

ANNA LEDWINA  
Université d'Opole, Faculté de Lettres  
aledwina@uni.opole.pl  
ORCID : 0000-0002-5054-1775

« **Une progression rigoureusement parallèle et inverse** »  
**ou les représentations du temps dans les romans  
durassiens *Moderato cantabile* et *Le Ravissement  
de Lol V. Stein***

“**A Rigorously Parallel and Inverse Progression**”; or the Representations of  
Time in Durassian Novels *Moderato Cantabile* and *Le Ravissement de Lol V.  
Stein*

**Abstract**

Durassian work, in which the opposition of the ephemeral and the eternal is inscribed, deviates from traditional processes and presents different textual representations of time and its distortions. Her two novels, *Moderato cantabile* and *The Rapture of V. Lol Stein*, analyzed from an interdisciplinary perspective (phenomenology, psychoanalysis, philosophy), convey the Durassian vision of time, omnipresent and elusive, expressing a rupture. The latter is manifested in the disorder of the metanarrative, the thwarted rhythm, the repetitions and the transgressive movements of a fantastic time and the fusion of space and time. The author's originality thus lies in the close relationship between subjectivity and temporality, in order to restore an inner time to the female characters, who, in their search for an impossible love, remain stuck in their pain and their fantasies.

**Keywords:** deformations of time, repetitions, subjective duration, obsessions, female desire

**Mots-clés :** déformations du temps ; répétitions ; durée subjective ; obsessions ; désir féminin

Dans son entretien avec Bernard Pivot pour l'émission « Apostrophes », Marguerite Duras (1984) se déclare comme « l'écrivain[e] du temps », ce qui met en exergue l'importance de cette thématique dans

ses textes. Chez l'auteure de *L'Amant*, la temporalité se révèle non seulement un élément fondamental dans l'évolution de l'intrigue et dans la construction des personnages, mais aussi la source d'une esthétique narrative. Condition de toute expérience, le temps, avant tout celui de la mémoire, scande la vie de ses protagonistes. Comme le constate Michel Foucault, « [1]e discours est entièrement [...] chez Duras dans la dimension de la mémoire qui a été purifiée de tout souvenir [...] » (Foucault 1994 : 733). Analysée dans une telle perspective, l'originalité de la romancière est de vouloir tout étreindre – *le ravissement* de son œuvre consistant tout autant à ruiner le sens pour mieux le stimuler.

Pour cette raison, l'auteure s'inscrit dans la continuité d'une tradition prestigieuse, dans la « chambre hallucinatoire » de l'écriture en s'écartant des procédés traditionnels. Notre objectif sera de saisir le sens des représentations textuelles du temps et ses distorsions, à savoir le désordre du métarécit, le rythme contrarié, les répétitions qui mettent en relief des faits à travers le dialogue dérégulé et obsessionnel dans *Moderato cantabile* ainsi que les mouvements transgressifs d'un temps fantasmatique (analepses), les temporalités subjectives et la fusion espace-temps dans *Le Ravissement de V. Lol Stein*. Nous chercherons à prouver que ces deux textes véhiculent la vision durassienne du temps, omniprésent et insaisissable (cf. Poulet 1964), qui exprime une rupture. Nos réflexions aboutiront à constater que sa technique, focalisée sur l'impératif de rendre la simultanéité des consciences, réside dans la restitution du temps intérieur, considéré en tant que durée vécue, des personnages figés dans une éternité de l'instant qui multiplie leur souffrance, leur attente de l'amour impossible.

*Moderato cantabile*, paru en 1958, mérite d'être qualifié de *tournant* ou de *virage* car à partir de ce roman, l'écriture durassienne s'engage sur la voie de l'austérité, du dépouillement, qui ne cessera de distinguer l'écrivaine (cf. Guers-Villate 1985). Texte sobre et mesuré, où s'articulent la vie et l'œuvre durassienne, le roman atteint une sorte de perfection classique. Pourtant, en lui s'accumulent déjà, explosives, toutes les possibilités de destruction qui auront libre cours plus tard (cf. Vircondelet 1972). Dans *Les Parleuses*, l'auteure déclare :

[...] une fois, j'ai eu une histoire d'amour et je pense que c'est là que ça a commencé [...]. Une expérience érotique très très très violente et [...] j'ai traversé une crise qui était [...] suicidaire, c'est-à-dire que ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu [...] et, à partir de là, les livres ont changé. [...] C'était très étrange. Parce que je l'ai raconté de l'extérieur [...]. (Duras, Gauthier 1974 : 59)

On comprend, par cet aveu tardif, que l'écriture reste liée à une expérience personnelle. Mais elle en est aussi une transformation. De façon discrète et indirecte, la création devient une confidence et une sorte de thérapie. Elle délivre de ce qui, autrement, ne pourrait pas se dire. Mieux, elle impose à l'expérience brute une forme et un sens qui la rendent moins inquiétante. Y contribue, entre autres, la temporalité du roman. Si le récit de l'histoire d'Anne et Chauvin suit un ordre rigoureusement chronologique, il n'en va pas de même du récit second (métarécit). C'est, à proprement parler, un dialogue et le lecteur obtient des fragments éclatés de récit, focalisé sur la fin de l'histoire, à un seul événement :

– C'était un crime, dit l'homme. [...].  
 – Ils s'aimaient [...]. Ils devaient avoir, oui, des difficultés de cœur comme vous le dites.  
 (Duras 1958 : 19, 21)

Cette remontée dans le temps n'est pas du tout systématique ni linéaire. Le récit revient sur lui-même et au lieu de se dérouler, il s'enroule plutôt, toujours ramené au crime. Anne, obsédée par celui-ci dont elle a entendu l'accomplissement dans le cri et vu le résultat, questionne Chauvin en le ramenant toujours

à ce point central : « C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même » (Duras 1958 : 30). Le dialogue n'est nullement indifférent à l'écoulement du temps dont les protagonistes ressentent durement la brièveté. Il jongle avec le temps, le bouleverse et rejette les apparences rassurantes.

Inséré dans un récit chronologique, le métarécit progresse donc sans souci du temps, selon une logique achronique, liée au désir. Le récit premier a beau suivre pendant ce temps sa monotonie chronologique et il demeure contaminé par les bouleversements temporels de l'autre récit qu'il renferme, d'autant plus que les deux histoires s'imitent et se reflètent. L'ordre et le rythme réguliers se trouvent sans cesse contestés, entamés, par le discours de mort qu'ils abritent. Au déroulement s'oppose l'involution et, finalement, l'ordre chronologique se voit contraint de faire place à la répétition.

Le récit durassien adopte une technique extrêmement dépouillée, un parti pris de régularité. Nous nous trouvons presque devant ce degré zéro que Gérard Genette (1972) juge impossible. L'égalité entre le récit (la narration) et l'histoire (la fiction) reste relative, mais saisissante. Elle marque la durée qui est signalée par des indices clairs, tel le coucher du soleil. Cependant, il convient de noter dans la régularité de cette durée une petite variation : sans s'allonger, les chapitres recouvrent une durée qui s'accroît légèrement. Le sixième chapitre, situé après la deuxième leçon de piano, s'étend sur une durée égale, mais plus tardive. Quand Anne part du café, « [I] était beaucoup plus tard que d'habitude, d'une heure au moins » (Duras 1958 : 65). Une telle régularité confère au récit un caractère théâtral, ou cinématographique, sa part la plus importante est constituée de dialogues, le récit lui-même se contentant de notations scéniques, toujours concises au maximum. Le découpage en chapitres correspond pratiquement au découpage de la durée. En ce sens, la densité du temps jointe à l'écriture dialogique rapproche le roman d'une structure dramatique. Comme le magnolia épinglé sur le corsage d'Anne, l'histoire restitue, en accéléré, le déroulement d'une passion entre le moment originel du traumatisme et le renoncement. Le temps est vécu comme un cycle, un éternel retour aligné sur la fatalité du sentiment. Il est éprouvé également comme une contrainte qui dramatise les rencontres des personnages : le cri des sirènes, l'arrivée des ouvriers mesurent la brièveté des moments accordés au couple d'amants. Le constat du passage du temps revient en tant que leitmotiv : « Ces leçons de piano finissent tard » (Duras 1958 : 77). Si l'on excepte le contenu des dialogues, les signes romanesques renvoient à l'écoulement des jours. Vide d'événements, le roman se réduit pratiquement à l'expression du temps. Il suffit que le mécanisme amoureux soit enclenché pour que la seule durée se charge de tragique.

Comme l'ordre du temps, sa durée se trouve mise en question par la confrontation entre les deux niveaux diégétiques. L'histoire d'Anne et de Chauvin s'étend sur une durée très brève et discontinue. Mais leurs paroles donnent à cette histoire des prolongements dans le passé : le mariage de la protagoniste (« C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a dix ans ? »), Duras 1958 : 31), la naissance de son enfant et les leçons de piano, la réception du personnel. À leur brève histoire se superpose la longue histoire de l'autre couple : « [...] je crois bien que c'est dans un café qu'ils ont commencé à se parler, à moins que ce soit ailleurs » (Duras 1958 : 32). Puisque les deux histoires fusionnent, c'est cette durée seconde qu'ils vivent. Ainsi, deux durées s'interpénètrent, mais la durée diégétique s'annule au profit d'une durée variable, subjective et finalement seule réelle.

Dans *Moderato cantabile*, les événements récurrents qui se reproduisent chaque jour sont répétés chaque fois par le récit et sous une forme peu variée. Ainsi le récit reprend, à chaque chapitre, la marche d'Anne vers le port, les gestes refaits chaque jour, presque rituellement, en entrant dans le café, les verres de vin qu'elle boit et la marche du retour avec l'enfant, le long du boulevard de la Mer. Cette option du

récit est singulative, pour nous référer à la poétique genettienne, mais aussi redondante, en quelque sorte, puisque les événements apparaissent comme parfaitement semblables, voire immuables. Elle donne au texte une allure très monotone. Ici, rien n'arrive, tout ne fait que recommencer, passer de nouveau. La technique du roman reste cohérente : le temps, tout en ayant l'air d'avancer, revient sans cesse sur lui-même. L'originalité de *Moderato cantabile* s'exprime par un dépouillement extraordinaire : l'intrigue – où rien ne se passe véritablement – est orientée par l'attrait irrésistible qu'éprouve Anne à l'égard du crime passionnel, dont elle ne fut même pas le témoin direct.

L'autre récit, très différent, est au contraire systématiquement répétitif. Il revient sur un événement unique afin de le répéter jusqu'à la hantise. Anne et Chauvin reviennent constamment sur le crime et le cri qui l'a accompagné. Ces répétitions mettent en relief des faits fascinants et le dialogue qui les réitère revêt les caractéristiques d'un discours obsessionnel : « Il faut apprendre le piano. Il le faut » (Duras 1958 : 9), « modéré et chantant » (Duras 1958 : 13), « Une dernière fois, supplia-t-elle, dites-moi » (Duras 1958 : 90), « Parlez-moi » (Duras 1958 : 59). Cela s'inscrit dans la conception deleuzienne d'un être toujours différent qui devient et s'actualise dans le devenir de ses différences : le retour éternel va dans le sens de l'expulsion de l'identité (Deleuze 1968 : 286).

Les répétitions permettent de mettre en relief la tension, des émotions étouffées, ainsi que de véritables intentions ou les pensées des protagonistes. Ainsi, elles véhiculent l'avis de Gaston Bachelard pour qui le temps a plusieurs dimensions qui se manifestent dans l'œuvre à travers le rêve, la perception, la causalité musicale ou le langage poétique (1950 : 94). Si l'on reprend dans son ensemble le traitement que *Moderato* fait subir au temps, on est frappé du contraste entre un récit où tout semble se dérouler selon les règles : l'ordre linéaire de la succession normale et un dialogue déréglé, désordonné, temporellement, où les histoires commencent par la fin, où le temps peut être pris à rebours et où tout est susceptible de se répéter et de se reproduire.

Aussi *Le Ravissement de Lol V. Stein* présente-t-il les articulations intéressantes du temps. Celui-ci devient une matière aussi malléable que l'espace. Lol semble en faire ce qui lui convient, en aboutissant à « rien » (Duras 1964 : 45). L'histoire de la protagoniste n'est pas orientée et soutenue par une chronologie ordinaire, mais purement interne. Le fonctionnement du temps s'accorde à celui de l'espace : un « fond », à la fois, conforme aux normes et fictif, détaché de l'histoire, sur lequel s'inscrivent des mouvements transgressifs.

L'histoire de Lol se déroule selon une chronologie précise, quoique détachée de tout référent. La linéarité du récit est rompue. Loin de restituer les faits dans leur succession, le présent généralisé découpe la durée en plans fixes. Au bal de T. Beach, Lol a « dix-neuf ans » (Duras 1964 : 12). Le bal se prolonge une nuit, jusqu'à l'arrivée de l'aurore qui sépare brutalement la femme du couple qu'elle regarde. C'est une nuit pendant laquelle le temps s'arrête dans le ravissement. Cependant, ce temps s'écoule à toute allure : « Nous avions tous un âge énorme, incalculable. Tu étais la plus vieille » (Duras 1964 : 104), dira Tatiana à Lol. Le bal prend fin et Lol, quant à elle, se révèle inaccomplie. Mariée, elle part pour U. Bridge où elle séjourne « dix ans » (Duras 1964 : 32) remplis de sommeil et d'ordre « glacé », à savoir de conformisme encouragé par son mari. Après son éveil (Duras 1964 : 39), le mouvement entrepris par Lol la promène dans le temps autant et de la même manière que dans l'espace : « le déplacement machinal de son corps » (Duras 1964 : 45) la pousse à « toujours aller et venir d'un à l'autre du temps » (Duras 1964 : 107), dans « un affolement régulier et vain de tout son être » (Duras 1964 : 47). Le texte se livre à des va-et-vient qui se reproduisent jusqu'à la fin du roman, sans jamais s'achever : « Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs. Entre autres... » (Duras 1964 : 187).

L'attente de « la fin du monde » (Duras 1964 : 47) de Lol se voit exprimée par la technique romanesque du récit rétrospectif. Toutefois, les analepses sont répétitives et retournent toutes, comme la pensée de Lol, au moment de la fin du bal ou plus exactement à un moment qui n'a jamais eu lieu, un trou dans le passé, un « spectacle inexistant, invisible » (Duras 1964 : 63). Elle reste fixée sur un instant unique et ne cesse de l'étaler. Son existence consiste ainsi en un souvenir constant, voire obsessionnel, du temps du bal : « Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. Elle y entre. Elle y entre chaque jour » (Duras 1964 : 46). En évoquant le passé, « Lol confère au temps une dimension cyclique, nie que celui-ci puisse avoir une orientation, une direction unique, annule son irréversibilité » (El Maïzi 2009 : 39).

Une autre nouveauté du roman durassien consiste dans le fait que le récit juxtapose deux temporalités subjectives : celle de l'enquête de Jacques Hold et celle de la quête de Lol. La grande rupture qui se produit dans le texte quand le narrateur pénètre dans l'histoire comme protagoniste (Duras 1964 : 75), transforme le rapport du récit au temps de l'histoire. Au cours des premiers chapitres, le récit, très sommaire, balayait de longues durées. Lorsque Lol revient à S. Thala et se rapproche du narrateur, le rythme se ralentit beaucoup. La durée de son séjour reste vague, mais n'excède pas quelques mois qui occupent quarante pages du roman.

Tout au long de la première partie, c'est le temps de la narration qui constitue le présent actuel. Lol est reléguée dans le passé simple du récit. L'entreprise du narrateur qui réduit le temps vécu par Lol à une épreuve se trouve justifiée car elle mime l'entreprise de Lol « rebâtissant » la fin du bal : « Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os » (Duras 1964 : 47), la formule renvoyant à la danse macabre. À partir du moment où se produit la collusion des niveaux de la narration et de l'histoire, tout change. Lol est entrée dans le présent, en cours, inachevé, désordonné, qui redevient opaque, insaisissable. Les deux temporalités tendent à se confondre et la durée comporte des lacunes. Cela fait penser à la thèse bachelardienne selon laquelle, le temps, profondément hétérogène, qui est fait de ruptures, n'apparaît continu que par la superposition de plusieurs temps indépendants et discontinus. Jacques Hold accepte de se laisser « contaminer » par Lol. Il n'y a plus, à proprement parler, d'enquête. Le narrateur entre dans le jeu et collabore à la quête de son héroïne, perdant distance et sécurité : « Qu'elle m'emporte, qu'il en aille enfin différemment de l'aventure désormais, qu'elle me broie avec le reste, je serai servile... » (Duras 1964 : 106). Pour tous les deux, le temps devient cyclique, tournant dans un cercle irrésistible, « sans fin ».

Il semble intéressant ici de mettre en relief la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur la notion de temporalité. Cette dernière est à la fois ce qui relève de la subjectivité et de l'apparaître des phénomènes dans le monde. Il en revient à la pensée kantienne du temps, qui le considère comme un rapport privilégié et subjectif de l'individu « parce que toutes nos expériences, en tant qu'elles sont nôtres, se disposent selon l'avant et l'après, parce que la temporalité, en langage kantien, est la forme du sens intime » (Merleau-Ponty [1945] 1990 : 471). Suivant la philosophie merleau-pontienne, le temps devient une structure ontologique à part entière. À la fois celui du monde et celui de la subjectivité, perçu par la conscience, il lie en lui trois dimensions (passé, présent et futur) :

c'est le mouvement d'une vie qui se déploie, et il n'y a pas d'autre manière de l'effectuer que de vivre cette vie, il n'y a pas de lieu du temps, c'est le temps qui se porte et se relance lui-même. Le temps comme poussée indivise et comme transition peut seul rendre possible le temps comme multiplicité successive [...]. (Merleau-Ponty [1945] 1990 : 485)

Le fantasme de Lol et le texte mimétique de Duras tissent entre espace et temps des liens inextricables. Tout se passe comme si le temps ne pouvait se dissocier de l'espace : le terme « chronotope » employé

par Mikhaïl Bakhtine ([1924] 1978 : 237–398) donne trop la prééminence au temps. Le *Ravissement* met en jeu un phénomène qui pourrait plutôt se nommer, à la manière de la science, un espace-temps. Le temps s'y trouve comme enfermé dans l'espace, selon le désir de Lol : « Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge [...] presque tel qu'elle le désirait, presque, dans l'espace et dans le temps » (Duras 1964 : 33).

Le moment du bal est figé dans S. Tahla. En ce qui concerne Lol, « on aurait dit [...] qu'elle était devenue un désert » (Duras 1964 : 24). La ville n'est pas vraiment « reconnue » (Duras 1964 : 42) « après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla » (Duras 1964 : 42). On pourrait demander s'il s'agit de l'ignorance ou de la méconnaissance ou bien du processus de l'inconscient ? (Kristeva 2013 : 259–267). Tout au long du texte, ignorance et connaissance sont données comme interactives ou même équivalentes, avec une valorisation positive pour l'ignorance (Duras 1964 : 81). Il convient de nous référer ici à Julia Kristeva qui analyse, de manière fort intéressante, une expérience du temps, scandée par des événements. La chercheuse l'étudie comme l'un des thèmes « d'une mutation anthropologique inouïe [...], au sens où il se suspend dans la mélancolie ou dans les états-limites, [...]. C'est le temps du sacrifice, dans cette exaltation narcissique maniaque qui explose littéralement les traumatisants et les traumatisés » (2017 : 357).

Lol se laisse emporter par le vent qui s'engouffre dans sa maison (Duras 1964 : 45) et en elle aussi, avec « le vent de ce vol » (Duras 1964 : 145), des « oiseaux sauvages de sa vie » (Duras 1964 : 145), ce vent qui finalement « balaie » les salles désertes et vides du Casino à la blancheur de lait (Duras 1964 : 179), interprétable aussi à l'instar de l'une des métaphores spatiales de Lol. Tout se passe comme si l'espace de S. Tahla avait gardé, conservé le temps passé, déposé en des couches superposées<sup>1</sup>. Lol, obscurément consciente de ce lien entre espace et temps, tente davantage : elle retourne avec Jacques Hold à T. Beach, dans le Casino du bal. Cependant, ce lieu n'a pas les pouvoirs de S. Thala. Seul, Jacques a une hallucination : « j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir » (Duras 1964 : 180). Il « voit » le bal passé, en revanche, Lol, malgré sa volonté, échoue dans sa tentative de « revoir bêtement ce qui ne peut pas se revoir » (Duras 1964 : 181). La preuve en est sa constatation amère : « Aucune trace, aucune, tout a été enseveli » (Duras 1964 : 181). L'espace-temps reste mystérieux et ne fonctionne pas mécaniquement.

Ce dernier se confond tout aussi bien avec l'oubli qu'avec la mémoire, les deux termes étant utilisés dans le *Ravissement* (et dans d'autres textes) de façon souvent paradoxale. L'histoire de Lol, résumée, paraît se ramener à la quête du temps perdu. Toutefois, la part relative de l'oubli et de la mémoire y reste indéfinie. De quoi se souvient-elle ? Déjà dans l'enfance [dit Tatiana] : « Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion » (Duras 1964 : 12). Lol vit, peut-être depuis toujours, dans une identité discontinuée qui doit se réinventer à chaque moment. Le collègue, l'amitié, la présence de Tatiana au bal, elle a tout oublié. Cependant, « [d]e la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus : elle est là » (Duras 1964 : 43). Ainsi Lol, qui pourrait sembler tournée vers le passé, ne vit en fait que dans un présent immédiat. Le temps n'a plus pour elle d'épaisseur, le passé ne garde pas ses distances : « De loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe. Elle frôle Lol... » (Duras 1964 : 63). « Mortelle fadeur de la mémoire de Lol » (Duras 1964 : 182), pareille au « lait brumeux et insipide de [sa] parole » (Duras 1964 : 106). La femme doit, sans cesse, « recommence[r] le passé » (Duras 1964 : 46), tenter de le revivre au présent, donc de le réinscrire dans un espace semblablement structuré. Il ne s'agit pas d'un

1 Pareille expérience du pouvoir de l'espace sur le temps, loin d'être liée à la folie, se révèle commune, quoique assez méconnue.

accès à un vrai souvenir, plutôt d'un passage qui le rejoue dans le présent. Lol a donc besoin d'un autre et Jacques Hold est choisi pour tenir ce rôle : « Je ne peux plus me passer de vous dans mon souvenir de T. Beach » (Duras 1964 : 167), affirme la protagoniste. Hold, en accompagnant la femme dans son voyage, croit l'aider, également par le fait de l'obliger à remplacer sa mémoire par celle du présent où il se trouve avec elle. Pourtant, Lol continue à vouloir que tout recommence. Rejouer un moment du ravissement, reconstituer une mémoire de l'oubli, pourrait ressembler à une cure et conduire à une guérison. Ainsi, elle semble confirmer la constatation de Kristeva qui, en accordant une grande importance à la psychanalyse, dans son complet et pertinent diagnostic critique sur le monde contemporain, a déclaré : « Une vie psychique est une vie dans le temps » (2017 : 351). Néanmoins, la reprise du recommencement paraît au contraire un inquiétant symptôme. Il est vrai que le roman ne s'achève pas. Le texte laisse béante une nouvelle lacune temporelle, entre le moment où Lol se retrouve couchée dans le champ de seigle, à la dernière page du livre, et celui incertain où Hold a commencé à raconter (écrire) son histoire.

Dans tout le roman, le temps est spatialisé. La scène de ravissement est liée à un lieu clos : « navire de lumière » (Duras 1964 : 49) enfermé derrière des « portes » (Duras 1964 : 22). L'aurore a pour effet d'effacer cette clôture : « La pénombre de l'aurore était la même au-dehors et au-dedans de la salle » (Duras 1964 : 22). Ces éléments spatiaux, bien plus qu'un décor de l'événement, sont ses constituants essentiels. Comme le prouve le fait qu'ils se répètent : toutes les métaphores, approches tâtonnantes de l'imaginaire, sont spatiales. Mais, dans le *Ravissement*, une véritable confusion s'opère entre espace et temps : « Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Thala » (Duras 1964 : 43). Lol cherche « un ailleurs, uniforme, fade et sublime » (Duras 1964 : 44) qui ne se trouve nulle part. « [S]a véritable demeure, elle la range » (Duras 1964 : 46). Le bal de T. Beach est devenu la « seule épave d'un océan maintenant tranquille » (Duras 1964 : 45), Tatiana même y reste « enfoncée » (Duras 1964 : 100).

Dans le désir de Lol, son fantasme impossible s'exprime au conditionnel-irréel : « les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre : ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour [...] » (Duras 1964 : 47). L'espace, muré, aurait contenu le temps, fermé les portes de la nuit : « Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce point impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient » (Duras 1964 : 49). Dans une autre métaphore spatiale, indéfinie, gouffre, source, tourbillon, se traduit cette forme durassienne du rêve d'un temps cyclique, de l'éternel retour : Lol « croyait qu'un temps était possible qui se remplit et se vide alternativement, qui s'emplit et se désemplit, puis qui est prêt encore, elle le croira toujours, jamais elle ne guérira » (Duras 1964 : 159). En s'appuyant sur la thèse développée par Paul Ricœur, dans *Temps et Récit*, qui poursuit l'objectif porté dans *La Métaphore vive*, on dirait que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (1983 : 105).

Ainsi, le temps ne se manifeste qu'à travers le récit qui s'exprime par l'expérience temporelle ouvrant, dans la mise en intrigue, un champ de possibles. L'histoire de Lol V. Stein s'inscrit dans un espace-temps presque autonome qu'elle « aménage » (Duras 1964 : 103) au gré de son désir. Malgré le « dépeuplement » (Duras 1964 : 115) grandissant, provoqué par ce « rêve si fort » (Duras 1964 : 106), Lol rencontre les autres dont elle troublera la tranquillité « à jamais » (Duras 1964 : 71), en tentant de les entraîner dans la ronde sans issue de son fantasme.

## Conclusion

172

Le traitement du temps et de ses particularités (désordre du métarécit, rythme contrarié, répétitions, métaphores spatiales) se révèle, sous la plume de Duras, une manifestation de sa force créatrice. Nous apprécions chez cette romancière l'effort qu'elle fait pour capter des temporalités complexes afin de les aborder, de les sublimer dans la fiction, par l'inscription et l'expression d'un désir féminin (cf. David 2005). C'est sa façon de produire du sens, de mettre en exergue les obsessions de ses protagonistes, leur vie intérieure. Celle-ci, en véhiculant un rapport étroit entre la subjectivité et la temporalité, montre que le réel ne se réduit pas au matériel (cf. Lefeuvre 2005). Dans son entreprise de destruction, « à la recherche du temps perdu », Duras disloque la notion de temps traditionnel (Chen 2016 : 193–203), en adoptant une structure circulaire. Sa stratégie prouve que le temps et le récit forment un cercle herméneutique vertueux en se présupposant l'un l'autre. Pour cette raison, semble-t-il, l'écriture durassienne est en devenir, tout en conduisant son auteure et ses lecteurs à cette déterritorialisation de l'être.

## Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1950) *La Dialectique de la durée*. Paris : PUF.
- Bakhtine, Mikhaïl ([1924] 1978) « Formes du temps et du chronotope dans le roman. » [In :] Mikhaïl Bakhtine *Esthétique et théorie du roman*. (trad. Daria Olivier). Paris : Gallimard ; 237–398.
- Chen, Xiaolin (2016) « Marguerite Duras : du temps non-linéaire au Vide absolu. » [In :] Éric Benoit (éd.) : (2016) *Harmonie et disharmonie dans l'esthétique occidentale et dans l'esthétique chinoise à l'époque de la modernité littéraire*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux ; 193–203.
- David, Michel (2005) *Le Ravissement de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles (1968) *Différence et Répétition*. Paris : PUF.
- Duras, Marguerite (1958) *Moderato cantabile*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1964) *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Duras, Marguerite, Xavière Gauthier (1974) *Les Parleuses*. Paris : Minuit.
- Duras, Marguerite (1984) *Apostrophes*, entretien avec Bernard Pivot. Antenne 2, 28 septembre.
- El Maïzi, Myriem (2009) *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*. Bern : Peter Lang.
- Foucault, Michel (1994) *Dits et écrits*. Paris : Gallimard.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris : Seuil.
- Guers-Villate, Yvonne (1985) *Continuité/discontinuité de l'œuvre durassienne*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Kristeva, Julia (2013) *Pulsions du temps*. Paris : Fayard.
- Kristeva, Julia (2017) « Une vie psychique est une vie dans le temps. » [In :] *Revue française de psychanalyse*. N° 2. Vol. 81 ; 351–367.
- Lefeuvre, Michel (2005) *La réhabilitation du temps. Bergson et les sciences d'aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, Maurice ([1945]1990) *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Poulet, Georges (1964) *Études sur le temps humain*. Paris : Plon.
- Ricœur, Paul (1983) *Temps et Récit*. T. 1. Paris : Seuil.
- Vircondelet, Alain (1972) *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris : Seghers.