

IV. UNE CONCEPTION DE L'ÉMOTION À PARTIR DU CORPS : LE PRÉLANGAGIER

Si le langage atteint sa limite lorsque vient le temps de parler de l'intériorité et du rapport à l'autre, c'est peut-être parce qu'il s'attaque à ce qui se déroule *avant* l'avènement du langage. Relevant plutôt d'une sensation physique que d'une réflexion intellectuelle, l'intériorité serait d'abord une affaire d'impressions; son expression ne serait qu'une façon de la saisir. C'est d'ailleurs l'idée défendue par Jean-Simon DesRochers. S'appuyant sur une logique spinoziste, DesRochers fait la distinction entre réel et réalité, cette dernière étant une version intelligible du réel (qui lui, bien que « ressenti », demeure insaisissable). La perception de notre intériorité relèverait de cette même distinction. À partir de la distinction entre réel et réalité, DesRochers génère en effet une série de couples fonctionnant selon la même logique : appétit et désir, affection et affect, émotion et sentiment. Par exemple, les désirs seraient des interprétations d'un appétit impossible à dire :

l'appétit étant réel et indicible *en tant que tel*, les désirs deviennent les réalités interprétatives de ce réel non dicible. Étant des interprétations, les désirs ne sont pas l'appétit *en tant que tel*, mais des variables intelligibles. Il en va de même avec les correspondances entre instinct et intuition¹¹¹[...].

Toujours selon DesRochers, l'appétit est très « près » du corps, se percevant d'abord comme changement physiologique¹¹². Ainsi, la dimension émotionnelle « naît » dans une

¹¹¹ Jean-Simon DesRochers (2015), *Processus agora. Approche bioculturelle des théories de la création littéraire*, Montréal, Les herbes rouges, p. 206.

¹¹² Cette hypothèse vient d'ailleurs rejoindre les dernières avancées en neuroscience. DesRochers résume ainsi la théorie d'Antonio Damasio développé dans *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions* : « la perception est d'abord perception d'une émotion caractérisée par une modification du milieu interne (accélération du cœur, papillons au ventre, etc.). La perception de cette émotion est nommée sentiment (*feeling*). Le sentiment consiste en une première conceptualisation de cette émotion. Par exemple, un sujet observe quelque chose qui lui "glace le sang". Avant d'arriver à la conclusion consciente qu'il est surpris et terrorisé par sa surprise, il percevra la modification de son milieu interne par l'émotion peur.

modification de l'état du corps. L'expérience qu'on fait d'une émotion précède donc son saisissement. C'est à cette frontière, entre le vécu et son expression, que semble se situer la limite constitutive du langage que nous avons tenté de circonscrire depuis le début. Pour rendre compte de l'intériorité, il faut nécessairement la rendre intelligible à travers une mise en forme. En agissant ainsi cependant, on en perd l'essence. C'est pourquoi on peut dire une émotion en exprimant des sentiments¹¹³, mais on passera toujours à côté de ce qu'elle *est*, de la même façon qu'on ne peut pas *dire* le réel, mais seulement se le représenter à travers des réalités.

Utilisant à la métaphore cinématographique du doublage, Killeen abonde dans le même sens que DesRochers. Selon elle, la passion amoureuse des personnages durassiens ne pourrait se lire qu'à travers une « traduction » : « L'illisible version originale [de la passion amoureuse] ne se révélerait à nous que sous sa forme doublée¹¹⁴. » Dès lors que l'on veut rendre lisible l'émotion (y compris pour soi-même), elle devient nécessairement *représentation de l'émotion*. Il y a donc toujours un décalage entre ce qui est vécu et l'intériorité telle qu'on peut la penser et l'exprimer.

Du point de vue de l'écriture, la monstration permettrait de « limiter les dégâts » en cherchant à reproduire l'émotion telle qu'elle se vit physiologiquement :

dès que l'on tâche de traduire cette « masse du vécu, non inventorié, non rationalisée¹¹⁵ » en récit lisible et cohérent, on consent, *ipso facto*, à la « mutiler » [...]. D'où l'impératif de préserver, tant que faire se peut, le désordre originel de cet écrit non écrit¹¹⁶.

La perception de cette modification du milieu interne par la peur sera qualifiée conceptuellement par le sentiment : terreur, surprise, devenant dès lors accessible à la conscience ainsi qu'au langage, qui est l'un de ses modes d'articulation. » *Ibid.*, p. 293.

¹¹³ Selon la terminologie de DesRochers, l'émotion serait au sentiment ce que le réel est à une réalité particulière. L'émotion serait donc indicible, le sentiment constituant une version intelligible de l'émotion.

¹¹⁴ Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁵ Tiré de Marguerite Duras et Michelle Porte (1977), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, p. 99.

¹¹⁶ Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 212.

Dans cette perspective, il n'est pas anodin que, dans *Dix heures et demie du soir*, il y ait une insistance particulière sur les éléments affectant le corps : la météorologie, l'éveil prolongé, l'alcool, etc. Ce n'est qu'en rappelant l'origine de l'émoi intérieur que l'on peut essayer de retrouver ces impressions de chaleur, de fatigue ou d'ivresse comme elles sont ressenties avant d'être happées par le langage. Rien ne sert de dire que les personnages ont chaud.

Le travail de monstration vient du même coup mettre en évidence la nature médiatrice du langage. Des textes comme *Dix heures et demie du soir en été* « racontent et illustrent tout à la fois le fait qu'il n'y a pas d'appréhension directe du monde ou du langage¹¹⁷. » Si Maria ne dit rien, c'est, certes, parce que la situation ne le permet pas; mais c'est surtout parce qu'il est impossible, autant pour elle que pour la narration, de dire adéquatement ce qu'elle ressent. Comme l'instance narrative ne vient pas pallier l'absence de la dimension émotionnelle dans les paroles des personnages, le texte est sans cesse le lieu d'une faillite éclatante : mais quel est ce langage qui n'arrive à rien?

Ce décalage constant entre le langage et ce qu'il cherche à représenter a pour effet « de fragmenter et de casser l'immédiation de l'expérience¹¹⁸ », en nous rappelant constamment que le langage n'est pas ce qu'il dit :

Loin de nous « détourner » de la fonction de médiation du langage, cette littérature [de l'indicible] nous rappelle l'impossibilité de la médiation, échec qu'elle ne cesse de rendre perceptible. Ces textes me font prendre conscience de la différence irrécusable qui existe entre moi et mon prochain, et me rendent sensible aux erreurs, aux équivoques et aux projections qui font obstacle à tout échange avec lui¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 229.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 229.

Cependant, tout n'est pas perdu. Comme pour le réel « qui échappe à notre capacité de dire, mais auquel l'accès demeure toujours possible¹²⁰ », on peut espérer « retrouver » une part de l'intériorité des personnages en la montrant. On pourrait ainsi se rapprocher de ce désordre originel dont parle Killeen, perdu dans le langage raisonné et le récit explicite « qui dit », qui s'arroge le droit de rendre compte du réel comme s'il en avait la capacité. Fortier et Mercier soulignent d'ailleurs cette pratique dans les récits où se déploie une logique du sensible : « De fait, il s'agit moins de comprendre le monde que de le donner à voir, tout en respectant [...] son caractère sibyllin¹²¹. »

Ainsi, pour exprimer une intériorité qui ne parvient pas à se dire, il faut chercher à « défaire » la langue. En se détachant des lois de récit établies – en enfreignant la dimension rhétorico-pragmatique du discours –, le texte se tourne vers la monstration pour chercher à (re)produire une dimension émotionnelle plutôt qu'à en rendre compte intellectuellement, *lisiblement*. Comme l'indique Sarraute, la sous-conversation se contente de « faire soupçonner [...] l'existence, la complexité et la variété des mouvements intérieurs. Elle ne les fait pas connaître [...]»¹²².

En refusant de produire une explication de la dimension émotionnelle des personnages, c'est à la transparence du langage que s'en prend la monstration. Dans cette façon de penser le langage, l'écriture ne peut plus se faire le miroir de l'âme, mais seulement une représentation incomplète. Dès lors, l'expression de l'intériorité et de la dimension émotionnelle ne peut que demeurer problématique. N'arrivant pas à transmettre la nature de

¹²⁰ Jean-Simon DesRochers (2015), *op. cit.*, p. 228.

¹²¹ Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), art. cit., p. 186.

¹²² Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 122.

ce qu'un sujet peut ressentir – mais seulement des *versions intelligibles* –, le langage menace constamment notre relation à l'autre. Car la limite du langage est d'abord un obstacle empêchant de communiquer parfaitement avec celui-ci. En fait, peut-être est-il dans l'essence même de la communication d'être imparfaite, lacunaire, de conserver ces zones d'indiscrétion. Dès lors, il ne reste plus qu'à montrer.

V. CONCLUSION

Catherine Kerbrat-Orecchioni posait dans *L'implicite* la question suivante : « Pourquoi ne parle-t-on pas toujours, ce serait tellement plus simple pour tout le monde, directement? » (I – 274) Malgré le « surplus de travail interprétatif » (I – 5) que représente le décodage de la monstration, malgré l'équivoque qu'elle suscite, des textes comme ceux de Duras continuent à se confronter aux limites que le langage leur impose. Pourquoi, donc, l'implicite? Pourquoi la monstration? Nous aurions envie de dire : parce qu'il ne peut pas en être autrement. Pour retrouver une part de ce qui dépasse les limites du langage, le dire ne peut suffire. Incapable de transmettre directement à l'autre son intériorité, il ne reste plus qu'à tenter de la lui montrer, au-delà du possible. C'est là toute la ruse du roman.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il fallait une bonne dose d'optimisme (et peut-être un peu de naïveté) pour entreprendre un projet comme celui-ci. Vouloir rendre compte de ce qui ne se dit pas, vouloir traiter explicitement de l'implicite, voilà une entreprise plus ambiguë qu'il ne m'était apparu au départ. J'aurais, moi, la prétention de parvenir à dire l'indicible? En effet, il est délicat de traiter des effets de la monstration *en dehors* de celles-ci, c'est-à-dire en voulant passer outre ce qui fait sa nature même. On se retrouve toujours à faire une nécessaire traduction qui dénature l'objet initial.

Autrement dit, la portée de l'implicite dans une œuvre comme celle de Duras n'égale que sa nécessité. Dès lors que l'implicite n'est ni ornement esthétique ni effet de style, le non-dit devient le passage obligé par lequel exprimer ce qui dépasse les limites du langage. C'est donc une quête impossible que de chercher à dire ce qui ne peut que se montrer :

De par sa définition même, cette quête qui consiste à vouloir traduire en mots ce qui se dérobe à la pensée et au langage est vouée à l'échec : du moment qu'on parviendrait à dire l'indicible il disparaît, devenu dicible tout simplement. Qui croit vaincre l'innommable ne fait que le réduire au nommable [...] ¹²³.

Au cours de l'écriture de ce mémoire, j'ai bien compris que le terme « réduire » est à entendre de deux façons. Réduire l'innommable au nommable, c'est d'abord, s'il s'agit d'un « faux » indicible, le ramener à ce qu'il est vraiment. Si on se donne la peine, on peut exprimer explicitement ce qui ne semblait ne pas pouvoir l'être aux premiers abords. Cette première « réduction » relève plutôt de l'indicible superficiel tel que traité au premier chapitre de la partie théorique. Mais réduire l'innommable signifie aussi, lorsqu'on touche aux limites

¹²³ Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 5.

profondes, le simplifier, l'amoindrir, en atténuer la profondeur de sens. On aura beau tenter de l'explicitier, il ne sera jamais possible d'en donner qu'une version schématisée.

Je me suis donc retrouvé devant un pari impossible à gagner, devant un objet nécessairement fuyant. Soit je parvenais à dire adéquatement ce qui se montrait dans le texte de Duras – et dès lors je ne traitais plus d'indicible profond –, soit j'en réduisais la portée et la puissance. D'une façon ou d'une autre, je ratais la cible que je m'étais fixée. Et pourtant, rien ne me paraissait plus nécessaire que d'explorer cet indicible.

Dès lors, cette prise de conscience m'a contraint à une grande humilité envers le projet entrepris. Je ne parviendrais pas à tout dire de ce qui se montre. Mais peut-être pourrais-je, au moins, en dire *quelque chose*. Ainsi, dans le volet théorique de ce mémoire, j'ai finalement cherché moins à exprimer ce que Duras montrait, qu'à rendre compte des mécanismes et des processus mis en action lorsqu'elle s'efforçait de le faire. Comme l'exprime Marie-Chantal Killeen, dès lors qu'on se penche sur ces questions, « il ne s'agit plus d'*initier* au secret de l'indicible, mais au contraire d'*indiquer* le dehors insaisissable du langage et de faire partager ce non-savoir [...]»¹²⁴. Faute de pouvoir jamais dire l'indicible, j'espère être parvenu à en montrer la présence, à en avoir dessiné certains contours.

J'ai commencé par clarifier la notion de limites, en distinguant bien ce qui relevait d'une limite superficielle de ce qui relevait d'une limite profonde. Ensuite, en prenant comme exemple *Dix heures et demie du soir en été*, j'ai montré que l'indicible se rattachait à des objets particuliers : c'est surtout en ce qui concerne le rapport à l'autre et à soi (ce que j'ai appelé la dimension émotive) que le problème du langage se pose chez Duras. Enfin, je me suis attardé à dégager certains mécanismes utilisés pour tenter de dépasser le problème. C'est

¹²⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

à partir des éléments formels qu'on arrive à produire des inférences, à *créer* de l'implicite. C'est par le langage narratif qu'on peut parvenir à montrer.

À travers ce processus, j'ai donné divers exemples tirés de *Dix heures et demie du soir*, en proposant toujours une « version explicite » de ce qui s'y montrait. Cependant, j'ai aussi pris soin d'indiquer que ces traductions demeuraient imparfaites et insuffisantes. Tout ce que j'ai pu faire, en fin de compte, c'est signaler qu'il y avait, là, « quelque chose *comme* ». Montrer ce qui se montrait. De la même manière qu'Amantine faisait entendre à Jeanne les intervalles sans pouvoir lui dire autre chose que : « Entends Jeanne, il s'agit d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte », je n'ai pu qu'indiquer la présence d'implicite en affirmant : « regardez, là, quelque chose est en train de se montrer... »

La leçon d'harmonie s'est voulu une tentative d'explorer par la pratique la question de la monstration. Dès lors que je devais nécessairement montrer le problème de l'indicible, de l'incommunicabilité, j'ai aussi souhaité le faire à travers une proposition artistique. Le volet création s'est donc voulu à la fois une expérimentation de la problématique et une autre façon de l'expliquer – en la montrant.

Durant l'écriture de *La leçon*, le problème de l'innommable s'est aussi posé, mais à l'envers et, pour ainsi dire, de l'intérieur. Dans le volet théorique, j'étais en mesure de lire, de sentir la présence de monstration dans le texte de Duras, même si j'étais incapable d'en rendre compte explicitement. À l'inverse, dans *La leçon*, je me suis moi-même heurté aux limites du langage. Je sentais bien ce que je voulais transmettre, mais sans savoir comment le faire exactement.

À la base de mon projet, il y avait une intention : traiter de la difficulté, voire de l'impossibilité de communiquer à l'autre ce que nous ressentons (le désir ou l'effet de la

musique, par exemple). C'est une idée qui tire sa source non pas d'un raisonnement logique ou d'une pensée structurée, mais d'une intuition, d'un ressenti (je suis conscient du caractère potentiellement dangereux de ces termes; c'est pourtant ainsi que je le conçois). C'est une idée sourde, indistincte : l'impression qu'il y a là quelque chose de significatif, qui touche ma sensibilité, et qui mérite d'être approfondi. Le défi de l'écriture a justement été d'arriver à éclaircir cette intention, cette idée vague, en lui donnant forme. Le récit d'Amantine, de Columbia et de Jeanne est devenu l'objet par lequel tenter de transmettre ce quelque chose.

Dans l'optique d'un projet comme celui-ci, il ne peut pas exister de modèle sur lequel se fier *a priori* pour vérifier si le travail réalisé est bon, s'il correspond à notre idée de départ : le plan général¹²⁵ sera toujours indicible. Il s'agit donc d'un travail à tâtons, de la première prise de notes à la dernière réécriture, en passant par les plans successifs et les essais formels. À chaque nouveau pas, il faut vérifier si l'on est toujours dans la bonne voie, si l'*effet* produit est encore celui que l'on recherche instinctivement.

Cette exploration peut sembler bien abstraite. Pourtant, l'écriture, en tant que geste, est un acte éminemment concret. Le travail quotidien effectué sur *La leçon* pendant plusieurs mois m'a bien fait prendre conscience qu'écrire est d'abord un travail pratique. Quels mots, quelles tournures utiliser? Comment amener tel élément du récit? Par quoi débiter le chapitre, et le terminer? Et surtout : comment montrer ce que les personnages peuvent être en train de ressentir? Par quels outils, par quelles actions? Je me suis retrouvé, encore et encore, devant d'innombrables questions de cette nature. Des questions techniques, on ne

¹²⁵ Je ne parle pas ici d'un plan de l'histoire racontée et de la structure du récit (au contraire, ce travail a été primordial et a participé à forger la monstration), mais de ce qui serait un programme explicite de l'idée à la source du projet.

peut plus concrètes. La tâche de donner forme à une idée ressemble plus au travail du menuisier qu'à celui de l'architecte. Et pourtant, sans idée, sans intuition, tout ce travail devient en quelque sorte futile. Une forme qui ne se fait le support d'aucune idée ne sert à rien. Elle ne *signifie* rien. À l'inverse, une idée qui n'a pas de forme pour s'actualiser (ou pas la forme adéquate, ce qui revient au même) est inexistante, n'a aucune réalité.

J'en suis venu à la conclusion qu'écrire – l'écriture de la monstration à tout le moins – est une cohabitation délicate entre l'abstraction de l'idée (qui demeure incertaine) et la réalité bien tangible de l'exécution : un va-et-vient entre l'intuition et le travail manuel, entre une chose toujours fuyante et une maîtrise à acquérir. Passant de l'une à l'autre, il faut constamment mettre à l'épreuve les réalisations techniques afin d'évaluer si elles concordent avec l'idée.

Marguerite Duras me semble avoir été, tout au long de son œuvre, au confluent de la technique et du mystique. Sa maîtrise exceptionnelle de la langue¹²⁶ n'a jamais été virtuosité gratuite. Elle a toujours servi la recherche d'un « discours organique¹²⁷ » qui permettrait de montrer adéquatement ses plus profondes obsessions : l'amour, le désir, le rapport à l'autre. Si elle critique les écrivains à la recherche « de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive¹²⁸ », c'est parce que, pour eux, la « bonne forme » est celle que prescrivent l'histoire et l'institution, et non pas celle qui sert le projet. Plutôt que de s'inscrire dans un traditionalisme rassurant, la bonne forme devrait être celle qui permet de créer des livres « qui s'incrudent dans la pensée et qui disent le deuil noir de

¹²⁶ Il n'y a qu'à lire l'ouvrage de Vaudrey-Luigi (2013), qui propose une étude linguistique approfondie de l'écriture de Duras, pour s'en assurer.

¹²⁷ Marguerite Duras et Xavière Gauthier (1974), *Les parleuses*, Paris, Minuit, p. 48.

¹²⁸ Marguerite Duras (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard, p. 41.

toute vie, le lieu commun de toute pensée¹²⁹. » Bien davantage que d'être *clair* ou « *charmant*¹³⁰ », un texte doit être le lieu et l'occasion d'une tentative effrénée de transmettre *quelque chose*.

Avec *La leçon*, je suis allé plus loin que jamais dans cette expérience de la bonne forme. Cela s'est traduit notamment par plusieurs réécritures et la suppression de nombreux passages, malgré la difficulté de le faire (on s'attache tant à ce qu'on a écrit). Par exemple, j'avais inclus, au départ, des passages utilisant une tonalité ironique pour parler du désir des hommes envers Amantine. Cependant, cette tonalité, trop explicite, produisait une critique trop catégorique, manquant de nuances. Cela affaiblissait tout ce que j'essayais de montrer. Ce n'est pourtant que dans les dernières étapes du travail que je me suis finalement résolu à abandonner ces passages – pour le mieux. Si j'en parle, c'est pour montrer que le travail de va-et-vient entre l'idée et sa mise en forme est plus ardu qu'il n'y paraît, et que la remise en question est un défi constant.

La première raison de cela, c'est la peur de ne pas être compris. On court toujours le risque que l'implicite soit mal saisi, ou même manqué. L'incertitude peut pousser à vouloir adopter une position plus sûre, bien que moins forte. Depuis longtemps, à travers toutes mes lectures, j'ai toujours senti qu'en cherchant à trop dire on s'éloignait justement de ce qu'on voulait exprimer (ma réflexion ne s'est pas toujours exprimée en ces termes, mais elle est demeurée la même dans son principe). En même temps, on s'éloignait de ce qui, pour moi, semble précisément la force de la littérature.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

Ma propre pratique d'écriture n'a pas échappé à ce que j'ai souvent critiqué chez les autres. Trop souvent, dans le passé, la crainte d'être incompris m'a contraint à dire explicitement, même si, en agissant ainsi, je ratais ma cible. *La leçon* a été l'occasion de me donner un cadre qui m'obligerait à ne pas céder devant la peur, m'astreignant ainsi à montrer à tout prix.

Une autre raison rendant complexe l'ambition de monstration est qu'on ne peut pas uniquement *montrer*. La monstration se fait à travers un langage qui *dit* aussi des choses. Dès lors, il faut tracer la frontière entre ce qui peut être explicite, et ce qui doit demeurer implicite. La règle générale que je me suis donnée pour *La leçon* a été de dire le moins possible l'intériorité des personnages, d'essayer de m'en tenir à ce qui serait observable chez eux « extérieurement », sans chercher à l'expliquer ou à en donner une signification (qui ramènerait à leur dimension intérieure). Cependant, les langues naturelles ne sont pas aussi bien délimitées, et cette frontière entre explicite et implicite est floue et poreuse. Même avec cette contrainte, il était parfois difficile de savoir si une phrase se contentait d'exposer les faits ou si elle les expliquait, leur donnant sens. Soulignant la difficulté pour une instance narrative d'adopter une « perspective neutre », Yves Reuter mentionne d'ailleurs :

il est particulièrement ardu de produire, sur une certaine durée, une impression de « neutralité », dans la mesure où toute sélection d'objet, toute organisation, tout choix terminologique est porteur de valeurs. Ensuite, parce qu'il est quasiment impossible de ne pas laisser filtrer les traces d'un savoir dont l'origine est problématique, parce qu'il excède la combinaison adoptée¹³¹.

Ajoutons à cela que, même sans le faire explicitement, l'intention du texte était tout de même de faire un récit de l'intériorité, et donc de *faire sens*. Bref, cette formule tirée de *L'implicite* souligne bien l'ambiguïté du statut et de la nature de la monstration : « Ainsi peut-on dire sans dire tout en disant... » (I – 350).

¹³¹ Yves Reuter (2012 [2005]), *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, p. 52.

Dans *La leçon*, il y a par exemple beaucoup d'attention portée au regard des personnages. Bien que n'explicitant pas *pourquoi* tel personnage regarde tel autre, le fait que la narration indique ce regard est, de manière indirecte, une façon d'y donner sens (c'est d'ailleurs le but de l'exercice). Mais, dès lors, où s'arrête l'implicite? Car si ce regard se fait le signe éclatant d'une intériorité, doit-il être considéré comme étant explicite, et donc rejeté? Certaines actions, systématiquement utilisées pour signifier une émotion, sont si conventionnelles qu'on doit probablement les considérer comme relevant de l'explicite. À l'inverse, jusqu'où est-il possible d'aller dans l'implicite et l'ambivalence sans devenir illisible? Car enfin le but de la monstration n'est pas d'être opaque, ou réservée à qui saura la décrypter, bien au contraire. Kerbrat-Orecchioni disait à propos : « C'est bien à celle du funambule que s'apparente l'activité langagière. » (I – 295) C'est particulièrement vrai de l'écriture de la monstration, qui nécessite un équilibre constant entre l'évidence et l'inintelligibilité. Dans ce domaine, aucune méthode ne peut procurer de réponses toutes faites. Certes, il est possible de développer des outils pour penser la monstration (j'espère y avoir contribué avec ce mémoire), mais, en fin de compte, il faut toujours travailler à partir du texte lui-même et de l'effet qu'il engendre.

Si j'ai entrepris ce projet de maîtrise, c'est dans le but d'explorer plus avant, à la fois intellectuellement et artistiquement, une conviction qui m'habite : ce que chacun vit à l'intérieur de lui-même va bien plus loin que ce que le langage n'arrive à dire. Face au monde, l'être humain sent, ressent des choses qui le bouleversent et l'enchantent. En un mot, qui le font « sentir vivant ». Peu importe que ces choses soient vraies ou non, justifiées ou non : quelque chose est vécu, qu'on doit absolument chercher à partager, à transmettre. Expliquer la raison de ce besoin dépasse le cadre de ce travail. Nonobstant, il se fait sentir. Malgré les

limites du langage, on continue de communiquer, sans cesse, luttant avec notre parole, cherchant, entêté, à exprimer quelque chose de notre monde. C'est à coup sûr ce qui rend, pour moi, la littérature pertinente.

Le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* affirme que, si Lol est silencieuse, c'est qu'elle a cru « l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister¹³² », ce mot qui dirait tout de ce qu'elle a vécu. « Faute de son existence, elle se tait¹³³. » Au contraire d'elle, nous continuons de parler, d'écrire en interrogeant les possibilités du langage, pleins d'espoir. Car, « ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage¹³⁴ ». Il suffit de le montrer.

MCours.com

¹³² Marguerite Duras (1964), *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio) p. 48.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Id.*