

### III

## Construction de personnages romanesques et analyse de soi : exemples chez Céline, Beckett, Duras

VÉRONIQUE TAQUIN

Quelques préalables sont nécessaires, pour limiter mon propos.

Dans le roman antérieur au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, bien des effets de vérité résultent de la complexité même de l'énonciation dans ce genre, en rapport avec les possibilités dialogiques et critiques analysées par Bakhtine<sup>1</sup>. Mais les effets de vérité dont je parlerai sont d'une autre nature, en une époque de l'histoire du roman où l'autonomisation du personnage par rapport à la narration est à son sommet, et où de surcroît le romancier sait devoir éclairer quelque chose qui, au-delà du non-conscient, relève de l'inconscient. Ce n'était pas le cas à l'époque de *La Princesse de Clèves*, pour prendre un repère commode. Par contre, dans la littérature moderne, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, s'affirme une représentation du moi où font défaut l'unité, la rationalité et la centralité royale que lui attribuerait une philosophie du Sujet. On pourrait citer, à des dates voisines, Edgar Poe, Baudelaire, et surtout Dostoïevski, qui, dès *Le Sous-Sol*<sup>2</sup>, bouleverse la perspective sur la conscience.

Par ailleurs, si l'écriture permet sublimation et élaboration de contenus psychiques, ce n'est pas nécessairement par l'invention de personnages, car d'autres signifiants littéraires pourraient s'y prêter. Mais, inversement, on rencontre à l'époque moderne des exemples dans lesquels le projet de saisir un pan de réalité échappant à la conscience exclut la création de personnages comme contraire à l'analyse recherchée : c'est le cas dans *Tropismes* de Nathalie Sarraute,

---

1. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

2. Daté de 1864.

ou dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>3</sup>, de Maurice Blanchot, ces auteurs s'aventurant dans ce que Dominique Rabaté a nommé la « littérature d'épuisement », où le « récit » se retourne sur lui-même pour « creuser en vrille et par le silence le centre idéal de son surgissement<sup>4</sup> ».

Ces préalables étant posés, je m'attacherai à trois romans du xx<sup>e</sup> siècle dans lesquels une structure énonciative commune donne son principe à la construction de personnages : l'auteur y crée un personnage qui en fait parler un autre, plus obscur, et cela en rapport avec des contenus inconscients qu'il s'agit d'éclairer, l'auteur n'étant pas tout à fait sans savoir de quoi il retourne.

## I. CÉLINE

Le nihilisme de Céline s'affiche trop ouvertement dans le *Voyage au bout de la nuit* (1932), pour que s'y affirme l'utilité de l'écriture. De plus, la conception traditionnelle de la sublimation<sup>5</sup> est mise à mal dans une œuvre qui semble surtout obsédée par la désublimation, dont l'emblème s'épanouit dans la bouche du répugnant abbé Protiste ; il parle comme on défèque<sup>6</sup> et ce spectacle inspire à Bardamu des réflexions généralisantes : « Puisque nous sommes que des enclos de tripes tièdes et mal pourries nous aurons toujours du mal avec le sentiment<sup>7</sup>. » Pas plus d'évidence de la réponse du côté d'une *catharsis* comique, car la charge d'angoisse du rire se renouvelle sans cesse, sans régénération, jusqu'au silence final. S'esquisse cependant l'idée d'une transfiguration stylistique propre à adoucir la peine de vivre : c'est l'idée d'un style qui fait danser la vie, sur le modèle du jazz<sup>8</sup>, ou aussi du parler de la vieille Henrouille, pour sa vitalité exceptionnelle<sup>9</sup>. Mais la construction de personnages obéit à une tout autre logique.

3. Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953.

4. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

5. Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris, Seuil, 1980), Julia Kristeva évoque une forme de « sublimation de l'abjection » dans la littérature moderne, mais une « sublimation sans sacre, déchue » : paradoxe qui reste à éclairer.

6. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, rééd. coll. « Folio », chap. xxx, p. 426.

7. *Ibid.*

8. « Une manière de se dandiner avec la vie qui n'a pas de sens » (*ibid.*, chap. xxv, p. 377).

9. *Ibid.*, chap. xxi, p. 324-325.

À ce niveau-là, la création littéraire poursuit l'accomplissement d'un destin et le dévoilement d'une vérité. L'histoire doit aller au bout de la nuit, s'il est vrai que le but de la vie, c'est de vivre « le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir<sup>10</sup> », ou bien de trouver la grimace qui fait monter le fond de l'être du ventre au visage et exprime ainsi « la vraie âme<sup>11</sup> », et l'œuvre vise une vérité, qu'il s'agisse de dénoncer le monde social où 14-18 est possible ou bien d'explorer les réalités psychologiques mises à jour par cette guerre.

Or, l'auteur voit bien le problème que pose à toute peinture psychologique l'existence de l'inconscient. « De nos jours, faire le "La Bruyère" c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on s'approche<sup>12</sup>... » Et Céline n'emploie pas le mot au hasard, puisqu'il cite Freud parmi les sources du *Voyage*, en ayant pu lire « Au-delà du principe de plaisir » (1920) ou la traduction du « Problème économique du masochisme<sup>13</sup> », en 1928. À cette difficulté répond ici, dans l'esprit de Céline, l'invention de personnages, avec le montage d'énonciation complexe qu'elle implique. Comme l'auteur le dit lui-même<sup>14</sup> pour résumer le *Voyage* : « Céline fait délirer Bardamu, qui dit ce qu'il sait de Robinson. » Car il faut témoigner de Robinson, et on ne le peut qu'en délirant.

Ce Robinson est le double du narrateur, Bardamu. Celui-ci le rencontre<sup>15</sup> sur le champ de bataille, et ne cesse de le retrouver au fil de son périple mondial, au-delà de toute vraisemblance, ce qui, avec les apparitions et disparitions inopinées de Robinson, signale un fonctionnement symbolique et non réaliste. Que Bardamu suive Robinson ou le fuie, la seule question est de savoir s'il assume ou non, à tel moment, le désir qu'il a de l'accompagner au bout de la nuit ; et le *Doppelgänger* incarne ici les mauvais penchants du personnage-narrateur, qui joue lui-même le rôle d'une sorte de double satanique de l'auteur. Les choses sont plus claires avec Robinson, avec son visage d'« assassin besogneux » – il prémédite et accomplit un meurtre

---

10. *Ibid.*, chap. xix, p. 30.

11. *Ibid.*, chap. xxvi, p. 371.

12. *Ibid.*, chap. xxxvi, p. 499.

13. Je suis Henri Godard sur ces données relatives à la culture de Céline (voir « Notice de *Voyage au bout de la nuit* », in *Romans I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

14. Cité par Henri Godard dans sa « Notice ».

15. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., chap. iv, p. 59.

crapuleux –, qui sur le plan moral, se montre systématiquement pire que Bardamu, qui ne peut jamais justifier ses scrupules. À mesure qu'on avance, certains scrupules de Bardamu s'affaiblissent, ses sentiments à l'égard de Robinson sont toujours plus ambivalents, mais il ne peut se soustraire à cette fascination. Car la « sale substance<sup>16</sup> » de Robinson, il en a l'intuition, est relative à ce désir de « tuer et (de) se tuer<sup>17</sup> » qu'il a vu à la guerre, et c'est ce que Bardamu et derrière lui l'auteur doivent affronter, parce que là réside la vérité.

Robinson est donc l'Ombre qui laisse passer dans toute leur noirceur les tendances profondes et réprimées de Bardamu. Non pas vraiment parce qu'il serait indispensable de se défausser sur le double, puisque des comportements peu reluisants peuvent à l'occasion être avoués aussi bien à propos de Bardamu<sup>18</sup>. En réalité, l'enjeu du rapport à l'Ombre est dans l'expression de tendances échappant à la conscience de Bardamu : car la vérité en question se rapporte à la pulsion de mort, dont la nuit est le symbole dans le roman, et pour autant que Bardamu n'en ait pas pleinement conscience.

Dans ce récit constamment mené à la première personne par Bardamu, nous ne pouvons pas tout savoir sur lui, il a ses zones d'ombre, et Céline exclut l'introspection, se voulant « l'anti-Proust » : Bardamu ne se révélera que dans l'action et dans les commentaires qu'elle lui inspire sur un mode très spontané. Ici, la relation figurative au Double s'avère cruciale, et le « matériel » permettant l'interprétation de soi vient au jour à mesure que se déroule une fiction foisonnante, riche en occasions de ruser avec la conscience de soi. La fiction centrée sur cette relation figurative au *Doppelgänger* permet, comme le rêve, de dire les choses au-delà de toute intention consciente et donc de contourner l'introspection sans cesser de poursuivre son objet inconscient.

Le roman commencé avec l'engagement fanfaron à la guerre se termine avec la mort de Robinson, qui est une sorte de suicide. Il finit quand Bardamu s'est approprié cette vérité que la guerre lui révélait avec la violence du choc qui rend fou, et cette prise de conscience, chez Bardamu, dépend du devenir de Robinson, lequel va jusqu'au bout de son destin : au-delà du périple picaresque s'esquisse une quête

---

16. *Ibid.*, chap. xxiii, p. 343.

17. *Ibid.*, p. 344.

18. Le pathos des victimes de la guerre semble autoriser le cynisme, comme on le voit dans l'épisode de Voireuse et de la marraine de guerre.

initiatique dont l'objet est la vérité. La guerre révèle à Bardamu la pulsion de mort, ici la volonté de tuer et d'être tué, limite extrême des composantes sadiques et masochistes que la psychanalyse met à jour; mais c'est face à son double que Bardamu pourra saisir ce qui le concerne personnellement, alors même qu'à première vue, ni Robinson ni lui-même n'ont le moindre goût pour la « bagarre », ne serait-ce que parce qu'ils sont trop froussards. Pourtant, cette volonté de tuer et d'être tué venait des profondeurs et devait se manifester comme un destin, car les instincts latents doivent venir à jour, et il faut en reconnaître le sens, au-delà des disparités apparentes entre manifestation paroxystique en temps de guerre et art de se tuer et de tuer « petit à petit » comme Robinson, par les sentiments<sup>19</sup>.

Il faut aussi, et c'est la diversité des situations qu'offre la fiction picaresque qui le permet, comprendre cette généralité par rapport à une vérité biologique de l'espèce. « La vérité de ce monde, c'est la mort<sup>20</sup>. » Soit, mais en quel sens? Et qu'est-ce qui fait notamment que la vérité dévoilée revêt un caractère obscène?

Tout d'abord, le caractère obscène de la vérité ainsi dévoilée tient à la réalité pulsionnelle et instinctuelle de l'être humain, prise dans un sens pleinement biologique correspondant aux activités de l'auteur comme médecin hygiéniste. L'homme n'est qu'un paquet de pulsions, toutes plus immorales les uns que les autres et c'est pourquoi il n'y a plus que des anti-héros<sup>21</sup>. Dès lors, pour savoir ce qu'il en est de l'être humain, on doit descendre dans la « caverne fécale », version parodique de la caverne platonicienne : c'est dans un souterrain de New York que Bardamu découvre ces latrines collectives aux dimensions mythiques, effaré devant le laisser-aller des instincts qui dément les prétentions de la civilisation du niveau supérieur. Mais avant cet épisode new-yorkais qui en fournit la confirmation quasi métaphysique, Bardamu avait vu la version africaine, qu'il résumait dans la notion d'« aveu biologique » : dans la chaleur tropicale de l'Afrique, tout se décompose et la « vérité » se révèle au sujet de l'être humain, en général, comme lorsque la mer se retire du rivage et laisse voir ce qu'il en est au-dessous : « La vérité, mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron<sup>22</sup>. »

---

19. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., chap. xxiii, p. 344.

20. *Ibid.*, chap. xvi, p. 256.

21. *Ibid.*, chap. vii, p. 109.

22. *Ibid.*, chap. x, p. 149.

Que ce regard sur le pulsionnel et, plus largement, le corps soit probablement critiquable lui-même, Bardamu en aura l'intuition vers la fin, mais sans l'approfondir : il a vaguement l'intuition de la désuétude de son regard sur le corps de Sophie qu'il ne parvient pas à dégrader<sup>23</sup>, mais l'idée l'effleure à peine, et le plus souvent, Céline a plutôt tendance à moraliser l'enseignement freudien en termes fort traditionnels au lieu d'en saisir le sens émancipateur (aussi n'est-ce pas par hasard qu'il cite La Bruyère).

L'autre raison, me semble-t-il, pour laquelle la vérité révélée prend nécessairement un tour obscène dans ce roman, tient à la trahison qui caractérise le rapport de la mère au fils, trahison à peine dicible et pourtant dite, à l'origine d'un ressentiment inépuisable. Ce fond d'obscénité du rapport à la mère (qui s'accorderait bien avec les idées de Julia Kristeva sur l'abjection, le besoin et l'impossibilité de se tenir à distance<sup>24</sup>) est fortement idéologisé ici, puisque la mère consent au sacrifice du fils à la guerre, du fait de ses dispositions soumises de petite boutiquière pauvre, qui en font une « intouchable » : dans la scène de la promenade avec la mère<sup>25</sup>, on voit bien comment s'articulent cette faute impardonnable, l'indicible de la relation, et l'abjection du décor de la pauvreté banlieusarde, cette banlieue dépotoir présentée comme le derrière obscène de la ville.

## II. BECKETT

Dans *Molloy*<sup>26</sup>, Beckett raconte la naissance à l'écriture d'un « je » plus ou moins psychotique et au moins très mal en point, ses deux incarnations successives étant susceptibles de perdre en route organes et fonctions. Cette naissance n'a rien de triomphal, mais elle s'affirme comme une amélioration salutaire, au dénouement, et cela sans ironie dans un texte plein d'autodérision.

Auparavant, on passe de Molloy à Jacques Moran et la composition du roman en deux parties<sup>27</sup> repose sur ce passage. Le périple de Molloy,

23. « Le corps, une divinité tripotée par mes mains honteuses » (*ibid.*, chap. XLIII).

24. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, éd. cit.

25. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., chap. VII, p. 124-126.

26. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951 (à la fin du texte figure la date de 1947).

27. Première moitié racontée par Molloy jusqu'à la page 153. Seconde moitié racontée par Moran.

errant sur la lande dans l'obsession pénible d'aller « agoniser » aux « crochets » de sa mère<sup>28</sup>, même si sa mère est morte et même s'il lui faut circuler en unijambiste sur sa bicyclette au prix d'exploits complexes, s'arrête au moment où, ayant également perdu la deuxième jambe, il en est réduit à la reptation. C'est sur un tout autre ton que le récit reprend, avec un fort effet de rupture, avec l'histoire de Moran, éminemment romanesque dans l'aventure d'espionnage, mais le genre est soumis à parodie faute de contenus vraisemblables, et le très « pondéré » Moran ne tarde pas à se montrer en plein délire lui-même, persécutant son fils à défaut de chercher sa mère, avant de se voir menacé des mêmes infirmités que le nommé Molloy dont il devait s'occuper<sup>29</sup>. On peut prévoir des cycles, le Molloy en question laissant place à Moran, qui redevient quelque peu Molloy, lequel laissera à son tour place à une figure dans le genre de celle de Moran, si bien qu'une lecture en boucle est possible... Et cependant, malgré ces possibles récidives, Moran se voit sommé par son chef de rentrer chez lui d'urgence et de faire « son rapport », et ce dénouement qui met fin à son errance, même provisoirement, fait l'objet d'un commentaire positif.

C'est une métaphore humoristique de l'écriture que cette mission assortie d'un rapport, analogue à celle qu'on trouvera par exemple dans *Le Festin nu* de Burroughs<sup>30</sup>, qui donne sans cérémonie à l'écrivain une tâche pourvue de la même valeur néo-orphique : témoigner d'un au-delà. Moran, l'agent chargé du rapport, prolonge le cas moins enviable de Molloy, quotidiennement surveillé dans l'écriture par un homme qui tient de l'éditeur et du psychiatre. Si infantilisé soit-il dans la chambre de sa mère où il se croit revenu, Molloy conserve comme un écrivain des opinions très arrêtées sur la manière d'écrire, et il doit, travail qu'on ne rémunère pas, échapper à la tentation d'effacer les textes, de noircir les marges ou de « les boucher jusqu'à ce que tout soit blanc et lisse et que la connerie prenne son vrai visage, un non-sens cul et sans issue » : tâche utile en soi<sup>31</sup> ! Quant à Moran, l'une des leçons qu'il tire au dénouement est d'assez grande portée (« je ne supporterai plus d'être un homme,

---

28. Samuel Beckett, *Molloy*, éd. cit., p. 33.

29. *Ibid.*, p. 233.

30. Écrit entre 1954 et 1957.

31. Samuel Beckett, *Molloy*, éd. cit., p. 18.

je n'essaierai plus<sup>32</sup> ») et sa préférence nouvelle pour les oiseaux, dont il apprend le langage, fournit une transition avec le thème de l'écriture : « J'ai fini par comprendre ce langage » de la « voix » qui « m'a dit de faire le rapport ».

Un passage assez long commente cette activité d'écriture de Moran sur lequel je vais m'arrêter<sup>33</sup>. Moran s'y représente enfoui sous les couvertures et appliqué à juger, avec le monde, « celui qui a besoin qu'[il] le délivre » (Molloy), alors même que lui, Moran, « ne sait [se] délivrer ». Enfoui dans une masse humaine indifférenciée, le « client » va se détacher sous son regard, prendre une consistance et un destin de personnage, lui qui « toute sa vie n'a attendu que cela, d'être préféré, de se croire damné, fortuné, de se croire médiocre, entre tous ». La création ne coïncide pas avec l'immersion dans l'imaginaire, car « tout travail d'enquête [y] serait impossible », mais imaginer le personnage, les personnages, a sa nécessité. En « l'occurrence », cela relève « moins de l'agréable que de l'utile. Car c'était seulement en le déplaçant dans cette atmosphère, comment dire, de finalité sans fin [...] que j'osais considérer le travail à exécuter ». La finalité sans fin, formule célèbre de l'esthétique kantienne, emblématise ici avec humour le vaste domaine esthétique dans lequel la tâche de l'auto-analyse doit être déplacée pour que Moran puisse l'envisager. Et c'est ici qu'arrive la parodie d'une formule non moins célèbre de Freud : non pas « *Wo Es war, soll Ich werden* », mais « là où Molloy ne pouvait être, Moran non plus d'ailleurs, Moran pouvait se courber sous Molloy ». Car il ne peut être question de l'avènement triomphal d'un Moi au lieu où se tenait le Ça qu'est Molloy, Moran ne pouvant tenir longtemps le rôle du Moi sans se détraquer à son tour et se mettre à ressembler furieusement à Molloy ; mais Moran peut « se courber sous Molloy » et cette contorsion scripturaire aura eu son efficacité pratique, louée au dénouement.

Cette construction de personnages n'œuvre que dans l'imaginaire, mais sans être fausse pour autant, « car la fausseté des termes n'entraîne pas fatalement celle de la relation », et l'énonciation de fiction mentionnée au dénouement (« j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas ») n'implique aucune altération de la vérité profonde. Ce travail sur un personnage se présente assez clairement comme élaboration

32. *Ibid.*, p 292.

33. p. 184-192, de « Je retirerai ma veste... » jusqu'à « ...enfin commencer ».

d'une sous-personnalité du sujet : Molloy-Mollose est pour Moran une vieille connaissance honteuse, qui « l'emplit de halètements » lorsqu'il « surgit » en lui, car ce fou, difforme, massif, qui charge comme un animal, le possède quand il le visite, alors que, dit Moran, il est « tout le contraire de moi ». Certes, Moran peut s'étonner d'avoir à se laisser ainsi « posséder par des chimères », mais il est également conscient de n'être lui-même qu'une « fabrication », pas moins factice que ce qui surgit de ces profondeurs chimériques. De plus, Moran évoque ainsi des « présences » qu'il aurait tues s'il avait dû raconter sa vie, mais justement, il ne raconte pas sa vie, et dans cette exclusion de l'autobiographie au profit de la fiction, il considère que, pour l'essentiel, la « ressemblance » l'emportera, même si « ces sortes d'images, la volonté ne les retrouve qu'en y faisant violence ». Certes, le vrai Molloy, qui appartient aux « bas-fonds » de Moran, ne sort au naturel qu'à son heure, mais enfin, les déformations seront tenues pour mineures.

Ce n'est qu'une première approche, préalable, dit Moran, à une rencontre avec « le vrai Molloy, celui avec qui j'allais prochainement être aux prises, par monts et par vaux ». Autrement dit, cette écriture du « rapport » ne donne aucune garantie contre un affrontement redoutable, et à vrai dire, ne permet pas non plus de simplifier la situation, puisqu'elle met à jour l'existence de plusieurs Molloy (quatre ou cinq...). Ici donc, la création de personnage est conçue comme stylisation caricaturale (mais non fausse) à partir d'une expérience corporelle profonde, toujours ouverte sur la menace d'une confrontation réelle avec le pathos originel, éclatant dans une série dépendant des interlocuteurs et n'entravant pas, en fait, de possibles décompositions psychotiques. Il n'empêche que, c'est bien cette activité qui, poursuivie jusqu'à la fin sous l'injonction du chef, apportera finalement la solution, définie comme un accord avec la voix intérieure et ses exigences.

Le dénouement nous renseigne en mentionnant une dernière qualité cruciale, qui permet de rompre avec la chaîne mortifère de la mauvaise éducation. S'il faut apprendre le langage de cette voix, comme il faut apprendre à déchiffrer celui des oiseaux, c'est que la voix « ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran, que lui à son tour avait appris à son petit » : la compréhension ne peut résulter ici que d'une maîtrise initiatique acquise par le sujet sur lui-même. Cette rupture dans la chaîne mortifère de la filiation ajoute sa valeur propre aux tâches de vérité de l'auto-analyse qu'on trouve

dans ce roman où est dressé un tableau clinique assez précis de la maladie mentale, ainsi qu'à l'irrésistible *catharsis* comique de l'humour qui prend pour cible la malheureuse figure du schizo en démolition permanente.

### III. DURAS

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*<sup>34</sup>, dirais-je pour décliner la formule de Céline, Duras fait délirer Jacques Hold qui dit ce qu'il sait de Lol V. Stein. Cependant ici, ce n'est pas une relation au double qui donne le sens du couple des personnages principaux, même si Lol est l'énigme que la fiction doit éclairer. Jacques Hold, le narrateur, devient son amant au cours de l'histoire qu'il raconte, mais qui commence bien avant : un peu plus de dix ans auparavant, lors du bal où elle a été abandonnée par son fiancé, séduit par une autre sous ses yeux. Dans son romanesque spectaculaire, l'événement donnait à voir l'extrême violence d'un rapt passionnel, emportant aussi bien le fiancé infidèle et la femme fatale que la tierce exclue, entre rapt et ravissement.

Lol aurait dû, banalement, souffrir de son abandon, ce qui ne s'est pas produit<sup>35</sup> ; celle qui dans l'œuvre<sup>36</sup> de Duras connaîtra un devenir de catatonique semble déjà atteinte (pour reprendre les termes de Duras) de cette « anesthésie » de la fonction sujet<sup>37</sup> qui fait qu'on se demande à son propos : « Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet<sup>38</sup> ? », car elle endure, dans « un ennui tranquille », une « personne qu'elle se devait de paraître, mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion<sup>39</sup> ». Durant ses dix ans de mariage après le bal, c'est l'excès dans l'adaptation conformiste qui est perçu comme un signe de folie, chez une femme qui semble n'avoir aucune relation effective depuis cette passion foudroyante.

---

34. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. coll. « Folio », 1976.

35. *Ibid.*, chap. I, p. 19.

36. Voir Marguerite Duras, *L'amour* [1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, et le scénario de *La Femme du Gange* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2010.

37. À propos de la suppression du pronom sujet, procédé stylistique récurrent chez elle, Duras parle de l'anesthésie de la fonction sujet.

38. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éd. cit., chap. II, p. 23.

39. *Ibid.*, chap. I, p. 12.

Dix ans après le bal, le retour dans sa ville natale permet la fixation du désir de Lol sur un couple qui servira de support à son fantasme : le narrateur, Jacques Hold, vient prendre la place du fiancé, et Tatiana Karl, l'amie d'enfance témoin de sa dépossession, vient prendre la place de la femme fatale. Lol commence à les suivre tous les deux, au cours des promenades hypnotiques au cours desquelles revient le souvenir du bal<sup>40</sup>, et elle cherche à les « voir » dans leurs ébats à l'hôtel mal famé de la ville, sans accéder à ce qu'elle aurait tant désiré voir lors du bal<sup>41</sup>, qui n'est pas tant le rapport sexuel que sa propre exclusion.

Le narrateur occupe une position très particulière dans ce roman. Il faut attendre sa présentation à Lol, dans un cadre social, pour que soit explicitée l'équation<sup>42</sup> entre la voix narrative, fortement sensible dès le début, et Jacques Hold, l'homme que Lol a choisi de suivre dans les rues, et qui deviendra son amant. Ce bouleversement de la perspective crée un effet saisissant, à la mesure du trouble d'identité qui saisira Jacques Hold dans cette aventure avec Lol. Hésitant entre première et troisième personne quand il se désigne, selon qu'il se considère comme sujet de son regard ou objet de celui de Lol<sup>43</sup>, il commence par se demander : « Qu'est-ce que j'ignore à ce point de moi-même qu'elle me met en demeure de connaître<sup>44</sup> ? », admettant qu'elle détient la vérité sur son désir inconscient, puis il se laisse prendre à la fascination de ce regard qui le traverse : « Qui a-t-elle rencontré à ma place<sup>45</sup> ? » L'anéantissement de la personne dans l'épreuve de la passion le concerne alors aussi bien que Lol, dont il épouse le mouvement : « Cet anéantissement de velours de sa propre personne<sup>46</sup> » qu'impliquait son remplacement par Anne-Marie Stretter lors du bal de T. Beach, mais où Lol recherche la jouissance, elle tente de le « mener à terme », entraînant Jacques Hold à sa suite.

La construction de personnages, ici, peut s'analyser sur deux plans. Elle vise d'abord à exprimer le rapport fantasmatique nouant le désir de Lol, qui vit en tierce exclue et en voyeuse cette relation de l'homme avec une figure de femme hypersexuée (femme fatale ou prostituée selon la version haute ou basse), ce qui accentue sa propre

---

40. *Ibid.*, chap. IV, p. 45.

41. *Ibid.*, chap. VI, p. 62.

42. *Ibid.*, chap. VII, p. 74.

43. *Ibid.*, chap. V, p. 52 ; chap. VIII, p. LXXIX ; chap. IX, p. 109.

44. *Ibid.*, chap. IX, p. 105.

45. *Ibid.*, chap. X, p. 111.

46. *Ibid.*, chap. IV, p. 49.

immaturité d'enfant abandonnée, diaphane et sans corps ; les rapports entre personnages sont alors fondés sur des archétypes et la répétition, les accomplissements sériels du fantasme qui nie les personnes.

Par ailleurs, en termes de point de vue, Jacques Hold est cette fonction conscience qui doit tenir et retenir, se souvenir et au besoin inventer pour voir ce que Lol a oublié, dans sa folie. C'est parce que Jacques Hold aime Lol qu'il prend le parti d'« ouvrir les tombeaux où [elle] fait la morte<sup>47</sup> », et qu'il peut ainsi justifier une narration visionnaire destinée à pallier les effets du mutisme de Lol, entre fabulation et voyance : « J'invente, je vois<sup>48</sup>. » Mais si on sort de la fiction pour considérer la création littéraire, la nécessité est de faire exister ce point de vue qui détient, quoique forclosé, une vérité infiniment plus intéressante que ce que pourraient livrer des personnages sains d'esprit sur la passion. Les images les plus nettes d'une telle forclusion de la pensée sur ce thème se trouvent dans *La Femme du Gange*, où il est question du « blockhaus de la mémoire, impénétrable<sup>49</sup> », qui est celle des Fous sur la plage, empêchant la narration. Le personnage de Jacques Hold, dont Lacan dit<sup>50</sup> qu'il est non pas la conscience du récit mais son angoisse, est aussi à mes yeux l'inévitable ruse du récit chez Duras, car celle-ci se heurte à une difficulté majeure<sup>51</sup> qui est de faire exister dans une œuvre le fond d'inconscience des personnes dispersées dans l'extériorité radicale de la passion<sup>52</sup>. En inventant le personnage de narrateur-témoin très particulier qu'est Jacques Hold, Duras s'emploie déjà à résoudre un problème qui reviendra dans son œuvre, et sous une forme plus aiguë au cinéma, quand elle reprendra les personnages du cycle indien en pleine déliquescence et devra greffer des voix auxiliaires sur ces corps décomposés : c'est la même

---

47. *Ibid.*, p. 37.

48. *Ibid.*, p. 56.

49. Scénario de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, p. 147.

50. Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », in *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15 ; repris dans *Marguerite Duras*, Éditions Albatros, 1979, p. 7-15.

51. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éd. cit., chap. xvi, p. 181.

52. « Dehors, internement volontaire », est-il dit des Fous de la plage de *La Femme du Gange*, œuvre métalittéraire très claire sur les problèmes de l'invention artistique en rapport avec la nécessité d'élaborer des affects. Voir mes articles sur les films *La Femme du Gange*, in B. Blanckeman (dir.), *Lectures de Duras*, Presses universitaires de Rennes, 2005, et *India Song*, in J. Cléder et G. Mouëllic (dir.), *Nouvelles vagues, nouveaux rivages. Permanences du récit au cinéma (1950-1970)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

difficulté qu'elle affronte, elle qui voit l'auteur comme « un mutilé de l'ombre interne » et s'efforce de faire communiquer chambre claire et ombre interne. Les voix *off* du cinéma feront le va-et-vient orphique entre la conscience claire et le fond d'inconscience des êtres livrés au Dehors<sup>53</sup>, assumant une fonction narrative analogue à celle de Jacques Hold, et au plus près de celle de l'auteur lui-même, l'œuvre étant reconquise sur un néant infigurable.

La construction de personnages engage ainsi une analyse de soi, pour autant qu'elle vise à inscrire ce qui échappe à la conscience – non pas pour témoigner d'une intériorité comme objet d'introspection, mais bien plutôt de ce rapport à l'extériorité radicale de la passion ; ce qui fait que l'auteur Duras ne peut écrire qu'avec « la tête comme une passoire », l'écrit ne venant pas du soi de l'écrivain, quoique bien entendu il ne s'agisse que de ses mythes personnels.

Mais cette objectivation de l'intime a-t-elle le moindre rapport avec un souci de guérison ? Question qui se pose si on compare l'entreprise d'analyse littéraire de soi avec l'entreprise psychanalytique. Pas question, tout d'abord, de guérir de la passion : à cet égard, le roman relaierait bien plutôt le lieu commun qui passe par Tatiana Karl<sup>54</sup>, du moins on n'imagine aucun discours raisonnable sur ce thème. Mais l'essentiel est l'insistance de Jacques Hold à présenter Lol comme quelqu'un qui poursuit une entreprise réfléchie<sup>55</sup> : au-delà du blocage maladif sur le moment traumatique, il veut la voir à la recherche d'un accomplissement qui aurait manqué lors de l'événement premier<sup>56</sup>. Comme l'expose la page 48 (chap. iv), dans un style saturé de lyrisme hermétique, c'est d'une utopie passionnelle que rêve Lol, qui nierait les limites de la subjectivité pour dépasser un paroxysme de douleur, dans l'esprit d'une sorte de pessimisme tragique qui serait la grande santé : une sorte de transmutation dionysiaque de sa mise à mort, en une joie sans frein, passant du rapt au ravissement. Mais cette transmutation ou cette confusion désirée de la douleur et de la joie, reste impossible faute d'un mot pour la nommer, un maître-mot qui la rendrait vivable : « 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

---

53. Au sens de Blanchot.

54. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, éd. cit., chap. viii, p. 76.

55. *Ibid.*, chap. vi, p. 63.

56. *Ibid.*, chap. iv, p. 47.

le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenus ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible »... Manquant, ce mot contamine tout l'ordre symbolique, qu'il est capable de ravalier au niveau de l'innommable, tandis que Lol, sans argument en faveur de son désir chimérique, sachant n'être pas Dieu, ne peut être personne<sup>57</sup> : une formule reprise peu après<sup>58</sup>, ce qui souligne la démesure de l'ambition derrière l'obsession de l'impersonnel.

Jacques Hold a ses raisons de céder à la même fascination et de suivre Lol, tout en essayant de se dire, plus raisonnablement, que Lol n'a pas d'autre moyen « pour arriver enfin à se frayer un passage, à avancer un peu plus vers cette rive lointaine où ils habitent, les autres<sup>59</sup> ». Ce ne sont que les motivations d'un personnage de fiction, mais si à nouveau on sort de cette fiction pour considérer la création, la position de l'auteur apparaîtra encore fort proche de celle de Jacques Hold. Tout le passage sur le gong vide sert d'image pour l'activité créatrice car, pour l'auteur, c'est dans l'activité de représentation elle-même que se trouve une partie de la solution, l'écriture valant pour élaboration de l'affect : accomplir quelque chose de cette utopie passionnelle passe par l'écriture de l'œuvre, qui relève d'une esthétique du sublime. Ce n'est pas de guérison qu'il peut s'agir, mais Duras semble s'attacher à sa tâche inlassable, s'approcher de cette béance de la subjectivité que met à jour l'état passionnel, en encourir les risques, repartir, recommencer : entretenir les moyens de cette jouissance-là sans s'y laisser tout à fait détruire.

\* \* \*

Avec *Voyage au bout de la nuit*, *Molloy* et *Le Ravissement*, j'ai choisi trois œuvres qui parient sur le personnage et la fiction, dans cette tâche orphique de l'écrivain qui, à partir de la période moderne, se rapporte à des contenus inconscients, ici sous les figures contrastées du double assassin, du schizo battant la campagne ou de la non-personne rescapée d'un désastre passionnel. Ce n'est pas le cas de la « littérature de l'épuisement<sup>60</sup> » que je me suis contentée d'évoquer ici, et dont

---

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, p. 49. L'idée voisine d'une négation de la finitude apparaît au cœur du fantasme dans la grande scène de fascination (chap. x, p. 113).

59. *Ibid.*, chap. vi, p. 60-61.

60. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, éd. cit.,

Dominique Rabaté parle comme d'une période probablement close dans l'histoire de la littérature, sans croire aux prophéties hégéliennes sur la fin réflexive de l'art.

Peut-on parler d'effets de vérité dans ces trois romans? Certes, et conquis sur les censures de la conscience, car faire délirer un personnage qui raconte ce qu'il sait d'un autre personnage, beaucoup plus en retrait de la parole (qu'il s'agisse du Double ou du très obscur objet du désir), suppose une écriture lâchant la bride du contrôle rationnel, quel que soit le travail critique susceptible de s'exercer secondairement sur le matériau imaginaire livré par la fiction comme par un rêve foisonnant de sens crypté : les divagations de Bardamu avec sa tête faible, le « rapport » d'enquête chez Moran, le récit halluciné de Jacques Hold sont les réalisations narratives correspondant à cette quête de vérité dans laquelle est visé un au-delà de la conscience, lequel ne vaut pas comme objet de science, mais comme affrontement de l'auteur à son propre inconscient – analyse sauvage si l'on veut, mettant à nu la pulsion de mort chez Céline, une décomposition psychotique chez Beckett et un fantasme triangulaire chez Duras.

Dévoilement de contenus inconscients, élaboration d'affects... Ce n'est pas pour autant parler de guérison par l'écriture, du moins pas nécessairement – le cas Céline me semblant assez clair à cet égard, étant donné son évolution ultérieure (mais peut-on traiter la névrose de guerre, justement?) et dans la mesure où l'enseignement freudien, connu superficiellement, est volontiers rabattu chez lui sur un moralisme très traditionnel. Cependant, une certaine efficacité pratique semble trouvée dans le couplage des figures dédoublées du roman de Beckett, l'écriture permettant un accord avec la voix intérieure qui met un terme à la filiation mortifère où le sujet est pris. Chez Duras, je ne parlerais pas de guérison, mais l'écriture entretient certainement, et ménage dans la durée, les conditions d'une jouissance destructrice à laquelle il est exclu de renoncer.

# Table des matières

Avant-propos par <i>Françoise Abel, Mireille Delbraccio et Maryse Petit</i> .....	5
--	---

## I. CORPS, LANGUE, TRAUMA

I. L'écriture au gré de sa langue par <i>Georges-Arthur Goldschmidt</i> .....	11
II. Bégayer, seulement bégayer par <i>Ghyslain Lévy</i> .....	21
III. Le corps écrit. Le fantastique entre réalité et réel chez Virgilio Piñera par <i>Françoise Abel</i> .....	35
IV. L'écriture de l' <i>Hilfflosigkeit</i> chez Joyce Carol Oates par <i>Jocelyn Dupont</i> .....	49
V. La métamorphose de l'écriture dans la vie d'Imre Kertész par <i>Jeanne Bernard</i> .....	65
VI. Aspects idéographiques de l'écriture enfantine par <i>Jean-Paul Meyer</i> .....	79
VII. De quelle oreille le psychanalyste traite-t-il la lettre, en souffrance, que lui confie son patient ? par <i>Claude Lecoq</i> .....	97

## II. NAISSANCES DU RÉCIT

I. Aux limites de la psychanalyse et de la littérature, quels récits ? par <i>Françoise Davoine</i> .....	105
II. La chambre d'enfant et la naissance à l'écriture par <i>Dominique Meyer-Bolzinger</i> .....	113
III. Dans la vie de la psychanalyse, l'écriture par <i>Claude de la Genardière</i> .....	127

IV. Marcel Proust : l'invention des Petites Madeleines par <i>Karine Rouquet-Brutin</i> .....	141
V. Parler l'écriture. À propos de <i>D'un autre monde</i> , archiroman métapsychologique par <i>Claude Crozon</i> .....	157
VI. Paradoxes du récit : raconter ou s'écrire? par <i>Mireille Delbraccio</i> .....	171
VII. Reinaldo Arenas : à tort ou à raison par <i>Liliane Hasson</i> .....	193

### III. ÉCRIRE : SOI ET L'AUTRE

I. L'homme (ou la femme) et l'œuvre par <i>Jacqueline Rousseau-Dujardin</i> .....	209
II. Une écriture de soi dans le roman par <i>Francis Zimmermann</i> .....	221
III. Construction de personnages romanesques et analyse de soi : exemples chez Céline, Beckett, Duras par <i>Véronique Taquin</i> .....	231
IV. Je et l'Autre : nègres et fantômes par <i>Maryse Petit</i> .....	247
V. L'autre du texte : fiction, traduction et psychanalyse par <i>Camille Fort</i> .....	263
VI. Le psychanalyste, un poème? par <i>Patrick Salvain</i> .....	273
Bibliographie .....	279
Présentation des auteurs .....	293

CERISY



# Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?

Sous la direction de

**Françoise Abel**  
**Mireille Delbraccio**  
**Maryse Petit**

LITTÉRATURE



HERMANN

CERISY



# Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?

Si l'histoire des relations entre littérature et psychanalyse est longue, en revanche la question des rapports entre écriture et psychanalyse méritait d'être réinterrogée au-delà d'une simple confrontation de champs, dans leur articulation entre autres, au moyen du récit, forme commune aux deux domaines. Partant du constat que les processus d'écriture ont été transformés par la psychanalyse comme elle-même l'est par eux, comment s'écrivent aujourd'hui romans, poèmes, essais, biographies, autobiographies ? Qu'est-ce qui s'écrit dans une analyse entre analysant et analyste, dans les rêves, dans l'après-coup, pour l'analysant comme pour l'analyste ? Y a-t-il une écriture de l'analyste ? L'expérience analytique modifie-t-elle une pratique d'écriture ?

C'est la réflexion que nous avons tenté de mener lors du colloque de Cerisy, du 6 au 13 juillet 2011, « Écritures(s) et psychanalyse : quels récits ? », selon la double dimension des processus de l'écriture et de la pluralité de ses régimes. Le présent volume réunit l'ensemble des contributions des intervenants – universitaires, écrivains, analystes – qui ont, selon leur manière, décliné cette proposition.

Contributions : Françoise Abel, Jeanne Bernard, Claude Crozon, Françoise Davoine, Mireille Delbraccio, Jocelyn Dupont, Camille Fort, Claude de la Genardière, Georges-Arthur Goldschmidt, Liliane Hasson, Claude Lecoq, Ghyslain Lévy, Jean-Paul Meyer, Dominique Meyer-Bolzinger, Maryse Petit, Karine Rouquet-Brutin, Jacqueline Rousseau-Dujardin, Patrick Salvain, Véronique Taquin, Francis Zimmermann.



HERMANN

2015

978 2 7056 9101 1



9 782705 691011

29 €