KHATTABI Lara – Promo G (2012-2015)

MÉMOIRE

La Fusion
de
la déchirure

Je n'ai jamais écrit,

croyant le faire,

je n'ai jamais aimé,

croyant aimer,

je n'ai jamais rien fait qu'attendre

devant la porte fermée.

PRÉLUDE

> *[…] ne croyez pas que ce soit le Tout et ne croyez pas que ça supprime la déchirure. Cela porte la déchirure à l'état de fusion, cela ne reconstitue pas un Tout, cela opère une fusion de la déchirure.*[1]

La Fusion de la déchirure

L'expression est du réalisateur allemand Hans-Jürgen Syberberg. Mais elle est surtout reprise par Gilles Deleuze dans *L'Image-temps* pour caractériser un certain type de cinéma. Et notamment, pour différents qu'ils soient, le cinéma de Syberberg, des Straub, et de Marguerite Duras.

En opposition à cette dernière qui affirmait, non sans provocation, l'existence d'une simple concomitance matérielle entre l'image visuelle et l'image sonore dans son cinéma[2], Deleuze soutient l'existence d'une fusion de la déchirure.

Non, il n'y a pas, déclare-t-il, une simple concomitance matérielle entre le visuel et le sonore. Car en ce cas nous n'aurions affaire qu'à du n'importe quoi sur du n'importe quoi. Pas de concomitance matérielle donc mais une fusion de la déchirure. Telle serait la nature de la disjonction à l'œuvre dans ce cinéma entre le visuel et le sonore ; là leur héautonomie.

C'est dire que sans être recousu, le disjoint trouve son point de jonction, de fusion, en cela que la parole s'élève comme légende, que l'acte de fabulation fait monter dans l'air et dans la lumière ce qui est laissé enseveli.

La parole chante ce dont la terre est lourde.

Le son ouvre à ce qu'enclot et ne cessera jamais d'enclore l'image.

Et ce dont la terre est lourde, ce dont elle tremble, ce dont elle boue, c'est de l'événement brûlant, du feu central qu'elle recouvre, que des couches telluriques stratifient.

C'est ce à quoi l'image reste à jamais aveugle, et la parole, muette. C'est l'invisible, l'irreprésentable auquel ouvre la parole ; l'indicible que porte l'image.

---

[1] Gilles Deleuze, Cours 90-28/05/1985-1. Sur l'expression « fusion de la déchirure » chez Deleuze voir également

[2] « Avant-propos de *La Femme du Gange* » : « Maintenant les deux films [le film de l'image et le film des Voix] sont là, d'une totale autonomie, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps. » (Marguerite Duras, *Œuvres complètes. II* [*OC* désormais], p. 1431)

J'oublie tout,

j'oublie de dire ça,

qu'on était des enfants rieurs

rieurs

à en perdre le souffle,

la vie.

Ces couches telluriques, non seulement les trois films mais chacun des films du cycle indien de Duras (*La Femme du Gange, India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert*) les multiplie.
Toutes, sans céder, craquèlent sous le poids de ce qu'elles contiennent : la scène, indicible, invisible, irreprésentable, secrétée dans la nuit de l'écriture, celle du bal où un amant fut ravi à une femme, par une autre femme ; le fiancé, Michael Richardson, à la fiancée, Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter.

Cette scène, que la trilogie durassienne recouvre, constitue la scène centrale du *Ravissement de Lol V. Stein*. Dix pages, au début du roman, décrivent, dans le livre, cet épisode à partir duquel, pour Duras, il semble possible de rendre compte du livre tout entier, de même que la fusion de la déchirure semble pouvoir rendre compte, pour Deleuze, du cinéma de Marguerite Duras.

Aussi est-ce à partir de cette double fascination, celle pour l'univers durassien et plus particulièrement *Le Ravissement de Lol V. Stein* d'une part, et celle pour cette idée d'une fusion de la déchirure, qui nous apparaissent l'un et l'autre extrêmement puissants, que se sont structurés la présente recherche et le travail scénique.

Porter la déchirure du visuel et du sonore à son point de fusion

Dans le cours de Deleuze, la phrase sonne comme une injonction.
Cette injonction, nous avons souhaité y répondre en une réponse qui ne soit pas une résolution, pas plus que la fusion de la déchirure ne revient au tout, à la totalisation, mais au contraire en une exploration de sa, de ses formes scéniques possibles, et en l'ouverture au théâtre de ce que Deleuze dit appartenir essentiellement au cinéma[3], à un certain cinéma, le cinéma moderne tel qu'il le définit[4].

Porter la déchirure du visuel et du sonore à son point de fusion.
La reporter, la rapporter au théâtre. L'y appliquer – la déporter de sa terre natale.

---

[3] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis le 17/05/1987.
[4] Tel est pour lui le cinéma de l'après-guerre, par opposition au cinéma dit classique. (Cours 89-21/05/1985-1)

En partir surtout. Sans la quitter. Sans en passer par le hors champ, sans en revenir au flashback[5], la remonter.

C'est en effet en partant de cette idée d'une fusion de la déchirure, de l'événement brûlant comme trou, comme béance, en tant qu'il ne nous sera jamais (visuellement) donné[6], que s'est tramé le parcours autour et à travers Lol V. Stein, à l'image du mot à jamais manquant de Lol V. Stein, le « mot-absence », le « mot-trou », de cette nuit inénarrable[7], tant ici fiction et écriture sont liées.

[5] Inconcevable dans ce cinéma qui travaille le contrepoint, la dissonance, la coupure irrationnelle, le rapport indirect libre entre visuel et sonore. (Gilles Deleuze, Cours 90-28/05/1985-1)
[6] *Ibid.*
[7] « Elles [Lol et Tatiana] ne sont pas surprises, se regardent sans fin, sans fin, décident de l'impossibilité de raconter, de rendre compte de ces instants, de cette nuit dont elles connaissent, seules, la véritable épaisseur, dont elles ont vu tomber les heures, une à une jusqu'à la dernière qui trouva l'amour changé de mains, de nom, d'erreur. » (*Le Ravissement de Lol V. Stein* [*LVS* désormais] ; *OC II,* Paris, Gallimard, 2011, p. 338)

Parcourir

Parcourir Lol. V. Stein

Lol V. Stein

Moins le roman tout entier que le bal, la scène du bal qui, on l'a dit, selon les propres dires de l'auteur, suffirait à rendre compte du roman tout entier.

Mais surtout, tracer un parcours à travers elle, Lol V. Stein. Elle, cette femme, inachevée, si peu femme, échouant, manquant à l'être, amputée jusque dans son nom de sa féminité, de ce *a* qui en est la marque. Elle qui, à sa manière, comme la scène du roman, la scène du bal, du ravissement, constitue un feu central.

Elle l'est, ce feu central, cet événement brûlant, pour autant que toutes les femmes de Duras découlent d'elle. Toutes la recouvrent, toutes fondues en ce même et inguérissable oubli d'elles-mêmes[8], cette annihilation de soi, cet anéantissement de la personne, exemplaire chez Lol V. Stein – en elle il est, et une pente, et une quête ; de soi, pour se défaire de soi ; de soi, dans l'inhabitabilité de son être[9] infirme, inhabile, intenable ; débordant ; n'ayant de cesse que de sortir, fuir.

De jour et de nuit, l'idée fixe,

Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose,

c'est qu'il faut sortir de là où l'on est.

[8] « Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes » écrit Marguerite Duras dans *La Vie matérielle.* (*OC IV*, p. 322)

[9] Inhabitable, à l'image de l'espace rendu tel dans le cinéma de Duras. Une inhabitabilité nécessaire à la totale héautonomie du visuel et du sonore. (*IT*, p. 336 sur cette évolution du cinéma de Duras)

L'histoire de ma vie n'existe pas.

Ça n'existe pas

Il n'y a jamais de centre.

Pas de chemin, pas de ligne.

Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un,

ce n'est pas vrai

il n'y avait personne.

Si peu accueil fût-elle, en sa quête éperdue d'être ôtée à elle-même, elle l'est encore, feu central, foyer, âtre, dans son irreprésentabilité et son mutisme[10].

Comme la scène fondamentale du roman, son image se heurte à l'irreprésentable, la parole à l'indicible, et le tout s'exacerbe dans la frontière qui les sépare.

[…] aucune des deux facultés ne s'élève à l'exercice supérieur sans atteindre à la limite qui la sépare de l'autre, mais la rapporte à l'autre en la séparant. Ce que la parole profère, c'est aussi bien l'invisible que la vue ne voit que par voyance, et ce que la vue voit, c'est ce que la parole profère d'indicible.[11]

Elle n'est vue que cachée.

Elle est sans visage – que grimé[12] – ; irreprésentable, infigurable. Et muette.

Un cœur inachevé

Enraciné dans l'absence

Une voix de sourde

Amputée

Infirme

Et elle rend tel, comme à la lire[13], à vouloir la montrer, la dire.

Et pourtant il faut essayer. Il le faut.

L'éclairer.

Exposer la faille.

Car c'est à travers elle que passe la lumière.

D'elle qu'elle jaillit.

Et, en vérité, c'est moins peut-être qu'il le faille qu'on ne puisse s'en empêcher.

De parler.

Et plus encore que pour elle peut-être, d'elle. Inlassablement.

---

[10] Dans un entretien avec Catherine Francblin qui l'interroge sur le rapport qu'elle entretient avec Lol V. Stein plus de quinze ans après la publication du roman, Marguerite Duras affirme : « Elle est toujours complètement là, et quand j'écris d'autres choses, j'ai le sentiment de la trahir. Lol V. Stein c'est quelqu'un qui réclame qu'on parle pour elle sans fin, puisqu'elle est sans voix. C'est d'elle que j'ai parlé le plus, et c'est elle que je connais le moins. […] Je ne peux montrer Lol V. Stein que cachée, comme le chien mort sur la plage. » (*OC II*, p. 396)

[11] *IT*, p. 339-340.

[12] Dans ses tentatives d'adaptations cinématographiques, Duras écrit Lol « vieillie, en noir, remontant le bal de S. Tahla. Elle est fardée, croulante sous les fards, les bijoux, les oripeaux. Son fard coule et déteint. » (*OC II*, p. 397)

[13] « Le mot "malade" revient dans chaque lettre. […] "Je suis malade de vous lire." » dit Marguerite Duras citant les lettres qu'elle reçoit de ses lecteurs. (*Ibid.,* p. 1681)

Sans doute, au vu de ce qu'avancé précédemment, ne pourra-t-il s'agir de représenter Lol V. Stein mais d'épouser cette forme d'identité flottante qu'on retrouve dans *Lol V. Stein.*

Cette identité flottante, elle est, non seulement dans cette figure par le mouvement, ou le désir, chez elle, d'une constante défection de soi – qui, peut-être, ne fait qu'en renforcer la manifestation ; crée, même si en creux, une subjectivité –, mais encore dans un je troublé, mouvant, entre les personnages, le narrateur du roman, l'écrivain, l'auteur. C'est là une porosité, une contamination des figures manifeste dans *Lol V. Stein*, ou encore dans *Le Vice-Consul*, où le vertige est encore renforcé par l'hésitation du je entre l'écrivain et le narrateur, pour finalement s'énoncer comme celui d'un narrateur écrivain.

Pourtant, contrairement à ce que laisserait penser ce dernier exemple, il ne s'agit pas tant d'une question de mise en abîme ni même d'une posture esthétique ou d'une pose auctoriale. Ce trouble, ce flou, ce flottement entre les instances s'origine bien plutôt dans un mouvement d'aller-retour fait de fusion et d'effondrement de la fusion, d'immersion/d'émergence, d'abandon et de reprise de soi. Dans ce mouvement, ce flux et ce reflux, cette vague, les lecteurs/spectateurs sont eux aussi emportés.
Ainsi Lacan se demande-t-il

qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser ?[14]

La question ne ressort pas ici du jeu et du paradoxe du comédien avec la possible disjonction qu'on sait entre le vécu du comédien et l'effet produit sur le spectateur. L'accent n'est pas tant à mettre sur *qui s'est-il laissé traverser* que sur *qui d'elle ou de nous*, sur cette hésitation, cette indiscernabilité, ce flottement des identités où les êtres se traversent, où, peut-être, chacun est par l'autre traversé.

est-ce donc que […] l'un de nous a passé au travers de l'autre, et qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser ?[15]

Et la première à éprouver ce processus, à affirmer la porosité des figures[16] est l'auteure elle-même. Ainsi Duras raconte-t-elle :

[14] Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » paru dans *Les Cahiers Renaud-Barrault,* Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15.
[15] *Ibid.*

Quand Lol V. Stein a crié, je me suis aperçue que c'était moi qui criais.[17]

Pareille au rêve, au sommeil est la nuit de l'écriture. Le cri est par soi poussé ; par soi versés les larmes, les pleurs ; par soi encore éprouvée la peur.

Tra la la,

l'enfant qui a peur

L'enfant dans un trou noir,

tra la la,

pour se rassurer

[16] « Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. » (*Les Lieux de Marguerite Duras* ; *OC III*, p. 181-182)
[17] *OC II*, p. 396.

C'est sur cette cette ligne de fuite, que nous nous trouvons, sur cette frontière troublée, troublante, mouvante, entre réel et fiction, entre elle et soi. Dans cet entre-deux là.

Car le précédent exemple de Duras ne doit pas nous induire en erreur. Ce n'est pas se prendre pour elle, se perdre en elle, Lol V. Stein, cet être, brisé, brûlé, de papier, dont il s'agit. C'est bien plutôt aller-venir, soudé, dans la séparation, par des points de jonction, de fusion là aussi ; le corps frappé, par les traits, résonnant des mêmes échos.

Et dans le creux, le vide par elle laissé, par son irreprésentabilité, la mise en déroute de toute place, la fuite, la vacance de son être, comme le narrateur, inventer, croire – vouloir croire – , raconter. *Je me racontais*

Dans son insaisissabilité, la retenir (encore) parce que

bien qu'elle vous fu[ie] dans les mains comme l'eau […] le peu que vous reten[ez] d'elle va[ut] la peine de l'effort.[18]

à moi

Retenir ce qui se peut

Et, pour le reste, l'échappé – ce qui happe ; irrésistiblement, fascine[19] –, comme le narrateur, fabuler.

Annoncer *mon histoire*

Voici (…) ce que j'invente (…). À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein.[20]

Et cette vision, subjective, renoue, par-delà l'écart qu'elle creuse, avec l'essentielle déchirure, avec Lol comme irreprésentable si on entend vision subjective au sens cinématographique du terme. Le sujet n'est pas vu. C'est par lui qu'on voit. Il reste sans image mais il nous donne, redonne le monde. Il est la fenêtre à travers laquelle le voir. Et tel était le projet de Duras à en croire ses tentatives d'adaptations cinématographiques. Redonner « ce qui s'est passé ce soir-là mais à l'intérieur de Lola Valérie Stein ».

qui rejoignait la tienne

---

[18] *LVS* ; *Ibid.,* p. 288.

[19] « Ce qui fait que ce roman nous marque puissamment semble se loger dans ce qui échappe » Vanessa Sudreau dans L'introduction à la lecture du texte de Jacques Lacan « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein » - Épisode 1. Radiolacan.com Psychanalyse de l'Orientation lacanienne

[20] *LVS* ; *OC II*, p. 289. Le narrateur multiplie les énoncés de la sorte, notamment p. 306 : « Ce que je crois », p. 313 : « J'invente », ou encore p. 321 : « Je crois ceci ».

Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait bien qu'elle vous fuît dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. Lol était drôle, moqueuse, impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant. Où ? ... on aurait dit dans rien encore, justement, rien. Était-ce le cœur qui n'était pas là ? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas – elle dit : là – il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu. Oui, il semblait que c'était cette région du sentiment qui, chez Lol, n'était pas pareille.

Le mouvement est renchéri. La vision (subjective), double. Elle est ce que nous croyons qu'il se passe, s'est passé en Lol V. Stein. Ce que nous voulons, aimons à croire qu'il s'est passé. Ce que nous inventons.

Elle renoue encore avec Lol V. Stein, cette vision, si, par-delà la vanité et l'inutilité d'en vouloir rendre compte mieux que l'écriture, Lol, comme la scène du bal, « appelle interprétation »[21].

Remonter

Cette traversée de Duras, de Lol V. Stein, il naît d'une remontée.

De la fusion de la déchirure à la déchirure,

de la déchirure à la fusion,

de la fusion aux prémices de la déchirure, hantée qu'elle est, dès l'abord, par de sous-jacentes fêlures.

Car la déchirure innerve tous les stades. Elle est en chacun. Là. En germe. En demeure. En attente de se déclarer.

[21] « Il est inutile de tourner le roman intitulé : *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Aucun film n'en rendra compte (autant que l'écriture ne l'a fait). Ce que l'on tourne c'est une *interprétation filmique* d'un *épisode du film* : celui du *bal* : ce qui a tout déclenché. Ce bal, à la *lettre*, appelle interprétation. » (*OC II,* p. 395)

Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein.

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leurs amitiés, les origines de cette maladie. Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d'éclore par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là.

LA FUSION

Avant d'être celui de la déchirure dans son cinéma, il est, dans l'écriture de Duras, un autre point de fusion. Une autre fusion. Embrassant non pas seulement une mais des formes multiples.

Dans *Lol V. Stein* le ***ravissement*** est fusion. Car le ravissement est autant, comme l'interprétait Deleuze précédemment, celui de l'amant, l'amant ravi à Lol V. Stein par une autre femme – l'amant ensorcelé, charmé, enchanté par Anne-Marie Stretter –, que celui de Lol V. Stein elle-même, transportée, happée, élevée à la généralité de l'amour[22], au grand amour ; plongée, immergée en ce couple comme en un fleuve, comme l'est le spectateur d'un théâtre ou d'un cinéma non brechtien[23].

Car c'est bien à cette immersion que peut se rattacher le ravissement à l'œuvre dans le roman. Et Lol, immobile, étourdie par leur danse, à la jeune fille fascinée, happée par l'image des deux amants, comme on l'est par un film ; Lol pour qui il ne saurait y avoir de *happy end* que dans le sans fin, l'éternité du Moment ; l'éternité du bal à jamais enfoncé dans la nuit, emmuré vivant. Sauvé du jour. De tout lendemain.[24]

Il y a là fusion.

Fusion des figures d'abord.

Lol est aussi la sorcière – car avant d'être la vieille femme au nez crochu qu'on en a fait – avec pour archétype la sorcière de *Blanche-Neige* de Walt Disney –, la sorcière est la jeune fille enlevée, envoûtante autant et parce qu'envoûtée[25]. Comme Anne-Marie Stretter l'est. Absente[26]. Ravie elle aussi. Elle, à un homme, par un autre[27].

Lol est, comme elle, comme son amant, enlevée.

---

[22] « […] le bal de S. Tahla. Cette espèce de cérémonial funèbre lors duquel Lol V. Stein est passée à la généralité de l'amour. » (*Ibid.*, p. 396)

[23] À l'inverse Brecht recherche en effet à faire que : « […] le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là […] » (*Petit organon pour le théâtre (1948),* Paris, L'Arche, 1963)

[24] Ce qu'eût voulu Lol : « […] les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les auraient contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre : ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre, au moins. » (*LVS* ; *OC II,* p. 308)

[25] Jules Michelet, *La Sorcière (1862)*, Paris, Flammarion, 1966.

[26] « Elle traverse le bal… Absente… » ; « Absente… » (*La Femme du Gange* ; *OC II*, p. 1448 et p. 1466)

[27] « […] enlevée à un administrateur général » par M. Stretter. (*Le Vice-consul* ; *Ibid.,* p. 593)

Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. On dit qu'il y en a eu un million. Depuis le Moyen Âge jusqu'au commencement de la Renaissance. On a brûlé les femmes jusqu'au 17ème siècle.

Et, plus tard encore, dans son grand délire, elle se donne plusieurs noms ; les noms de Tatiana Karl et Lol V. Stein.[28]

Elle, la sans visage, elle est indiscernablement tout, tous, partout, rejoignant

au végétal,
là, derrière les plantes vertes du bar, l'une d'elles
là, à la petite table, sous les fleurs, accrochée, tandis qu'en allée ;

au minéral,
statue de sel médusée[29].

Elle est tout, en tout, comprend tout.

Il y a fusion, fonte de soi en quelque chose de plus grand, qui dépasse. Une expérience d'ordre panthéiste ou mystique – le retour à un grand soi ou l'élévation à l'absolu de l'amour, comme l'est l'extase des mystiques tels Saint-Jean de la Croix ou Sainte Thérèse d'Avila que lisait et qui fascinaient Duras[30].

---

[28] *LVS* ; *Ibid.,* p. 387.
[29] *Ibid.,* p. 292 pour ce passage dans le roman : « Lol resta toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes vertes du bar. Tatiana, sa meilleure amie, toujours aussi, caressait sa main posée sur une petite table sous les fleurs. » Du minéral Lol V. Stein porte la trace jusque dans son nom même – *stein* signifie pierre en allemand. Voir encore *Les Lieux de Marguerite Duras* ; *OC III*, p. 231 sur ce lien de Lol au minéral, au sel, à la mer : « Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est, et très longtemps j'ai vu des villes très blanches, comme ça, blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus, sur les routes et les lieux où se déplace Lola Valérie Stein. Et c'est après coup que j'ai compris que c'étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer qui est la mer de mon enfance aussi, des mers… illimitées. »
[30] Laure Adler, *Marguerite Duras,* Paris, Gallimard, 1998, p. 585.

Elle l'aimait plus que tout au monde.

Fusion.
Inclination tout aussi bien.
Inclination si on pense à la tendance, à la pente de Lol V. Stein et des femmes de Duras qui suivront. À cet oubli d'elles-mêmes.
Inclination comme éviction.

Oui.

Inclination encore comme évidence.

Jusqu'à comprendre qu'il l'ait

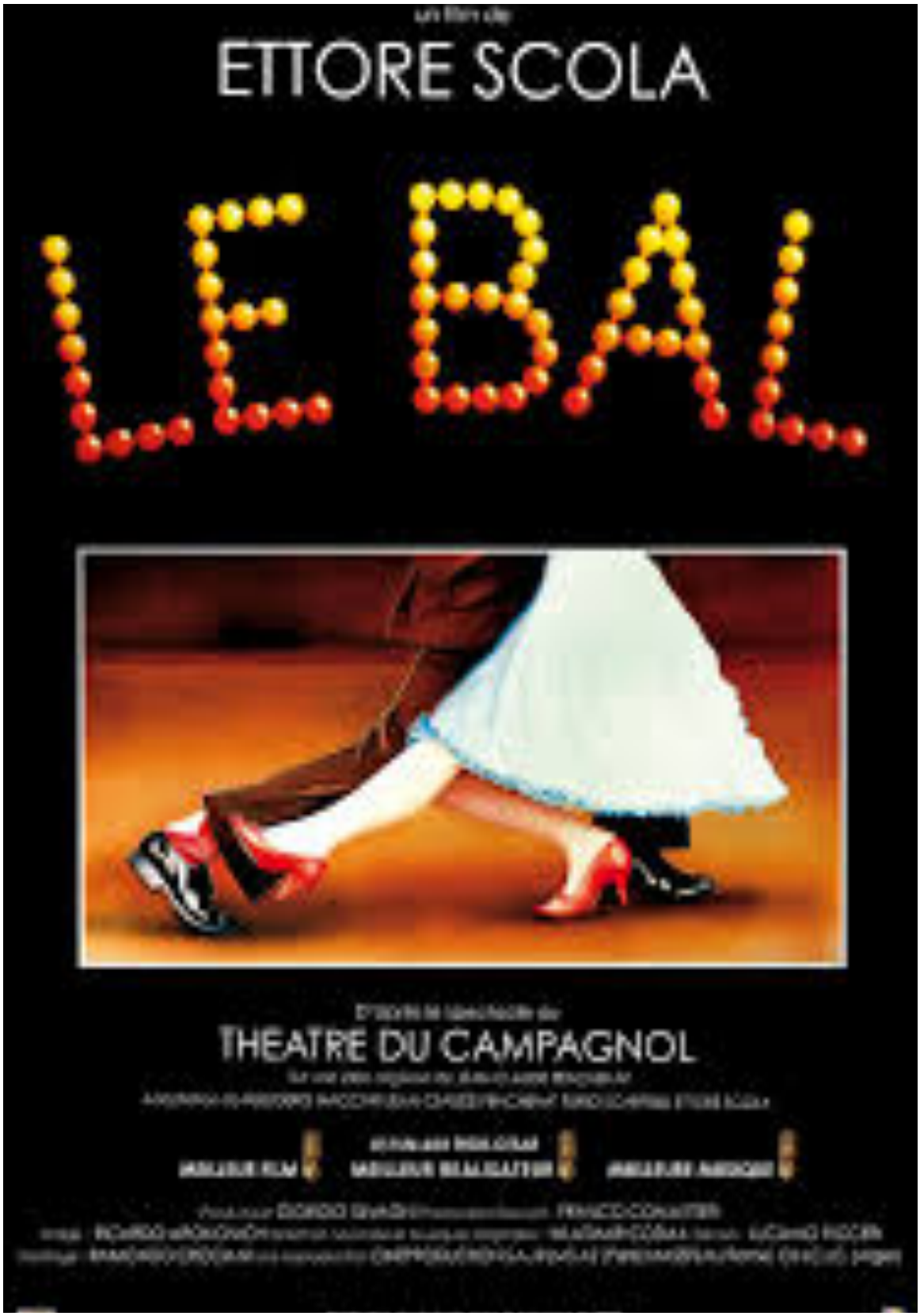
Inclination devant Anne-Marie Stretter.
Inclination comme devant une reine.

Inclination. Révérence.

La place cédée comme devant une évidence fatale.
L'acceptation de son destin.
Et par là son devenir-héroïne.

quittée.

Tuée.


ETTORE SCOLA
LE BAL
THEATRE DU CAMPAGNOL

La fusion c'est la scène du bal, le ravissement qui s'y produit. Mais c'est avant cela même le ***Bal*** lui-même en tant que corps son voix corps d'autrui – dans la danse, dans la musique, dans le chant – s'y trouve mêlés unis synchrones collés plaqués fondus ensemble, comme les êtres enlacés chez Munch ou Vallotton, aux visages mêlés, effacés d'être l'un dans l'autre. Sans (plus de) coutures dirait-on. Dans un grand feu de joie. De soi.

Et cette communion participe du ravissement de l'être. Il est lui aussi ravissement. L'être y jouit de lui-même sans s'être fardeau, poids, porté qu'il est par la joie. Déchargé, délesté de lui-même. En allé. Enlevé, endiablé. En Fête. Intensément là et infiniment ailleurs. Exacerbé et dynamité.

Car si la danse est motricité, il ne s'agit pas d'une motricité de la personne mais d'une dépersonnalisation du mouvement ou d'une motricité suprapersonnelle[31] qui se fond dans un ensemble, rejoint l'infiniment grand et se rend à l'entièreté du moment.

[31] « La danse n'est pas une action, la danse n'est pas une motricité ; la danse est une dépersonnalisation de mouvement » ; « Et la danse c'est quoi ? Ah c'est tout ce que vous voulez. C'est un truc de motricité, mais pas une motricité de la personne. C'est ce qu'on pourrait appeler une motricité suprapersonnelle. » (Gilles Deleuze, Cours 63-22/05/1984-1 et Cours 61-24/04/1984-3)

Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait.

On danse ?

Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées – une émission-souvenir – dont elles se contentaient. Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau

Allez

Allez viens

On danse

Viens

Le Préau

Cette fusion-là, de la fête, elle est présente bien avant le bal, dans le préau, là où, le jeudi, Tatiana et Lol, adolescentes, se donnent des fêtes, les rêvent, les vivent, les répètent.

Du bal, le préau est la préfiguration. Il l'augure. Il (en) est la première piste. Aussi la fusion scénique des espaces, leur floutement, leur recoupement – des éléments de chaque qui ensemble se court-circuitent en une topographie rêvée, imaginaire – obéit à la fusion, à la possibilité d'une représentation de la fusion – du ravissement, dans toute sa complexité et son polymorphisme – sans supprimer la déchirure ; tout en laissant le feu central à son irreprésentabilité, la scène fondamentale à la nuit de l'écriture, recouverte qu'elle est, tant par les couches en sus, qui la recouvrent, que celles qui la couvent, l'abritent, comme l'est ici le préau, là le nom de jeune fille[32]. Elle est éclairée par l'en-deçà, le dessus. Ou encore latéralement. Enserrée, pointée mais absente, toujours. Hantant la scène. Comme plus tard le ***salon*** de Lol V. Stein ; ce salon dépeuplé, inhabité, inhabitable, sinon de corps dansants, de leur imaginaire.

Le salon est si grand qu'on aurait pu y danser.

Je n'ai jamais rien pu faire, le meubler, rien n'était suffisant.[33]

La Scène.

Ombre au plateau.

Avant le bal, le préau est hétérotopie[34]. Lieu où fuir, échapper au ici, au là. Ailleurs être. Se récréer et (se) recréer. Il est l'arche qui abrite le rêve, qui doit protéger du déluge, de la pluie.

---

[32] « […] dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert,* il y a une couche supplémentaire qui est ajoutée à savoir : la ravisseuse est rapportée à son nom de jeune fille, comme si il y avait une couche supplémentaire, le nom de jeune fille que réclamait le Vice-consul. » (Gilles Deleuze, Cours 90-28/05/1985-1)

[33] *LVS* ; *OC II,* p. 327.

[34] Michel Foucault, *Utopies et hétérotopies. Deux conférences radiophoniques diffusées sur France Culture les* 7 *et 21 décembre 1966*, Bry-sur-Marne, INA, 2006. Les hétérotopies ce sont ces espaces « *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre-espaces.* Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier, ou encore, c'est - le jeudi après-midi - le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures ; et puis ce grand lit, c'est aussi le

Même s'il se peut qu'il pleuve déjà.

Parce que peut-être la scène est-elle déjà un champ de ruines, le corps, champ de bataille. Le bal, passé, mort. Éternellement rejoué.
Parce que le rêve même n'est pas étanche.
Parce qu'on aura beau chanter *Don't rain on my parade*[35], le rêve est irrémédiablement fissuré.
Jusqu'à la grande fracture. La rupture. Du barrage.
Jusqu'à l'ouverture des portes, le jour qui se lève, la lumière qu'on rallume.

Le préau c'est le petit pré – c'est le ***champ*** de seigle déjà ; ce champ où Lol, bien plus tard, couchera sa fatigue. Tentera de rejouer la scène. D'elle. Des amants. Avec un autre couple. Celui de Jacques Hold et de son amie, Tatiana.
Ce lieu où elle continuera d'être ravie – d'être « là sans idée d'y être »[36]. Délassée d'elle-même. Dans son exténuation, à défaut de l'être tout à fait dans « l'éviction souhaitée de sa personne », « son effacement », « son anéantissement de velours »[37].

---

ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts ; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache ; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps ; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni. »
[35] Une des chansons de *Funny Girl.* Voir ci-dessous pour le lien avec cette comédie musicale et son actrice, Barbra Streisand.
[36] *LVS* ; *OC II,* p. 316.
[37] *Ibid.,* p. 350 et 309.

Ce bal !

oh !

Lol,

ce bal !

Lol l'intruse,

la petite du préau,

Lol de 7. Beach,

ce bal,

ce bal,

la folle

Le jeudi, Tatiana raconte, elles deux refusaient de sortir en rangs, avec le collège, elles dansaient dans le préau vide

On danse ?

Un pick-up dans un immeuble voisin, toujours le même, jouait des danses anciennes – une émission-souvenir qu'elles attendaient, les surveillantes étaient envolées, seules dans l'immense cour du collège

Allez

Allez

On danse

Parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur.

C'est la fusion des espaces, des temps qui, sans un mot – que des voix autres, que le chant –, font jouer la déchirure.

La fusion, elle s'exerce tant entre les différents lieux et époques du roman qui, en se recoupant, recouvrent le centre, la scène, jettent un voile sur l'événement central, qu'entre ceux-ci et d'autres extérieurs qui s'y invitent.
Ainsi, aux danses démodées évoquées dans le roman, à la chanson réaliste prisée par Duras, se substitue sur scène la comédie musicale. Barbra Streisand à Piaf.
Car ***la comédie musicale***, comme art total, magnifie encore cette idée d'une fusion, d'un tout. Et, dans sa forme enlevée, de l'enchantement, du ravissement.
Parce qu'encore, dans ce jeu où l'on se situe entre la figure de Lol et soi-même, c'est là où se porte notre inconditionnalité ; là où le cœur le corps sont immanquablement pris de fête. En fête. Enlevés à leur fait – leur facticité. Ravis donc.

Outre la fusion – l'art total, le Tout – et le ravissement – le rythme enlevé – qu'on croit exaltés dans la comédie musicale et qui rejoint par là même l'univers durassien tel qu'on le dessine, ***Funny Girl*** et **Barbra Streisand** font eux en particulier puissamment échos à Lol V. Stein. Dans la commune fureur de vivre des figures qu'elles incarnent, dans leurs infatigables danses, leur corps « d'alouette infatigable », « de pensionnaire grandie »[38], dans leur infirmité, jusque dans l'amputation de leur a[39].

Funny girls, l'une et l'autre. Irrévocablement. En attente d'un destin qu'elles pressentent, la « star » - *I'm the greatest star* - dût-elle, pour être telle, astre, en passer par la chute, le désastre.

Le rossignol chante ab joy,

de joie.

Mais joy en provençal avait un sens particulier

d'extase, d'euphorie, d'ivresse poétique.

ab joy,

au-delà de toute rationalisation

---

[38] *Ibid.,* p. 384, 311 et 345.
[39] Barbra Streisand à l'origine s'appelle Barbara Streisand ; Lol V. Stein, Lola Valérie Stein.

En ce qu'elle annonce le néo-réalisme en créant des images sonores et optiques pures, par un décrochage d'avec ce qui suit et ce qui précède, dans son contournement de la motricité, la comédie musicale[40] a d'autant plus à voir avec cet univers et épouse l'annonce par le préau du bal, l'un l'autre se recoupant scéniquement ici.

L'un est l'autre, annonce ce qui va accuser la déchirure qui était là, déjà.

Peut-être même toujours déjà.

Car la déchirure n'est jamais absente. Au cœur même de la fusion. À l'état de failles, de fissures. Elle la porte. Elle la porte comme on porte en soi sa fin, comme la vie la mort.

Comme même elle l'est.[41]

Comme elle l'est encore en tant que la fusion, non seulement embrasse l'idée d'un éparpillement, d'une diffusion, d'une dissolution mais encore est déchirure, séparation d'avec les autres qui vivent le ravissement comme crise, délire.

Elle l'est en outre en tant qu'elle est séparation d'avec soi, arrachement à soi. L'extase, l'hors de soi, avant d'être une refonte, est scission, brisure, éclat de soi, de ses parois.

Comme l'est la danse. Décharge, cri déjà.[42]

Cri

Danse

Deux effondrements

Deux chutes

L'une dans la gorge[43]

L'autre dans le cœur[44]

[40] Gilles Deleuze, Cours 61-24/04/1984-3.

[41] Gilles Deleuze, Cours sur Leibniz du 24/02/1987.

[42] Tel elle peut être comme l'écrit Jean Genet en 1958 dans *Le Funambule* (*Œuvres complètes. V,* Paris, Gallimard, 2012, p. 14)

[43] Selon la définition que donne Pascal Rambert du cri dans *Lac* : « […] une gorge s'ouvre et nous chutons sans fin *ces cris que l'on entend sont des chutes dans les gorges* nous chutons sans fin […] » (Nous soulignons)

[44] Selon l'expression de Kafka – l'effondrement du centre de gravité dans le cœur – que Deleuze reprend comme possible définition de la danse. (Cours 61-24/04/1984-3)

Le ravissement est fissure. Schize. Mais peut-être ne fait-il rien d'autre que grandir la fêlure, l'en allé loin de soi et des autres déjà présent mais encore comme en attente de ce en quoi se plonger et qui trouve ici où être en allé, où se perdre. Jusqu'alors cette part de soi ne l'était « dans rien encore, justement, rien »[45]. Peut-être parce que jusqu'alors rien ne s'était encore rencontré d'assez fort pour s'y plonger entièrement, et le souhaiter pour toujours ; rien n'avait permis cette grande évasion où l'amour procuré ne ramenait pas à soi[46].

Le ravissement qui est jeu épouse le jeu qui se trouve là, en soi. Le double.
Double cette fissure, cette fêlure. Cette crise qui est soi. Ce je qui n'est que ça, jeu.

[45] *LVS* ; *OC II,* p. 288.

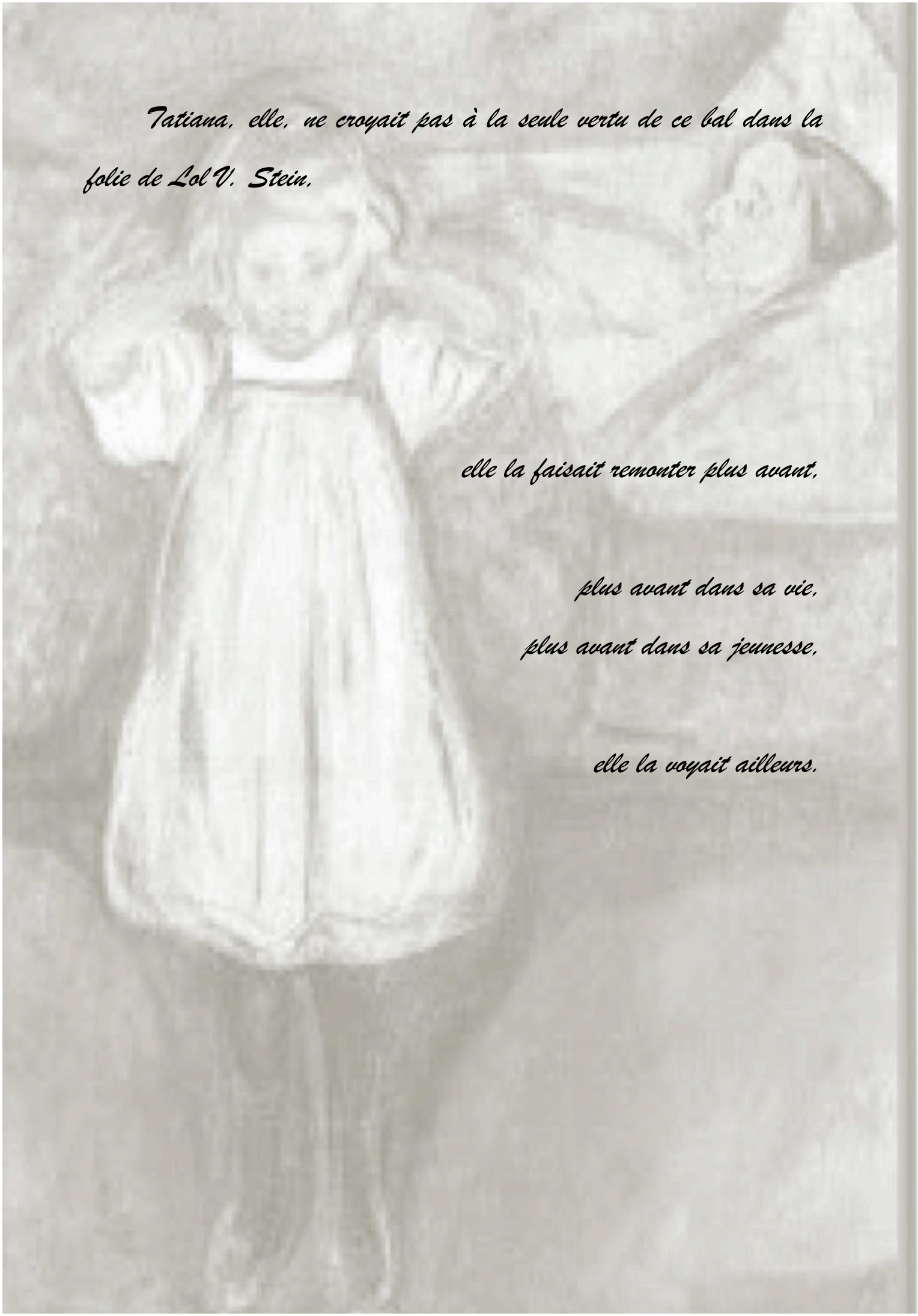
[46] Contrairement à ce que procure l'amour, l'amour sans procuration, selon la définition qu'en donne Michel Foucault dans *Le Corps utopique (op. cit.)* : « Peut-être faudrait-il dire aussi que faire l'amour, c'est sentir son corps se refermer sur soi, c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autres les vôtres se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant *ses* yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées. L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort ; et si malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici*.

Elle m'a répété que non,

qu'elle,

elle croyait que cette crise et Lol ne faisaient qu'un

depuis toujours.



Tatiana, elle, ne croyait pas à la seule vertu de ce bal dans la folie de Lol V. Stein,

elle la faisait remonter plus avant,

plus avant dans sa vie,

plus avant dans sa jeunesse,

elle la voyait ailleurs,

Plus avant - Nuit Noire

À Quoi Tu rêves La Nuit ?[47]

Tu

La crise qui éclate, elle n'est pas sans préambule.

La nuit du Casino de T. Beach, son invention, projette son ombre par avant.

Son précédent

La nuit où se fomente l'écrit, les cris.

Une nuit, un passé immémorial

Ce fond lézardé, larvé de peurs ancestrales. Toutes les peurs.

veux

Cette nuit

La nuit de soi

La nuit qui fait éclater les fissures. Celles qui courent la terre. Qui la feront trembler sans que jamais en scène elle ne s'ouvre. Ne livre son secret. La scène.

La crise en soi elle est là, déjà.

Ce que du moins le regard rétrospectif, les yeux, par après, croient.

Elle est là. Multiplie, sans se donner, les signes.

un ballon ?[48]

---

[47] L'un des titres d'entretiens avec des enfants faits par Marguerite Duras. (Marguerite Duras, Jean-Marc Turine, *Marguerite Duras et la parole des autres. Entretiens radiophoniques,* Vincennes, Frémeaux & Associés, 2001)

[48] Dit l'entité maléfique dans *Ça* de Stephen King, *Ça* qui met en scène les peurs les plus profondes.

Elle est là. Logée, lovée jusque dans l'éclat du rire, reconnaissable entre tous[49].
Le rire de Lol. Le rire de Duras. Un rire qui fuse. Un rire qui se raccroche à la joie, se perche d'autant plus haut peut-être que l'être est capable, au plus bas, de sombrer.

Le Rire

Cette effusion
De la fusion déjà au-delà

Le rire
Ce dérèglement, ce débordement déjà
Un rire fou. De la dingue, de la folle, la petite folle[50], Lol.

Le rire
Cette propension à être enlevé et aimer l'être à soi
À *s*'éclater – faire éclat de soi

Le rire, la joie d'être ravi
Comme brèches premières
Autant que la peur de l'être, ravi. Ravi à la fusion qui est là. Dans les bras de l'autre. Dans ceux-là qui encore envolent ailleurs ; qui envolent, enlèvent déjà. Des bras, des ailes et non encore un étau autour de soi.

[49] « […] ton rire je l'aurais reconnu derrière une porte de fer » (*LVS* ; *OC II,* p. 328)
[50] *Ibid.,* p. 322 et 373 notamment.

La peur
Et ses baumes et ses parades.

La peur

La Peur
La peur d'être enlevé, d'être arraché à ceux-là
Parce qu'alors on ne s'en était pas détaché déjà. On n'était pas encore trop fort soi. On pouvait s'oublier comme cela. Entre les bras.

est telle

La peur d'être ravi. Qui fera la douleur, le bonheur.
La peur de la sorcière
De soi

que je ne peux
pas

Ses rites contre la peur
Ses rites ses ritournelles ses tra la la gestuels
Des gestes, des pieux enfoncés pour rester sur terre. Déjouer le jeu. La schize.

La peur de l'abandon. Déjà.
L'effarement de l'animal traqué. Les yeux brisés. Sans cri, sans voix. La bouche empêchée par l'effroi. La bouche ouverte mais terrée, la voix[51].

appeler.

[51] Lol est de ces « petites filles pas tout à fait grandies, tristes, impudiques, et sans voix. » (*Ibid.,* p. 298)

Terrée, la voix.

Mais en basse continue, la mer.

La Mer

D'y être toujours au bord. D'être au bord[52].

La mer

La mer encore

Pour le fracas de soi. En soi.

Le tambourinement de soi à soi

La tempête du – sous le – crâne corps cœur

L'usine inlassable des désirs des pensées de la dérive intérieure d'un être en partance, en allé, toujours.

La remontée de la fusion de la déchirure à la fusion en passant par la déchirure ne s'y arrête donc pas. Elle démonte tout Tout. Le noyau – *stein* [53] – est brisé, fissuré. Éclats déjà.

[52] *Les Lieux de Marguerite Duras* ; *OC III*, p. 231. Voir note 29 ci-dessus.

[53] *Stein* en allemand signifie également noyau.

LA DÉCHIRURE

[…] Lol, point, V, point.
Ça, ça m'a toujours paru extraordinaire.
Cette coupure […][54]

Empêchée un temps d'éclore, la crise se déclare, et d'autant plus puissamment peut-être que couvée, longuement incubée. Elle était là tout ce temps. Contenue, retenue. Elle était là. Déjà là. Peut-être toujours déjà. Mais elle n'avait pas trouvé, encore, le moment propice à sa déhiscence.

La crise c'est le ravissement.

C'est le ravissement. Mais c'est surtout sa fin. Avec le jour. Le bout de la nuit. L'aurore. L'horreur de la séparation.

La crise c'est le ravissement comme sa fin. Le ravissement, au commencement et à la chute pareillement ponctués.

L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait.
La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

L'orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide.[55]

La phrase sonne le glas. Par deux fois. Et la seconde, elle annonce la cessation du moment, la dernière image, la dernière page qui tente de se retenir, la porte de s'ouvrir, de se refermer. Mais rien n'y fait. Il y a cette avancée indubitable vers la fin. Il y a le mutisme qui gagne faute de trouver une contre-ritournelle, une formule magique opératoire.

À cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide[56]

Il y a l'absence de ce mot à l'existence duquel on croit ; une absence qui confinera après encore au mutisme[57].

---

[54] Propos de Xavière Gauthier dans *Les Parleuses.* (*OC III*, p. 15)
[55] *LVS* ; *OC II*, p. 289 et 293.
[56] *Ibid.,* p. 308.

Alors c'est, à la place, le balbutiement dans la langue, l'idiotisme qui gagne. Sur les mêmes mots, toujours, la butée.
Que du très sensé pour continuer la folie.

[…] une banalité extraordinaire, une banalité remarquable […] pour paraître comme tout le monde.[58]

Des petites phrases de rien, inaperçues, avant la mort, donnée.

[…] il n'était pas tard, l'heure d'été trompait.

[…] toujours les mêmes choses : que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard.[59]

« Toujours les mêmes choses ». Toujours. Bien après la fin du jour.

---

[57] *Ibid.,* p. 308-309 : « J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, ils les auraient convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. »

[58] À propos de la jeune femme internée dans un asile qui a inspiré Lol V. Stein, Duras disait : « J'ai essayé de la faire parler très longtemps, enfin toute une journée, et elle n'a jamais parlé. C'est-à-dire qu'elle a parlé comme tout le monde, avec une banalité extraordinaire, une banalité remarquable. Elle croyait que j'étais un docteur et elle a parlé pour paraître être comme tout le monde. Et plus elle le faisait, si vous voulez, et plus elle était singulière à mes yeux. » (*Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet,* Paris, EPEL, 1999, p. 11)

[59] *LVS* ; *OC II,* p. 294.

Lol cria pour la première fois.

Lol avait crié sans discontinuer.

Il n'était pas tard,

l'heure d'été trompait.

Elle avait couru vers la porte,

s'était jetée sur ses battants.

Elle tomba par terre, évanouie.

Le Cri

De cette grande vacuité, avant la retombée dans les mots, sourd un son.
Rien que le cri. Inentendu. Inaudible. Sourd.
Rien que le cri. Pas encore mûr pour les mots.
Le cri en place du chant. Mais, comme lui, la première langue[60].

Les entrailles jaillissent. Directement par la bouche. Sans médiation. Sans filtre.
Brut, primal jaillit ce qui seul sort – le cri. De l'arrachement. De la déchirure.
Et la douleur de cela. De ne savoir que cela.

Je ne sais que crier.
Et qu'ils le sachent
au moins
qu'on peut crier un amour.[61]

Dit le Vice-Consul.
Le Vice-Consul, Lol V. Stein, les mêmes[62]. Qui crient qu'on les garde. Que le bal n'en finisse. Qu'on ne s'en aille.

C'est là, sur scène, ce qui se veut peint, le cri plutôt que l'horreur comme tantôt le ravissement, la crise, plutôt que le bonheur, terrible. Cela qui est

> *pour [la] tête et pour [le] cœur, la plus grande douleur et la plus grande joie confondues.*[63]

Rien que le cri. Le reste, rendu à l'invisibilité.
Rien que le cri. La terreur, l'effroi à la limite. Non son spectacle, son image – ce qui en est cause – mais son vécu. Ce qui a été vécu cette nuit-là par Lol. Ce qu'on croit qui l'a été. Ce qu'on imagine. Ce qu'on laisse à chacun à son gré imaginer.

---

[60] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues (1781),* Paris, L'Harmattan, 2009 ; chapitre II.
[61] *India Song* ; *OC II,* p. 1584.
[62] Et Anne-Marie Stretter, le Vice-consul, les mêmes : « Nous sommes les mêmes » affirme le Vice-consul (*Ibid.*, p. 1583)
[63] *LVS* ; *OC II,* p. 308.

Elle hurle

dans le désert de sa vie.

Le cri

Celui du pur arrachement à l'autre, au moment, de la confrontation avec sa fin, sa mort. Et dès lors de la terre qui tourne. Qui tangue. Non pas pour suppléer à la défaillance du sujet – le mouvement alors serait encore, comme dans la danse, dépersonnalisé, pronominalisé, féérique[64].

Non, la terre tremble, tangue, du retour de la gravité, du centre.[65]

La crise est ce délire, cette déliaison d'avec l'autre. Cette retombée, ce renvoi à soi. Le heurt à ses parois. Car la fin du ravissement, c'est le retour à sa finitude. La suffocation, l'asphyxie de cela, qu'est cela.

Le monde s'effondre. Englouti avec le jour. Car ce n'est pas la nuit qui fait peur. C'est de ne pas s'y fondre[66]. C'est d'y être plus exposé qu'à la lumière. C'est de rester au bord, sur la rive. De ne pouvoir s'y engloutir. De n'être absorbé tout en l'étant. De n'en être ravi.

Car là se ressent ce trop, ce « de trop »[67], ce pas assez qu'on est. Cet excès, ce manque tout à la fois. Manque à être. Manque à dire.

Sur scène, comme le voulait Bacon sur ses toiles, le cri, cette déchirure, est déchiré de son horreur. Le son, de l'image (qui l'engendre). Il fuse.

Et cette déchirure renoue avec les couches qui couvent cette scène, cet en-deçà qu'est le cri premier, primal. Celui de l'enfant. Mais aussi celui de la mère.

Par le cri, l'enfant et la mère liés au même moment que déchirés.

La vie, la mort, le meurtre mêlés en leur voix d'égorgés.

---

[64] Gilles Deleuze, Cours 63-22/05/1984-1.

[65] On l'a vu, à partir d'une phrase de Kafka, Deleuze dit en effet que pour danser il faut perdre le sens de gravité, faire s'effondrer le centre de gravité dans le cœur. (Cours 61-24/04/1984-3)

[66] C'est ce qu'on peut déduire notamment de cet extrait d'*Un Barrage contre le Pacifique* où, au travers du cinéma, on voit à quel point il y a un bonheur extrême à se fondre dans la nuit : « Le piano commença à jouer. La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, offerte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence. » (*OC I,* p. 388)

[67] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 411.

Le premier signe de vie,

c'est le hurlement de douleur.

Vous savez,

quand l'air arrive dans les alvéoles de l'enfant,

c'est une souffrance indicible,

et,

la première manifestation de la vie,

c'est la douleur.

C'est le cri.

Plus qu'un cri, vous savez.

C'est des cris d'égorgé,

des cris de quelqu'un qu'on tue,

qu'on assassine.

Les cris de quelqu'un qui ne veut pas.

En la naissance comme en la fin du ravissement : la sortie, l'espacement, l'écartèlement, la douleur que c'est ; la tentative, volontaire, involontaire, d'obstruction de la sortie, pour ne pas étouffer de soi, de ce confinement auquel accule l'arrivée d'air.

Comme l'écrit – ce débordement des voix multiples en soi étouffées, enserrées par la voix maigre de tous les jours[68] – ; comme l'écrit sourd le cri. D'une même sauvagerie[69].

Sous cet abandon de Lol V. Stein, des amants, cet abandon de qui s'abandonne, de l'abandon, l'abandon premier qu'est l'accouchement[70].
Et, entre, l'école, qui conforte, comme les inégalités sociales[71], cet abandon, cette chute.[72]

Et ça ?

dis ce que c'est. Au moins ça.

Un crime

C'est un crime ![73]

L'arrachement renoue avec l'arrachement premier à la nuit, les entrailles qui crient l'arrachement aux entrailles. Le devoir seul de se porter. D'être responsable. Ferme dans le vide. Soi, si infirme.

---

[68] « … c'est moi partout, je crois, c'est… […] Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j'écris mais pourtant j'ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout, et j'essaye de… de quand même, de rendre compte de ce débordement, et longtemps j'ai cru que c'étaient des voix extérieures, mais maintenant je ne crois pas, je crois que c'est moi si je n'écrivais pas, moi si je comprenais mieux, moi si j'aimais les femmes, voyez, ou si j'aimais une femme, moi si j'étais morte, moi si je comprenais, etc., c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée ; en général, on n'a guère qu'une voix maigre, on parle avec ça. Alors qu'il faut être débordée… » (*Les Lieux de Marguerite Duras* ; *OC III,* p. 244)
[69] « Ca rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. […] C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes la nuit, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens. » (*OC IV,* p. 849-850)
[70] « L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont les accouchements. La sortie de l'enfant, qui dort. C'est la vie qui dort, complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille. […] C'est vrai, c'est un assassinat. L'enfant est comme un bienheureux. » (*Les Lieux de Marguerite Duras* ; *OC III,* p. 188)
[71] Sur ce point – reproduction et renforcement des inégalités sociales par l'école –, voir Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
[72] « Les enfant à l'école, ils sont abandonnés. La mère elle met les enfants à l'école pour qu'ils apprennent qu'ils sont abandonnés. Comme ça elle en est débarrassée pour le reste de la vie. » (*La Pluie d'été* ; *OC IV,* p. 529-530)
[73] Répond Ernesto quand on lui montre « le papillon orange et bleu épinglé dans sa boîte vitrée » (*Ibid.,* p. 581)

La jeune fille sait qu'on va l'abandonner ?

La jeune fille sait qu'on va l'assassiner ?

Oui.

...qu'on va la tuer ?

La jeune fille sait qu'on va l'abandonner ?

L'Arc

Sous ce poids, le poids de soi, le corps ploie, se cabre.
S'arc-boute.
Hystérique.

La Chute

Le corps ploie mais ne se brise pas. S'évanouit. S'évanouit au monde violemment rappelé. Se défait encore. En une autre défection mais en une conduite magique encore, une conduite incantatoire, une conduite d'évasion.[74]
Il croule. Rompu, mais, au-dehors, non brisé. Résilient, apparemment.

[74] Et telle est essentiellement l'émotion pour Sartre, fuite, évanouissement devant le monde réel pour faire surgir un monde magique. Voir notamment Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions (1938),* Paris, Hermann et Cie, 1995, p. 83, p. 85 et p. 116.

LA FUSION DE LA DÉCHIRURE

Voix 1
Quelque part la vie
continue-t-elle ?

Voix 2, temps
Oui.[75]

L'Éveil

Après le cri, après l'évanouissement, après le tremblement, la prostration, de nouveau la vie, son lent retour.

Puis, tout en restant très silencieuse, elle recommença à demander à manger, qu'on ouvrît la fenêtre, le sommeil.[76]

Le corps se relève. Il n'est pas mort. On le sait à ce qu'on l'entend respirer.
Les autres, du moins, le savent.

Comment sait-on

ne pas

être morte ?

Je vous entends
respirer[77]

---

[75] *La Femme du Gange* ; *OC II,* p. 1468.
[76] *LVS* ; *Ibid.,* p. 295.
[77] *La Femme du Gange* ; *Ibid.,* p. 1458.

La Dormeuse debout[78]

Le corps se relève. Mais ne sort pas de la nuit. De la nuit du casino de T. Beach. Du bal. De son cinéma. N'en finit pas de le faire. De rejouer la scène en soi.

L'éternité du bal

dans le cinéma

de

Lol

V.

Stein[79]

Il ne sort pas de la nuit. Son époché.
Reste là. « Toujours. Toujours là. »[80] Définitivement en allé. En sa douleur.

[78] *LVS* ; *Ibid.,* p. 300.
[79] *Ibid.,* p. 309.
[80] *La Femme du Gange* ; *OC II,* p. 1460.

Et si, après l'enfermement, il sort, ressort, c'est dans la nuit encore d'abord.

Erre.

Somnambulique.

Foule, bat la terre. La terre déserte, désertée, abandonnée.

Sinon de soi.

Laissé à sa solitude.

Elle qui est là depuis toujours mais à laquelle l'être est là, manifestement, ostentatoirement rendu.

Soi, laissé à sa solitude et son absence de sensori-motricité, son absence de réaction face à la situation, purement optique et sonore ; ce qu'exprimerait à merveille, dans sa version comique, Anna Karina dans *Pierrot le Fou* ; Anna Karina qui profère, au bord de l'eau, du chant, de la danse, de la comédie musicale :

Qu'est-ce que j'peux faire ?
J'sais pas quoi faire !

La fusion de la déchirure présente à tous les stades, couvant, recouverte, se parfait, se parachève ici. Après la déchirure, après la crise.

La première fois qu'elle sortit ce fut de nuit, seule et sans prévenir.[81]

[81] *LVS* ; *Ibid.,* p. 295.

Ronde de nuit

Les pas martèlent la terre lourde de ce qu'elle renferme. Ce qui ne s'enterre pas.

La scène

Le bal

Les ballons, qui n'en finissent pas de crever.

Les pas, sur l'ancienne piste, de tourner.

Tournent et virent. Titubent. De la comédie à la tragédie et de la tragédie à la comédie, infiniment. Répétant indéfiniment la même histoire.[82]

Entament leur ronde.

Comme la danse, entament la dépersonnalisation.

Les Pas

Les pas de Lol V. Stein à travers la ville, attardée dans l'enfance, enclose dans son passé.

La marche en rond de la jeune arriérée

L'errance, de la mendiante[83]

Les trajectoires de toutes. Toutes coupées. Coupées de l'amour, de la société.

Toutes se recoupant

Au ban du monde

Les pas résonnent, retentissent de tous, de toutes les scènes ensevelies.

En leur ronde sont, font ***ritournelle***, cette ronde des passés qui se conservent[84].

---

[82] Sur cette bascule de la tragédie à la comédie opérée par la répétition on peut penser notamment à ce que dit Marx, lui à une échelle historique. Dans son *18 Brumaire de Louis Bonaparte* il affirme ainsi : « tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois […] la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. »

[83] On retrouve la figure de l'arriérée et de la mendiante dans « Le Coupeur d'eau » (*La Vie matérielle*) et *Le Vice-consul.*

[84] Définition de la ritournelle chez Deleuze par opposition au galop, à la cavalcade du présent qui passe. (Cours 58-20/03/1984-1)

Je n'étais

jamais

saoule

J'étais

partie

Les pas tournoient.

La parole boucle.

Mais son et image ne bouclent pas.

La parole boucle tandis que son et image ne bouclent pas, parce qu'ils ne bouclent pas – enrayés en leur anneau, en leur cercle brisé[85].

La parole, au cœur de la fusion de la déchirure, se déchire. Bouclée. Enfermée. Heurtée.

Comme les pas, tourne sur elle-même.

Entre ressassement et ritournelle.

Est

ce qui tue

ce qui fait du bien

Le petit air qui enferme et libère, étouffe et fait respirer. Console et désespère[86].

Comme les ballons qui crèvent où tout à la fois meurt et se poursuit la fête, se tue et continue la vie, telles ces bulles à la surface des marécages où elle se fomente peut-être[87].

La fête n'en finit pas de mourir. De nourrir la vie, le rêve qu'elle éclate. Sa peau de chagrin.

Sans fin, la fête, faute de n'être pas parvenue la première fois à son terme.

En une perpétuelle fausse couche. Sans repos. En la fatigue inlassable indélassable d'être.

Le petit air

Ce pharmakon. Ce poison. Ce remède.

Le petit air vient colmater la brèche, l'arrivée d'air, l'anesthésier. L'étouffer. Parce qu'

on étouffe parce qu'il y a trop d'air[88]

Comme l'alcool tente aussi de le faire face au vide, au manque. De Dieu.[89]

---

[85] Gilles Deleuze, Cours 90-28/05/1985-1.

[86] Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

[87] « Depuis toujours, même toute petite, j'ai vu l'apparition de la vie sur la terre sous cette forme : un marécage gigantesque et inerte à la surface duquel, tout à coup une bulle d'air vient crever, puante, une seule, puis – des milliers d'années passent – une autre. En même temps que ces bulles d'air, ces bulles de vie, arrivent à s'extraire du fond, la lumière se modifie, les humidités s'écartent et la lumière arrive à la surface des eaux. Les eaux de la Genèse, pour moi, c'était ça, lourdes, pesantes comme un acier liquide, mais troubles, sous le brouillard, privées de lumière. Le premier bruit : l'éclatement de la bulle, répercuté à "l'infini". » (*Les Parleuses* ; *OC III*, p. 165-166)

[88] *LVS* ; *OC II,* p. 361.

Parole en l'air

C'était pas la peine
Pas la peine

La phrase d'Ernesto dans *La Pluie d'été*[90].
Qui infiltre chacun comme Bartleby son *Je préfèrerais ne pas / I would prefer not to*[91].

Et c'était pas

Pas la peine. Du tout. Du tout. Du tout. *la peine.*

Pas la peine de quoi ?
Pas la peine de souffrir.

Pas la peine *Du tout.*

Pas la peine – ce que Lol s'évertue à dire.
Qu'on se trompe, qu'on s'est trompé sur les raisons[92] comme sur l'état.
Que c'était pas la peine. Que c'était la joie.

Pas la peine *Du tout.*

Pas de souffrance.
Aucun signe de souffrance[93]

Pas la peine. Pas la souffrance. *Du tout.*

La peine ce n'est pas ce qu'on croit. N'est pas là où on la croit. La peine c'est l'interruption de la joie, de cette joie, du ravissement.

---

[89] « On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. L'homme qui boit est un homme interplanétaire. C'est dans un espace interplanétaire qu'il se meut. C'est là qu'il guette. L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu. » (*La Vie matérielle* ; *OC IV,* p. 316)
[90] *La Pluie d'été* ; *Ibid.*, p. 503-504 notamment.
[91] Dans *Bartleby le scribe* d'Herman Melville.
[92] *LVS* ; *OC II,* p. 324 et 325 notamment.
[93] *La Femme du Gange* ; *Ibid.,* p. 1462 et 1465.

Est-ce que c'est ça qu'il faut comprendre ?

C'est une histoire qui rend fou.

Pas la peine. *Et c'était pas la peine.*

Pas la peine. Du tout. Du tout. Du tout.

Pas la peine le Tout. Le Monde. Manqué le Monde, puisqu'enfin déjà là à peine là au tout début déjà il y a manque.[94]

Pas la peine.

Le manque

Ce qu'elle est, Lol.

Ce dont elle meurt.

Le manque du mot du seul d'un seul. Inexistant. Irretenable.

Pas la peine.

Pas la peine. De rien.

Pas la peine

Et pourtant c'est là, elle est là, quand même.

Au milieu de la joie même.

Pas la peine.

Et c'était pas la peine

Pas la peine

Pas la peine

la peine

Mi ré Mi ré Mi ré Mi ré Mi ré Mi ré Mi ré

la peine

Le reste de la phrase ne viendra pas.[95]

[94] *La Pluie d'été* ; *OC IV,* p. 530 et 503.
[95] *LVS* ; *OC II,* p. 334.

SOMMAIRE

PRÉLUDE ..... p. 2

- ***La Fusion de la déchirure*** **..... p. 2**
- ***Porter la déchirure à son point de fusion*** **..... p. 5**
- ***Parcourir*** **..... p. 7**
- ***Remonter*** **..... p. 17**

LA FUSION ..... p. 19

- ***Le Bal*** **..... p. 24**
- ***Le Préau*** **..... p. 26**
- ***La Comédie musicale*** **..... p. 30**
- ***Plus avant – Nuit Noire*** **..... p. 36**
  - ***Le Rire*** **..... p. 37**
  - ***La Peur*** **..... p. 40**
  - ***La Mer*** **..... p. 41**

LA DÉCHIRURE ..... p. 43

- ***Le Cri*** **..... p. 47**
- ***L'Arc*** **..... p. 54**
- ***La Chute*** **..... p. 54**

LA FUSION DE LA DÉCHIRURE ..... p. 55

- ***L'Éveil*** **..... p. 55**
- ***La Dormeuse debout*** **..... p. 56**
- ***Ronde de nuit*** **..... p. 58**
  - ***Les Pas*** **..... p. 58**
- ***Parole en l'air*** **..... p. 61**

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marguerite Duras et sur Marguerite Duras

Œuvres littéraires

Duras Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L, 2006.

-., *Œuvres complètes. I,* Paris, Gallimard, 2011.

-., *Œuvres complètes. II,* Paris, Gallimard, 2011.

-., *Œuvres complètes. III,* Paris, Gallimard, 2014.

-., *Œuvres complètes. IV,* Paris, Gallimard, 2014.

Films

Brook Peter, *Moderato Cantabile,* France, Italie, 1960, 92 mn.

Duras Marguerite, *India Song,* France, 1974, drame, 120 mn.

-., *La Femme du Gange*, France, 1972, drame, 100 mn.

-., *Le Camion,* France, 1977, comédie dramatique, 80 mn.

-., *Nathalie Granger*, France, 1972, drame, 83 mn.

-., *Son nom de Venise dans Calcutta désert,* France, 1976, drame, 120 mn.

Entretiens

Duras Marguerite, *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet,* Paris, EPEL, 1999.

-., *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre (1989),* traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2013.

Turine Jean-Marc, Duras Marguerite, *Marguerite Duras et la parole des autres. Entretiens radiophoniques,* Vincennes, Frémeaux & Associés, 2001.

Sur Marguerite Duras et son œuvre

Adler Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

Blot-Labarrère Christiane, *Marguerite Duras,* Paris, Seuil, 1992.

Lacan Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Les Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15.

Œuvres de Gilles Deleuze

Astier Frédéric, Deleuze Gilles, *Les Cours enregistrés de Gilles Deleuze,* Mons, Sils Maria, 2006.

Boutang Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Gilles Deleuze et Claire Parnet, Paris, Édition Montparnasse, 1997.

Deleuze Gilles, *Cinéma. 1. L'Image-mouvement,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

-., *Cinéma 2. L'Image-temps,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1972/73.

-., *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

Sur la ritournelle

Bausch Pina, *Café Müller,* Wuppertal, 1978.

-., *Le Sacre du printemps,* Wuppertal, 1989.

Guattari Félix, *L'inconscient machinique. Essai de schizo-analyse,* Paris, Recherches, 1979.

-., « Ritournelles et affects existentiels », *Chimères* n°7, été 1989.

Keersmaeker Anne Teresa de, *Fase,* Bruxelles, 1982, 50 mn.

-*., Rosas danst Rosas,* Bruxelles, 1983, 100 mn.

Sur la femme et la figure de la sorcière

Akerman Chantal, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce 1080 Bruxelles,* Belgique, 1976, 201 mn.

Michelet Jules, *La Sorcière (1862)*, Paris, Flammarion, 1966.

Storr Robert, *Louise Bourgeois*, Paris, Phaidon, 2004.

Wigman Mary, *Hexentanz (La Danse de la sorcière),* Berlin, 1914 (première version) ; 1926.

Woolf Virginia, *Une Chambre à soi (1929),* traduit de l'anglais par Clara Malraux*,* Paris, Denoël, 1992.

Sur le ravissement

Fieschi Jean-André, *Pasolini l'enragé,* France, 1966, documentaire, 97 minutes - 65 minutes (nouvelle version).

Pasolini Pier Paolo, *Teorema (Théorème),* Italie, 1968, 98 mn.

Sur le cri

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double (1938)*, *suivi de Le Théâtre de Séraphin (1949),* Paris, Gallimard, 1964.

Cioran Emil, *Œuvres,* Paris, Gallimard, 2011.

Bischoff Ulrich, *Edvard Munch, 1863-1944. Des images de vie et de mort,* Köln, Taschen, 2011.

Autour de la comédie musicale

Films

Demy Jacques, *Les Demoiselles de Rochefort,* France, 1967, 120 mn.

Godard Jean-Luc, *Pierrot le fou,* France, 1965, drame, 115 mn.

-., *Une Femme est une femme,* France, 1961, comédie, 84 mn.

Kelly Gene, *Hello, Dolly !,* États-Unis, 1969, film musical, 142 mn.

Robbins Jerome et Wise Robert*, West Side Story,* États-Unis, 1961, film musical, 152 mn.

Scola Ettore*, Le Bal,* France, 1983, film musical, 112 mn.

Wyler William, *Funny Girl,* États-Unis, 1968*,* film musical, 151 mn.

Livre

Orléan Matthieu, *Le Monde enchanté de Jacques Demy,* Paris, Skira Flammarion, 2013.

TABLE DES EXTRAITS DE TEXTES

Je n'ai jamais...
L'Amant ; *OC III,* p. 1468 ..... p. 1

J'oublie...
Ibid., p. 1491 ..... p. 3

On danse...
LVS ; *OC II,* p. 287 et 329 ..... p. 7

De jour et de nuit...
L'Amant ; *OC III,* p. 1467 ..... p. 7

L'histoire de ma vie...
Ibid., p. 1458 ..... p. 8

Tra la la...
Gilles Deleuze, *Sur la musique I.* Vincennes, 08/03/1977 ..... p. 12

Je me racontais...
Propos de Delphine Seyrig à Marguerite Duras à propos d'*India Song* ..... p. 15

Tatiana dit encore...
LVS ; *OC II,* p. 288 ..... p. 16

Tatiana ne croit pas...
Ibid., p. 288 ..... p. 18

Michelet dit que...
Les Lieux de Marguerite Duras ; *OC III,* p. 182-183 ..... p. 20

Elle l'aimait...
La Femme du Gange ; *OC II,* p. 1456 ..... p. 22

On danse...
LVS ; *OC II,* p. 287 et 329 ..... p. 24

Elles dansaient...
Ibid., p. 287 ..... p. 25

Ce bal...
Ibid., p. 322 ..... p. 28

Le jeudi, Tatiana raconte...
Ibid., p. 329 ..... p. 29

Le rossignol chante...
Pasolini, Extrait de *Pasolini l'enragé* ..... p. 30

Elle m'a répété que non...
LVS ; *OC II,* p. 288 ..... p. 34

Tatiana, elle...
Ibid., p. 326 ..... p. 35

La peur est telle...
L'Amant ; *OC III,* p. 1505 ..... p. 40

Lol cria pour la première fois...
LVS ; *OC II,* p. 293-294 ..... p. 46

Elle hurle...
L'Amant ; *OC III,* p. 1480 ..... p. 48

Le premier signe de vie...
Les Lieux de Marguerite Duras ; *OC III,* p. 189 ..... p. 50

La jeune fille sait...
La Femme du Gange ; *OC II,* p. 1450 et 1470 ..... p. 53

Je n'étais jamais saoule...
Propos de Marguerite Duras dans un entretien de France Culture retranscrite dans *Le Bulletin Freudien* n°4, mai 1985 ..... p. 59

Et c'était pas la peine...
La Pluie d'été ; *OC IV,* p. 503 ..... p. 61

Est-ce que c'est ça...
La Vie matérielle ; *OC IV,* p. 363 ..... p. 62

Et c'était pas la peine...
La Pluie d'été ; *OC IV,* p. 504 ..... p. 63

TABLE DES ŒUVRES VISUELLES

West Side Story ..... p. 4

Delphine Seyrig et Michael Lonsdale dans *India Song* ..... p. 5

Edvard Munch, *La Puberté,* 1894, Huile sur toile, 151,5 x 110 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet ..... p. 7

Walzer de Pina Bausch ..... p. 10

Barbe-Bleue de Pina Bausch ..... p. 12

Anne Teresa de Keersmaeker et Michèle Anne de Mey dans *Fase (Piano Phase)* ..... p. 13 et 14

Edvard Munch, *Le Baiser,* 1897, Huile sur toile, 99 x 81 cm, Oslo, Musée Munch ..... p. 19

Barbe-Bleue de Pina Bausch ..... p. 21

Détail du tableau *Les Ménines* de Vélasquez (L'Infante), 1656, Huile sur toile, 318 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado ..... p. 22

Affiche du film *Le Bal* ..... p. 23

Scène du film *Le Bal* ..... p. 24

Edvard Munch, *Couple sur la plage* (extrait de la fresque « Reinhardt »), 1906/07, Détrempe sur toile non apprêtée, 90 x 155 cm, Berlin, Nationalgalerie SMPK ..... p. 24
(En haut à gauche)

Félix Valloton, *Le Baiser,* 1898, Détrempe sur carton, 30 x 37,5 cm, collection privée .... p. 24
(En haut à droite)

Café Müller de Pina Bausch ..... p. 27

Drumming d'Anne Teresa de Keersmaeker ..... p. 28

Anne Teresa de Keersmaeker dans *Fase (Violin Phase)* ..... p. 30

Barbra Streisand dans *Funny Girl* ..... p. 31

Anna Karina dans *Une Femme est une femme* ..... p. 32

Anna Karina et Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou* ..... p. 32
(En bas à droite)

Edvard Munch, *La Mère morte et l'enfant,* 1899/1900, Huile sur toile, 100 x 90 cm, Brême, Kunsthalle de Brême ..... p. 35

Louise Bourgeois, *I Had a Flashback of Something that Never Existed,* composition n°18 dans *Ode à l'oubli*, 2002 ..... p. 36

Pina Bausch dans *Café Müller* ..... p. 38 et 39

Edvard Munch, *Le Cri,* 1893, Huile, détrempe et pastel sur carton, 91 x 73,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet ..... p. 42

Francis Bacon, *Étude d'après le portrait du pape Innocent X par Vélasquez,* 1953, 153 x 118 cm, États-Unis, Des Moines Art Center ..... p. 45

Dessin de Louise Bourgeois ..... p. 50

Le Sacre du Printemps de Pina Bausch ..... p. 52

Louise Bourgeois, *L'Arc de l'hystérie*, 1993, sculpture en bronze avec patine au nitrate d'argent, 83,8 x 101,5 x 58,4 cm, New York, Atelier de Louise Bourgeois ..... p. 54 (En haut)

Louise Bourgeois, *Cellule (Arc d'hystérie)* 1992-1993, Bronze, acier, bois et toile, Séville, Centre Andalou d'Art Contemporain ..... p. 54 (En bas)

Edvard Munch, *Le Jour d'après,* 1894/95 Huile sur toile, 115 x 152 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet ..... p. 55

Pina Bausch dans *Café Müller* ..... p. 55 et 56

Anna Karina et Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou* ..... p. 57

Anne Teresa de Keersmaeker dans *Fase (Violin Phase)* ..... p. 59

Nathalie Granger ..... p. 64