



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE

EFE LHI 1

SESSION 2019

**CAPLP
CONCOURS EXTERNE
ET CAFEP**

Section : LETTRES – HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE

LETTRES

Durée : 5 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Si vous repérez ce qui vous semble être une erreur d'énoncé, vous devez le signaler très lisiblement sur votre copie, en proposer la correction et poursuivre l'épreuve en conséquence. De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, vous devez la (ou les) mentionner explicitement.

NB : Conformément au principe d'anonymat, votre copie ne doit comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé consiste notamment en la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de la signer ou de l'identifier.

Tournez la page S.V.P.

COMMENTAIRE COMPOSÉ

L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait.

La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

La femme la plus âgée s'était attardée un instant à regarder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant vers la jeune fille qui l'accompagnait. Sans aucun doute possible celle-ci
5 était sa fille. Elles étaient grandes toutes les deux, bâties de même manière. Mais si la jeune fille s'accommodait gauchement encore de cette taille haute, de cette charpente un peu dure, sa mère, elle, portait ces inconvénients comme les emblèmes d'une obscure négation de la nature. Son élégance et dans le repos, et dans le mouvement, raconte Tatiana, inquiétait.

– Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de Lol, Michael Richardson.

10 Il s'était arrêté, il avait regardé les nouvelles venues, puis il avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle.

Elles avaient traversé la piste et s'étaient dirigées dans cette même direction.

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle
15 avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle ? Quel était son âge ?
20 Qu'avait-elle connu, elle, que les autres avaient ignoré ? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre ? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout. Mais comme celle-ci était gracieuse, de même façon qu'elle. Leur marche de prairie à toutes les deux les menait de pair où qu'elles aillent. Où ? Rien ne
25 pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle.

Avait-elle regardé Michael Richardson en passant ? L'avait-elle balayé de ce non-regard qu'elle promenait sur le bal ? C'était impossible de le savoir, c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein : le regard, chez elle – de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille – logeait
30 dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter. Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Ève marine que la lumière devait enlaidir.

S'étaient-ils reconnus lorsqu'elle était passée près de lui ?

Lorsque Michael Richardson se tourna vers Lol et qu'il l'invita à danser pour la dernière fois de leur vie, Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation
35 subite si envahissante qu'elle sut qu'il avait bien regardé, lui aussi, la femme qui venait d'entrer.

Lol sans aucun doute s'aperçut de ce changement. Elle se trouva transportée devant lui, parut-il, sans le craindre ni l'avoir jamais craint, sans surprise, la nature de ce changement paraissait lui être familière : elle portait sur la personne même de Michael Richardson, elle
40 avait trait à celui que Lol avait connu jusque-là.

Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer.

Les yeux de Michael Richardson s'étaient éclaircis. Son visage s'était resserré dans la plénitude de la maturité. De la douleur s'y lisait, mais vieille, du premier âge.

45 Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout. Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire.

Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance.

50 Tatiana la trouva elle-même changée. Elle guettait l'événement, couvait son immensité, sa précision d'horlogerie. Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue mais de son succès, Lol n'aurait pas été plus fascinée.

Elle dansa encore une fois avec Michael Richardson Ce fut la dernière fois.

Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964).

Après la fin de votre commentaire, vous étudierez les temps des verbes dans les quatre premiers paragraphes, lignes 1 à 9 (depuis « L'orchestre cessa de jouer... » jusqu'à « ... le fiancé de Lol, Michael Richardson »).



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : CAPLP externe et CAFEP-CAPLP

Section : LETTRES et HISTOIRE - GEOGRAPHIE

Session 2019

Le sujet : traitement et remarques sur les copies

1 Sur le texte

Le texte proposé au commentaire est extrait du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein* écrit par Marguerite Duras et publié aux Editions Gallimard en 1964.

Le titre du roman, qui s'éclaire dès la première lecture de l'extrait, exploite la polysémie du mot « ravissement » ; il évoque à la fois le ravissement de son fiancé par une autre femme et le ravissement – extraordinaire - de Lol face à cet événement qui dévoile chez elle une personnalité complexe et singulière.

Si la scène de bal est un motif récurrent dans la littérature (Madame de la Fayette, Flaubert, Maupassant...), celle de cet extrait a la particularité d'être placée sous le signe du dérèglement : la musique et la danse ne commencent pas mais s'arrêtent, les fiancés ne se rapprochent pas mais se défont, les regards sont omniprésents

mais ne se rencontrent pas, le mouvement est remplacé par le ralentissement et l'immobilité.

Marguerite Duras renouvelle ainsi la scène de bal en même temps qu'elle renouvelle le personnage de la femme séductrice à travers le portrait fragmenté d'Anne-Marie Stretter, portrait qui se charge poétiquement à travers la distillation d'instantanés d'écriture intenses comparables à des « éclats ».

La complexité de la narration et de l'énonciation participe à ce dérèglement. Marguerite Duras joue avec la dramaturgie ; le temps est fragmenté, il s'étire, il se fige ; la scène de bal est reconstruite par les témoignages et les souvenirs ; l'incertitude domine. Cette construction narrative dérangement exige du lecteur une attention soutenue.

2 Sur les commentaires

Il est important qu'un lecteur se laisse envahir par ses impressions ; si celles-ci le conduisent à ressentir de la confusion ou une compréhension incertaine, ce qui était légitime ici, c'est que le texte cherche à produire délibérément ces effets. S'y soumettre dans un premier temps fait partie de l'acte naturel de lecture, mais il faut en avoir conscience et en tenir compte, ce qui permet ensuite de mieux s'approprier l'extrait, son dessein et ses rouages. C'est ce double mouvement qui doit fonder la lecture préparant au commentaire composé.

Les commentaires réussis se sont appuyés sur une lecture parfaitement maîtrisée de l'extrait. Il est important d'insister sur ce point car celle-ci a permis une bonne compréhension de la situation, des particularités de l'énonciation, des personnages et des liens qu'ils entretiennent ainsi que des enjeux de cette scène.

Un nombre inattendu de copies a mis en évidence une lecture insuffisamment aboutie, voire défailante, qui a conduit trop de candidats à construire leur commentaire composé à partir d'erreurs grossières notamment en ce qui concerne les personnages, leurs relations ou encore l'identification du narrateur. Ainsi, par exemple, Anne-Marie Stretter, la mère, est parfois devenue sa fille, parfois la mère de Lol ; dans d'autres copies, Tatiana Karl était confondue avec Lol et devenait la fiancée de Michael Richardson.

L'originalité du texte proposé au commentaire reposait, en plus de l'écriture de Marguerite Duras, sur son système énonciatif particulier, sur des descriptions de personnages singulières et sur ce ravissement à la double interprétation qui concerne Lol V. Stein. Ces complexités ne résistent pas à une lecture méticuleuse et attentive ; c'est pourquoi l'on recommande aux candidats de lire à plusieurs reprises l'extrait qui leur est donné, en se posant des questions simples et systématiques : qui parle ? qui raconte ? quels sont les protagonistes ? dans quel cadre ? ...

A. Les personnages

Cinq personnages aux rôles diversement importants sont présents dans la scène à étudier mais un sixième est possiblement présent mais qui n'interviendra pas : le narrateur.

Le personnage central de cette scène, Anne-Marie Stretter, est celui qui est en action et que toute l'assistance remarque et regarde alors que Lol V. Stein, le personnage éponyme du roman, est spectatrice à l'écart du centre de l'action où elle déploie sa singulière et indolore fascination à voir changer son fiancé et à le perdre.

Tatiana Karl, présente au moment où se déroule la scène, est le personnage auquel fait appel le narrateur pour servir de témoin : un témoin subjectif qui se souvient des faits et de ses propres pensées.

La fille d'Anne-Marie Stretter est un personnage mineur qui renforce par contraste la présence remarquable de sa mère.

Le seul personnage masculin identifié de la scène, Michael Richardson, le fiancé de Lol, est celui que cette scène va transformer de façon si visible que Tatiana Karl, puis Lol, puis « tout le monde » vont percevoir ce changement profond tant intérieur qu'extérieur qui « commence la nouvelle histoire de Michael Richardson ».

A ces personnages réunis dans la salle pourrait s'ajouter le narrateur si l'on fait l'hypothèse, acceptable à l'unique lecture de l'extrait, qu'il était présent lors des événements.

Lorsque dans cette ronde féminine le personnage d'Anne-Marie Stretter était correctement identifié, de nombreuses copies en ont présenté une analyse intéressante. La place centrale de celui-ci a bien été perçue par les candidats, certains ont proposé des développements originaux, étayés par des analyses lexicales et syntaxiques :

« si le personnage éponyme est le personnage principal - Lol V Stein - la scène de bal est centrée sur une autre femme qui éblouit la salle par sa présence » ; « entre un personnage à la fois impérieux et inquiétant », « fatal autant que désirable » ; « son charisme est tel qu'il enivre la pièce et les personnages de sa présence et met le récit en mouvement. [...] Le personnage envoûtant suscite des réactions et des questionnements comme aux lignes 18 à 22. Ici les phrases interrogatives marquent une rupture avec la description [...] Cela montre l'incompréhension et le caractère insaisissable de cette femme. » ; « ces antiphrases [qui] dépeignent le clair-obscur du personnage, au physique macabre d'« oiseau mort » » ; « sublimé par l'audace de supporter les nombreux regards portés sur elle ».

A l'opposé, trop de candidats ont fait preuve dans l'interprétation d'une exagération que le texte ne permettait pas d'envisager, ce qui les a conduits à transformer Anne-Marie Stretter « en sorcière affreuse », « en faucheuse », « en allégorie de la mort » ou « atteinte d'une pathologie due à son âge ». Une copie va même jusqu'à voir une invitation « à suivre les derniers instants de Michael Richardson. Ce dernier, fiancé à Lol est à une soirée avec ses proches, mais voit la mort sous les traits d'une femme lui tournant autour. Il sait son heure proche et résigné, a profiter de ses ultimes instants avec sa fiancée. »

Le personnage de Lol a semblé poser un véritable problème à un nombre important de candidats qui ont montré une véritable incompréhension vis-à-vis de ce personnage, au point de complètement l'oublier dans les commentaires, ou de le citer à peine. Quand ce personnage a été soumis à l'analyse, les interprétations proposées ont totalement dénaturé la finesse et la complexité ménagées par l'écriture ou alors se sont fourvoyées dans de regrettables contre-sens :

« Lol est dotée d'un 6ème sens lui permettant de savoir ou de pressentir ce qui va arriver, [...] concernant la deuxième mort de la journée, celle de son amant, elle feint de savoir ce qui va arriver. », « Lol et son fiancé vont connaître une fin tragique ».

Confusions fréquentes : « Lol est la fille d'Anne Marie Stretter », « Tatiana que l'on comprend être le personnage de Lol » ou pour d'autres candidats le portrait d'Anne Marie Stretter serait en fait celui de Lol.

Par ailleurs, des candidats se sont laissés aller à des affirmations généralisantes et hors de propos dans le cadre d'un commentaire composé : « Elle est, comme de nombreuses femmes, une femme trompée et délaissée par son fiancé qui lui en préfère une autre », « une histoire que beaucoup de femmes ont connu » .

L'âge des personnages a été une source de surinterprétation : des copies ont affirmé que les personnages étaient des personnes âgées, que « Michael Richardson fit son entrée dans l'ère du vieillissement que chaque être humain est amené à vivre un jour. », que c'était « le spectacle de la vieillesse » ou qu'il s'agissait des « retrouvailles dans la vieillesse d'un amour de jeunesse ».

Rappelons qu'il est attendu des candidats postulant à devenir professeur qu'ils fassent preuve de rigueur. Même à compter avec l'étourderie, il est regrettable que Michael Richardson devienne Mickael Jackson ou qu'Anne-Marie Stretter soit renommée Strier ou Streitter.

B. Le système énonciatif et la temporalité

Le système énonciatif de l'extrait recèle plusieurs particularités : au récit du narrateur, dont le lecteur ne sait rien à travers l'extrait, s'ajoute le témoignage de Tatiana Karl, témoignage subjectif et ambigu qui se déploie sur plusieurs moments et qui participe à créer une temporalité multiple à ce passage. S'entremêlent en effet de façon très subtile plusieurs moments : celui du bal, celui, indéfini, qui l'a suivi et qui a précédé la narration (« Qui était-elle ? On le sut plus tard », « Son élégance et dans le repos, et dans le mouvement, raconte Tatiana, inquiétait. ») et celui de la narration.

La présence du narrateur est révélée de façon définitive par l'adjectif possessif de première personne « mon » (« ...c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V.Stein...) qui empêche de faire de Tatiana Karl, -en plus de la troisième personne du singulier qui la désigne-, la narratrice de cet extrait. Probablement trompés par l'assertion « raconte Tatiana », nombre de candidats ont soutenu dans leur commentaire que Tatiana était la narratrice de l'extrait.

Il est intéressant de noter que ce narrateur relate les événements, parfois avec l'assurance de la certitude, mais aussi parfois avec quelques précautions et quelques doutes qui sont ceux de quelqu'un qui n'a pas eu l'entière possibilité d'interpréter clairement ce qui s'est produit (« Avait-elle regardé Michael Richardson

en passant ? » ou « Elle se trouva transportée devant lui, parut-il... », « C'était impossible de le savoir... »). Participant à la subtilité de la narration, les multiples questionnements du narrateur traduisent sa difficulté à restituer l'intégralité de ce qui s'est déroulé et de ce qui fut vécu lors de ce bal. Ces éléments permettent d'induire que le narrateur n'est pas omniscient.

De bonnes copies ont analysé avec une belle réussite le système énonciatif du passage en évoquant « *un narrateur anonyme* », « *un narrateur inconnu qui jouera probablement un rôle dans la suite du roman* ». Une copie analyse avec justesse le rôle dévolu dans l'extrait à Tatiana Karl : « *Le narrateur [...] ne donne que des informations subjectives sur la scène et le lecteur n'est pas en position de démêler le vrai de ce qui pourrait être faux. Ainsi, on trouve un climat d'incertitude. [...] Tatiana a conscience de sa subjectivité car elle prend de la distance par rapport à ce qu'elle observe dans le sens où elle sait que ce qu'elle observe n'est pas forcément ce qui est réellement. [...]* ».

Une autre : « *Ce personnage de Tatiana se présente ainsi comme garant du souvenir des événements et des éléments de description du narrateur. Elle confirme les points de vue : « Tatiana la trouva elle-même changée » (l.50) ; on nous dit même ligne 38 qu'elle sait des choses sur les personnages que le narrateur est censé ignorer : « elle sut qu'il avait bien regardé [...] » (l.35). Ainsi, [...] l'auteure donne une pensée à son personnage, un avis singulier, une véritable subjectivité. Ceci vient renforcer le crédit accordé à la vivacité et la réalité des personnages du roman, les légitimant aux yeux du lecteur qui peut dès lors se prendre au jeu de la lecture. »*

Malheureusement, cette question centrale de l'énonciation n'a pas été considérée avec suffisamment d'attention par trop de candidats qui ont pris Tatiana Karl pour la narratrice, ils ont fait d'elle un personnage central de la scène, celui grâce auquel on apprend tout sur les personnages. Quelques candidats ont même évoqué à tort la présence de Marguerite Duras : soit en tant que narratrice, soit en tant que double de Tatiana Karl. Ainsi « *dans les questions posées sur les gestes et intentions des personnages (l.26.27), c'est Marguerite Duras qui vient interférer entre les protagonistes, créant ainsi un jeu de double énonciation. »*

C. Une scène de bal réinventée

Marguerite Duras renouvelle ici la scène de bal en dérégulant les attendus traditionnels de celle-ci : la scène ne débute pas avec le démarrage de la musique mais au contraire avec l'arrêt de celle-ci, nous sommes dans un bal sans danse. La piste ne se remplit pas mais au contraire se vide. Les fiancés n'y confortent pas leur passion mais au contraire vont y danser ensemble pour la dernière fois. Le portrait de la femme séductrice est lui aussi très singulier : « elle portait ces inconvéniens [« charpente un peu dure »] comme les emblèmes... », avec « une grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort », de sorte que le narrateur s'interroge : « était-elle belle ? ». Parallèlement, les regards ne se rencontrent pas, ils restent unilatéraux, ils ne réunissent pas.

Ce dérèglement est porté à son paroxysme avec l'attitude de Lol dont la réaction à la perte de son fiancé Michael Richardson est une fascination extraordinaire, une sidération, un véritable ravissement à l'opposé de la rancœur, de la colère ou de la jalousie.

D. Une scène théâtrale, cinématographique

Cette scène est un huis-clos qui se déroule autour d'une piste de danse, l'espace est vide, théâtralisé ; cette impression est renforcée par la présence simultanée d'un personnage central et de personnages spectateurs.

La piste devient pour quelques instants la scène d'un théâtre sur laquelle Anne-Marie Stretter se révèle spectaculairement aux yeux des autres invités qu'elle subjuge : « Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée... »

Même s'il n'était pas question de réaliser l'ensemble du commentaire à partir de cet unique point d'entrée, ce qui aurait abouti à une vision trop limitée des enjeux du texte, des candidats ont formulé sur ce point des remarques intéressantes, évoquant « *une théâtralisation de la piste qui permet de focaliser la description sur « la femme la plus âgée »* » ou repérant une « *théâtralisation de la scène avec un espace scénique* ».

D'autres candidats ont fait valoir avec justesse qu'il s'agissait « *d'une scène cinématographique* », s'appuyant notamment sur l'étirement du temps et la suspension de l'action laissant place à une longue partie descriptive et interrogative qui se referme à l'avant-dernière ligne pour laisser danser une dernière fois Lol avec Mickael Richardson. Quelques candidats ont mentionné avec à propos les liens qui unissaient Marguerite Duras au cinéma.

Effectivement cinématographique, de nombreux candidats ont évoqué « *la circularité de la scène* », « *la boucle* » que forme l'extrait qui commence par l'arrêt de la musique et de la danse et qui s'achève par la reprise de celles-ci pour la dernière danse entre les fiancés qui ne le seront plus très longtemps. Ainsi des copies relèvent-elles l'idée que « *la scène commence par une fin, non achevée et comme suspendue et que la fin de l'extrait est le début d'une autre histoire* », « *en effet, l'extrait débute avec la fin d'une danse et se termine par le début d'une autre, la boucle est bouclée* ».

D'autres bonnes copies ont perçu le travail effectué sur le temps par l'auteure, notamment son ralentissement, (« *le corps du texte met en avant des déplacements lents [...] soit une idée de lenteur, de nonchalance, parfois d'arrêt, presque de mort avec le champ lexical de l'immobilité* ») en faisant le lien avec l'écriture, en relevant la longueur des phrases et la ponctuation comme signes distinctifs de lenteur de la scène, presque un « non-acte » permettant de suspendre le temps, pendant que sont décrits les personnages.

Cette perception d'un temps qui s'étire, d'un temps long a été très souvent et à juste titre mentionnée.

Dans ce ralenti, les jeux de regards remplacent les mouvements et les actions. Ceux-ci s'effacent tandis que les regards prennent une importance majeure ; ce sont eux qui nouent les séductions et les fascinations : observer, voir, être vu, deviennent les enjeux de la scène ;

Ce jeu des regards croisés a souvent été bien perçu et a fait l'objet dans les meilleures copies d'un traitement approfondi. Il a parfois été très bien analysé, un candidat pertinent énonçant par exemple que « *tout passe par le regard, tout se joue au travers des pupilles qui constatent, qui guettent, qui observent. Voir ou être vu dessine la dynamique de la scène.* »

Un autre indique avec une certaine justesse que « *la force généralisée du regard, permanent, [qui] constitue l'essentiel de l'action dans la scène [...] les rares mouvements des personnages contribuent en effet ici à renforcer un regard.* »

On retrouve aussi dans certaines copies l'idée intéressante que le jeu des regards représente tout ce qui n'est pas dit, ce qui explique que les dialogues sont absents de la scène. Ainsi, on peut lire dans une copie que « *les répétitions de « voir » et « regardait » mettent en évidence la quasi-absence de parole entre les personnages.* »

Le thème du regard est également souligné par l'analyse des temps dans la même copie : « *Si mobilité et immobilité participent de l'action du regard, la temporalité, l'alternance de l'imparfait et du passé simple mettent en scène l'insistance du regard et du changement observé* » ; « *par un réseau de visions opérées par tous les personnages, l'auteur nous fait assister ici, mais sans jamais parler d'amour, à un coup de foudre vécu par un personnage [...] qui semble contenir en son sein le ravissement et la tragédie* ».

Le relevé du champ lexical du regard est présent dans presque toutes les copies mais seule une partie d'entre elles en donne une interprétation qui fait sens, l'autre se contentant d'un relevé sans explication qui n'apporte aucun éclairage sur sa signification, oubliant que le commentaire composé est l'exercice qui s'appuie sur les éléments formels pour faire émerger le sens qu'ils concourent à construire.

E. Vers la tragédie

La musique et la danse qui s'arrêtent, le silence qui les remplace, la femme fatale qui surgit, la séduction qui s'épanouit, les regards qui se croisent et convergent, l'espace clos qui enferme les destinées donnent à cette scène un caractère tragique, plus rien ne peut sauver l'amour entre Michael Richardson et Lol : le changement est irrémédiable, ils danseront ensemble pour la dernière fois.

Un candidat remarque sur ce point avec justesse qu'Anne-Marie Stretter « *apparaît presque comme une allégorie du destin, inévitable, et contre laquelle on ne peut lutter, la séparation étant obligatoire et cela crée un effet tragique.* »

F. La contextualisation et la surcontextualisation

L'extrait laissait peu de prise à une contextualisation historique ou « historicisante », par exemple toute évocation de la déportation ou de la guerre d'Indochine manquait ici totalement de pertinence et de rapport avec le texte. En revanche, la particularité

de l'écriture du texte, appuyée sur des éléments tangibles de celui-ci, permettait une contextualisation en rapport avec l'histoire littéraire par un rapprochement avec le Nouveau roman, à travers sa remise en question de la notion de personnage, son rejet de la notion d'intrigue et son rejet de l'omniscience notamment. Certains candidats à la culture littéraire solide ont d'ailleurs fait référence à « l'Ère du soupçon », le recueil d'essais de Nathalie Sarraute paru en 1956 qui remettait en cause les formes traditionnelles du roman.

L'introduction d'une bonne copie commence ainsi : « *Si le roman est l'autre de tous les genres, le Nouveau Roman démultiplie ses nuances. Le courant littéraire, notamment théorisé dans L'Ère du soupçon de Nathalie Sarraute, mêle les genres, les registres, et s'amuse à perturber l'horizon d'attente du lecteur. Il déstructure les personnages et joue avec les temporalités[.] Marguerite Duras est très difficilement classable dans un courant. Si l'auteure d'Hiroshima mon amour s'inscrit, par certains points, dans l'esthétique du Nouveau Roman, elle s'en éloigne par d'autres...* » Une autre : « *Dans la seconde moitié du XXe siècle, le Nouveau Roman remet en cause le statut de l'auteur, du narrateur, des personnages et tend à s'affranchir de toute codification. L'irrégularité, la déconstruction, la discontinuité, sont autant de substantifs qui peuvent qualifier cette nouvelle forme d'écriture. A ce titre, Marguerite Duras...* »

Cette copie illustre la dérive « historicisante » : « *Nous pouvons supposer que, compte tenu de la date de publication (1964) de l'œuvre, ces personnages ont été victimes des atrocités de la Seconde guerre mondiale et l'expression « les emblèmes d'une obscure négation de la nature » serait une allusion à l'étoile jaune portée par les juifs durant ce conflit.* »

L'extrait proposé ne se prêtait pas non plus à un éclairage contextuel en rapport avec la biographie de Marguerite Duras à l'inverse d'autres œuvres de l'auteure (*L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique*) qui auraient appelé cet éclairage et celui de l'Histoire.

La contextualisation d'une œuvre s'appuie donc sur des connaissances littéraires certaines ainsi que sur la capacité du lecteur à repérer dans la lecture du texte ce qui a pu entourer, donner sa forme ou générer cette création.

Des candidats voulant absolument inscrire le texte dans un contexte particulier ont proposé d'étonnantes corrélations entre l'extrait et la « *libération sexuelle au XXème siècle* », « *les grands aménagements des littoraux languedociens et atlantiques* » tandis qu'un autre établissait un lien hasardeux entre la « *Vème République et le Nouveau Roman* ».

On regrette également que quelques candidats aient utilisé l'extrait pour y trouver à tout prix l'illustration de quelques-uns des principes du Nouveau roman. Ce renversement qui transforme le texte en prétexte plutôt qu'en source de réflexion et

de sensibilité est une dérive qu'il faut éviter, le texte n'étant pas là pour servir à valider un courant artistique ou un genre littéraire. L'exemple à ne pas suivre est celui de cette copie qui avait pour projet de déterminer le genre de l'extrait : « *nous allons nous demander si ce passage étudié peut se classer dans le genre roman ou bien dans un autre* », s'inscrivant dans un projet formel incompatible avec un projet de lecteur sensible.

G. L'intertextualité

Avec justesse et à propos, des candidats ont rapproché l'extrait d'autres œuvres littéraires lors de leur introduction ou dans le déroulement du commentaire ; ainsi les références faites à *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette ou à la nouvelle de Maupassant, *La Parure*, dans lesquelles les scènes de bal jouent un rôle majeur étaient-elles judicieuses, car non seulement elles révèlent une culture littéraire bienvenue mais elles inscrivent le roman de Marguerite Duras dans l'histoire littéraire par ses résonances thématiques, et surtout, pour les meilleurs candidats, elles mettent en évidence l'appropriation originale de cette scène par l'auteure. Ceci a été le cas dans cette copie : « *le thème du bal et l'apparition d'une femme sont des lieux communs, ils peuvent être pris comme référence directe à la Princesse de Clèves de Madame de Lafayette où « il parut alors une beauté à la cour »* ».

Cette intertextualité, pertinente et justifiée - des copies ont évoqué le théâtre de l'absurde, Beckett et Ionesco en totale inadéquation avec les enjeux de l'extrait - est appréciée car les connaissances littéraires qui la sous-tendent sont nécessaires à qui se destine à devenir professeur de français. Il ne s'agit cependant pas d'invoquer des œuvres dans le seul but de montrer qu'on les connaît, mais bel et bien d'évoquer en quoi elles font écho, avec leurs ressemblances et leurs différences, à l'extrait proposé.

III. Proposition de corrigé du commentaire composé

Dès son titre, *Le Ravissement de Lol V. Stein* fait jouer l'une contre l'autre deux séries de connotations et d'ambiguïtés susceptibles, dans leur rencontre et même faudrait-il dire leur choc, de séduire autant que d'inquiéter le lecteur. Le nom propre, qui tient une place considérable dans le titre, paraît en effet inscrire une visée fortement réaliste, puisqu'il décline la totalité des désignations de celle que l'on peut imaginer un personnage central du récit, alors qu'il faut attendre de rentrer assez avant dans le roman pour découvrir par exemple que *Mme Bovary* s'appelle « Emma ». Mais pareille démonstration de précision référentielle sert aussi – et peut-être surtout – à brouiller les pistes : « Lol » semble un diminutif (qui offre aussi l'étrangeté d'un palindrome, et donc d'une réversibilité), V. une initiale, ce qui inscrit d'emblée la mutilation au cœur même de l'identité. Le nom de famille se charge

d'une sonorité germanique (en allemand, *Stein* signifie « pierre »), ouvrant la voie à toute une diversité de connotations qui ne sont pas nécessairement compatibles. Enfin, le mot « ravissement » interroge par sa polysémie, puisqu'il peut désigner aussi bien l'euphorie d'un emportement heureux, que, dans une acception étymologique, la violence d'un rapt. Pareille tension est encore redoublée par la complexité propre au tour génitif, puisque la construction avec « de » peut poser soit l'objet, soit le sujet d'une action.

Après la variété des pistes interprétatives offertes par le titre, une tension entre des éléments souvent arpentés par la littérature tels que la scène de bal romanesque, la rencontre amoureuse, et même le motif du « coup de foudre », et d'un autre côté une incertitude généralisée, contaminant l'ensemble de la représentation et de l'écriture, apparaît ainsi dès la première lecture de l'extrait. C'est pour rendre compte de ce trouble et de ses effets que notre commentaire étudiera successivement le motif de la scène de rencontre et son traitement spécifique, puis les flottements référentiels et les enchevêtrements énonciatifs qui produisent une crise du sens. Ces perspectives d'analyse nous conduiront, dans une dernière partie, à envisager la dimension tragique d'un texte dont l'écriture, vacillant au bord de l'inconscient, parvient à renvoyer le lecteur à ses propres affects.

**

*

« L'orchestre cessa de jouer » : dès les premiers mots, le texte s'inscrit dans une scène romanesque canonique, celle qui permet au récit de réunir une galerie de personnages, et de faire jouer l'opposition entre les convenances sociales qui régulent nécessairement une assemblée et les possibles communications particulières, quelquefois secrètes, qui circulent entre les protagonistes, par des paroles chuchotées ou des jeux de regards. De fait, c'est devant une « assistance » que deux personnages féminins font une entrée, non dénuée de théâtralité quand « la femme la plus âgée s'était attardée un instant à regarder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant » (lignes 3 et 4). L'ensemble des faits et gestes de l'épisode est ainsi public (« elles avaient traversé la piste », ligne 12), et l'effet produit par l'apparition est finalement perçu par tous (« Tout le monde pouvait le voir », ligne 41). C'est sous un jeu de regards que s'élancent les protagonistes, pour attirer l'attention, la retenir, ou pour provoquer, plus ou moins consciemment, une fascination qui sera l'objet même du récit.

Le passage d'une danse à l'autre entre lesquelles se déroule un passage largement descriptif et interrogatif reprend ainsi la dramaturgie spécifique à ces divertissements : « la piste s'était vidée », offrant ainsi tout l'espace à la théâtralité d'une « entrée » solennelle (« elles avaient traversé la piste »), susceptible d'attirer l'attention de l'assistance. Se montrer, se faire voir font pleinement partie du jeu social, que la littérature représente et étudie depuis si longtemps qu'il est permis de penser aux sources intertextuelles mobilisées par notre extrait. Plus que les grandes constructions du roman réaliste, la concentration de l'attention sur quelques faits et gestes, l'attention accordée à l'intériorité complexe des protagonistes rappellent l'économie référentielle du récit d'analyse. On songe ainsi, presque irrémédiablement dans ce cas, à l'entrée fameuse de Nemours au bal du Louvre de *La princesse de Clèves* – d'autant que la rencontre qui s'ensuit donnera lieu chez Madame de La Fayette comme chez Marguerite Duras à un éblouissement amoureux.

Mais un tel rapprochement permet aussi de mettre en relief ce qui sépare les deux séquences : à l'intrusion d'un homme dans le récit du XVIII^{ème} siècle s'oppose ici l'entrée de deux femmes ; à la turbulence de celui qui franchit des sièges pour rejoindre la piste répond chez Marguerite Duras la majesté silencieuse d'une « audace pénétrée d'elle-même » (ligne 22) d'une des deux femmes pleinement maîtresse de son apparence et de l'effet qu'elle produit (« Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait », lignes 16-17). Enfin, alors que l'entrée tonitruante de Nemours donne aussitôt lieu à une danse commune des amants, que l'on jette ainsi dans les bras l'un de l'autre, dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, outre qu'aucun protagoniste ne s'interpose pour favoriser une relation, dans notre extrait les personnages qui se rencontrent amoureusement, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, ne font pas d'une danse l'occasion d'un premier rapprochement. Fidèle au titre du roman, notre passage s'intéresse à une déliaison, à un rapt, plus qu'à la progression d'une rencontre amoureuse : à la fin du texte, c'est avec Lol V. Stein que danse encore Michael Richardson – mais « Ce fut la dernière fois ».

Grâce à l'attention envers les détails qu'autorise la représentation littéraire par la richesse de ses plans, sa rapidité pour passer d'un personnage à l'autre, par sa capacité à étirer le temps, l'apparition de la femme est particulièrement mise en valeur. Dominant toute la première et plus longue partie du passage, puisqu'elle concentre 31 lignes sur les 53 de notre extrait, Anne-Marie Stretter est dépeinte avec la puissance d'une « apparition ». Ainsi est-elle, symboliquement, première à apparaître dans le texte, dès la ligne 3, à travers une désignation (« La femme la plus âgée ») qui ne laissait pas forcément attendre la puissance d'attraction que ne cessera de mentionner la suite du texte. Au fil de sa progression, l'extrait évince en effet celle à laquelle une narration ordinaire aurait donné la priorité, à savoir « la jeune fille qui l'accompagnait », « sans aucun doute possible [...] sa fille », dont le lecteur aurait volontiers pu faire l'héroïne d'un premier bal. Mais l'analogie entre les deux femmes ne joue pas cette fois en faveur de la plus jeune, puisqu'elle assume « gauchement » les traits physiques qu'elle partage avec « sa mère », qui, elle, porte avec « élégance » la « maigreur », la « charpente un peu dure », « cette taille haute » qui les rendent semblables. Ce que concentre d'élégance légère l'expression « marche de prairie » (ligne 24) – formule qui fait aussi aller les deux femmes de pair – ne se réalise cependant pas avec une même majesté chez l'une que chez l'autre. Alors qu'Anne-Marie Stretter sera nommée, et deviendra le centre de la scène jusqu'à son apothéose sous la désignation mythique finale d'« Eve marine » (ligne 31), l'autre ne sera jamais que « sa fille », dans un récit qui ne la mobilise qu'à la façon d'un faire-valoir.

Le corps célébré a alors de quoi surprendre : il se refuse à la plénitude et à l'incarnation, pour proposer une beauté sèche dont la dimension tragique affleure en bien des endroits. Plus que le derme, c'est l'ossature en effet qui domine dans la description d'une « charpente un peu dure », pour lequel le texte ose même le terme, d'autant plus fort qu'inattendu, d'« inconvéniens » (ligne 7) – quand on attendrait sans doute un plus banal « défauts ». Seule la mention d'une robe noire « très décolletée » (ligne 16) répond à la situation festive. Tous les autres traits descriptifs insistent sur des éléments que l'imaginaire associe à la mort : non seulement « elle était maigre », mais « elle avait vêtu cette maigreur », comme le dit une expression

singulière, qui fait du corps d'Anne-Marie Stretter une décision, dont le caractère implacable et puissamment volontaire constitue la principale séduction. C'est par cette correspondance pleine et entière entre la personnalité et l'apparence que finit par se justifier un tour aussi apparemment étrange que celui « d'ossature admirable » (ligne 17), qui vaut aussi bien pour le « corps » que pour le « visage ». Associée essentiellement au squelette, doublement vêtue de noir, comme y insiste une formulation délibérément redondante (« une robe noire à double fourreau de tulle également noir », lignes 15-16), Anne-Marie Stretter est peu à peu construite comme un mythe, le lecteur pouvant partager la fascination des protagonistes par le biais d'abondantes interrogatives (« Qui était-elle ? » ; « Quel était son âge ? » ; « qu'avait-elle connu ? »). Ces questions répétitives installent la femme au-delà de la beauté, comme le prouve clairement l'interrogation « Etait-elle belle ? », à la ligne 19, qui n'attend pas vraiment une réponse négative, mais insiste sur une dimension esthétique qui joue par-delà d'ordinaires critères de beauté. L'idéal ici proposé, d'une minceur qui tend vers la maigreur, n'est d'ailleurs pas sans parenté avec celui qui régit l'écriture : une minceur, une énigme, c'est ce à quoi tend aussi la prose de Marguerite Duras, dans une complète cohérence alors des moyens et des fins.

Porteuse d'un passé énigmatique qui la renforce sans l'alourdir, royale en ce qu'imaginée par les autres comme entièrement maîtresse d'elle-même, Anne-Marie Stretter est enfin et surtout mythifiée par de rares et d'autant plus frappants traits de préciosité dans l'écriture généralement économe de l'extrait. Il en va ainsi de la « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort » (ligne 14) ou de la souriante indolence « de la légèreté d'une nuance, d'une cendre » (ligne 22). Dans de tels énoncés, l'écriture prend le temps de cadencer le propos, pour qualifier à trois reprises la « grâce », ou donner à l'imaginaire une perception progressive de la « légèreté », vue d'abord dans ses effets (« d'une nuance »), puis dans sa couleur et sa fragilité (« d'une cendre »). Ces caractérisations délicates obéissent toutes deux à une évolution semblable, qui tend vers la profondeur mélancolique, puisque le lecteur est conduit, d'analogies en analogies, depuis les mots « grâce » et « légèreté » vers l'image brutalement surprenante de « l'oiseau mort » ou vers les échos funèbres de la « cendre ». L'intensité du parcours imaginaire, accompli en quelques mots, donne plus qu'ailleurs à voir, et à ressentir : de telles trouvailles verbales forment, dans la prose constative du reste du récit, de véritables trouées de poésie.

Encadré par la plage dont elle provient (« Elles étaient ce matin à la plage », ligne 9) et l'expression finale qui la couronne en Vénus – puisque le nom de la déesse née des flots est sans doute la meilleure traduction de l'expression « Eve marine » – le portrait d'Anne-Marie Stretter rend donc compte d'une fascination, que le lecteur peut partager, plus qu'il n'installe une connaissance d'un personnage qui demeure essentiellement mystérieux. Le dernier trait est de ce point de vue emblématique : quand tous les regards convergent vers elle, et qu'elle retient l'attention, son propre regard est inaccessible, « difficile à capter » (ligne 30).

Le texte prend d'ailleurs soin de fournir une explication physiologique à ce phénomène. Mais la parenthèse, loin de résoudre scientifiquement l'énigme, la redouble au contraire, et paraît plutôt révéler un nœud de l'imaginaire, par le fait même que l'étrangeté presque fantastique du phénomène tente de se justifier : « de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la

pupille » (lignes 28-29). Loin de tout réalisme, la notation confirme le fantasme auctorial, par le soin même pris à l'asseoir : Anne-Marie Stretter a le regard vide et fascinant des statues, qui « log[e] dans toute la surface des yeux » (ligne 30). Aussi fut-elle déjà dans le texte associée à « une obscure négation de la nature » (lignes 7-8), avec une insistance sur la négativité que l'on retrouve à la fin de sa description dans la mention d'un « non-regard ». La mort plane donc autour d'elle (« Telle elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré » ; « Rien ne pouvait plus arriver à cette femme [...], plus rien, rien. Que sa fin »). Si sa propre « fin » est mentionnée, elle évoque aussi à chacun l'idée de fin par la perfection de son état, par la solidité et l'apparente permanence de ce qu'elle a voulu être. Anne-Marie Stretter ne saurait être assimilée à la mort, mais elle porte avec elle la perfection et l'achèvement, et se trouve ainsi comme enveloppée d'une brume funèbre, qui renvoie chacun à son propre rapport à la mort. Associée à l'eau par son épithète homérique, mais dans la même phrase aussi à la flamme puisque « teinte en roux » et même plus explicitement « brûlée de rousseur » (lignes 30-31), Anne-Marie Stretter conjugue aussi les deux éléments incompatibles, en ce que porteuse d'un feu qui peut aussi l'avoir rongée (d'où l'association imaginaire à la « cendre » ci-dessus commentée). « Marine » mais enflammée, elle bénéficie de la tension propre aux images oxymoriques. Le lexique de la passion amoureuse est alors clairement mobilisé, mais il se trouve redéployé dans des expressions originales qui le réveillent de son caractère attendu, de son sommeil rhétorique, comme le montre l'expression « brûlée de rousseur ».

Ainsi la figure ordinaire de la « femme fatale » se trouve-t-elle renouvelée par l'écriture de Marguerite Duras, pour renouer ici avec les *charmes*, au sens le plus fort du terme, des passantes baudelairiennes, ou des grandes créatures mélancoliques de Tchekhov, auxquelles encore une fois la « grâce ployante d'oiseau mort » ou les teintes cendrées font songer. Insaisissable comme l'Albertine de Proust, Anne-Marie Stretter est comme elle associée à la place où elle fut aperçue pour la première fois. Mais encore plus profonde et énigmatique (« son élégance [...] inquiétait », ligne 8) que l'être de fuite proustien, elle n'introduit pas seulement dans le bal la tentation d'une séductrice, mais aussi et surtout un parfum de tragédie, qu'elle porte en elle, mais aussi qu'elle apporte avec elle, et qu'emblématise, mis en relief par la ponctuation, à la fin de la phrase l'adverbe qui la définit : « irrévocablement » (ligne 17).

**

Comme Lol V. Stein, la figure féminine dominante de l'extrait combine un prénom français et un nom de famille à consonance étrangère, lui aussi vaguement germanique, ou anglo-saxon. Mais à la différence de celle du personnage éponyme, cette identité n'est pas d'emblée posée : elle est d'abord l'une des deux femmes qui « étaient ce matin à la plage », puis « les nouvelles venues », enfin « Anne-Marie Stretter », mais on ne le sut que « plus tard » (ligne 19). C'est que la puissance de fascination qu'exerce le texte est aussi liée aux jeux de la focalisation et de l'énonciation, qui interdisent tout surplomb ou tout regard omniscient, et font donc partager au lecteur le trouble des protagonistes. L'incertitude conjugue alors deux dimensions : en nimbant de mystère la figure d'Anne-Marie Stretter, les nombreuses interrogatives participent de la construction d'un « charme », puisque le « je ne sais quoi » de l'attrait repose sur le caractère peu localisable et décidable de ce qui le

produit. Mais les troubles causés par le texte naissent aussi du fait qu'il ne prétend pas nous faire assister, dans l'illusion romanesque, à une scène de bal, qu'il ne se révèle comme la difficile reconstitution d'un événement passé, à travers des indices lacunaires et des témoignages multiples.

Aussi bien la modernité de la scène tient-elle au fait que la reprise de motifs imaginaires est travaillée dans un récit qui ne cesse d'interroger ses capacités de représentation. C'est ce double mouvement, de grande précision quelquefois du trait phrastique, mais d'incertitude documentaire, qui donne à l'ensemble de la scène son intensité. D'ordinaire, la « scène » romanesque, sous-tendue par un narrateur exerçant pleinement sa fonction de régie, organise les ensembles, tantôt pour produire une illusion référentielle forte, qui nous plonge dans le monde représenté, tantôt pour nous en donner aussi les clés. Or le texte propose la vision du monde qui est celle d'un narrateur, anonyme dans l'extrait : « c'est impossible de savoir quand commence mon histoire de Lol V. Stein », déclare-t-il aux lignes 27-28. L'emploi de la première personne renvoie à un protagoniste qu'on serait tenté d'associer avec l'un des personnages qui a assumé déjà dans le passage le rôle de narrateur : mais si Tatiana « raconte » à la ligne 8, la mention du prénom et de la troisième personne interdit justement un tel rapprochement.

Est-ce alors une intrusion auctoriale, qui se jouerait dans la première personne, « mon » histoire ? Mais elle serait d'autant plus surprenante qu'elle s'effectuerait non pour éclairer le texte ou en révéler la trame, mais au contraire pour en avouer les manques, puisque l'histoire racontée semble n'être que le prologue d'une autre histoire, dont on ne sait quand elle commencerait¹. L'interrogation du récit sur lui-même se retrouve à la fin du texte par le retour de l'expression (« elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Richardson, à se faire »). Le mot « histoire », répété, semble ainsi désigner la destinée sentimentale des personnages, plus que le récit qui tente d'en rendre compte ; mais la confusion est permise, sans doute délibérée, et introduit davantage de trouble dans la constitution d'un récit qui déclare ne pas connaître ses propres bornes, ses débuts et ses fins.

Dans les limites de l'extrait, nulle réponse ne permet d'établir avec certitude l'identité de ce narrateur intrusif et incertain. Mais le travail de reconstruction qu'il effectue, et qui ajoute son coefficient d'incertitude à une scène qui est moins vécue directement que soumise à une élaboration ultérieure, est clairement perceptible dans le jeu des temps. Ouvert par les temps verbaux traditionnels du récit, avec une distinction grammaticale habituelle entre les valeurs du passé simple et de l'imparfait (« L'orchestre *cessa* de jouer. Une danse se *terminait* »), le passage fait un bond temporel par l'utilisation d'un plus-que-parfait qui décale temporellement la scène : « la piste s'était vidée lentement ». L'imparfait, dans sa valeur non bornée, permet d'accompagner dans le passé la scène dans son déroulement ; le plus-que-parfait pour sa part refoule dans un temps plus ancien une action que le lecteur pouvait suivre comme si elle était en train de se réaliser : entre les temps verbaux, la gradation ordinaire tangué, et crée un décalage référentiel que doublent les usages

¹ La lecture de l'œuvre permet d'identifier plus loin le narrateur : il s'agit de Jacques Hold, qui se déclare « l'amant de Tatiana Karl », et qui ne faisait pas alors partie de l'entourage des protagonistes lors du bal, où il n'était donc pas. Mais le commentaire ne demandant évidemment aucune connaissance particulière du livre, pour travailler avec les informations données par le seul extrait, le corrigé prend soin de maintenir les hypothèses recevables dans le passage quant au statut du narrateur, qui, elles, peuvent être exigées.

des temps du discours : « son élégance, raconte Tatiana, inquiétait ». Le texte est donc bien la reconstruction, au présent d'énonciation, d'une scène lointaine, par certains de ses protagonistes, dont il n'est pas sûr que le narrateur fût l'un d'entre eux. Qui plus est, certains témoignages renvoient non pas à cette époque de reconstruction, mais cette fois à des pensées venues au moment de la scène, comme le montre l'opposition entre « raconte Tatiana » (dans le temps de la reconstruction du récit) à la ligne 8 et « pensa Tatiana » à la ligne 25, temps verbal qui renvoie cette fois aux pensées venues durant l'épisode du bal. Si la cohérence de l'ensemble est incontestablement maintenue, le texte travaille à désarticuler les temporalités, pour construire une scène qui se déploie devant nous, avec certains traits descriptifs d'autant plus intenses que traversant, comme d'un trait de foudre, le flou nébuleux du reste, mais qu'elle est aussi reculée dans le temps, ainsi que plongée dans les incertitudes de regards croisés et suspendus.

A la complexité de l'énonciation s'ajoute en effet le flottement de la focalisation. Le glissement, au fil du texte, d'une narration à l'intrusion des paroles du narrateur, puis au recours au pronom indéfini (« on le revoyait », « on comprenait », ligne 45) a de ce point de vue valeur emblématique : tout en généralisant le constat d'un changement, lisible par tous, sur le visage et dans le destin de Michael Richardson, le « on » propose aussi une dilution d'une focalisation comme restituée à son anonymat fondamental. Quelque chose se produit, ou s'est produit, avec force, mais nul n'en a la clé, ni la vision complète que le récit recoud avec la puissance et l'extériorité d'une caméra plongeant dans des vues d'ensemble (tel le splendide « Elle fut vide » des premières lignes dont la brièveté restitue l'espace d'une piste de danse privée momentanément de ses danseurs) ou des gros plans (« de près on comprenait que ce défaut, ligne 29), mais sans accéder aux pensées des personnages principaux. Seule Tatiana « raconte », « pensa » et même « sut », disposant ainsi de quelques fragments de certitude ; mais les deux femmes, Anne-Marie Stretter et sa fille, comme Lol V. Stein ou Michael Richardson, ne sont présentés et interprétés qu'au travers des signes qu'ils émettent, des postures, des crispations de leurs visages, dans une extériorité qui approfondit leur mystère. Aucun recours au discours indirect (aucune prise sur leurs pensées ou plongées dans leurs sentiments) ne vient non plus asseoir une connaissance : on assiste, sans pouvoir l'interpréter, ni toujours en garantir la véracité, à une scène ralentie, fragmentée et énigmatique. Réduit à décrire puis à interpréter des attitudes, à travailler à partir d'inférences et d'hypothèses, le récit interdit toute saisie d'un univers, alors restitué dans la pleine complexité de la vie.

Ces dérèglements contribuent à ce que le lecteur soit, comme les personnages, en position de spectateur et d'herméneute d'une situation apparemment banale (une séduction dont seule la dimension irrépressible peut étonner au regard de la vie quotidienne) mais mystérieuse par ses effets de profondeur. La question du regard sature en effet le texte, où l'on ne compte pas moins de 19 termes directement associés à la vision, avec 7 occurrences du verbe « regarder », une de « regard » et de « non-regard », deux de « voir », une de « revoir », deux des « yeux », une de « pupilles », mais aussi des verbes de perception comme « s'aperçut », « apparaissait », « reconnus », « paraissait », « trouver » ... A la quantité s'ajoute la distribution, qui contribue grandement aux effets d'insistance. Or les personnages ne font rien d'autre que de « regarder », et

l'économie du texte y insiste, par l'ouverture symétrique des paragraphes par un même tour : Anne-Marie Stretter est occupée d'emblée à « regarder l'assistance » au début du paragraphe 3, puis Michael Richardson « s'était arrêté » et « avait regardé » à l'entrée du paragraphe 5 ; c'est ensuite à Lol, « frappée d'immobilité » , de « regarder » dans la première phrase du paragraphe 7 ; « Avait-elle regardé [...] ? » se demande-t-on au sujet d'Anne-Marie Stretter à l'orée du paragraphe 8. Dans toute la première partie du texte, jusqu'aux lignes 31-32 qui constituent indéniablement une rupture dans la composition, le texte avance de personnages en personnages, pour s'intéresser à ce qu'ils voient ou ont vu. A partir de la ligne suivante, le deuxième mouvement n'est plus centré sur Anne-Marie Stretter, mais sur l'effet qu'elle produit en Michael Richardson. Dès lors, ce n'est plus la progression, mais la répétition qui fait l'insistance, devenue obsessionnelle, comme le montrent les deux redoublements successifs : « Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus [...] » (ligne 41) ; « Lol le regardait, le regardait changer » (ligne 42).

Un foyer de regards brûlants, tel est donc le résultat de la concentration théâtrale et de l'économie de l'écriture ; tel est le « ravissement » de Lol V. Stein. Mais ce que montre surtout la construction des paragraphes, c'est la solitude de chacun des contemplateurs, et en cela l'autre dérèglement essentiel du texte durassien par rapport à la scène romanesque traditionnellement identifiée comme « scène de rencontre ». Comme l'a bien vu Jean Rousset, c'est en effet quand *Leurs yeux se rencontrèrent* que débutent les romances, et se tissent les romans. Mais dans le bal du *Ravissement de Lol V. Stein*, chacun est plongé dans l'isolement de ce qu'il voit, sans même que le coup de foudre produit par Anne-Marie Stretter sur Michael Richardson soit forcément fondé sur la réciprocité : « Avait-elle regardé Michael Richardson en passant ? » ; « S'étaient-ils reconnus lorsqu'elle était passée près de lui ? » (lignes 26 et 32). Les deux interrogations sont laissées sans réponses. Le lecteur est tenté d'imaginer que l'arrachement de Michael Richardson à Lol V. Stein suppose que cette scène fondatrice d'une histoire ait connu quelque réciprocité ; mais dans le texte, du moins, rien ici ne la garantit tout à fait. Il n'est pas non plus question d'un échange de regards entre Lol V. Stein et son fiancé, qu'elle voit changer devant elle, mais duquel, déjà ailleurs, aucune communication ne revient vers elle.

La gradation de ces regards orphelins, mais happés chacun par ce qu'ils voient ou ont vu, culmine en fin de texte avec l'emploi du terme qui renvoie, à l'avant-dernière ligne, au titre même du récit : « Lol n'aurait pas été plus *fascinée* ». Tout le texte trame un jeu de regards dont l'intensité immobilise un instant les protagonistes, mais qui paraît happer, avaler le personnage de Lol V. Stein, aussi inaccessible qu'Anne-Marie Stretter pour le lecteur, mais reléguée et sans visage, réduite essentiellement à son engloutissement dans un spectacle qui devrait lui être insupportable, mais qu'elle ne cesse, comme le montrent les répétitions déjà mentionnées, de contempler. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est son rapt, son engloutissement dans la vision médusante du visage aimé qui lui échappe, alors même que « Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance » (ligne 49). C'est ce paradoxe qui constitue sans doute la clé du récit, et qui exhausse le texte bien au-dessus d'une histoire de rupture sentimentale, pour explorer des profondeurs subjectives et émotionnelles inédites.

**

La scène en effet construit une tragédie. Elle en a la sèche économie, sensible dès la réduction des décors : l'espace, vide comme les scènes théâtrales classiques, de la salle de bal ne dispose que de deux éléments faisant frontière, « le bar et les plantes vertes du fond » vers lesquels Michael Richardson « entraîne » Lol aux lignes 10 et 11, après l'apparition d'Anne-Marie Stretter. Par leur rareté, ces notations confèrent au texte narratif une dimension proprement dramaturgique, repérable notamment dans la disposition typographique, qui met en valeur d'abord, au début du passage, un cadre qui tient beaucoup plus de l'espace que du lieu. Par l'alinéa, les deux premiers paragraphes insistent en effet sur des éléments descriptifs, mais qui décrivent essentiellement l'absence : une piste qui « s'était vidée », et qui « fut vide ».

C'est aussi une temporalité que l'ouverture du texte donne à ressentir : temps étiré quand la succession des verbes (et le tour pronominal « se terminait ») font jouer une tension entre les valeurs des temps du passé : « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide » (ligne 2). Dans le dernier exemple, l'usage du passé simple et de sa valeur d'accompli là où l'on pouvait attendre un imparfait descriptif (« elle *était* vide ») participe aussi de l'étrangeté de l'énoncé, et de sa puissance d'évocation que renforce la brièveté de l'énoncé. Deux paragraphes, cernés d'un blanc typographique, consacrent ainsi quatre phrases brèves, comme autant d'arrêts sur image, à la fin d'une danse, au départ des corps, enfin et surtout à la nudité d'un lieu. Ce que décrit le texte, c'est un moment ralenti de désertion de la piste, suivi d'une image fixe (et cette capacité à donner à voir s'associe volontiers à l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras) qui nous montre ici ce qui constitue peut-être le cœur de l'écriture : ce « vide » qui, intérieur ou extérieur, constitue un gouffre, dans lequel personnages et lecteur ne manquent pas de sombrer.

Symptomatiquement, cette même ouverture du texte ne pose, avant l'entrée de « la femme la plus âgée », aucun être humain en position de sujet : « l'orchestre », « une danse », « la piste » sont les seuls éléments agissants. Hors Anne-Marie Stretter et, dans une moindre mesure, Michael Richardson (qui « se tourn[e], et « invit[e] à danser » à la ligne 33), tous les autres sont réduits à la position passive de contemplation, ou au plus d'interprétation (Tatiana Karl). Une gradation s'opère ainsi, présentant les différents degrés de la sidération. La plus passive est Lol, « entraîné[e] » (ligne 10), « frappée d'immobilité » (ligne 13), puis « transportée » (ligne 37), comme autant d'étapes vers le mot final qui la résume : « fascinée » (ligne 37). Cette dépossession des sujets humains, qui frappe aussi Michael Richardson subissant un changement brutal (« ses yeux s'étaient éclaircis » ; « son visage s'était resserré » ...), accomplit la fatalité dont on a vu dans notre première partie qu'elle flottait, comme une sorte de parfum, autour de l'apparition d'Anne-Marie Stretter. Tout le lexique de l'irréversible apparut à partir de l'adverbe de la ligne 17 – « irrévocablement », que sa longueur comme sa position finale dans la phrase mettaient tout particulièrement en valeur – déferle alors en fin de passage : « rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison » ; « il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout ». Une « voie mystérieuse » (ligne 20), semblable au « dieu caché » janséniste, arrache avec « douleur » (ligne 44) Michael Richardson à sa fiancée, dans un « événement » immense et silencieux

disposant précisément de l'implacable cruauté que l'on attribue à la tragédie lorsqu'il est fait mention, en fin d'extrait, de « sa précision d'horlogerie ».

Cependant, Lol V. Stein n'est ni Phèdre, ni Roxane, ni aucun des fauves blessés qui tentent (en vain) de s'opposer au destin des passions, en essayant de se battre contre les tempêtes du cœur : « Si elle avait été l'agent même non seulement de sa venue, mais de son succès, Lol n'aurait pas été plus fascinée » (lignes 51-52). Ce qui retient l'attention de Marguerite Duras, et confère à la scène son mystère dérangent, c'est bien l'absence de souffrance apparente. Le personnage donne même l'impression de collaborer avec la nouvelle situation sentimentale, comme si cette dernière accomplissait une vérité souterrainement connue, ainsi qu'y insiste l'expression des lignes 38-39 : « sans le craindre ni l'avoir jamais craint, sans surprise ». Lol se comporte comme si l'abandon qui la frappe réalisait une évidence, dont l'étrangeté « paraissait [...] familière ».

Lol assiste, sur le visage aimé, à l'emportement de la passion, mais la puissance implacable de cette métamorphose ne laisse pas même de place pour des réactions psychologiques attendues comme la jalousie, la tristesse ou la colère. Le sujet amoureux est biffé, et, loin de s'en plaindre et de pouvoir le faire, paraît plutôt renouer avec sa propre vérité, découvrir et accepter son propre anéantissement. Mais c'est peut-être déjà trop dire que de présenter un linéament d'explication psychique à ce cataclysme lent et silencieux que le texte présente (dans toutes les incertitudes, on l'a vu, d'une reconstitution qui nous laisse au bord des êtres, spectateurs à notre tour de comportements qu'on tente d'interpréter). L'apparente tétanie de Lol n'est jamais que ce qu'en voit Tatiana Karl, et ce qu'en restitue le narrateur à l'aide de ce témoignage : aucune interprétation ne vient ici compenser, dans son explicitation, la déraison de la scène, et c'est bien ce qui peut lui conférer son intensité. Le « ravissement » ne s'explique pas, lui qui conduit à collaborer avec la passion de l'autre, qui paraît presque la partager, comme si Lol accédait à la vérité de sa propre absence, à sa transformation entière en un regard qu'on dirait amoureux de ce qui la rejette, et qui la fige dans une vue dont elle ne peut ni ne veut plus jamais sortir. Dans le monde racinien de Marguerite Duras, le destin, c'est la fulgurance de ce qui nous est donné à voir, jusqu'à ce que (ou pour que ?) nous nous y perdions.

**

*

L'extrait qui nous a été proposé du *Ravissement de Lol V. Stein* répond ainsi à son titre, en éclairant en partie sa polysémie initiale : l'éventuel sens de délectation ou d'euphorie cède la place au rapt d'une femme « transportée » par le spectacle d'une énamoration implacable, douloureuse pour Michael Richardson, mais qui agit sur elle comme une révélation. Aucune comédie humaine (de jalousie, de guerre sentimentale) ne fait dès lors verser le récit hors de la tragédie des regards, laquelle débouche sur une sidération. Mais c'est là encore trop dire : comme on l'a vu, tous les motifs de la rencontre amoureuse sont saisis en effet dans le flottement d'une reconstitution extérieure qui laisse aux personnages leur aura de mystère, et à la situation la violence de l'inexplicable. C'est en cela que la tradition romanesque avec laquelle le texte travaille cède la place à l'écriture d'une « Scène » au sens non pas romanesque, mais psychanalytique (ainsi parle-t-on de « scène primitive »). Du vide

initial à « la dernière fois » de la ligne finale, la seule certitude, alors implacable, est que cela « fut ». En croisant à une trame romanesque réduite à l'essentiel une scénographie racinienne et l'arrêt sur image propre au cinéma, le texte parvient à transmettre le trouble profond d'une passion suspendue, auquel le passé simple n'offre ni aucun avenir, ni aucune issue.