

Emma Létourneau

Nommer la perte : réel et indicibilité dans *Le ravissement de Lol V. Stein* et *L'Amant*

« Chaque écrivain raconte toujours une même obsession,
une même image archétypale à jamais fixée dans
son cerveau, son cœur ou ses entrailles¹. »

Comme le soulève Umberto Eco dans un entretien accordé au magazine culturel français *Télérama*, plusieurs grandes plumes de la littérature francophone se sont déployées en exploitant à répétition des filons thématiques précis. Si Anne Hébert a fait du songe sa muse, que Balzac a pris plaisir à déployer les mœurs et que Marcel Proust s'est acharné à saisir le temps, Marguerite Duras, elle, a construit nombre de ses œuvres autour d'aventures amoureuses qui aboutissent à des séparations déchirantes. L'idée de la perte amoureuse propulse entre autres les trames narratives des romans *L'Amant* (1984)² et *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964)³, mais y laisse des traces plus structurantes que thématiques, se glissant à même la forme. En effet, une variété de champs lexicaux relatifs à la perte abonde dans ces deux romans, assez pour y deviner une véritable « poétique de l'absence » (Ledwina 2011, 79). En explorant cette perspective à l'aide de la notion de réel de Jacques Lacan, on envisagera que cette poétique puisse agir en tant que compromis au caractère indicible de la perte.

¹ Umberto Eco. 2016. « Le jour où "Télérama" a interviewé Umberto Eco... en maillot de bain ! », *Télérama*, 22 février 2016. <https://www.telerama.fr/livre/le-jour-ou-telerama-a-interviewe-umberto-eco-en-maillot-de-bain,138612.php>

² Marguerite Duras, *L'Amant*. 1995 [1984]. Paris : Les Éditions de Minuit.

³ Marguerite Duras. 2021 [1964]. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Folio. Paris : Gallimard.

LA PERTE DURASSIENNE

D'abord, un petit examen de la manière dont le mot « perte » vient à s'insérer dans les œuvres sélectionnées. Dans *L'Amant*, il aura tendance à apparaître lorsque la menace qui plane sur l'amour impossible entre la narratrice et son amant est exprimée : « Et parfois il prend peur, tout à coup il s'inquiète de sa santé comme s'il découvrait qu'elle était mortelle et que l'idée le traversait qu'il pouvait la *perdre*⁴. » (Duras 1984, 122) Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, c'est plutôt dans les dynamiques du triangle amoureux qu'il se glisse :

Je baisse les yeux. Tatiana qui cherche à trouver mon regard le *perd* comme une monnaie tombée. [...] J'entends Tatiana demander :

— Pourquoi désires-tu me revoir ? [...]

Je me retourne : Lol V. Stein *perd* contenance, elle me cherche des yeux, elle va du mensonge à la sincérité, s'arrête au mensonge courageusement. (Duras 1964, 86)

Cependant, c'est principalement dans la répétition d'une large gamme de termes appartenant à des registres *connexes* à la perte que celle-ci se dessine. On notera entre autres les champs lexicaux du départ, de la disparition, de l'abandon et de la séparation, qui peuvent même s'accumuler au sein d'un même énoncé : « *Rien n'avait été retrouvé* dans la cabine, aucune lettre. [...] Le bateau était *reparti* à l'aube. Le plus terrible c'était ça. Le lever du soleil, la mer vide, et la décision d'*abandonner* les recherches. La *séparation*. » (Duras 1984, 137) Toutefois, la déclinaison de la perte qui s'avère la plus abondante est celle du départ : dans chaque roman, il est possible de déceler plus d'une quarantaine d'énoncés construits à partir des verbes « quitter » et « partir ». Par exemple, l'histoire du *Ravissement de Lol V. Stein* repose sur le fait qu'« Anne-Marie Stretter et Michael Richardson ne s'étaient plus *quittés* » (19), et le petit frère de *L'Amant* vit une histoire comparable : « [Elle a vu arriver sur le pont son jeune frère avec une femme. [...] Déjà, avec le petit frère, ils ne se *quittaient* plus. [...] Elle avait cru qu'il *les laisserait*, qu'il *partirait* avec cette femme. » (139) D'ailleurs, dans *L'Amant*, le départ a une telle importance qu'il encadre l'introduction du personnage de Dô : « C'est la gouvernante qui ne *quittera* jamais ma mère. » (28) Comme ces extraits en témoignent, l'emploi des verbes « quitter » et « partir » dans de nombreuses tournures négatives présente le départ comme menace avant même qu'il ne survienne et n'occasionne une réelle perte.

⁴ Toute marque d'italique en citation est ajoutée.

On notera également que l'effet d'abondance du champ lexical du départ naît de sa fréquente utilisation dans des procédés de répétition et de gradation, comme « Je la lâche. Je la quitte. Je vais à l'autre bout du salon »⁽¹¹⁵⁾ dans *Le ravisement de Lol V. Stein* et « Lorsque je suis partie, lorsque je l'ai quitté, je suis restée deux ans sans m'approcher d'aucun autre homme »⁽⁹²⁾ dans *L'Amant*. Il est intéressant de constater que le registre du départ apparaît aussi dans des épisodes où son sens premier est dépassé, c'est-à-dire dans des constructions verbales dans lesquelles ce qui quitte n'est pas humain, ou dans lesquelles ce qui est quitté n'est pas un lieu. C'est le cas notamment dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, alors que Jacques Hold se promène et atteint une grand-place d'où « partent trois autres boulevards vers la banlieue »⁽⁵⁵⁾. L'emploi du verbe « partir » est surprenant, parce qu'il s'accorde mal au niveau de langue établi. Cependant, il entraîne un effet tout particulier : en lisant cette phrase, ne voyez-vous pas la route se lever, se traverser elle-même pour rejoindre la banlieue ? Partir, c'est précisément ce que la route permet, ou du moins, c'est la fonction que Duras semble avoir cherché à figer. Dans *L'Amant*, on peut également voir une mise en image du verbe « quitter » alors que la jeune fille au chapeau plat affirme concevoir la famille comme « le lieu où plus tard [se] tenir une fois le présent quitté »⁽⁹³⁾. L'image rend compte du futur de manière originale et percutante, et, on y viendra, il ne semble pas anodin que le départ s'y glisse au moment d'évoquer l'inatteignable.

Pour en revenir aux déclinaisons sémantiques de la perte, on remarquera que plusieurs termes rattachés au vide apparaissent avec presque autant d'abondance que ceux du registre du départ, comme le mot « rien », qui est repris dans vingt à trente énoncés dans chaque roman. On le retrouve notamment dans une description de la ville de Tours par le frère aîné de la narratrice de *L'Amant* : « À Tours il n'a plus rien. Les deux propriétés liquidées, plus rien. »⁽⁹⁶⁾ Dans *Le ravisement de Lol V. Stein*, il apparaît dans les impressions que se fait Tatiana de Lol : « Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. »⁽¹⁶⁾ Ainsi, que ce soit sous forme directe ou imagée, le vide et les départs apparaissent et s'accumulent à parts égales dans *L'Amant* et dans *Le ravisement de Lol V. Stein*. Par ce procédé d'entassement, Duras donne à lire la difficulté de nommer la perte en lui substituant un autre nom – quitter, partir, le vide, le rien. Plus qu'une simple résurgence thématique anodine, l'omniprésence des signifiants de la perte organise et structure l'écriture des deux romans, en ce que l'on pourrait qualifier de poétique durassienne de l'absence (Ledwina 2011, 79). Mais de quoi répond cette poétique ?

L'INDICIBLE DE LA PERTE

Le psychanalyste belge Jean-Pierre Lebrun affirme que « notre existence est entièrement marquée, façonnée même, par les conséquences de [notre] prise dans le langage » (2009, 62). En effet, en tant qu'êtres parlants, notre conception du monde s'élabore d'abord et avant tout par le langage. De ce principe naît l'idée que tout élément doit entrer dans le langage pour être pleinement compris ou accepté par un sujet. Et pourtant, on ne naît pas parlant. Jacques Lacan nomme « réel » l'état dans lequel l'être se trouve plongé avant son entrée dans le langage, et dont il lui est nécessaire de s'extirper afin de devenir sujet. Il suppose que cet état premier s'éprouve dans l'indivision entre l'être et le dehors, entre le moi et le non-moi. Cette indivision première est à la source du fantasme de retour à une adéquation totale au monde, un fantasme de complétude donc, dans laquelle le sujet et l'altérité ne se heurtent plus et se confondent. Le réel ne parvient jamais à être pleinement signifié à travers le langage: « Défini comme l'impossible, il est ce qui ne peut être complètement symbolisé dans la parole ou l'écriture et, par conséquent, ne cesse pas de ne pas s'écrire. » (Chemama et Vandermersch 2009, 491) Pourtant, tout sujet est appelé à symboliser l'impossible du réel, à couvrir l'indicible pour en produire du sens, car l'hors-sens total est bien souvent intolérable. On a d'ailleurs pu le voir par la détresse de Lol alors qu'elle tente de se rétablir d'un épisode de folie, mais peine à verbaliser ce qui la hante: « [E]lle réclamait avec l'impatience d'un enfant un remède immédiat à ce manque. [...] Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux d'être Lol V. Stein. [...] La difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable. » (Duras 1964, 23) Si le sujet se doit de tout affronter à travers le langage, comment lui est-il possible de faire face à une perte lorsque celle-ci est indicible ?

⁵ « [É]change verbal empreint de conventions, marqué de pauses, de difficultés à dire », Anna Ledwina. 2011. « Le manque en tant que métaphore de l'écriture : de l'indicible et du mot-absence chez Marguerite Duras ». *Quêtes littéraires* (1) : 79. Mais le nom de la notion est tiré de Aliette Armel. 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris : Castor Astral, p. 81.

Le cas de l'enfant à la bobine de Freud peut jeter un peu de lumière sur cette question et sur la poétique de Duras. Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1981 [1920]), Freud décrit le cas du jeune Ernst, encore trop jeune pour parler, dont le père est à la guerre et qui souffre des absences de sa mère. Lorsque celle-ci quitte l'enfant, ce dernier lance une bobine très loin de lui en émettant un son qui s'apparente à « fort », interprété en français comme « parti », puis la ramène en disant « da », « ici ». Ce jeu, qui consiste essentiellement à orchestrer un départ, lui permet de reprendre le contrôle sur l'absence de sa mère. À défaut de pouvoir élaborer pleinement le phénomène qui le bouleverse dans le langage, il choisit plutôt de le nommer, car ce qui est *indicible* n'est pas forcément *innommable*. C'est cette opération que l'on entrevoit comme explication à la surabondance du registre de la perte dans les œuvres durassiennes : à défaut de pouvoir cerner la perte par le langage, la faire apparaître textuellement et à répétition offre une solution de compromis au parlant pour l'affronter. Il importe ici de préciser que l'objet des pertes explorées dans la présente analyse ne correspond pas exactement au réel lacanien ; c'est davantage l'idée d'un affect indicible rattaché au fait de perdre qui est en jeu. Ainsi, sans forcer une lecture psychanalytique du texte de Duras, on peut tout de même suivre la proposition du psychanalyste et écrivain Nicolas Lévesque, qui invite à « rompre l'isolement dans lequel nous enferme de plus en plus le “acompartimentage” du savoir spécialisé [...] et [...] de tendre des ponts entre différents domaines du savoir » (2003, 10). Par là, on peut supposer que l'écriture durassienne de l'absence opère en tant que compromis à l'indicible, depuis une fonction similaire à celle que Lacan octroie au langage qui symbolise le réel. Après avoir observé l'utilisation fréquente d'ellipses, de parataxes et de la technique de sous-conversation⁵, la chercheuse polonaise Anna Ledwina soutient que la « création durassienne renvoie aux limites du langage, à l'inexprimable, à l'intraduisible où le sens se heurte à ses complexités et apories » (2011, 79). L'indicibilité dans les textes de Duras participe donc d'une véritable « poétique de l'absence » (Ledwina 2011, 79). Les pertes apparaissant dans *L'Amant* et *Le ravissement de Lol V. Stein* doivent dès lors se lire comme des épisodes de symbolisation de l'absence et de l'indicibilité qui s'ajoutent aux trames de pertes amoureuses.

L'AMANTE ET LE VISAGE PERDU

Le thème de la perte devient central au roman *L'Amant* dès son incipit, qui se tisse autour de la transformation du visage de la narratrice alors que l'enfance le quitte :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours, mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (9)

Cette matière, on le devine, est détruite par la violence du vécu, l'anéantissement de l'innocence: on entrevoit la désillusion dans le regard triste, le sérieux dans la bouche définitive et l'expérience dans les rides creuses. C'est au premier contact avec l'amant de Cholen que cette dégradation, symbolisée ici par la fatigue, s'enclenche: « Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout. » (1984, 44) La découverte du désir et de la jouissance dans la chambre de l'amant assure ensuite la poursuite du vieillissement et de la perte de l'innocence, ce qui n'échappe ni à ce dernier ni à la narratrice: « Nous sommes sortis de la garçonnière. J'ai remis le chapeau d'homme au ruban noir, les souliers d'or, le rouge sombre des lèvres, la robe de soie. J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit: tu es fatiguée. » (59) Bien que ce visage défait soit décrit de manière extrêmement détaillée, l'image du visage de l'innocence et de l'insouciance qui le précède, pour sa part, n'apparaît pas:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu. (16)

L'extrait ci-haut met en scène le processus de rationalisation opéré par la narratrice pour tenter de s'expliquer l'absence d'une image d'elle-même avant la perte de son innocence, avant sa traversée du fleuve. Ce processus semble répondre au regret de l'image manquante, qu'on devine dans les quatre répétitions du terme « aurait pu » (exister), à entendre comme « aurait dû ». Privée d'une représentation matérielle de l'état qu'elle a perdu, la narratrice peine à mettre en mots l'absence même de cette image, mais demeure incapable d'y renoncer. En effet, cette dernière réécrit sans cesse ses idées, comme si elle cherchait à dénicher une formulation plus optimale. À défaut d'y parvenir, elle tourne en rond et se perd dans la redondance : après avoir traversé les sept premières lignes de l'extrait ci-haut, le lecteur est ramené à la première idée d'une image non détachée, inexistante. Cette non-image de la perte accumule d'ailleurs les transmutations (la non-existence, l'omission, l'oubli), une insistance qui permet de signifier le caractère insurmontable de ce vide et de son indicibilité.

Lorsque la narratrice parvient à s'approcher d'une description de son essence avant sa rencontre avec l'amant de Cholen, l'incertitude s'y glisse invariablement : « [J]e sais que ce n'est pas une question de beauté, mais d'autre chose, par exemple, oui, d'autre chose, par exemple d'esprit. »⁽²⁶⁾ Ici, la résurgence du terme démonstratif « par exemple » pointe la tentative de description, mais les « d'autre chose » en figent la difficulté. Ce sur quoi on tente de mettre le doigt résiste à l'emprise langagière, on doit passer par la négative pour définir la narratrice en creux de ce qu'elle n'est pas. Dans cette mise à nu du processus périlleux de réflexion, le « oui », lancé pour signifier le progrès du raisonnement, finit par mettre en lumière la persistance de l'incertitude. À d'autres moments, c'est l'imprécision qui plane et qui entretient l'impossibilité d'une représentation fiable, comme à travers ce *quelque chose*, une autre itération de la difficulté d'expression qui émerge lorsqu'on frôle l'indicible : « L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage [...]. Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. »⁽⁴⁵⁾

Ces résistances langagières rappellent donc le caractère irréprésentable de l'état d'insouciance perdu par la narratrice. Pourtant, d'autres aspects plus superficiels de l'amante à cet âge parviennent à être écrits et décrits, notamment son chapeau d'homme au ruban noir, directement qualifié de « chapeau d'insolence et d'enfance »⁽¹⁰⁹⁾ : « [C]e chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire. »⁽¹⁰⁹⁾ En apparaissant, ce chapeau frôle le visage intact et ce qu'il connote, mais il empêche la description de remonter jusqu'à lui. L'image de la jeune fille demeure donc manquante, et le chapeau d'homme met en lumière son absence en lui faisant bord. L'écriture, à l'instar du chapeau, ne peut que border la perte, essayer de la faire apparaître elle et son objet.

L'indicibilité dans les textes de Duras
participe donc d'une véritable
« poétique de l'absence ».

Les pertes apparaissant dans *L'Amant*
et *Le raptissement de Lol V. Stein*
doivent dès lors se lire comme
des épisodes de symbolisation
de l'absence et de l'indicibilité
qui s'ajoutent aux trames de pertes
amoureuses.

LOL ET LE MOT NÉANT

L'irreprésentabilité de la perte se signale depuis un motif similaire dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. La trame narrative de ce roman se construit sur le récit de l'inoubliable soirée du bal de T. Beach, durant laquelle Lola Valérie Stein sombre dans la folie après avoir vu son fiancé, Michael Richardson, tomber amoureux d'une autre femme. Pourtant, dans les circonstances de l'événement, on peut entrevoir que la perte dont Lol souffre réellement n'est pas celle d'un amour, mais plutôt celle d'une forme de contrôle: « Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de l'endroit où ce geste a eu lieu. Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle: elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. » (Duras 1964, 49) Le rôle de témoin de Lol lui permet de conserver une certaine emprise sur cette situation inconfortable, et perdre ce rôle provoque chez elle un grand bouleversement: « Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. [...] Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie. »⁽²²⁾ Une seconde perte de contrôle survient cependant alors que Lol ne parvient pas, malgré sa volonté, à utiliser le langage pour renverser le cours des événements du bal :

À cet instant précis une chose, mais laquelle ? aurait dû être tentée qui ne l'a pas été. À cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'importance du jour en face de cette nuit [...]. J'aime à croire que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. [...] [II] aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible.⁽⁴⁸⁾

C'est ici que l'on retrouve la notion de l'irreprésentable précédemment dénichée dans *L'Amant*, mais cette fois-ci, l'inexprimable est directement lié à la sphère langagière. Dans un motif formel similaire à la triple itération du non-détachement de l'image de l'innocence de l'amante (non existante, omise et oubliée), l'accumulation de formules désignant l'objet du manque (une voix, un argument, une preuve) devient tributaire de l'indicibilité qui soutient la construction même de l'écriture. Tout se passe comme si l'écriture cherchait à rendre compte de ce qui, justement, demeure inexprimable: «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.»⁽⁴⁸⁾ Il est intéressant de constater qu'à la suite de l'événement du bal, l'identité de Lol, déjà fragile, semble s'effondrer complètement: «[I]l manquait déjà quelque chose à Lol pour être — elle dit: là. [...] [Elle] vous fuit dans les mains comme l'eau [...]. Une part d'elle-même eut été toujours en allée loin de vous et de l'instant. On aurait dit dans rien encore, justement, rien.»⁽¹²⁾ Devenue femme «[d']effacement continu»⁽³³⁾ après avoir été confrontée à l'indicible, Lol semble aspirée par le réel, déconnectée d'elle-même et de la réalité. Si le langage est à la source de la subjectivité, lorsque celui-ci ne remplit plus ses fonctions, qu'il ne permet plus au sujet d'avoir une prise sur le monde, le sujet s'en détache et s'amoindrit.

Ce parcours de *L'Amant*, du *Ravissement de Lol V. Stein* et de la théorie lacanienne du réel aura permis de voir en quoi nommer la perte peut servir à maîtriser son indicibilité. La perte doit traverser le langage pour être surmontée par tout sujet, et à défaut de pouvoir y être représentée, elle doit pouvoir y être visible. C'est ainsi que la perte en vient à imprégner la plume durassienne et à y faire naître des visages fuyants et un torrent de mots fugueurs, de mots vides, de mots-trous. Dompteuse de mots plongée au cœur de la perte, Marguerite Duras semble avoir dédié sa carrière à la maîtrise de l'indicibilité: «[É]crire c'est aussi rêver, c'est aussi être en deuil [...] être animé d'un désir fou de possession des choses par le langage et faire à chaque page, parfois à chaque mot, l'épreuve que ce n'est jamais ça!» (Pontalis 1986, 213) Cette vocation invite d'ailleurs à penser la naissance même du roman *L'Amant* de la Chine du Nord, paru en 1991 en tant que réécriture de *L'Amant*, comme une ultime tentative de combat contre l'indicible de la perte. Être parlant et sujet écrivain, Marguerite Duras ne peut échapper à ce qui ne se laisse pas saisir, à ce qui ne se laisse pas écrire. ♦



BIBLIOGRAPHIE

Duras, Marguerite. 1995 [1984]. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de minuit.

Duras, Marguerite. 2021 [1964]. *Le ravisement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard. coll. « Folio ».

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch. 2009. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse. coll. « In extenso ».

Eco, Umberto. 2016. « Le jour où "Télérama" a interviewé Umberto Eco... en maillot de bain ! », *Télérama*, 22 février 2016. <https://www.telerama.fr/livre/le-jour-ou-telerama-a-interviewe-umberto-eco-en-maillot-de-bain,138612.php>.

Freud, Sigmund. 1981 [1920]. « Au-delà du principe de plaisir ». Dans *Essais de psychanalyse*. Traduit par Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, 43-115. Paris : Payot.

Lebrun, Jean-Pierre. 2015 [2009]. « Ce que parler implique ». Dans *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, 53-77. Paris : Flammarion. coll. « Champs ».

Ledwina, Anna. 2011. « Le manque en tant que métaphore de l'écriture : de l'indicible et du mot-absence chez Marguerite Duras ». *Quêtes littéraires* (1) : 73-86.

Lévesque, Nicolas. 2003. « Le deuil impossible nécessaire. Essais de psychanalyse sur la perte, la mémoire et la culture ». Thèse de doctorat, Université de Montréal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14703/Levesque_Nicolas_2003_these.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pontalis, Jean-Bertrand. 1986. *L'amour des commencements*. Paris : Gallimard. coll. « Folio ».