecté par la folie de l'autre, mais en fait partie. Le narrateur perd l'accès au propre discours qu'il produit. La phrase de clôture de l'énoncé en témoigne d'ailleurs : « Qu'est-ce que je raconte ? »⁹⁸. D'ailleurs, si le narrateur n'est plus certain de ce qu'il raconte, le lecteur l'est encore moins. La folie se diffuse et même la langue de la communauté n'y peut plus rien pour assurer une certaine compréhension des événements.

Nous avons vu plus tôt que, selon Maria del Rosario Valencia Anrango (2016), le cri était la langue de la folle. Cependant, comme déjà explicité, Lol ne crie pas. Ici, on voit que Jacques Hold, peu à peu contaminé par la folie de Lol veut s'exprimer de la sorte. En effet, comme nous l'affirme Monique Pinthon (2009), lorsqu'il aperçoit Lol dans le champ de seigle depuis la fenêtre de la chambre de l'hôtel des Bois, en proie à l'émotion la plus vive, il éprouve jusqu'à la souffrance la tentation de crier.⁹⁹

Lorsque je suis allé à la fenêtre de la chambre de l'Hotel des Bois où j'attendais Tatiana Karl, le mardi, là l'heure dite, c'était la fin du jour, et que j'ai cru voir à mi-distance entre le pied de la colline et l'hôtel une forme grise, une femme dont la blondeur cendrée à travers les tiges du seigle ne pouvait pas me tromper, j'ai éprouvé, cependant que je m'attendais à

⁹⁶ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 177.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Pinthon, M. *op. cit.*, p. 81.

tout, une émotion très violente dont 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. 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 événement¹⁰⁰.

Ce passage met en évidence une tension fondamentale. En effet, si le cri se présente comme une modalité d'expression propre à la folie, Jacques Hold ne parvient pourtant pas à le proférer. Loin d'être anodin, cet étouffement du cri est révélateur. Il signale que le narrateur, bien qu'affecté par l'intensité émotionnelle de Lol, demeure tout de même dans un entre-deux instable : il est à la fois attiré par cette forme de déraison mais encore retenu par les limites du langage rationnel et de la conscience.

Cependant, cette retenue ne doit pas être interprétée comme une résistance intacte à la folie. La violence de l'émotion décrite « entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie... »¹⁰¹, de même que la désorganisation du discours témoignent d'un sujet déjà profondément altéré. Le cri, même étouffé, marque ainsi un élément décisif dans la contamination du narrateur : il ne parle plus depuis une position de maîtrise, mais depuis un lieu de débordement où le langage rationnel menace à tout moment de céder.

Dès lors, le fait que le cri ne soit pas émis ne contredit pas l'hypothèse de Maria del Rosario Valencia Anrango (2016). Le cri n'est plus seulement le langage de la folle, mais devient une limite vers laquelle tend également le narrateur, révélant que la folie ne se situe plus uniquement en Lol, mais circule désormais au cœur même de la narration.

Cette tension trouve un éclairage particulièrement fécond à travers la notion de *pharmakon*. En effet, l'expérience du narrateur, telle qu'elle se déploie dans cet extrait, s'inscrit dans une logique ambivalente, en attestent les émotions opposées que ressent simultanément le narrateur : « l'horreur et la joie »¹⁰². Se dessine donc une oscillation constante entre destruction et réparation. Le cri étouffé participe pleinement à cette dynamique. D'une part, il signale une menace pour le langage, un point de bascule où la parole risque de céder au pur affect rejoignant comme cela la déraison attribuée à Lol. D'autre part, il constitue précisément ce qui donne au récit sa force expressive, en révélant l'intensité irréductible par les mots de l'expérience vécue. En définitive, la folie agit comme un *pharmakon* narratif : elle altère la capacité du narrateur à

¹⁰⁰ Duras, M., Le ravissement de Lol V. Stein. *op. cit.* p. 120.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

dire, tout en produisant les conditions d'une parole plus singulière, plus proche d'une vérité affective. Ce n'est donc pas malgré cette contamination, mais bien à travers elle, que le récit accède à une forme de connaissance instable et fragmentaire, mais bien essentielle de Lol.

Dans la dernière partie du roman, la folie de Lol s'empare non seulement du narrateur, mais le narrateur lui-même désormais empreint de folie, s'empare du lecteur qui s'exprime dans une sorte d'apposition établie entre le narrateur et le lecteur :

Elle parle, se parle. J'écoute attentivement un monologue un peu incohérent, sans importance quant à moi. J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues.¹⁰³

L'apposition que l'on peut envisager entre le narrateur et le lecteur saute aux yeux. Ici, tout ce que le narrateur dit ressentir est similaire à ce que le lecteur peut ressentir dans cette lecture particulière. Ce qu'il décrit des paroles de Lol est très semblable à la manière dont le lecteur perçoit ses propres mots. Nous voyons donc ici comment la folie, au-delà d'être une thématique, infuse la narration-même jusqu'à en dépasser les frontières et contaminer le lecteur et ce, toujours par cette insuffisance du langage à partager le réel d'une souffrance alors condamnée au silence. Comme l'évoque Rachel Boué (2009), cette souffrance incommunicable « contamine l'extérieur et imprime au récit une esthétique du diffus qui rend la trame aléatoire »¹⁰⁴. À ce titre, la lecture ne peut être rendue limpide.

4. Conclusion

L'analyse esthétique du *ravissement de Lol V. Stein* met en lumière un fait essentiel à notre problématique : la folie n'y constitue pas seulement un thème narratif, mais le principe même de l'écriture. Elle infiltre la langue, altère la syntaxe, fissure la nomination de même que la position du sujet jusqu'à contaminer l'ensemble du dispositif romanesque. En ce sens, cette œuvre durassienne ne représente pas la folie ; elle l'éprouve et la met en acte.

L'échec du langage, manifesté dès la polysémie irréductible du titre, se prolonge dans l'esthétique du *mot-trou*, dans l'irruption de *lalangue*, dans les silences structurels et autres procédés stylistiques susmentionnés. Chaque procédé participe d'un même mouvement : faire

¹⁰³ *Id.*, p.173.

¹⁰⁴ Boué, R. *op. cit.*, « Le silence comme lieu romanesque chez Marguerite Duras », §.4.

entendre ce que la langue normée et raisonnable ne peut contenir. La folie agit ici comme *pharmakon* linguistique : force de déstabilisation car elle désarticule le sens commun, rend impossible toute fixation stable et prive le lecteur de repères de vérité et puissance d'ouverture car elle ouvre simultanément un espace où peut se dire, autrement, l'expérience singulière du réel. L'incomplétude devient alors une condition de dépassement et non plus une déficience.

Cette logique *pharmakonique* traverse également la construction des personnages et la structure narrative. La désubjectivation de Lol, son impossibilité à dire *je*, l'effacement progressif du narrateur et la contamination du lecteur signalent que la folie déborde, qu'elle n'est pas circonscrite. Elle empêche toute position extérieure à son essence. Dès lors, il n'y a plus de point de vue sain depuis lequel observer la déraison. C'est ainsi que le texte tout entier devient le lieu d'une expérience-limite, à l'instar des conditions de son écriture.

En somme, ce que met en œuvre Duras, c'est une esthétique de l'équivoque, de l'instable. Le roman ne propose pas un diagnostic psychologique, mais expose une conscience trouée, un langage troué et un monde troué. La folie n'est ni pure perte, ni pure révélation. En effet, elle protège autant qu'elle dissout, elle détruit autant qu'elle fonde en incarnant à la fois effacement du sujet et tentative de survie. C'est précisément dans cette ambivalence que réside sa dimension *pharmakonique*.

Nous pouvons donc dire que *Le ravissement de Lol V. Stein* transparait comme une expérience d'écriture où la littérature explore ses propres limites. En laissant la langue se fissurer, en acceptant le silence, en substituant à la transparence du sens une équivoque structurante, Duras fait de la folie non pas un objet représenté, mais une force poétique active. Cette première étape de notre réflexion sur l'esthétique littéraire des œuvres de notre corpus permet dès lors de comprendre comment la folie peut fonctionner comme principe esthétique ; à la fois manquement et ressource, à la fois poison et remède.

Villa Amalia : analyse esthétique

1. Introduction

Dans *Villa Amalia*, Pascal Quignard met en scène la disparition volontaire d'Ann Hidden, qui, à la suite de la trahison de son mari, décide de se retirer brutalement du monde. Ce geste inaugural engage une réflexion plus profonde qui traversera l'ensemble du roman.

Cette dynamique de fuite entre en résonance avec la trajectoire de l'auteur lui-même. Comme le souligne Jean-Louis Pautrot (2013) :

Quignard reconnaît que son brusque départ, dû autant à sa réprobation de la mentalité actuelle qu'au fait de s'être perçu "en danger d'engloutissement",¹⁰⁵ tenait de la fuite. Il fut aussi, de son propre aveu, un enfant à la fois solitaire et isolé, et connut plusieurs crises de mutisme. N'ayant, au sein d'une famille de professeurs et de musiciens, choisi pour carrière ni l'une ni l'autre voie, il fut "classé dans la catégorie des marginaux sans retour"^{106 107}.

De même, Dominique Rabaté (2010) met en évidence que le désir d'évanouissement du personnage s'entend comme un écho à la rupture opérée par l'écrivain en 1994 :

La force romanesque du livre vient de ce désir d'évanouissement que l'écrivain prête à son personnage, et qui répond certainement à son propre parcours, à la rupture qu'il a souhaitée quand il a quitté, en quelques mois durant l'année 1994, ses responsabilités à la direction du festival de Versailles et aux éditions Gallimard.¹⁰⁸

De cette façon, le roman se manifeste comme le lieu d'une mise en forme romanesque d'une expérience existentielle du retrait.

Dans cette perspective, la notion de folie doit être ici envisagée en dehors de toute approche médicale. Elle relève en effet davantage d'une modalité d'existence singulière et quelque peu marginalisée, par son manque de points d'ancrage. Cette ambivalence peut être

¹⁰⁵ Sautel, N. (sept. 2002). Pascal Quignard, la nostalgie du perdu. [Entretien]. *Magazine littéraire*, n°412, p. 103. Cité dans : Pautrot, J.-L. *op. cit.*, p.13.

¹⁰⁶ Payot, M. (juil.-août 1997). Pascal Quignard, le spécialiste de rien. *Lire*, p.24. Cité dans : Pautrot, J.-L. *op. cit.*, p.13.

¹⁰⁷ Pautrot, J.-L. *op. cit.*, p.13.

¹⁰⁸ Rabaté, D. (2010). Figures de la disparition dans le roman contemporain. Dans Wolfgang, A. & Dambre, M. (dir.). *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, §. 18. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

éclairée par la notion de *pharmakon* en ce qu'elle se dévoile simultanément comme une altération de l'existence et comme une reconfiguration de celle-ci. Le retrait, la fuite, la disparition et la transformation s'apparentent donc à la fois à des tentatives de salut et à la fois à des formes de renvoi à ce qui affecte négativement la vie de Ann Hidden, ses tentatives de libération la ramenant toujours à ce qu'elle cherche à fuir.

Nous tenterons donc, au sein de cette partie de notre recherche, de démontrer que cette tension traverse l'ensemble de l'esthétique du roman ; dans les espaces qui oscillent entre refuge et mémoire du deuil, dans l'identité marquée par une fragmentation constante, dans le corps qui devient le lieu tangible d'une instabilité radicale, et dans les figures qu'incarne Ann Hidden.

2. Les espaces du retrait

A. Le titre

Le retrait dans *Villa Amalia* ne se réduit pas à un geste du personnage mais s'inscrit également dans des espaces qui en conditionnent la possibilité même. Les maisons ne sont pas de simples lieux d'habitation, mais de véritables espaces où se joue une tension entre refuge et mémoire du deuil. Elles se distinguent ainsi comme des espaces ambivalents, au cœur de l'expérience du retrait de Ann Hidden.

Le titre même du roman suggère déjà cette dimension ambiguë de l'espace. En effet, si l'on s'en réfère au sens commun, une villa est une habitation à quatre façades, autrement dit, sans voisin, à l'écart. Elle constitue donc, par essence, un lieu propice à l'isolement, comme en atteste la définition proposée par le CNRTL : « Maison individuelle de plaisance, située dans un lieu de villégiature (mer, station thermale...) »¹⁰⁹. Cette première composante du titre renvoie donc clairement à l'idée d'un espace de retrait.

Concernant la seconde partie du titre, elle demeure plus énigmatique encore et seule la lecture du roman permet d'en éclairer pleinement le sens. Toutefois, il est possible d'en proposer une interprétation en s'appuyant sur la sonorité italienne du nom *Amalia* et sur le goût certain de Pascal Quignard pour l'étymologie. De cette façon et comme le suggère Aymeric Glacet (2007) :

¹⁰⁹ CNRTL. (s.d.). *VILLA*, subst. fém. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/villa>

[L]ire alors dans *amalia* le latin *amare*. Et la possibilité alors d'une famille nouvelle constituée de membres hétéroclites. *Amalia*, en ce sens, est à rapprocher de *amita* (" tante").¹¹⁰

Le titre fait ainsi surgir une tension significative entre deux pôles. D'une part, la *villa* renvoie à un espace de retrait, de solitude et de mise à distance du monde et, d'autre part, *Amalia*, si l'on suit cette hypothèse étymologique, convoque au contraire l'idée de lien et d'attachement affectif. Cette coexistence de significations contradictoires inscrit d'emblée le lieu dans une logique double. La maison n'est pas seulement un refuge, mais également un espace traversé par la mémoire des relations. En ce sens, *Villa Amalia* apparaît comme un lieu qui par essence, par nominalisation, serait *pharmakonique* ; à la fois lieu de retrait et lieu de persistance du lien, ce qui en fait un espace structurant de l'expérience de Ann Hidden.

Cette ambivalence se confirme à la lecture du roman, où l'origine du nom est explicitée :

- Mais Ischia, signorina, ce n'est pas l'Italie *du tout*. Je vais vous dire : personne n'arrivait à faire pousser quelque chose dans ce jardin. Mon grand-père avait construit cette petite maison pour sa sœur, ma grand-tante Amalia. Mais ma grand-tante Amalia est morte. Mon grand-père est mort. Mon père est mort. C'est le dernier qui y ait vécu. Il y a vécu ses années de veuvage et il est mort.¹¹¹

À travers cette généalogie marquée par la disparition, la maison apparaît comme un lieu saturé de deuils. Elle ne se contente pas d'abriter le retrait, mais elle conserve les traces des liens passés. Dès lors, loin d'opposer simplement les notions d'isolement et d'attachement, le lieu les superpose, faisant de la villa un espace où le retrait s'articule à la persistance des morts.

B. le chez-soi impossible

Une telle ambivalence ne se limite cependant pas à la seule signification du titre, mais se déploie dans l'expérience même des lieux, où les différentes maisons qu'habite Ann échouent systématiquement à devenir un véritable *chez-soi*, reconduisant au contraire à une forme d'instabilité permanente.

¹¹⁰ Glacet, A. (2007). L'emplacement du Paradis. p. 112. Dans : Bonnefils, P. et alii. (dir.), (2007). Dossier critique : *Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia* de Pascal Quignard. *Roman 20-50*, 44, pp. 5-114. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2007-2?lang=fr&tab=sommaire>

¹¹¹ Quignard, P. (2006). *Villa Amalia*, p.131. Paris: Editions Gallimard (coll. Folio, n°4588).

En effet, cette impossibilité du *chez-soi* se manifeste d'abord par la multiplication des lieux habités au cours du récit. Loin de s'ancrer durablement dans un espace, Ann ne cesse de se déplacer, passant d'une maison à l'autre.

L'histoire s'ouvre d'ailleurs sur un geste de rupture : elle vend brutalement sa maison parisienne après la découverte de la trahison de son mari Thomas. S'ensuit une série de déplacements entre la maison maternelle, le Gumpendorf (petite habitation abandonnée dans le jardin de son ami d'enfance Georges), la villa d'Ischia ou encore l'appartement napolitain ; sans qu'aucun de ces lieux ne parvienne à s'imposer comme un espace de stabilité. Tous sont voués à être quittés, comme si habiter relevait d'une impossibilité structurelle.

Cette instabilité spatiale ne constitue toutefois pas un simple motif narratif, mais engage un rapport profondément ambivalent aux lieux. Les maisons qu'habite Ann Hidden ne sont jamais de simples décors ; elles participent activement à son expérience psychique, tantôt comme des refuges promettant un apaisement et une forme de retrait du monde, tantôt comme des lieux de souffrance chargés de mémoire et de perte. C'est d'ailleurs ce qu'évoque Édith Goldbeter-Merinfeld (2006) :

Le rapport qu'on établit avec une maison peut être d'amour ou de haine, et ces sentiments sont parfois indissociables de ceux que l'on éprouve vis-à-vis des autres habitants impliqués dans ce même domicile : soit le ressenti à l'égard du lieu détériore ou au contraire magnifie les relations avec nos cohabitants, soit les liens établis avec ces derniers déteignent sur notre manière de vivre la maison.¹¹²

Le lieu devient alors le support des relations autant que de leur dégradation.

Cette ambivalence se retrouve pleinement dans *Villa Amalia*. Elle est d'autant plus frappante que la villa d'Ischia apparaît comme un lieu déjà marqué par la mort avant même d'être habitée. Longtemps inoccupée avant l'arrivée d'Ann, elle est aussi associée à la disparition de ses anciens occupants (l'origine du nom de la maison appartenant d'ailleurs à une morte). Ce faisant, avant même d'être investie comme refuge, la maison porte en elle une dimension mortifère, comme si elle était d'emblée travaillée par une mémoire silencieuse de la disparition. Toutefois, elle ne se déploie pas de manière successive mais presque simultanée. De ce fait, un même lieu peut être espace de consolation et lieu de blessure. En effet, la Villa Amalia permet à Ann Hidden de jouir d'un lieu de paix solitaire jusqu'à ce que la petite

¹¹² Goldbeter-Merinfeld, É. (2006). Maisons et liens familiaux. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°37, pp. 36. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2006-2-page-35?lang=fr>

Magdalena, fille du docteur Radnitzky, y meurt étouffée par une cacahuète, comme en attestent les extraits suivants :

Elle la vit plus de vingt fois avant de songer qu'elle l'habiterait un jour.
Elle l'aima avant de penser qu'on pût aimer d'amour un lieu dans l'espace.
La maison sur la falaise à vrai dire était presque invisible.¹¹³

Un peu plus loin, après la mort de l'enfant, Ann retourne à Ischia afin de rendre visite à la « vieille paysanne de San Angelo »¹¹⁴, nièce de la défunte éponyme Amalia, ancienne habitante de la villa¹¹⁵ :

Elle alla rendre visite à la vieille paysanne de San Angelo. Elle évoqua en quelques mots la mort de la petite.
Amalia ne dit rien.
Ann lui confia le chien Matro qu'elle avait amené avec elle.
Amalia inclina la tête en soupirant.
Ann lui dit doucement qu'elle allait quitter l'île.¹¹⁶

La villa d'Ischia constitue à cet égard un exemple particulièrement éclairant. Avant même de l'habiter, Ann éprouve pour elle un attachement intense. La maison est d'abord présentée comme la promesse d'un refuge absolu, presque hors du monde. Pourtant, cette promesse est brutalement rompue par la mort de la petite Magdalena qui vient inscrire dans ce lieu une expérience irréversible du deuil. Dès lors, la maison devient inhabitable. Chaque habitation fonctionne dès lors selon une même logique : investie comme un remède, elle se transforme en lieu de souffrance dès qu'elle se charge d'un évènement traumatique. La maison, loin de permettre l'oubli, fixe la mémoire et rend la fuite nécessaire.

Ce phénomène se retrouve dans l'ensemble des espaces traversés par Ann. La maison parisienne devient inhabitable après la trahison conjugale, la maison maternelle est marquée par l'échec du lien filial (et sera également marquée à la fin du récit par la mort de la mère), le Gumpendorf est abandonné après la mort de Georges. Chaque lieu se voit associé à une perte, si bien que le départ ne relève pas d'un choix libre, mais d'une nécessité psychique. Quitter devient la seule manière de tenter d'échapper à une mémoire devenue insoutenable. En effet,

¹¹³ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.129.

¹¹⁴ *Id.*, p. 238.

¹¹⁵ La Villa Amalia tient donc son nom de son ancienne habitante Amalia, décédée. Sa nièce, qui porte également son nom, est la femme qui possède contemporanément la villa et qui la loue à Ann.

¹¹⁶ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.238.

comme en atteste Édith Goldbeter-Merinfeld (2006) lorsqu'elle étudie la filiation entre maisons et liens familiaux :

Ces lieux donnent à la mémoire un cadre spatial et temporel, des bornes et des repères topographiques. Ils permettent au souvenir d'être visualisé, situé. Tous les lieux où l'on a vécu contiennent l'expérience du passé.¹¹⁷

Habiter revient donc à coexister avec les traces du passé. Dès lors, le déplacement incessant de Ann peut se lire comme une tentative de fuite face à une mémoire devenue insoutenable.

Ainsi, chaque nouveau lieu semble d'abord offrir la possibilité d'un refuge, une tentative de reconstruction posttraumatique, mais se révèle simultanément incapable de lui offrir une réelle solitude et de la préserver d'un nouveau deuil. La maison incarne un espace de projection où se cristallisent à la fois le désir de rupture et l'impossibilité de s'en détacher. Le passé ne disparaît pas, mais se déplace avec elle.

Ce paradoxe est particulièrement lisible si l'on s'en remet à nouveau à l'étude d'Édith Goldbeter-Merinfeld (2006) sur les maisons et les liens familiaux: « La maison représente aussi une prolongation d'une histoire, d'une filiation, ou au contraire une volonté de tourner la page et de rompre avec le passé. »¹¹⁸ Chez Ann, cette dimension mémorielle ne peut fonctionner comme ancrage car elle devient au contraire un facteur de répétition du déséquilibre ramenant aux précédentes maisons. Les lieux qu'elle traverse ne parviennent jamais à devenir des « maisons natales »¹¹⁹, au sens bachelardien, c'est-à-dire des espaces intériorisés et stabilisateurs. Au contraire, ils demeurent extérieurs, précaires, toujours sur le point d'être abandonnés. Loin de constituer « notre coin du monde »¹²⁰, la maison perd sa fonction protectrice et devient le lieu d'une errance, d'abord solitaire, puis progressivement mortifère.

Cette impossibilité d'habiter s'inscrit plus largement dans une dynamique quignardienne de déliaison. Les personnages sont incapables de se fixer et les maisons deviennent alors les symptômes visibles, tangibles, d'une division intérieure. Elles figurent spatialement une identité fragmentée, toujours en fuite, engagée dans une quête de reconstruction sans cesse reconduite et toujours inaboutie. Dès lors, leur multiplication ne traduit pas la liberté recherchée, mais bien l'impossibilité de coïncider avec soi-même. Nous

¹¹⁷ Goldbeter-Merinfeld, É., *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁸ *Id.*, p. 38.

¹¹⁹ *Id.*, p. 44.

¹²⁰ *Ibid.*

pouvons dès lors considérer Ann Hidden comme appartenant aux « intégristes » de la solitude tels que définis par Quignard (2001) :

Leur errance dans l'espace, leur incapacité à habiter vraiment un lieu constituent à cet égard de parlantes métaphores. L'art romanesque permet de donner figure d'espace à la division qui en fait à jamais des solitaires, c'est-à-dire des parties séparées d'un tout (hypothétique). Courir de place en place, quêter l'impossible ajointement : tel est leur destin.¹²¹

Enfin, certaines maisons à l'instar de la villa d'Ischia cristallisent plus nettement encore cette tension. D'abord présentée comme un possible paradis privé, elle porte en réalité une dimension mortifère liée au désir de disparition qui anime Ann et sur lequel nous reviendrons. Comme en atteste la rencontre entre Quignard et Lapeyre-Desmaison (2001) :

La Villa Amalia et Magdalena sont les composantes du paradis terrestre, mais comme toujours chez Quignard, le moment béni ne dure pas, il prend fin soudain lorsque l'enfant meurt accidentellement.¹²²

En somme, dans *Villa Amalia*, les maisons ne sont jamais des lieux neutres. Elles participent, au contraire, pleinement de l'expérience de la folie comme *pharmakon*, en incarnant tantôt des espaces de retrait et de refuge et tantôt, des lieux de perte, de dérive et de mise en danger (à l'instar de sa presque noyade au bord de la villa, que l'on pourrait considérer comme une tentative de suicide où Chenogne l'a sauvée). Cette ambivalence empêche toute stabilisation du *chez-soi* et inscrit l'habitation dans une logique de tension permanente ; entre guérison et destruction.

C. Une identité fragmentée

L'impossibilité pour Ann Hidden de faire de la maison un véritable *chez-soi* ne relève pas uniquement d'une instabilité des lieux qu'elle traverse, mais engage plus profondément son rapport à elle-même. Si les espaces qu'elle habite se révèlent systématiquement inaptes à constituer des points d'ancrage durables, c'est peut-être parce qu'aucune stabilité intérieure ne vient en garantir la cohérence. L'errance spatiale apparaît dès lors comme le symptôme d'une instabilité plus fondamentale, affectant l'identité-même du sujet. En ce sens, les déplacements successifs d'Ann ne traduisent pas seulement une fuite hors des lieux, mais également une fuite

¹²¹ Quignard, P. (2001). *Pascal Quignard le solitaire* [rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison], p.11. Paris : Les Flohic Editeurs.

¹²² *Id.*, p. 99.

hors de soi. Dès lors, l'expérience des maisons, envisagée jusqu'ici dans sa dimension *pharmakonique* peut être prolongée par une réflexion sur l'identité d'Ann Hidden, elle aussi travaillée par une logique de fragmentation, de rupture et de recomposition permanente.

D. rupture et désidentification, effacement et recomposition

L'identité de Ann Hidden ne se donne jamais comme une unité stable, mais se construit d'emblée dans un mouvement de rupture, de désidentification et de fuite de soi, qui engage une forme de dérèglement intérieur pouvant être rapproché de la folie.

Dès les premières pages, la question du nom introduit cette faille constitutive : « Tu es Anne. Plus précisément : tu es celle qui ne voulait pas qu'on l'appelle Éliane. »¹²³

Ce refus du prénom d'origine ne relève pas d'un simple changement nominal, mais signale une impossibilité plus profonde : celle d'adhérer à une identité assignée. Être « celle qui ne voulait pas qu'on l'appelle Éliane »¹²⁴, c'est déjà se définir par la négation, comme si l'identité ne pouvait se constituer que dans un geste d'écart.

Ce processus de désidentification se prolonge dans les variations du nom qui jalonnent le récit, révélant une identité instable, mouvante, toujours susceptible d'être changée :

- Comment vous appelez-vous signorina ?
- Ann.
- Moi je m'appelle Amalia.
- Comme votre grand-mère.
- Comme ma grand-tante et non pas ma grand-mère. Zia Amalia était la sœur de mon grand-père. Mon grand-père l'aimait beaucoup. Appelez-moi Amalia. Je vous appellerai Anna.
- Amalia, répéta Ann.
- Eh bien, Anna, je ne vous dis pas ce que la chaleur, ici, peut devenir !¹²⁵

Dans cet échange, le nom n'est plus un marqueur fixe de l'identité, mais comme un élément fluctuant, soumis aux interactions et aux relations avec les autres. Ann devient Anna ; le sujet se laisse renommer sans jamais se stabiliser. L'identité se profile donc comme fondamentalement instable.

Cette instabilité s'inscrit dans une conception plus large de l'identité des personnages quignardiens. Comme le souligne Bruno Blanckeman (2000) : « l'individu est un leurre, la

¹²³ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.15.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Id.*, pp.134-135.

personne est un masque, le sujet est un piège, l'identité est un non-sens »¹²⁶. Dès lors, l'identité ne constitue pas un noyau stable, mais une construction traversée par l'altérité, dépendante du langage et du regard de l'autre. De même, comme l'évoque Irène Fenoglio (2014) :

Être seul ne signifie pas être identifiable, avoir une identité close [...] Plusieurs prénoms symbolisent les méandres mêmes de l'existence, ils sont le fruit de courts-circuits entre situations et relations.¹²⁷

La multiplicité des noms devient dès lors le symptôme d'une identité fragmentée, incapable de se maintenir dans l'unité. Cette fragmentation identitaire se double d'un rapport profondément inquiétant à soi-même, qui fait basculer le personnage du côté d'une expérience limite :

Elle s'était mise à avoir peur d'elle-même. Elle n'était jamais sûre de qui elle allait être, de comment elle allait réagir à telle ou telle interruption, à telle ou telle sensation.¹²⁸

Ce passage marque un basculement décisif : Ann ne se reconnaît plus comme sujet unifié. Elle devient imprévisible à elle-même. L'altération du rapport à soi révèle une certaine perte de cohérence intérieure où l'identité cesse d'être un point d'appui.

Ce dérèglement s'accompagne d'un désir actif de rupture et d'effacement, qui traverse tout le récit, en atteste notamment cet extrait :

Elle tenait de nouveau dans ses mains les photos de son père. [...] Elle redescendit à la cuisine. « Il faut tout jeter, se disait-elle. Quelque angoisse que j'éprouve il faut tout jeter. Je sais qu'il faut se séparer de tout. »¹²⁹

Le geste de « tout jeter »¹³⁰ ne concerne pas seulement les objets matériels, mais engage une volonté de destruction des attaches, des souvenirs, et plus largement de tout ce qui pourrait

¹²⁶ Blanckeman, B. (2000). Vie secrète ou le titre capital. *Revue des Sciences Humaines*, n°260, p.142. Cité par Bogoya, C. (2015). III. Les métamorphoses de l'écriture du « je ». Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.), *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, p. 492. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-487?lang=fr>

¹²⁷ Fenoglio, I. (2014). Chapitre II. La singularité hors les frontières de l'identité. Dans : Fenoglio, I. & Galíndez-Jorge, V. (dir.), *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, pp. 57. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-litterature-hors-frontieres--9782705688998-page-44?lang=fr>

¹²⁸ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.145.

¹²⁹ *Id.*, p. 60.

¹³⁰ *Ibid.*

constituer une continuité biographique. Exister semble impliquer se défaire de ce qui a été, comme si le passé constituait une charge insoutenable.

Dans cette perspective, la trajectoire d'Ann peut être envisagée comme une entreprise de disparition de soi. Cette idée rejoint l'analyse de Jean-Louis Pautrot (2013) qui évoque ceci :

Il y a aussi ces nombreux personnages romanesques ou semi-fictifs, déserteurs, cherchant plus ou moins confusément à s'absenter dans un "autre monde" dont ils pressentent la proximité, et qui interrompent un destin tracé pour se diriger seuls vers une attraction plus vitale, qu'ils découvrent peu à peu originale. C'est le cas d'Ann Hidden, de *Villa Amalia*, qui organise et effectue sa disparition sociale.¹³¹

De surcroît, selon Aymeric Glacet (2007) :

Hidden, en anglais, c'est "caché". Ann est celle-là qui se cache pour se protéger et, ce faisant, a pris un pseudonyme. Baptisée Éliane Hidelstein, elle ne sort plus que masquée derrière son nom d'artiste.¹³²

L'identité devient un masque, un espace de retrait. Toutefois, loin de constituer une simple protection, ce nom est lui-même marqué par le deuil :

- Pourquoi Éliane Hidelstein, fille d'une Bretonne catholique et d'un Juif roumain, est-elle devenue Ann Hidden ?
- Je ne sais pas.
- Pour se cacher ? Parce que les Juifs doivent se cacher ?
- Non. Je ne pense pas que les Juifs doivent se cacher et je ne pense pas non plus que se cacher les protège.
- Alors pourquoi ?
- Le premier homme avec qui j'ai vécu était alpiniste.
- Je ne vois pas le rapport.
- Il avait escaladé le Hidden Peak. Dans le fond c'est lui qui s'est amusé à transformer Hidel en Hidden. Il m'a baptisée.
- Tu l'as aimé ?
- Oui.
- Pourquoi l'as-tu quitté ?

¹³¹ Pautrot, J.-L. *op. cit.*, p.38.

¹³² Glacet, A., *op. cit.*, p. 103. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

- Pourquoi l'aurais-je quitté ? Il est mort.¹³³

Le nom ne procède donc pas d'une pure volonté de dissimulation mais d'une expérience de perte. Le *baptême* ne marque pas une renaissance, mais inscrit l'identité dans la mémoire d'un mort.

Dès lors, le geste de reconstruction identitaire se trouve paradoxalement contaminé par ce qu'il cherche à fuir. Changer de nom ne permet pas de rompre avec le passé ; il en devient le support. Ce paradoxe place le sujet dans une impasse. Fuir son identité revient à la reformuler autrement, sans jamais pouvoir s'en défaire. Le nom protège en dissimulant, mais fixe en même temps une mémoire douloureuse. Ann Hidden ne peut, par conséquent, pas véritablement échapper à elle-même. Cependant, cette fuite ne relève pas seulement d'une stratégie de protection. Elle s'inscrit dans une dynamique plus profonde :

Elle se dit : "Je ne sais pas où je vais mais j'y cours avec détermination. Quelque chose me manque où je sens que je vais aimer m'égarer."¹³⁴

Cette pensée intérieure révèle toute l'ambivalence de son mouvement. En effet, Ann ne fuit pas simplement, mais elle est attirée par la perte elle-même. L'égarement ne devient plus une conséquence de la fuite, mais la finalité de cette dernière.

Ce faisant, loin de se reconstruire, Ann Hidden s'engage dans un processus où l'identité se fragmente et ce, sans jamais se stabiliser. Elle ne cesse de se fuir elle-même, sans jamais pouvoir se quitter véritablement. Cela inscrit son existence dans une tension permanente entre (sur)vie et dissolution. En ce sens, son rapport à elle-même peut être envisagée comme *pharmakonique* : se perdre constitue d'une part une tentative de salut et d'autre part, le risque de s'anéantir de manière absolue. La folie ne se situe pas en dehors du sujet, mais au cœur même de ce désir d'échapper à soi, au prix d'une fragmentation cyclique de son identité.

E. L'errance comme identité, la solitude comme mirage salutaire

Pour Ann Hidden, l'errance ne constitue pas seulement une succession de choix opérés pour fuir, mais bien une composante de l'identité même. Cette fuite permanente relève donc d'une sorte de déterminisme intérieur qui inscrit le sujet dans une identité fondamentalement fragmentée. Dès lors, la solitude qu'elle recherche se présente davantage comme un mirage, sans cesse compromis par le retour des morts et par une mémoire de la mort qui excède la

¹³³ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.220.

¹³⁴ *Id.*, p. 109.

conscience de la vie. Ce mouvement ambivalent fait de l'errance un véritable *pharmakon*, à la fois tentative de salut et principe de perte.

Ann Hidden définit elle-même son rapport au monde comme une fuite constitutive :

- Je n'avais qu'une idée en tête, c'était de partir. S'en sortir c'est partir. Toute ma vie je fus ainsi. Je suis ainsi. Je m'enfuis.
- Je sais.
- Pourquoi dis-tu cela ?
- Parce que je m'enfuis toujours comme toi tu t'enfuis.¹³⁵

La formulation utilisée : « Je suis ainsi »¹³⁶ transforme la fuite en essence. L'errance devient ici une identité. Cependant, ce qui complexifie cet aveu, c'est le fait qu'il est adressé à son père. La réponse de celui-ci introduit la dimension du déterminisme familial. De cette manière, la fuite est partagée, transmise et presque héréditaire ; et pour cause : la fuite qui a privé Ann de son père lorsqu'elle était enfant était la *conséquence* de la mort de son frère et de sa propre naissance que son père n'a pas supportées.

Ce dialogue révèle donc que l'identité ne se construit pas de manière autonome, mais comme une reprise inconsciente du geste paternel. Cette idée vient redoubler ce que Ann nomme ailleurs une « obstination passive »¹³⁷ ;

Je pense qu'il y a en moi un fond d'obstination passive qui a fait le malheur de ma vie.¹³⁸

L'oxymore met en évidence une tension essentielle : quelque chose agit en elle sans qu'elle en soit pleinement agente. Relue à la lumière du lien filial, cette passivité prend le sens d'un héritage subi. Dès lors, l'errance devient paradoxale : elle vise la fuite mais rend celle-ci impossible puisque ce dont Ann cherche à s'échapper constitue précisément ce qu'elle est.

Cette lecture rejoint l'analyse proposé par Bruno Blanckeman (2007) :

L'être éprouve en lui l'inflexion déterminante des expériences antérieures à la conscience [...]. Ainsi devient-il le fantôme d'un passé qu'il ignore mais hante d'autant plus vivement qu'il croit le fuir.¹³⁹

¹³⁵ *Id.*, p. 258.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Id.*, p. 167.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Blanckeman, B. (2007) *Histoire de fantômes.*, p. 87. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

Ce « passé »¹⁴⁰ n'est pas seulement antérieur à la conscience, il est aussi généalogique. En croyant fuir, Ann rejoue ce qui la constitue et qu'elle cherche à semer. L'errance est donc paradoxale. Pourtant, cette errance vise un idéal : la solitude. Ann cherche à se retirer du monde, à rompre avec ses attaches. Comme le signale D. Rabaté (2010) :

C'est ce projet de sortir hors de la sphère sociale qui anime, [...] Ann Hidden dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard. La force romanesque du livre vient de ce désir d'évanouissement que l'écrivain prête à son personnage, et qui répond certainement à son propre parcours [...] Ann Hidden organise avec méthode sa sortie du monde familial, en rompant totalement avec son mari, puis en quittant son monde professionnel.¹⁴¹

Cependant, cette solitude est doublement impossible. D'une part, elle est déjà impossible lorsque l'on évoque le lien du père. Même dans la fuite, Ann n'est pas seule puisqu'elle reproduit un geste partagé, hérité. Ainsi, l'errance, loin de l'isoler, révèle une continuité invisible car elle ne rompt pas, en fuyant la filiation mais au contraire, elle la prolonge. D'autre part, cette impossibilité est redoublée par la présence des morts. C'est d'ailleurs une idée que l'on retrouve dans *Pascal Quignard le solitaire* :

En dépit de leur refus de toute partition, tous sont des personnages séduits, c'est-à-dire séparés, mis à l'écart, par une rencontre terrifiante avec la terre gaste¹⁴² où les entraînent ceux qui sont morts. Ils ne sont donc jamais assez abandonnés pour être vraiment seuls.¹⁴³

La solitude est un mirage car le sujet est toujours, d'une certaine manière, habité par la mémoire des morts. Blanckeman (2007) précise : « Les morts obèrent les vivants, [...] et les vouent à la condition d'enfant mort-vivant. »¹⁴⁴ De ce fait, Ann est vouée, par tous les deuils qui la hantent, à ne pas être *pleinement vivante*.

C'est ce que résume Isabelle Mangou (2015) :

Les morts récents perdent leurs visages et se métamorphosent dans la dissolution. Le vivant, dans la perte des perdus, se métamorphose dans le mouvement même de la disparition qu'il accompagne avec, à la fois, une dispersion et une certaine forme intensive, inverse de la dissolution, celle de la concentration. En perdant brièvement, volontairement, le visage, j'accompagne le perdu dans la perte. Mais le perdu/trépassé, le mort donc, est

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Rabaté, D., *op. cit.*, §. 18.

¹⁴² Selon TV5 MONDE EDU (s.d.) : « Espace inhabité qui ne vaut rien pour la culture ».

¹⁴³ Quignard, P. Pascal Quignard le solitaire [rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison], *op. cit.*, p.12.

¹⁴⁴ Blanckeman, B. *op. cit.*, p. 87. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

encore animé d'une force étrange, il entraîne avec lui les survivants chez les ombres. Il appelle l'endeuillé dans une inconnue profonde. Cet agrandissement du mortuaire est terriblement mélancolique et cruel.¹⁴⁵

La solitude est donc impossible puisque le lien ne disparaît pas avec la distance ni même avec la mort. L'errance est peuplée par ces présences invisibles.

Si Ann poursuit cette quête de solitude, c'est parce qu'elle la conçoit comme un remède, comme l'évoque Dominique Rabaté (2010) : « La disparition apparaît ainsi comme une possible figure de résistance »¹⁴⁶.

Cependant, cette tentative est profondément ambivalente puisque le désir de disparition, comme le décrit Dominique Rabaté (2010), est aussi une envie mortifère :

Le désir de disparaître doit aussi être vu comme un symptôme, comme une envie mortifère qu'il faut combattre, ou plutôt à laquelle il faut faire sa juste place.¹⁴⁷

Dans *Villa Amalia*, cette ambivalence est manifeste. Le refuge d'Ischia est un *paradis* qui demeure un lieu de *mort*. La scène de quasi-noyade d'Ann révèle que la fuite vers la solitude s'apparente davantage à une pulsion de mort. Somme toute, la solitude fonctionne comme un *pharmakon* : principe de retrait et de rupture en ce qu'elle permet le retrait et la rupture et incarne un principe d'enfermement et de persistance du passé en ce qu'elle ne libère ni du passé, ni des morts. Cette ambivalence est d'autant plus forte que la fuite elle-même est déterminée et donc subie.

Tous les éléments évoqués ici amènent à considérer l'identité d'Ann comme profondément fragmentée. Elle croit fuir, mais elle répète le mouvement de son père et elle cherche la solitude mais elle est habitée par la mémoire de ses défunts. Comme l'évoque Blanckeman (2007) : « Elle apprend ainsi à transiger, à trouver le juste équilibre entre la sensation du néant et l'émotion du vivant. »¹⁴⁸ Dès lors, il ne s'agit pas de résoudre ces tensions, mais d'apprendre à trouver un équilibre, entre ses pulsions de mort et ses pulsions de vie.

En inscrivant la fuite dans une relation père-fille, Quignard transforme l'errance en fatalité plutôt qu'en choix. La solitude que Ann Hidden poursuit ne peut dès lors être qu'un mirage, car elle est traversée par des déterminismes psychiques, familiaux et mémoriels qui la

¹⁴⁵ Mangou, I. (2015). IV. Une lettre excentrée : auto-métamorphose et plasticité. Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.), *op. cit.*, p. 502.

¹⁴⁶ Rabaté, D. *op. cit.*, §. 19.

¹⁴⁷ *Id.*, §. 21.

¹⁴⁸ Blanckeman, B., *op. cit.*, p. 87. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

ramènent sans cesse à ce qu'elle fuit. L'errance apparaît comme un *pharmakon* : à la fois héritage, refuge et force d'érosion, elle constitue le lieu même d'une identité fragmentée, irréductiblement condamnée à la souffrance, malgré les tentatives d'y échapper.

F. Une identité physique instable

L'instabilité identitaire d'Ann Hidden ne se limite pas à une dimension symbolique ou psychique, mais elle affecte également son corps, qui devient à son tour le lieu d'une errance incessante. Dès lors, l'identité physique ne constitue pas un point d'ancrage stable, mais s'inscrit dans le même mouvement de fluctuation et de fuite que les lieux et les noms. De cette façon, le corps se présente comme un espace profondément instable, soumis à des variations presque incontrôlables :

Elle leva son visage vers son reflet dans le petit miroir fixé au-dessus du lavabo. C'était une femme dont le corps changeait par phases.¹⁴⁹

Comme nous le confirme cet extrait, le corps d'Ann échappe à toute fixité. Il ne garantit plus une continuité du sujet, mais manifeste au contraire l'altération permanente. Cette instabilité physique redouble alors la fragmentation identitaire déjà observée. Dès lors, le sujet ne coïncide plus ni avec son nom, ni avec ses lieux et non plus qu'avec son apparence corporelle. Cependant, cette transformation du corps ne relève pas seulement d'un phénomène subi, mais fait également l'objet d'une volonté active, comme en témoigne la scène de métamorphose qui sonne la première fuite présentée d'Ann Hidden :

Elle alla à la piscine, nagea longuement. Dans la cabine, à l'instant de se rhabiller, elle glissa dans le sac en toile gris ses anciennes affaires. Elle jeta le tout dans les poubelles qui se trouvaient dans la cour derrière la piscine. Les cheveux encore trempés, elle se rendit dans un salon de coiffure. Elle fit couper ses cheveux très court et les fit teindre en blond avec des mèches encore plus blanches. En se regardant dans le miroir du coiffeur, elle se fit la remarque qu'en quittant tout il était possible qu'elle se fût privée d'elle-même. Dans le miroir elle avait vraiment l'air égaré.¹⁵⁰

Le geste est ici radical. Il ne s'agit plus simplement de changer, mais de devenir méconnaissable. Le corps devient alors le support d'une stratégie d'effacement concrète. Là où

¹⁴⁹ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.28.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 105.

les maisons permettaient de fuir spatialement et les noms symboliquement, le corps offre une transformation immédiate et visible de l'identité.

Dans cette perspective, la modification de l'apparence peut être interprétée comme une tentative de renaissance, une manière de rompre avec le passé en détruisant les signes visibles de ce qui a été. Le corps agit alors comme un remède : en changeant d'apparence, Ann cherche à se libérer de son histoire, à se soustraire au regard des autres et à sa mémoire endeuillée qui la hante. Toutefois, cette tentative se révèle profondément ambivalente. En effet, comme le suggère le texte dans ce même extrait : « elle se fût privée d'elle-même. [...] elle avait vraiment l'air égaré »¹⁵¹. L'effacement physique ne conduit alors pas à une renaissance identitaire, mais à une perte plus radicale encore du sentiment de soi. Le corps transformé ne devient pas un nouveau point d'ancrage, mais au contraire un signe supplémentaire de désorientation.

Cette ambivalence se renforce dans les moments où Ann se réduit à une pure expérience corporelle :

Pendant une semaine elle ne fut plus que son corps. Elle s'effondra dans son corps. Elle éprouva son corps jusqu'aux limites de son corps [...].¹⁵²

Ce passage est particulièrement riche de sens. Loin de reconquérir une unité par le corps, Ann s'y « effondr[e] »¹⁵³. Le corps n'est plus un support d'identité, mais un lieu de chute, de dissolution du sujet. L'expression choisie par Quignard n'est pas anodine : elle suggère une forme de régression, voire d'engloutissement dans une matérialité dépourvue de sens.

Dès lors, nous pouvons envisager que le corps agit pleinement comme *pharmakon*. D'une part, il constitue un vecteur de reconstruction dans l'esprit d'Ann car en le transformant, elle tente d'échapper à elle-même, de se reconstruire en faisant table rase du passé. D'autre part, il agit comme un principe de désubjectivation : loin d'effacer ce qui la constitue, ces transformations accentuent la perte de repères et participent à une forme de désubjectivation. Il devient de cette façon le lieu d'une illusion fondamentale qui est celle de pouvoir supprimer l'être en modifiant son apparence.

Ce paradoxe est d'autant plus frappant que ces transformations prennent parfois la forme d'un véritable geste sacrificiel :

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Id.*, p. 108.

¹⁵³ *Ibid.*

Elle changea de nouveau ses vêtements. Elle éprouva de la joie à acheter un grand sac de cuir clair, des jupes italiennes de coton mêlé de soie, des chandails de laine, un jean gris, un grand ciré de marin tout jaune. Elle sacrifia ses vêtements de montagne. Jeta le sac à dos.¹⁵⁴

Encore une fois, l'emploi de certains mots n'est pas anodin dans l'écriture de Quignard. Le lexique du sacrifice inscrit ces gestes dans une logique de destruction volontaire. Il ne s'agit pas seulement de changer, mais de renoncer à ce qui constituait le sujet. Le corps et ses attributs deviennent les supports d'un processus volontaire d'effacement qui tend vers une forme de disparition.

C'est en ce sens que cette dynamique peut être rapprochée d'une pulsion de mort. En cherchant à devenir méconnaissable, à se défaire de toute continuité avec le passé, Ann ne vise pas uniquement une libération, mais un anéantissement de soi. L'effacement corporel ne relève pas d'une simple stratégie de protection, mais il engage davantage une tendance à la disparition, à la réduction du sujet à presque rien :

Son visage avait maigri. Son corps aussi avait maigri. Il ne restait plus que les os, la tristesse, une étrange élégance toute neuve. Ses cheveux avaient repoussé et de nouveau elle commençait à pouvoir les relever en un petit chignon. Sa peau était devenue toute tirée et plus brune. L'eau de la mer, les soins de l'Engadine l'avaient lissée. Les robes sur elle étaient belles, un peu lâches pour son corps, tombaient merveilleusement. À force de nager elle était plus élancée. Elle nageait seule. Elle marchait seule. Elle mangeait seule. Elle lisait dans son coin.¹⁵⁵

Le corps aminci, épuré jusqu'à l'os mais avec une étrange élégance toute neuve devient l'image même de cette tension entre renaissance et disparition, entre vie et mort. Ainsi, l'identité physique instable d'Ann Hidden prolonge et radicalise la logique *pharmakonique* déjà à l'œuvre dans les lieux et dans l'identité symbolique. Le corps constitue le dernier seuil de cette tentative de fuite car en le transformant, le sujet croit pouvoir s'effacer. Pourtant, cette transformation ne fait que révéler l'impossibilité d'une telle entreprise.

Cette logique d'effacement de soi par le corps ne se limite toutefois pas à une transformation individuelle. En effet, elle peut également passer par une forme d'appropriation de l'autre, comme en témoigne sa relation avec Juliette dans sa villa Amalia :

¹⁵⁴ *Id.*, p. 114.

¹⁵⁵ *Id.*, p. 122.

Puis, au cours de l'été, elles se mirent à s'habiller semblablement. Elles échangeaient leurs habits. Ce qui revient à dire qu'Ann changea du jour au lendemain de garde-robe. Elle s'enticha de tout ce que portait Juliette - elle ne s'en distinguait que dans les couleurs (qu'elle choisissait un peu plus sombres ou âgées ou distinguées ou sévères ou lugubres)¹⁵⁶

Dans cet extrait, la modification de l'apparence ne vise plus seulement à devenir méconnaissable, mais à devenir semblable, à devenir l'autre. Le corps cesse d'être uniquement le lieu d'une transformation personnelle pour devenir le support tangible d'un glissement identitaire vers l'autre. En adoptant le style vestimentaire de Juliette, Ann ne change pas seulement de vêtements, mais elle engage un processus de désubjectivation au sens où elle tend à se défaire de ses propres marqueurs d'identité pour épouser ceux de Juliette.

Ce phénomène peut être interprété, selon l'analyse que l'on en propose, comme une nouvelle tentative de fuite de soi. Là où ses précédentes transformations visaient une forme d'effacement, il s'agit ici d'un déplacement en n'étant plus soi, mais en étant l'autre. Juliette apparaît dès lors comme une figure projective, incarnant à la fois un présent possible et une forme d'avenir dans l'histoire affective qu'Ann construit avec elle. Ann, par ce processus, ne cherche pas simplement à lui ressembler, mais elle tente d'incarner une autre existence que la sienne, comme si l'identité pouvait se transférer par imitation. Cependant, cette assimilation demeure incomplète puisque Ann se distingue de Juliette par les couleurs choisies, plus sombres et lugubres. Ce détail est essentiel car il indique que même dans cette tentative de fusion, une différence persiste. Ann ne devient jamais totalement Juliette ou même presque comme Juliette. En effet, elle propose une variation plus sombre comme si sa propre intériorité, intangible et ineffaçable, marquée par le deuil et la mélancolie résistait à l'effacement. L'imitation ne produit donc pas une véritable substitution identitaire salvatrice, mais une forme de décalage révélant l'impossibilité de fuir la part d'elle-même qu'elle essaie réellement de fuir.

En définitive, cette dynamique participe pleinement de la logique *pharmakonique*. Devenir l'autre semble d'abord un remède, comme une manière d'échapper à soi et de s'inscrire dans une relation vivante au lieu de l'inscription dans les relations qu'entretient Ann avec les morts, mais cette tentative se révèle également toxique, dans la mesure où elle accentue la perte d'identité sans jamais permettre une véritable reconstruction puisque malgré cela, Ann n'échappe pas tout à fait à ce qui la hante. En ce sens, cette adoption du style de Juliette nous montre une tentative supplémentaire du processus de disparition de soi qui traverse tout le

¹⁵⁶ *Id.*, p. 202.

roman. Cette tentative physique ultime en expérimentant l'identité de l'autre échoue, une fois encore, à produire une stabilisation du sujet et reconduit au contraire son irréductible division.

Le corps, en tant que *pharmakon*, offre la promesse d'une disparition salvatrice, tout en ramenant le sujet à une perte toujours plus profonde de lui-même. Loin de permettre une renaissance, il devient le lieu où se manifeste le plus intensément la tension entre désir de revivre et désir de disparaître.

G. La *mancanza*

L'ensemble des dynamiques analysées jusqu'ici semblent trouver son principe d'unité dans une notion centrale du roman : celle de la *mancanza*. Le texte le souligne d'ailleurs explicitement : « Sa vie ? La *mancanza*. »¹⁵⁷ Comme le développe Midori Ogawa (2007), la *mancanza* est « un mot italien qui désigne un “manque”, une “faute” ou une “erreur” ». ¹⁵⁸ Il ne s'agit donc pas d'un simple motif thématique, mais d'une véritable clé d'analyse qui permet de saisir la logique existentielle d'Ann Hidden. Dans l'explication qu'en donne Quignard, lui-même la *mancanza* renvoie à un moment de stérilité :

La *mancanza* dans la baie de Naples c'est la lune décroissante où il ne faut surtout rien planter, rien féconder.¹⁵⁹

Elle désigne dès lors un temps improductif marqué par l'absence de croissance et de renouvellement. Appliquée à Ann Hidden, cette notion permet de penser son existence comme intrinsèquement privée de toute possibilité d'ancrage ou de fécondité, qu'elle soit affective, identitaire ou existentielle.

Cependant, la *mancanza* ne se réduit pas à ce que l'on vient d'évoquer. En effet, elle est également ce à partir de quoi naît le désir, comme le suggère cette analyse d'Ogawa :

Le désir résulte d'un défaut de vision. Dans le manque [...], il voit mal : de là se produisent les erreurs et les fautes. Contrairement à son apparence prévoyante, Ann est frappée par la malvoyance. Ce motif du mal voir s'exprime dès l'incipit du roman où Ann surprend la scène adultère : “ Thomas cherchait à ôter son manteau. La jeune femme se haussa sur la pointe des pieds. Elle tendait ses lèvres vers ses lèvres. Mais les feuilles les plus basses du

¹⁵⁷ *Id.*, p. 114.

¹⁵⁸ Ogawa, M. (2007) *Le solstice d'hiver*, p. 93. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

¹⁵⁹ Quignard, P. (s.d.). Cité Par : Kliebenstein, G. (2007). Cité par : Ogawa, M. *op. cit.*, p. 93. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

laurier la gênaient. Elle aurait voulu découvrir tout son visage. Ils étaient sur le point de quitter le porche de la maison et de rentrer. Elle allait manquer son visage.”¹⁶⁰

Ann ne voit pas pleinement, mais manque ce qui se donne à voir. Ce défaut de vision traduit une condition plus profonde. Le réel lui échappe et c’est précisément de cette défaillance que naît le désir. Désirer, dès lors, ce n’est pas viser un objectif tangible et atteignable, mais poursuivre justement ce qui se dérobe. C’est en ce point que la *mancanza* révèle toute sa dimension *pharmakonique*. En effet, le manque agit à la fois comme un principe de mise en mouvement et comme une source, si ce n’est la source d’égarement. D’une part, il constitue un antidote en ouvrant un espace de désir qui empêche la fixité, il pousse Ann à se déplacer, à se transformer et à désirer un mieux ailleurs et autrement. D’autre part, ce manque agit comme un principe d’égarement parce qu’il repose sur un défaut de vision, le désir qu’il engendre est fondamentalement erroné. Ce désir conduit à des choix inadéquats, à des projets illusoire. La *mancanza*, en tant qu’elle signifie également la faute et l’erreur, inscrit le sujet dans une dynamique d’égarement où chaque tentative de résolution reconduit le manque initial. C’est de cette manière qu’Ann ne cesse de fuir non pas pour atteindre un objet stable, mais pour poursuivre une absence qu’aucune réalité ne peut venir combler.

Dès lors, la fuite ne saurait être comprise uniquement comme une tentative d’échapper à son existence, mais s’inscrit dans une dynamique plus profonde où le désir né du manque devient lui-même le moteur d’une errance sans issue possible. La *mancanza* désigne donc par essence un *pharmakon* pour Ann : elle désigne ce à quoi Ann essaie d’échapper, mais également ce à partir de quoi elle existe. En ce sens, les transformations et changements successifs qu’opère Ann dans sa vie ne constituent pas des solutions, mais les manifestations mêmes de cette logique. Autrement dit, elles répondent au manque en cherchant à le combler, tout en le reconduisant et en l’approfondissant. Le sujet est de ce fait pris dans une tension insoluble entre le désir de se libérer du manque et l’impossibilité de s’en extraire.

H. une écriture du retrait

Bien que la crise du langage s’inscrive pleinement dans l’écriture fragmentaire de Quignard (faite de phrases brèves, d’ellipses et de discontinuités), nous ne nous attarderons pas ici sur cet aspect formel. Ce qui retiendra davantage notre attention est le déplacement opéré : le langage, mis en défaut, cède la place à d’autres modalités d’expression. Dès lors, dans *Villa*

¹⁶⁰ Ogawa, M., *op. cit.*, p. 95. Dans : Bonnefis, P. et alii. (dir.), *op. cit.*

Amalia, le retrait ne se dit pas seulement dans la fragmentation de la langue, mais dans l'émergence du silence et de la musique comme formes substitutives de la parole.

I. Du silence à la musique

Dans *Villa Amalia*, le retrait qui caractérise l'expérience d'Ann Hidden ne concerne pas seulement les lieux ou l'identité, mais affecte également le rapport au langage. La parole apparaît en effet comme profondément fragilisée, souvent empêchée voire contournée. Les dialogues sont marqués par une forme de pauvreté expressive ou d'évitement communicationnel, en témoigne notamment cet échange avec son patron Roland lorsqu'elle décide de démissionner :

- Je ne sais pas quoi dire.
- C'est bien ainsi.
- C'est un curieux début d'année.
- Oui.¹⁶¹

La parole ne permet ici ni d'éclairer la situation ni de produire un véritable échange. Au contraire, elle entérine le silence qu'elle semble combler.

Ce phénomène se retrouve également dans les interactions affectives. Face à Thomas, son mari infidèle qui cherche à rétablir un lien par la parole, Ann opte pour un déplacement :

- Je voudrais qu'on soit comme avant, lui dit-il.
- Elle ne répondit pas. Il marchait plus lentement. Il la serrait contre lui.
- Je t'aime, dit-il.
- Tiens ! Regarde là-bas.
- Regarde-moi plutôt.
- Elle le regarda.
- Je souffre dit-il.
- Il faisait une tête si misérable qu'elle soupira :
- Allons manger quelque chose puisque tu as faim.¹⁶²

Le langage émotionnel est ainsi désamorcé, comme si les mots ne pouvaient plus porter l'affect, maintenant dirigé davantage vers le deuil de cette relation plutôt que dans sa dimension

¹⁶¹ Quignard, P. *Villa Amalia*, op. cit., p.33.

¹⁶² *Id.*, p. 63.

amoureuse. La parole est alors remplacée par des gestes triviaux qui marquent une forme de refus ou d'impossibilité de dire.

Cette défiance vis-à-vis du langage peut être éclairée par l'analyse de Jean-Louis Pautrot (2013) :

La langue y est surtout par l'emprise implacable qu'elle exerce sur celui qui en use et la "violence terrifiée", le sentiment d'exil qui en résulte. [...] l'intervention de la langue occulte le réel auquel elle réfère, et en dessaisit qui en use.¹⁶³

Dans cette perspective, le retrait d'Ann face à la parole n'incarne pas seulement une attitude individuelle, mais un rapport à la langue, perçue comme inadéquate, voire violente. Parler ne rapproche ni du réel ni de l'autre. Corrélativement, le langage introduit une distance supplémentaire.

Cependant, ce retrait ne se réduit pas à une simple défaillance du langage. Il ouvre également un espace où le silence devient signifiant. Celui-ci n'est pas uniquement absence de parole, mais devient une modalité d'expression singulière. De ce fait, certaines scènes sont explicitement placées sous le signe d'un silence partagé, car celui-ci incarne l'une des seules manières de communiquer avec la protagoniste, en témoignent ces extraits :

Ann aimait de plus en plus ce lieu, cette vue immense sur la mer. Elle ne parlait pas. Elle laissait faire la vieille femme dont elle tenait de nouveau la main, laquelle ne parlait pas davantage.¹⁶⁴

Plus loin :

Il y eut un évènement curieux. Ils buvaient en silence dans la paix, ils ne parlaient pas quand un gros merle trotta soudain vers Georges et se percha d'un coup sur sa chaussure.

Le gros merle ne bougea pas.

George ne bougea pas.

Le gros merle poussa quatre cris et partit.

Ann fut subjuguée.¹⁶⁵

¹⁶³ Pautrot, J.-L., *op. cit.*, p.40.

¹⁶⁴ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.134.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 159.

Dans ces moments, le silence ne signale pas un manque, mais une forme d'accord implicite, une coprésence qui ne nécessite pas de se soumettre au langage. De surcroît, le texte suggère que ce silence peut émaner des corps eux-mêmes :

Leurs corps créaient le silence dans lequel elles vivaient. La petite Radnitzky aimait ce silence qui entourait le corps d'Ann Hidden - plus encore que la musique peut-être- ou qui était son compagnon énigmatique. Autour d'elles, autour de leurs jambes, autour de leur ventre, autour de leur torse, en s'avancant, le silence et la lumière s'intensifiaient mystérieusement. Les bruits s'anéantissaient tant leur présence possédait d'ascendant. Autour des félins il en va de même. C'était très étrange.¹⁶⁶

Le silence devient ici presque tangible, comme matérialisé. Il se définit dès lors comme une intensité sensorielle apaisante. Cette ambivalence du silence rejoint les analyses de Rachel Boué (2009) qui souligne ceci :

La sexualité-alternativement nommée aussi amour- le silence, le secret, la musique- comme on l'a vu plus haut- tendent vers une zone sublime prélangagière, à l'écart du monde. Cette aire préverbale est l'alibi du texte qui l'attire comme une force désirante vers un hors texte silencieux.¹⁶⁷

Le retrait de la parole peut donc être compris comme une tentative d'accéder à un en-deçà du langage, à une forme d'expérience plus sensible où le sujet existe autrement que par sa faculté langagière.

Cette tension est d'autant plus remarquable qu'elle se joue dans et par l'écriture elle-même : parler du silence suppose de le formuler, de le faire exister par des mots. Il y a là un paradoxe constitutif de l'écriture quignardienne : le silence ne peut transparaître qu'à travers le langage qui, pourtant, tend à le recouvrir. Dès lors, le texte ne cesse de produire du silence tout en l'énonçant, comme si l'écriture elle-même était travaillée par ce qu'elle cherche à atteindre.

Toutefois, ce silence demeure profondément équivoque. S'il permet, nous l'avons évoqué, une certaine forme d'apaisement, il reconduit également à une forme d'isolement destructeur. Le silence qui entoure certains lieux ou certaines scènes rappelle qu'il peut aussi être chargé d'une dimension oppressante. Il ne constitue donc pas une alternative stable au langage :

¹⁶⁶ *Id.*, p. 178.

¹⁶⁷ Boué, R., *op. cit.*, « Le silence bavard de la littérature contemporaine chez Pascal Quignard, Valère Novarina et Frédéric-Yves Jeanet », §. 21.

Elle regardait autour d'elle. La pièce était toujours la même. Basse, longue, mal éclairée et plus vide encore que cinquante ans plus tôt. Elle y avait rarement été admise. Les poutres étaient toujours aussi obscures, apparentes, oppressantes. La cheminée vide - et au-dessus de la cheminée le crucifix noir. Aucune autre image. Le même silence. La même violence.¹⁶⁸

Langage et silence apparaissent ainsi pris dans une même tension où tous deux échouent à stabiliser l'expérience du sujet, tout en constituant des tentatives pour s'en approcher. En ce sens, ils peuvent être envisagés comme relevant d'une logique *pharmakonique* : la parole en cherchant à dire s'éloigne du réel, mais le silence en suspendant le langage ouvre un espace d'intensité, mais au prix d'un retrait du monde qui n'est pas salvateur. L'un comme l'autre sont donc à la fois salvateur et destructeur.

C'est précisément dans cet entre-deux que s'inscrit la musique, qui occupe également une place centrale dans le roman. La scène du rituel familial est à cet égard significative :

Elle se rendit rue Rachel, acheta une jacinthe blanche, entra dans le cimetière de Montmartre, prit le chemin Billaud, suivit l'allée de la Croix sur la gauche, s'arrêta devant la tombe de son petit frère, posa la jacinthe sur la pierre.

Par tradition familiale [...], on faisait ses adieux au piano. Chaque famille a ses rituels très vite inintelligibles. [...], on se mettait au piano et on jouait une pièce pour se dire au revoir. On n'embrassait pas. On s'enfuyait alors sans un mot alors que l'espace résonnait encore de musique. Elle se dit qu'il lui fallait désormais jouer partout l'adieu sans le savoir.¹⁶⁹

La musique s'entend comme une forme d'expression qui se substitue à la parole. Elle permet de dire sans mots, tout en maintenant une présence là où la parole échoue. Située entre le langage et le mutisme, elle ouvre un espace singulier qui prolonge la logique du retrait tout en la transformant. Cependant, la musique ne saurait être pensée comme une simple alternative apaisée. Elle est également traversée par une violence interne, en atteste cet extrait :

Elle jouait toute droite, les mains comme rondes et extrêmement fort. Chaque fois que Véri entendait Ann jouer- depuis l'enfance-, l'intérieur de son corps se mettait à trembler sous la peau. Ce n'était pas de la musique. C'était de la violence qui tout à coup cessait d'être contenue.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Quignard, P. *Villa Amalia.*, *op. cit.*, p.284.

¹⁶⁹ *Id.*, pp.89-90.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 52.

La musique incarne ici une forme exutoire d'une violence qui était retenue sous la forme du langage normatif, rapprochant de cette manière l'expérience musicale d'une forme de débordement pulsionnel.

Cette pratique ne relève à nouveau pas d'un choix individuel, mais elle s'inscrit dans un héritage familial explicitement présenté comme une tradition. En ce sens, le recours à la musique et au mutisme ne constitue pas seulement une alternative au langage, mais condamne Ann à une forme de déterminisme communicationnel. En effet, elle ne choisit pas de dire par la musique ; c'est une forme expressive héritée qui s'impose à elle :

- Pardonnez-moi, cria-t-elle.

Elle se leva brusquement de table et quitta le restaurant.

- Qu'est-ce qu'elle a ? demandai-je au docteur Radnitzky.

- Rien. Ne vous inquiétez pas, répondit-il.

- Quoi, rien ?

- Oui, qu'est-ce qu'elle a ? insista Juliette.

- Elle a ses bribes de musique. Vous devez comprendre cela. Charles.

- Je n'ai jamais composé, dis-je.

- C'est-à-dire ? demanda Juliette. Qu'est-ce qu'elle va faire ? Elle va nous laisser en plan toute la soirée ?

- Non, non. Elle va les noter dans la voiture qui est garée dans la rue pour s'en débarrasser le cerveau puis elle va revenir.¹⁷¹

Cet extrait corrélat au précédent suggère une intériorisation de ce rituel, qui devient presque inconsciente, comme un geste répété, inscrit dans le corps autant que dans la mémoire et donc, dans l'identité.

La musique apparaît alors comme le lieu où se nouent plusieurs dimensions fondamentales du roman : elle est à la fois liée au deuil et à la solitude et à une forme de disparition du sujet lui-même, comme le suggère la description d'Ann :

Quand Ann Hidden était perdue dans son chant, elle se tenait curieusement assise. Son corps était presque rejeté en arrière. Elle avait l'air magnifique d'une femme qui ne pense jamais à l'impression qu'elle peut produire. Il semblait alors qu'il était possible que soudain

¹⁷¹ *Id.*, p. 196.

elle disparaisse, tombe, s'envole, se jette du haut des roches dans le port, plonge dans la mer.¹⁷²

On voit ici que la musique constitue un espace où le sujet se défait, ce qui peut le mener à s'abolir.

De surcroît, la structure même des compositions d'Ann prolonge formellement la logique du fragment quignardien :

Ce qui faisait le propre des pièces d'Ann Hidden consistait dans leur interruption subite. Il n'y avait pas de fin- mais un brusque silence qui semblait impréparé et surgir au pire moment, au moment le plus douloureux, au moment où on attendait le plus la suite.¹⁷³

En effet, selon Pautrot (2013) :

Le fragment quignardien cherche une densité, une intensité qu'il peut seul atteindre et qui a pour fin d'émouvoir le lecteur. À partir de ce livre, le fragment devient un symptôme assumé et son emploi assure que l'absence et le silence sont constitutifs de l'écrit, qu'ils tiennent une place à la limite plus grande que les mots, la nature de ce silence constituant peut-être l'aspect le plus vitale de l'écriture.¹⁷⁴

Le silence n'est plus seulement ce qui entoure la musique. De fait, il en devient l'aboutissement brutal. La musique dès lors, ne résout ni le langage ni le silence, mais conduit à ce dernier.

Dans cette perspective, elle peut être comprise comme un lieu de tension entre pulsion de vie et pulsion de mort. Effectivement, la musique exprime, intensifie mais elle aboutit aussi à l'arrêt, à la coupure, à la disparition. Elle constitue ainsi un *pharmakon* particulièrement puissant puisqu'elle s'inscrit comme un remède au défaut du langage et permet de renouer avec une certaine forme d'expression sensible tout en reconduisant le sujet à une expérience de la perte et de la dissolution.

Dès lors, la musique participe d'une logique de fatalité comparable à celle qui traverse l'ensemble du roman. Elle se manifeste à la fois comme une ressource permettant d'exprimer ce que le langage ne peut dire et comme une contrainte reconduisant un schéma hérité auquel Ann ne semble pas pouvoir échapper. En ce sens, la musique prolonge la dynamique *pharmakonique* déjà à l'œuvre : remède au défaut de la parole assignant Ann à une manière de

¹⁷² *Id.*, p. 219.

¹⁷³ *Id.*, p. 269.

¹⁷⁴ Pautrot, J.-L. *op. cit.*, p.42.

dire qui loin de la libérer totalement inscrit son expérience dans une répétition d'un schéma familial.

Cette ambivalence de la musique se prolonge dans sa relation étroite à la solitude, qui s'exhale d'abord comme un horizon désiré :

“O Oh how I !” chantonna-t-elle pendant plusieurs semaines. Katherine Philips est une des plus grandes poétesses anglaises du XVII^e siècle. Elle avait écrit une élégie intitulée O solitude ! Sur quoi Purcell avait composé un chant qui errait sans fin. Ces vers étaient venus correspondre à sa vie.¹⁷⁵

Cependant, cette solitude est immédiatement troublée par la dimension spectrale introduite par le verbe *hanter*. La musique ne se contente pas d'accompagner le retrait, mais s'impose comme une présence persistante, à l'instar des autres morts du roman qui habitent envers et contre tout Ann. La musique devient dès lors le vecteur d'un retour du passé, d'un retour de ce qu'Ann tente désespérément de fuir : le deuil.

Ce lien peut être éclairé à nouveau par le texte de Jean-Louis Pautrot (2013) :

Quignard avoue : “La musique reste l'art qui lève en moi les émotions les plus intenses.” Il attribue à cela une cause tangible, physique, “parce qu'elle est dans la reconnaissance, parce que le seul lien entre le perdu et le retrouvé, c'est un son entendu dans l'autre monde, que le musicien a pour vocation de faire revenir”.¹⁷⁶

La musique d'Ann apparaît dès lors comme un mode de présence de ce qui n'est plus. Cette dimension se confirme dans la description même de son œuvre :

Les musicologues écrivaient des études très complexes sur ses œuvres si brèves et si précaires. À la vérité, la musique d'Ann Hidden était simplement marquée par la douleur. C'était une douleur toute simple. C'était la douleur inconsolable qui fait le fond du jour qu'on découvre.¹⁷⁷

La musique ne permet donc pas de dépasser le deuil, mais au contraire, elle le maintient dans une forme de présence continue. Ainsi, loin de constituer une échappatoire, elle reconduit Ann à ce dont elle cherche à s'éloigner. Elle est donc à la fois refuge déterminé par une forme

¹⁷⁵ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.122.

¹⁷⁶ Pautrot, J.-L., *op. cit.*, p.28

¹⁷⁷ Quignard, P. Villa Amalia., *op. cit.*, p.276

de répétition du schéma familial et rappel de ses blessures liées aux différents deuils qu'elle a traversés, prolongeant pleinement la logique *pharmakonique* du texte.

3. Ann Hidden : une figure sacrée et mythique

Dans *Villa Amalia*, Ann Hidden se présente d'abord comme une figure quasi-martyre confrontée à la souffrance et au renoncement, où chaque épreuve agit à la fois comme une chute et comme une élévation.

A. Une figure quasi-martyre

Selon les définitions du CNRTL (s.d.), le martyr est une : « personne qui a souffert ou qui souffre beaucoup physiquement ou moralement »¹⁷⁸ ou encore une « personne à qui on a infligé des supplices et/ ou la mort pour une cause, un idéal. »¹⁷⁹ Dans *Villa Amalia*, Ann se profile comme une figure quasi-martyre, pour qui la souffrance et le renoncement deviennent à la fois poison et remède.

L'idée de traversée du désert, symbolique de l'épreuve initiatique, est esquissée dès le début du roman :

- Fais-moi signe dès que tu arrives dans le désert. Appelle-moi dès que tu gravis les pentes. Aux premières oasis.
- Aux premières oasis.
- Appelle-moi dès que cela t'est possible.
- Promis, lui dit-elle.
- Donne-moi ton nouveau numéro de téléphone dès que ce sera possible.
- Promis, lui dit-elle.¹⁸⁰

La répétition insistante de ces consignes souligne l'attente du sacrifice et de la persévérance, même si, dans les faits, Ann ne parcourt jamais ce désert, refusant l'itinéraire prescrit par d'autres.

Une dimension sacrificielle est clairement manifeste dans le comportement d'Ann Hidden : « Elle sacrifia ses vêtements de montagne. Jeta le sac à dos. »¹⁸¹

Le renoncement à ses possessions devient ici un premier acte de purification, un abandon de soi qui prépare l'âme à la confrontation avec la souffrance. Cette ascèse se prolonge dans la vie à l'hôtel, où Ann éprouve le poids de rythmes presque religieux :

¹⁷⁸ CNRTL. (s.d.). *MARTYR*, -YRE, *subst.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/martyr>

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Quignard, P. *Villa Amalia*, *op. cit.*, p.101.

¹⁸¹ *Id.*, p. 114.

Elle prit conscience que la vie d'hôtel commençait à lui peser. Les horaires religieux de cette vie, le chuchotement du personnel, les rythmes toujours contraignants, presque entraînants, les odeurs.¹⁸²

L'hôtel devient un couvent laïc, où la discipline et la répétition imposent une forme de méditation forcée, un cadre propice à l'épreuve intérieure. Ann y est seule face à elle-même, face à ce qui la hante.

Le temps, lui-même ponctué par le calendrier religieux, accentue cette impression de rituel ascétique : « C'était le vendredi saint. C'était le 25 mars. »¹⁸³ Cependant, cette dimension rituelle se heurte à la perte de la foi, notamment dans la scène de l'Ascension avec sa mère :

Sa mère fit une colère d'enfant. C'était l'Ascension. Marthe Hidelstein voulait coûte que coûte aller à la messe accompagnée de sa fille.

- Je n'ai plus la foi, maman.

- Tu ne peux pas faire cinq cents mètres avec moi et t'asseoir pendant trois quarts d'heure à mes côtés ?

- Bien sûr, maman.

- Alors viens !

- Mais c'est idiot, maman. Je te dis que je n'ai pas envie. Tout cela me pèse.

- Si tu crois que tout ne me pèse jamais !

- Mais, maman, l'illusion s'est éteinte. Je ne pratique plus.¹⁸⁴

Dans ce dialogue, Ann proclame sa perte de la foi, qui dépasse le simple refus de pratiquer un rituel religieux. En effet, elle cesse de croire en toute forme d'illusion salvatrice, qu'elle vienne du religieux ou de ses propres transformations. Cette perte de la foi devient un marqueur de son parcours de martyr. En renonçant à l'idée d'un mieux garanti par des forces extérieures, elle s'expose pleinement à la souffrance et au vide, sans consolation. La foi, qui aurait pu fonctionner comme un appui ou comme un leurre est remplacée par une confrontation directe avec elle-même et ses choix. L'Ascension prend alors un sens métaphorique qui sied davantage à Ann :

L'Ascension est la fête consacrée au départ. Dieu dit : J'ai quitté mon père pour venir en ce monde et maintenant j'abandonne le monde. Un homme crut entendre une voix qui disait

¹⁸² *Id.*, p. 126.

¹⁸³ *Id.*, p. 129.

¹⁸⁴ *Id.*, p. 151.

: Lève-toi et va. Quitte ta maison et pars à la recherche du lieu que je te ferai voir. Il partit. Il alla présenter son visage à une autre terre qui n'était pas une terre.¹⁸⁵

Ann, à l'image de ce pèlerin, quitte les lieux familiers et les sécurités matérielles pour s'engager dans une reconstruction identitaire radicale. Cette tentative de renaissance par le renoncement et l'épreuve constitue sa propre traversée, son chemin de croix contemporain, où la souffrance agit comme *pharmakon* : à la fois destructrice par la privation et l'épreuve et réparatrice en permettant un dévoilement progressif de soi.

La dimension martyrielle d'Ann se cristallise pleinement dans le passage suivant :

Quand l'évènement se réduit à son épreuve, aucune consolation ne console. Aucun alcool, drogue, café, tabac, chimie, somnifère, n'apporte son aide. Il faut que l'âme se tourne vers la souffrance, il est pour ainsi dire nécessaire qu'elle la subisse front à front, lui offre son temps, son abîme, sa détresse. Il faut qu'elle l'attire hors du corps. Il faut qu'elle la nourrisse d'autre chose que de soi. Il faut la tenter, lui lancer un appât, sacrifier un objet vers elle comme s'il s'agissait d'un être. Ann Hidden décida de sacrifier la villa sur la mer.¹⁸⁶

Le sacrifice de la villa ne relève plus d'un choix purement volontaire, mais devient une nécessité. Le paradis qu'elle représentait s'est mué en un enfer personnel après la mort de la petite Magdalena. Pour Ann, conserver la villa signifierait rester prisonnière de la douleur. Le renoncement devient donc indispensable, une sorte de passage obligé pour affronter la souffrance et avancer sur son propre chemin de croix.

4. Conclusion

L'esthétique littéraire de *Villa Amalia* se construit autour d'une tension fondamentale qui traverse à la fois les espaces, l'identité et le corps de Ann Hidden. Les lieux qu'elle habite se révèlent être des espaces ambivalents, à la fois protecteurs et mortifères, où la mémoire des pertes empêche toute véritable ancrage du sujet. Cette impossibilité du *chez-soi* ne relève pas seulement d'une instabilité extérieure, mais traduit une fragmentation plus profonde, affectant l'identité même du personnage, toujours en fuite, toujours en tentative de recomposition, sans jamais parvenir à coïncider avec elle-même.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 152.

¹⁸⁶ *Id.*, p. 234.

Dans ce cadre, la folie qui traverse le personnage ne saurait être entendue au sens médical ou pathologique du terme. Elle ne relève pas du diagnostic psychiatrique, mais d'un rapport singulier au monde, marqué par une intensification des expériences de perte, de retrait et de désidentification. Ainsi, la *folie* d'Ann Hidden se situe plutôt du côté de l'excès. Elle correspond moins à une altération des facultés qu'à une manière extrême de se confronter au réel, qui la conduit à rompre avec les normes sociales, identitaires et affectives, faisant d'elle un personnage marginal.

Dès lors, l'écriture quignardienne donne forme à une expérience limite où cette folie s'inscrit au cœur même du rapport à soi, aux lieux et aux autres. L'errance, la désidentification et la transformation corporelle participent d'un même mouvement qui vise à échapper à la souffrance, tout en reconduisant sans cesse les conditions de celle-ci. Ce mouvement paradoxal fait ressortir la folie comme un véritable *pharmakon* : elle incarne à la fois ce qui permet de survivre en ouvrant des espaces de retrait, de rupture et de recomposition de soi et à la fois ce qui menace l'intégrité émotionnelle du sujet, en l'enfermant dans une répétition de la perte, dans une dissolution de l'identité et dans une proximité constante avec la mort.

En ce sens, *Villa Amalia* met en scène un équilibre précaire entre pulsion de vie et pulsion de mort. Autrement dit, entre désir de disparition et nécessité de persister. L'esthétique du roman repose précisément sur cette indécidabilité, qui fait de chaque espace, de chaque transformation et de chaque relation une expérience double. La folie envisagée comme *pharmakon* devient alors une modalité d'existence singulière où le salut et la perte se nouent dans un même mouvement.

La symbolique de la mer

La symbolique de l'eau et de la mer traverse de manière significative *Villa Amalia* et *Le ravisement de Lol V. Stein*, au point de constituer un véritable langage métaphorique de la folie. En effet, si, comme nous avons tenté de le démontrer, la folie agit comme *pharmakon* dans les deux œuvres, l'eau et la mer en deviennent des vecteurs privilégiés, condensant à la fois les dimensions de dissolution et de régénération ; de vie et de mort.

Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982), la mer est :

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort.¹⁸⁷

Cette symbolique éclaire particulièrement le rôle que joue la mer dans ces deux romans, où elle apparaît donc comme un espace profondément *pharmakonique*, en représentant à la fois le lieu de la vie et celui de la mort. Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, cette symbolique s'inscrit d'abord dans un imaginaire de la submersion et de la noyade, souvent figurée en dehors même de la présence réelle de l'eau. Pour étayer notre propos, appuyons-nous d'abord sur cet extrait :

La chaleur d'un été qu'elle a distraitement subie jusqu'à ce jour éclate et se répand. Lol en est submergée.¹⁸⁸

Le terme même de *submersion* suggère une immersion totale, comme si Lol était engloutie par une mer invisible. De surcroît, ce n'est pas la seule occurrence à cette noyade symbolique :

¹⁸⁷ Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (dir.) (1982). *Dictionnaire des symboles – mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, p. 720. Édition revue et corrigée. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. & Éditions Jupiter.

¹⁸⁸ Duras, M., *Le ravisement de Lol V. Stein. op. cit.* p. 53.

Je connais maintenant la puissance, la sensibilité de ce visage si doux - qui est aussi son corps, ses yeux, ses yeux qui voient le sont aussi- noyé dans la douceur d'une enfance interminable qui surnage à fleur de chair.¹⁸⁹

Dans cet extrait, l'image est double. Le narrateur, Jacques Hold, parle ici d'une coexistence de la noyade et de la « surnage »¹⁹⁰, ce qui traduit la tension qui anime Lol, entre disparition et persistance, entre vie et mort, entre effacement et existence. Lol est à la fois immergée et maintenue à la surface, dans un entre-deux caractéristique de l'état *pharmakonique*.

Cette ambivalence se radicalise davantage dans la scène de la plage :

Elle se réveille très vite après moi. De ce côté-là il y a très peu de monde, la plage est vaseuse, on se baigne plus loin, à des kilomètres, la mer est très basse, étale pour le moment [...] Lol le visage dans mon cou ne le voit pas, il y a un mouvement de gens, un rassemblement autour de quelque chose, peut-être un chien mort. Elle se lève, m'entraîne dans un petit restaurant qu'elle connaît. Elle meurt de faim.¹⁹¹

L'apposition faite entre le chien mort dans la mer et Lol qui « meurt de faim »¹⁹² met en parallèle la mort réelle et une forme de mort symbolique. La mer, même retirée et basse demeure porteuse de mort. Elle n'est pas un simple décor, mais un espace qui reflète la condition intérieure de Lol.

Cette logique se retrouve également dans la symbolique plus large de l'eau. Selon le *Dictionnaire des symboles* (1982) :

Les eaux, masse indifférenciée, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénération.¹⁹³

¹⁸⁹ *Id.*, p. 177.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Id.*, pp. 183-184.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Chevalier, J., & Gheerbrant, A., *op. cit.*, p. 432.

De ce fait, s'immerger dans l'eau signifie à la fois « retourner aux sources »¹⁹⁴ et risquer la dissolution. Cette ambivalence éclaire la comparaison initiale entre Lol et l'eau :

Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fût dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort.¹⁹⁵

Lol est insaisissable, fuyante, indomptable. Elle incarne elle-même cette matière fluide, impossible à contenir et porteuse de potentialité, mais aussi de perte.

Cependant, cette eau, chez Duras, est souvent davantage assignée à la mort qu'à une forme de renaissance possible :

Ses yeux sont veloutés comme seuls les yeux sombres le sont, or les siens sont d'eau morte et de vase mêlées, rien n'y passe en ce moment qu'une douceur ensommeillée.¹⁹⁶

L'eau, symbole de la vie, devient ici caractérisée par la mort. Elle reflète l'état intérieur de Lol, une forme de mort psychique, une « douceur ensommeillée »¹⁹⁷ qui évoque un état proche d'une mort libératrice.

Nous l'avons évoqué lors de notre précédente analyse, la folie de Lol ne se contente pas d'elle, mais contamine également le narrateur, Jacques Hold. Cette submersion le touche également de plein fouet :

Elle revient d'accompagner les Beugler. Elle arrive, lentement et s'adosse contre la porte-fenêtre. Le visage baissé, les mains derrière son dos agrippées au rideau, elle reste là. Je vais tomber. Une faiblesse monte dans mon corps, un niveau s'élève, le sang noyé, le cœur est de vase, mou, il s'encrasse, il va s'endormir. Qui a-t-elle rencontré à ma place ?¹⁹⁸

Cependant, au-delà des images aquatiques qui traduisent cette noyade intérieure, c'est la construction même du paragraphe qui donne à voir le processus de contamination. En effet, le mouvement énonciatif suit une progression significative. Jacques Hold commence par décrire Lol. Dans les trois premières phrases, le pronom *elle* est répété, ce qui maintient encore une séparation entre le sujet observant et observé. Or, cette distance se fissure brusquement avec

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Duras, M., *Le ravissement de Lol V. Stein.*, *op. cit.* pp. 12-13.

¹⁹⁶ *Id.*, p. 83.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Id.*, p. 111.

l'irruption du *je* : « Je vais tomber »¹⁹⁹. Cette phrase marque un basculement, à la fois syntaxique et subjectif. Le regard porté sur Lol se mue en expérience vécue. La description objective cède la place à une perception corporelle immédiate.

Plus encore, la contamination atteint son point culminant dans la dernière phrase : « Qui a-t-elle rencontré à ma place ? »²⁰⁰. Ici, Lol et le narrateur se trouvent réunis dans une même structure syntaxique. Le *elle* et le *ma* coexistent dans une relation d'interdépendance, comme si l'identité du narrateur ne pouvait plus se penser indépendamment de celle de Lol. Le syntagme « à ma place »²⁰¹ est particulièrement révélateur de ce que nous avançons puisqu'il suggère une substitution et donc, une dépossession de soi.

Somme toute, la progression du paragraphe met en scène une véritable dissolution des frontières subjectives : d'abord séparés, Lol et Jacques Hold se trouvent peu à peu mêlés dans un même espace énonciatif. La contamination n'est donc pas seulement thématique, mais structurelle. Elle se manifeste dans le passage d'une description extérieure à une implication intérieure, puis à une indistinction entre les deux instances. L'image du « sang noyé »²⁰² et du « cœur de vase »²⁰³ ne fait dès lors que redoubler, sur le plan métaphorique, ce que la syntaxe accomplit déjà ; à savoir une immersion progressive du narrateur dans la folie de Lol, jusqu'à l'effacement partiel de sa propre position de sujet.

Dans *Villa Amalia*, la symbolique de l'eau et de la mer se déploie de manière tout aussi ambivalente, mais dans un rapport plus explicitement vécu par le corps. Ann Hidden entretient avec la mer une relation à la fois fascinée et dangereuse :

Elle aima s'épuiser dans une mer devenue plus chaude et plus ombrageuse avec le printemps. La fatigue lui procurait une espèce d'euphorie, d'extase physique difficile à décrire.²⁰⁴

La mer devient ici une source d'extase, de dépassement de soi, presque de renaissance. Pourtant, cette extase passe par l'épuisement, par une forme de mise en danger du corps. La mer agit ainsi comme *pharmakon* : elle soigne en détruisant, elle élève en épuisant.

Cette ambivalence se radicalise dans la scène de presque noyade de l'héroïne :

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Quignard, P. *Villa Amalia*, *op. cit.*, pp. 146-147.

- Elle fait la planche peut-être, murmurai-je en percevant la forme sombre qui flottait à la surface de la mer.

Mais la nageuse ou le cadavre ne répondait pas aux appels de Juliette.²⁰⁵

L'indécidabilité entre vie et mort est ici totale, en atteste l'hésitation entre « nageuse »²⁰⁶, corps vivant et actif et « cadavre »²⁰⁷. La mer efface donc les frontières entre les états, transformant le vivant en quasi-mort. Elle devient le lieu d'une pulsion de mort latente, où toute immersion comporte le risque de ne pas revenir, où toute tentative de fuite renvoie à une potentielle perte totale.

Cette tension se retrouve également dans le rapport d'Ann à l'espace maritime hérité de sa mère :

Comment sa mère avait-elle pu supporter toute sa vie, seule, toutes ces chambres, toute cette violence du vent et de la mer, toutes ces tâches impossibles ?²⁰⁸

Ici, la mer est associée à une forme de déterminisme, de contrainte presque héréditaire venant de la mère, à l'instar de la tendance à la fuite héritée de son père. Pourtant, malgré cette violence, elle demeure un lieu auquel Ann reste attachée. La mer ne peut être quittée, comme si elle exerçait une attraction irrépressible par ce qu'elle représente : tentative de renaissance, mais qui se solve souvent par l'effleurage de la mort.

Plus encore, elle devient un lieu d'effacement de soi :

Il n'y avait qu'assise- ou accroupie- au bord de la mer que son chant s'effaçait.

Elle pouvait passer des heures devant les vagues, dans le vacarme, engloutie dans leur rythme comme dans l'étendue grise, de plus en plus bruyante et immense. Là, elle perdait non seulement ses chants mais jusqu'au souvenir de sa vie, jusqu'au sentiment de son corps.²⁰⁹

Ici, nous pouvons voir que l'engloutissement est total, mais c'est paradoxalement ce qui est recherché par Ann. Perdre la mémoire, les sensations du corps correspondent au désir d'Ann de fuir son existence. La mer apparaît donc comme un espace de disparition salvatrice, mais qui la rapproche simultanément d'une forme de mort, puisqu'elle est engloutie.

²⁰⁵ *Id.*, pp. 193-194.

²⁰⁶ *Id.*, p. 194.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Id.*, pp. 264-265.

²⁰⁹ *Id.*, p. 266.

Enfin, l'eau sous ses formes incontrôlables, comme celle de la pluie ou du fleuve participe également de cette ambivalence :

La pluie et la bourrasque la chassèrent brusquement. [...] Là, assise derrière le volant, à l'abri dans sa voiture, assourdie sous le bruit de la pluie martelant le toit de tôle de la voiture, enveloppée de nuit et de pluie, le long de la Seine, près de la passerelle de l'Avre éclairée par les lampadaires, la paix se fit peu à peu en elle.

Sinon la vraie paix, un calme profond, vaste, angoissée, énergique, l'enveloppa.²¹⁰

Cet extrait révèle une coexistence simultanée du calme et de l'angoisse, ce qui traduit parfaitement la logique *pharmakonique* intrinsèque du rapport à l'eau. Par ailleurs, cette ambivalence s'inscrit également dans la distribution même des rôles syntaxiques et des forces en présence. En effet, l'eau (sous la forme de la pluie) est dotée d'une véritable agentivité « la pluie et la bourrasque la chassèrent »²¹¹. Ce sont les éléments naturels qui agissent, qui initient le mouvement, tandis qu'Ann est reléguée à une position de pure passivité. Elle ne décide pas de fuir ; elle est chassée. Cette dynamique se prolonge tout au long du passage. Ann n'est jamais sujet de l'action, elle est « assourdie »²¹², « enveloppée »²¹³, comme immergée dans un environnement qui s'impose à elle.

De surcroît, même l'apaisement final ne relève pas d'un choix ou d'un certain self-contrôle. Le texte ne nous dit pas qu'Ann trouve la paix, mais que « la paix se fit peu à peu en elle »²¹⁴. La tournure impersonnelle souligne une dépossession radicale : ce n'est pas elle qui agit, mais quelque chose agit en elle, indépendamment de toute forme de volonté propre. De même, « un calme [...] l'enveloppa »²¹⁵ reconduit cette logique d'une subjectivité envahie, traversée par des forces extérieures.

Ainsi, Ann semble entièrement dépossédée de son agentivité, livrée à des forces extérieures qui la traversent et la déterminent. L'eau ne constitue donc pas seulement un cadre ou un symbole ; elle devient une puissance active qui redéfinit la position du sujet. Cette dépossession participe pleinement de la dimension *pharmakonique* : l'eau apaise autant qu'elle submerge, elle protège autant qu'elle prive le sujet de toute maîtrise.

De même, le rapport à l'eau oscille entre peur et fascination, ce qui appuie notre propos :

²¹⁰ *Id.*, pp. 36-37.

²¹¹ *Id.*, p. 36.

²¹² *Id.*, p. 37.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

On a peur, parfois, en avançant sur l'eau, de l'y rejoindre, d'y tomber, d'y mourir.²¹⁶

Plus loin :

Elle aimait de façon passionnée, obsédée, la maison de Zia Amalia, la terrasse, la baie, la mer.²¹⁷

La juxtaposition de ces deux extraits met en évidence une tension fondamentale entre attraction et répulsion, caractéristique de la logique *pharmakonique*. Cependant, cette ambivalence ne relève pas uniquement d'un rapport extérieur à l'eau et à la mer : elle engage également la subjectivité d'Ann dans ce qu'elle a de plus profond.

En effet, le terme « obsédée »²¹⁸ introduit explicitement une dimension de dérèglement, voire de folie. L'attachement d'Ann à la mer dépasse le simple goût ou l'inclination : il relève d'une compulsion, d'un mouvement irrépressible qui échappe à la maîtrise du sujet. Cette obsession peut alors être mise en relation avec une forme de pulsion de mort, telle que suggérée par l'extrait ci-dessus : « on a peur (...) d'y tomber, d'y mourir »²¹⁹. L'eau attire précisément parce qu'elle contient la possibilité de la disparition.

Dès lors, la mer devient le lieu d'une tension entre pulsion de vie et pulsion de mort, renvoyant bien à la symbolique illustrée dans le dictionnaire. La mer fascine en tant qu'espace d'apaisement, de retrait, de possible renaissance, tout en exerçant une attraction vers l'anéantissement. En somme, l'obsession d'Ann pour la mer condense à la fois le désir de s'y abandonner et la peur d'y disparaître.

De cette manière, dans les deux œuvres étudiées, l'eau et la mer apparaissent comme des figures centrales de la folie envisagée comme *pharmakon*. Elles incarnent l'idée d'un espace limite, où les oppositions se brouillent ; vie et mort, apaisement et angoisse, dissolution et renaissance. Chez Duras comme chez Quignard, l'immersion dans l'eau ne renvoie jamais à une expérience univoque : elle est toujours traversée par une tension irréductible. En ce sens, l'eau ne se contente pas de symboliser la folie, mais elle en reproduit la structure même. Elle est instabilité et mouvement, elle agit sur les corps et les subjectivités comme la folie agit sur le langage et la narration ; c'est-à-dire en désorganisant, en dissolvant, mais aussi en ouvrant à d'autres potentialités. L'eau devient donc le lieu où s'éprouve pleinement la dimension

²¹⁶ *Id.*, p. 114.

²¹⁷ *Id.*, p. 137.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Id.*, p. 114.

pharmakonique de l'existence : un espace tangible ou symbolique où se perdre, mais qui semble être la seule manière de se libérer.

Synthèse comparée des différentes analyses

Le parallèle de ces deux œuvres, éclairé par la symbolique de l'eau, permet de dégager non seulement des points de convergence structurels dans la représentation de la folie, mais également des écarts significatifs quant à ses modalités d'inscription dans le langage, dans le sujet et dans l'expérience du monde. Dans les deux romans, la folie advient à partir d'une rupture inaugurale qui perturbe le sujet. La scène du bal chez Duras, tout comme la découverte de la trahison chez Quignard ne constituent pas de simples épisodes narratifs, mais de véritables éléments déclencheurs à partir desquels le rapport au réel se trouve profondément altéré. Cependant, si ces événements fonctionnent de manière analogue comme points de bascule, ils n'engagent pas le sujet dans des dynamiques similaires. De fait, là où Lol V. Stein est saisie par une forme de sidération qui suspend toute possibilité de réinscription dans le monde, Ann Hidden, elle, transforme la rupture en principe de mouvement, faisant de l'évènement non pas un point d'arrêt, mais le point de départ d'un processus de désengagement progressif.

Cette divergence se manifeste particulièrement dans la manière dont la folie se déploie phénoménologiquement. Chez Duras, elle s'inscrit dans une logique de fixation : le temps est comme figé, il se replie sans cesse sur la scène originaire qui se répète sous des formes toujours reconduites. La conscience elle-même en est affectée et cela se traduit par sa fragmentation qui mène à un rapport instable avec le vécu. La folie transparaît ainsi comme une érosion de l'expérience, où le monde cesse de se donner comme tout cohérent. À l'inverse, chez Quignard, la folie prend la forme d'une dérive, d'un mouvement continu de retrait qui engage le sujet dans une trajectoire de dépossession de soi. Ann Hidden ne se fixe pas dans l'évènement traumatique : elle tente vainement de s'en éloigner. La folie ne correspond plus ici à une immobilisation, mais à une dynamique existentielle où le sujet tente de se réinventer dans et par son retrait.

Cette opposition entre fixation et dérive trouve un prolongement dans le rapport que chaque œuvre entretient avec le langage. Duras ne se contente pas de présenter la folie dans son texte. En effet, elle affecte la langue elle-même, en en révélant les failles constitutives. La fragmentation syntaxique, la prolifération des silences, l'émergence du « mot-trou » ou encore le recours à une forme de *lalangue* témoignent d'une crise interne du langage, qui ne parvient plus à assurer sa fonction de médiation entre le sujet et le réel. Le discours ne se désarticule pas par accident, mais davantage parce qu'il est confronté à une expérience qui excède ses capacités de formalisation. L'écriture devient alors le lieu où se manifeste cette inadéquation

fondamentale, transformant le roman en espace d'expérimentation des limites du dicible. Dans le roman quignardien, en revanche, la folie ne passe pas par une désorganisation du langage, mais par un retrait hors de celui-ci. La parole ne se fragmente pas, mais se raréfie. Ann Hidden ne cherche pas à dire autrement, mais cesse progressivement de dire. Le langage n'est plus un espace à transformer, mais devient un lieu dont il convient de se défaire pour échapper aux assignations qu'il véhicule. De cette façon, là où Duras explore une folie du langage, Quignard met en scène une folie qui s'élabore dans son abandon²²⁰.

Ces différences se répercutent directement sur la configuration même du sujet. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, la folie entraîne une désubjectivation radicale : le « je » est imprononçable, comme si la position énonciative elle-même se trouvait dissoute. D'ailleurs, Lol n'est plus le centre d'une intériorité stable, mais un lieu traversé par des regards, des récits et des projections qui la constituent sans jamais la fixer. Son identité se diffracte et se déplace vers d'autres figures, dans un mouvement qui ne relève pas de l'identification pure, mais d'une tentative d'effacement. En réalité, le sujet ne disparaît pas totalement, mais il perd toute consistance propre et devient alors une sorte d'espace vide où se joue une extériorisation de l'intériorité. Corrélativement, chez Quignard, la disparition sociale du sujet ne conduit pas à une pure dissolution, mais à une tentative de reconfiguration. En abandonnant son nom, son apparence, ses relations... Ann Hidden ne s'anéantit pas volontairement, elle tente davantage de se dégager des déterminations qui la fixaient en essayant une existence autre. La folie prend ici la forme d'une désidentification productive et non pas passive, qui permet au sujet de se soustraire aux cadres normatifs pour accéder à une forme de souveraineté minimale.

C'est précisément dans cet écart entre dissolution et transformation que la symbolique de l'eau acquiert toute sa pertinence théorique. L'eau, par sa nature fluide et insaisissable constitue une figure privilégiée pour penser la folie comme expérience liminale. Elle est à la fois ce qui porte et ce qui engloutit, autrement dit, ce qui édifie et ce qui dissout. Chez Duras, l'eau s'inscrit dans une dynamique d'effacement en contribuant au brouillage des repères et à l'altération progressive des contours identitaires. Le sujet y apparaît comme immergé dans un espace fluide où toute tentative de fixation devient impossible, comme happé par un milieu qui échappe à toute stabilité, à tout ancrage concret. Chez Quignard, en revanche, l'eau renvoie davantage à l'idée de traversée puisqu'elle accompagne l'errance d'Ann Hidden et puisqu'elle configure un espace de passage au sein duquel une transformation du sujet peut advenir. Elle

²²⁰ Il convient toutefois de souligner que ce roman de Quignard se présente, par certains aspects, comme son roman le plus durassien, notamment dans la manière dont la fuite du sujet s'y pense comme désidentification progressive et comme rapport ambivalent au retrait.

n'abolit donc pas l'existence du sujet, mais en reconfigure les modalités. En définitive, cette même symbolique aquatique produit deux orientations, à la fois distinctes et intrinsèquement liées.

Cette ambivalence fondamentale permet de ressaisir la logique *pharmakonique* qui traverse les deux œuvres. Dans les deux cas, la folie ne peut être réduite ni à une pure destruction ni à une simple libération. Elle opère comme un principe indécidable ; simultanément salvatrice et destructrice. Dans le roman durassien, la folie désorganise le langage et dissout le sujet, mais cette désorganisation ouvre paradoxalement un accès à une forme de vérité qui échappe aux structures normatives du discours. Dans le roman quignardien, elle produit une rupture radicale avec le monde social et c'est justement cette rupture qui rend possible une recomposition de l'existence, une autre manière d'habiter le réel. Ainsi, la folie apparaît moins comme une défaillance que comme une expérience-limite, située à la frontière de la perte et de la survivance.

En somme, le rapprochement de ces deux œuvres ne conduit pas à privilégier une figure de la folie sur l'autre, mais à en complexifier la compréhension. Deux esthétiques distinctes nous sont présentées, mais toutes deux sont révélatrices de la manière dont la littérature peut donner forme à une expérience qui excède les cadres du sens commun. À l'image de l'eau qui les traverse symboliquement, la folie ne cesse de faire vaciller les oppositions sur lesquelles repose l'ordre établi, maintenant le sujet dans un espace instable où se jouent simultanément sa disparition et sa possibilité de subsister autrement.

Conclusion générale

Au terme de cette analyse, il apparaît que la folie, dans *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et *Villa Amalia* de Pascal Quignard ne peut être réduite à une simple défaillance psychologique ou à une altération pathologique du sujet. Envisagée sous le prisme des théories de Foucault et de Derrida, elle apparaît au contraire comme une expérience-limite profondément ambivalente, relevant pleinement d'une logique *pharmakonique*. Dès lors, la problématique qui guidait ce mémoire : « **Comment la folie, en tant que *pharmakon*, articule-t-elle perte et survivance dans *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras et dans *Villa Amalia* de Pascal Quignard ?** » trouve sa réponse dans l'idée que la folie agit simultanément comme principe de dissolution et comme condition paradoxale de maintien du sujet.

Dans les deux œuvres étudiées, la folie naît d'un événement de rupture qui désorganise brutalement le rapport au monde. Chez Duras, la scène du bal de T. Beach constitue le point de bascule d'une conscience désormais incapable de réintégrer pleinement l'ordre du langage et la réalité commune. Chez Quignard, la trahison conjugale inaugure un mouvement d'effacement progressif de soi marqué par l'errance, par la désidentification et par le retrait du monde social. Toutefois, cette rupture ne débouche jamais sur une disparition pure et simple du sujet, mais ouvre au contraire un espace instable de survivance, où celui-ci persiste sous des formes altérées.

Dans le roman de Duras, cette survivance se manifeste par une contamination de l'écriture elle-même. La folie de Lol déborde du cadre du personnage pour affecter la structure narrative : silences, répétitions, discontinuités syntaxiques, esthétique du mot-trou et irruption de *lalangue* configurent une langue en crise, travaillée de l'intérieur par ce qu'elle ne parvient pas à dire. L'écriture devient ainsi le lieu d'une tension entre expression et impossibilité de dire, où le langage se révèle simultanément défaillant et créateur. Chez Quignard, la folie s'inscrit davantage dans une dynamique de retrait que dans une perturbation du langage. Elle se déploie à travers l'errance d'Ann Hidden, son effacement identitaire et son désir de disparition progressive. Toutefois, *Villa Amalia* rejoint Duras dans la mesure où ce retrait ne signifie pas simple effacement, mais reconfiguration paradoxale du sujet, pensé à partir de la perte. Dans les deux cas, la folie fonctionne comme *pharmakon* en défaisant les structures de sens et de subjectivité tout en ouvrant simultanément un autre mode d'accès au réel.

Dans le roman de Quignard, la folie prend une autre forme. Moins liée à la désorganisation du langage qu'à une dynamique existentielle de fuite et de retrait, elle se manifeste à travers l'errance d'Ann Hidden, à travers sa fragmentation identitaire et son désir récurrent de disparition. Pourtant, cette fuite ne relève pas uniquement d'une pulsion mortifère. Elle constitue en effet également une tentative de recomposition de soi. Les espaces traversés par Ann, tout comme la musique et la solitude qu'elle recherche, apparaissent eux aussi comme profondément ambivalents. Ils protègent autant qu'ils enferment, consolent autant qu'ils reconduisent à la perte. De cette manière, chez Quignard, la folie devient une modalité singulière d'habiter le monde, située dans un équilibre instable entre pulsion de vie et pulsion de mort.

La mise en perspective des deux romans à travers la symbolique de l'eau a finalement permis de faire apparaître un imaginaire commun de la folie comme espace liminaire. Associée à la dérive et à la dissolution, mais aussi à la possibilité d'une renaissance, l'eau reproduit symboliquement la structure même du *pharmakon*. Chez Duras comme chez Quignard, elle devient le lieu d'une expérience ambiguë où se nouent simultanément disparition et survivance, perte et transformation.

Ce travail présente néanmoins certaines limites. Le choix d'un corpus restreint à deux œuvres françaises n'a permis d'explorer qu'une modalité particulière de la représentation littéraire de la folie contemporaine.²²¹ Une ouverture vers d'autres textes de Quignard et de Duras, voire vers d'autres écrivains contemporains comme Olivier Bourdeaut²²² pour ne citer que lui à titre d'exemple, permettrait d'élargir cette réflexion et de nuancer davantage les formes que peut prendre cette esthétique de la déraison. Par ailleurs, une approche plus poussée de la dimension psychanalytique aurait pu enrichir davantage l'analyse.

En définitive, loin d'apparaître comme une simple négation du sujet, la folie, dans ces deux romans, défait les repères habituels du langage, de l'identité et du réel tout en ouvrant la possibilité d'un autre rapport au monde. Peut-être est-ce précisément là que réside la puissance de la littérature : dans sa capacité à donner forme à ce qui excède le sens commun, à rendre perceptible ce qui demeure habituellement irréprésentable. Dès lors, une question demeure ouverte : la littérature ne serait-elle pas, elle aussi, une forme de *pharmakon*, capable à la fois de désorganiser notre rapport au réel et de nous offrir de nouvelles manières de l'habiter ?

²²¹ Le choix du corpus s'est opéré par le lien de filiation entre les deux auteurs, ce qui a permis de justifier de les étudier conjointement, tout en démontrant leurs différences fondamentales.

²²² Notamment dans l'œuvre *En attendant Bojangles* qui nous semble particulièrement pertinente à analyser conjointement au corpus étudié.

Corpus

Duras, M. (1964). *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Éditions Gallimard-NRF (coll. Folio, n°810).

Quignard, P. (2006). *Villa Amalia*. Paris : Editions Gallimard (coll. Folio, n°4588).

Bibliographie

Aiala de Mello, R. (2021). L'analyse discursive du silence dans la littérature / The Discursive Analysis of Silence in Literature. *Caligrama Revista de Estudos Românicos*, 26 (1), pp. 95-110. En ligne :

https://www.researchgate.net/publication/351079030_L'analyse_discursive_du_silence_dans_la_litterature/link/69b15bdc0df0500feff31700/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

Amiel, G. (2019). Que fait la folie à l'écriture ?. *Journal français de psychiatrie*, n°48(2), pp. 34-42. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2019-2-page-34?lang=fr>

Balcàzar Moreno, M. (2015). VI. « Un tu sans mort » : de la traduction et des morts. Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.). *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses*, pp. 529-540. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-529?lang=fr>

Bergson, H. (1900). *Le rire - essai sur la signification du comique*. La Bibliothèque électronique du Québec. En ligne : <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf>

Boblet, M.-H. (2020). Des vies infimes aux folies infâmes. Le tournant des années cinquante dans l'œuvre de Duras, des Viaducs de la Seine-et-Oise à L'Amante anglaise. *La*

Revue des Lettres Modernes, 6, pp. 31-41. En ligne : <https://normandie-univ.hal.science/hal-02977564v1/document>

Bonnefis, P. et alii. (dir.), (2007). Dossier critique : Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia de Pascal Quignard. *Roman* 20-50, 44, pp. 5-114. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2007-2?lang=fr&tab=sommaire>

Bogoya, C. (2015). III. Les métamorphoses de l'écriture du « je ». Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.), *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, pp. 487-500. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-487?lang=fr>

Borgomano, M. (1984). Une écriture féminine ? A propos de Marguerite Duras. *Littérature*, n°53, pp. 59-68. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2216

Borgomano, M. (2001). Duras : Les voix du silence. *La voix narrative*, n°10(1), pp. 231-241. En ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/6945?lang=en>.

Boué, R. (2009). *L'Eloquence du Silence. Celan, Sarraute, Duras, Quignard....* Paris : L'Harmattan.

Camus, S., Eveno, J. & Hildebrandt, C. (2022). Politique d'une esthétique de la folie dans *À la folie* de Joy Sorman. *Études littéraires*, 51(2), pp. 153-167. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2022-v51-n2-etudlitt07363/1092767ar/>

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (dir.) (1982). *Dictionnaire des symboles – mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Édition revue et corrigée. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. & Éditions Jupiter.

Cléro, J.-P. (2017). D'un ravissement à l'autre. *Essaim*, 38(1), pp. 85-97. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-essaim-2017-1-page-85?lang=fr&tab=resume>

CNRTL. (s.d.). *MARTYR*, -YRE, *subst.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/martyr>

CNRTL. (s.d.). *PHÉNOMÉNOLOGIE*, *subst. fém.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ph%C3%A9nom%C3%A9nologie>

- CNRTL. (s.d.). *RAVISSEMENT*, *subst. masc.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/ravisement>
- CNRTL. (s.d.). *VILLA*, *subst. fém.* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/villa>
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Editions du Seuil.
- Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil (coll. Tel Quel).
- Duras, M. (2013). *La pluie d'été*. Paris : P.O.L Editeur.
- Fenoglio, I. (2014). Chapitre II. La singularité hors les frontières de l'identité. Dans : Fenoglio, I. & Galíndez-Jorge, V. (dir.). *Pascal Quignard. Littérature hors frontières*, pp. 44-72. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-litterature-hors-frontieres--9782705688998-page-44?lang=fr>
- Foucault, M. (1970). *La folie et la société (Conférence) / Michel Foucault / Dits et Ecrits tome III texte n°222*. En ligne : <http://1libertaire.free.fr/MFoucault184.html>
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard (coll. tel, n°9).
- Goldbeter-Merinfeld, É. (2006). Maisons et liens familiaux. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°37, pp. 35-53. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2006-2-page-35?lang=fr>
- Jacquot, B. & Quignard, P. (2015). I. A propos de Villa Amalia, roman de Pascal Quignard (2006) et film de Benoît Jacquot (2009). Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.). *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, pp. 271-286. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-271?lang=fr>
- La langue française. (s.d.). *Aposiopèse – Figure de style [définition et exemples]*. En ligne : <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/aposiopese-figure-de-style>
- Lanot, F. (2023). *Éloge du temps perdu : À l'usage de ceux qui aiment les livres et la lecture*, pp. 203-207. Paris : Éditions Bouquins. En ligne : <https://shs.cairn.info/eloge-du-temps-perdu--9782382923313-page-203?lang=fr&tab=feuilleteur>

- Latour, M.-J. (2022). De la part hantée à l'apparement. *L'en-je lacanien*, 38, pp. 31-42. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2022-1-page-31?lang=fr>
- Lectures pour tous. (1964). *Marguerite Duras à propos du « ravissement de Lol V. Stein »*. En ligne : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-vstein>
- Mangou, I. (2015). IV. Une lettre excentrée : auto-métamorphose et plasticité. Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.). *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, pp. 501-514. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-501?lang=fr>
- Martin, X. (2017). Pascal Quignard et les portes du féminin. *Tangence*, 115, pp. 131-142. En ligne : <https://oulurepo.oulu.fi/bitstream/handle/10024/23651/nbnfi-fe201903128628.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Meurée, C. (2007). Personnage-vivant, personnage-néant : folie par procuration et lézarde du sujet chez Marguerite Duras. Dans Bsaïes Ourara, W. & Ben Ouanes, K. (dir.). *Subjectivité et folie*. En ligne : https://www.academia.edu/3676051/Personnage_vivant_personnage_n%C3%A9ant_folie_par_procuration_et_l%C3%A9zarde_du_sujet_chez_Marguerite_Duras
- Meurée, C. (2019). « Il m'a fallu vingt ans pour écrire ce que je viens de dire là ». L'entretien comme « déplacement de la littérature » (1974-1996). Dans : Ammour-Mayeur, O., de Chalonge, F., Mével, Y., & Rodgers, C. (dir.), *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*, pp. 241-254. En ligne : <https://classiques-garnier.com/marguerite-duras-passages-croisements-rencontres-il-m-a-fallu-vingt-ans-pour-ecrire-ce-que-je-viens-de-dire-la.html>
- Meurée, C. (2023). L'imaginaire de la folie criminelle chez Marguerite Duras. L'affaire Villemin. Dans Desorbay, B., Kègle, C., Marbour, A., & Renard, M.-F. (dir.). *Passeurs de Francophonies. Mélanges offerts à Marc Quaghebeur*, pp. 149-161. El Jadida : Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

- Michelucci, P. (2003). La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur*. *Etudes françaises*, 39(2), pp.95-107. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2003-v39-n2-etudfr551/007039ar.pdf>
- Milner, J.-C. (1978). *L'amour de la langue*. Paris : Editions du Seuil.
- Pautrot, J.-L. (2013). *Pascal Quignard*. Paris : Editions Gallimard/Grasset (coll. Institut Français).
- Pinthon, M. (2009). L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras. *Ecritures du silence*, 5, pp. 77-87. En ligne : <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/L%E2%80%99%C3%A9mergence%20du%20silence%20dans%20l%E2%80%99oeuvre%20de%20Marguerite%20Duras.pdf>
- Quignard, P. (2001). *Pascal Quignard le solitaire* [rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison]. Paris : Les Flohic Editeurs.
- Rabaté, D. (2010). Figures de la disparition dans le roman contemporain. Dans Asholt, W. & Dambre, M. (dir.). *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ravet-Cialdella, E. (2023). La vivance des traces. *Revue française de psychanalyse*, 87, pp. 625-634. Paris : Presses Universitaires de France. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2023-3-page-625?lang=fr>
- Ricatte, R. (1996). Silences et échos chez Marguerite Duras. *Littérature*, 102, pp. 3-13. En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_102_2_2398
- Segéral, N. (2009). Désir, folie et féminité à travers la figure du voyeurisme dans *Le rapt de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. *Journal of Language, Literature, Art and Culture*, 14(2), pp.141-152. En ligne : https://www.academia.edu/4900133/Desir_folie_et_feminite_dans_Le_Rapt_de_Lol_V_Stein_de_Marguerite_Duras
- TV5 MONDE EDU. (s.d.). *Accueil > Découvrir > Dictionnaire > t > terre gaste*. En ligne : <https://langue-francaise.tv5monde.com/decouvrir/dictionnaire/t/terre%20gaste>

- Valencia Arango, M. (2016). *Représentation de la folie féminine dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras et Laura Restrepo : Lol V. Stein et Agustina*. En ligne : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01436269v1/document>
- Vaudrey-Luigi, S. (2013). *La langue romanesque de Marguerite Duras*. Paris : Classiques Garnier.
- Vuong, L. (2015). VII. Métamorphoses et disparitions. Dans : Calle-Gruber, M., Degenève, J. & Fenoglio, I. (dir.). *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, pp. 449-462. Paris : Editions Hermann. En ligne : <https://shs.cairn.info/pascal-quignard-translations-et-metamorphoses--9782705691073-page-449?lang=fr>
- Zenoni, A. (1976). Métaphore et métonymie dans la théorie de Lacan. *Cahiers internationaux du symbolisme*, n°31-32. En ligne : <https://philpapers.org/rec/ZENMEM>

Table des matières

REMERCIEMENTS	0
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
THÉORISATION DES CONCEPTS	4
1. LA FOLIE	4
2. LE PHARMAKON.....	7
3. LA FOLIE COMME PHARMAKON	8
LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN : ANALYSE ESTHÉTIQUE	10
1. INTRODUCTION	10
2. L'INDICIBLE OU L'ÉCHEC DU LANGAGE	11
A. LE TITRE	11
B. L'ESTHÉTIQUE DE « LALANGUE»	14
C. LES SILENCES	18
D. LE LEXIQUE SENSORIEL	23
E. LES MÉTAPHORES.....	24
3. LA CONTAMINATION DE LA NARRATION	27
F. LA DÉSUBJECTIVATION DE LOL.....	27
G. LE NARRATEUR ET LE LECTEUR	30
4. CONCLUSION	34
VILLA AMALIA : ANALYSE ESTHÉTIQUE	36
1. INTRODUCTION	36
2. LES ESPACES DU RETRAIT.....	37
A. LE TITRE	37
B. LE CHEZ-SOI IMPOSSIBLE	38
C. UNE IDENTITÉ FRAGMENTÉE	42
D. RUPTURE ET DÉSIDENTIFICATION, EFFACEMENT ET RECOMPOSITION.....	43
E. L'ERRANCE COMME IDENTITÉ, LA SOLITUDE COMME MIRAGE SALUTAIRE	46
F. UNE IDENTITÉ PHYSIQUE INSTABLE	50

G. LA MANCANZA	54
H. UNE ÉCRITURE DU RETRAIT	55
I. DU SILENCE À LA MUSIQUE	56
3. ANN HIDDEN : UNE FIGURE SACRÉE ET MYTHIQUE	64
A. UNE FIGURE QUASI-MARTYRE.....	64
4. CONCLUSION	66
 <u>LA SYMBOLIQUE DE LA MER.....</u>	<u>68</u>
<u>SYNTHÈSE COMPARÉE DES DIFFÉRENTES ANALYSES.....</u>	<u>76</u>
<u>CONCLUSION GÉNÉRALE</u>	<u>79</u>
<u>CORPUS</u>	<u>81</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>81</u>