

*Anna Ledwina*

Université d'Opole

*LE RAVISSEMENT DE LOL  
V. STEIN ET LA PRINCESSE  
DE CLÈVES : UNE LECTURE  
INTERTEXTUELLE DES  
STÉRÉOTYPES*

***The Ravishing of Lol Stein and The Princess of Cleves: An Intertextual Reading of Stereotypes***

ABSTRACT

The subject matter of this article will be an intertextual analysis of the pivotal ball scenes in the novels *Le Ravissement de Lol V. Stein* by Marguerite Duras and *La Princesse de Clèves* by Madame de La Fayette. Despite the obvious differences in the poetics, creative visions, and styles of both writers, the reading of a 20<sup>th</sup> century literary work through the prism of the classic text exposes the stereotypes of love and a femme fatale also present in the novel by Duras. The ball from *Le Ravissement de Lol V. Stein*, which draws on the ball from *La Princesse de Clèves*, illustrates the complex nature of love as an unhappy, mysterious emotion. The 17<sup>th</sup> century literary work inspired Duras to implicitly show passion as the quest of the heroine for the absolute as well as her total alienation.

KEY WORDS: Ball, Love, *femme fatale*, Intertextuality, Stereotype.

Chez Marguerite Duras, l'intertextualité ne reste pas seulement perceptible, mais elle est revendiquée et utilisée comme enjeu. Celle-ci entre dans une relation particulière avec la narration. Rappelons que la notion d'intertextualité (cf. Rabau 2002), revêtant des formes diverses (Genette 1982 : 8) désigne des « rapports de "reprise", littérale ou non, explicite ou non, d'un texte par un autre » (Dufays 1994 : 69). Ainsi l'intertexte se révèle-t-il un fait de lecture qui mène vers un dialogue infini. Essentielles au regard de la problématique retenue, les questions de la déconstruction de stéréotypes relatives au discours de l'auteure ne pouvaient être écartées. Notre approche se propose d'éclaircir l'importance de la scène de bal, motif récurrent de plusieurs romans d'amour, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et d'analyser ce qu'il en est à travers un autre texte de la littérature française, à savoir *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Car par le thème de l'amour impossible, par la sobriété du ton, la linéarité et la brièveté du récit, le roman durassien paraît se rattacher à une tradition française de densité et d'économie, inaugurée par *La Princesse de Clèves*.

Il semble donc intéressant d'envisager la pertinence des mythes qui s'inscrivent dans « la vieille algèbre des peines d'amour » (Duras 1964 : 19)<sup>1</sup>. Nous nous concentrerons sur la réécriture intertextuelle constituant le fondement de la poétique durassienne, entendue comme « l'occasion d'émergence de perspectives inédites » (Bessonnat 2000 : 17), qui se veut être une confrontation de la littérature aux limites. Notre réflexion aboutira à la constatation que les processus de remaniement et d'amplification des stéréotypes permettent à Duras de se réappropriier les grandes images littéraires. De cette façon, dans « la chambre hallucinatoire » du *Ravissement*, par le biais de l'emprunt intertextuel s'exprime la vérité du désir, la solitude de la femme, ainsi que sa sensibilité exacerbée.

« L'Édith Piaf du Nouveau Roman » (Pagès-Pindon 2007 : 72), Duras passe pour une écrivaine de la passion (cf. Cieslak, Beigel 2005). Ses textes véhiculent le thème de l'amour et du désir d'une manière insolite. Toutefois, l'auteure elle-même avoue d'avoir des difficultés pour décrire la passion : « dans la tentative de la nommer, en la tirant de son obscurité originelle et sacrée, le langage tue toute la passion, la circonscrit, la diminue » (Pallotta della Torre 2013 : 136). Son roman rejette l'un des stéréotypes selon lequel le langage serait susceptible d'exprimer la passion étant donné que « vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu » (Barthes 1977 : 115). Le langage apparaît comme un système sélectif de représentations par le biais duquel l'on observe une autre réalité, créée par des signes virtuels, niés, associés à l'errance. Or, dans la pratique scripturale de Duras il s'agit d'une imagerie qui évoque un monde fictionnel, identifié aux images cinématographiques pour que l'on représente la scène de passion (cf. Guijardo García 2016 : 149–158).

Lol aménage son propre cinéma dans le champ de seigle, devant l'Hôtel Bois, où se rencontraient Jacques Hold et Tatiana Karl. Les jeux d'ombre et de lumière mettent en relief l'énoncé narratif en tant que transcription textuelle d'une scène d'un film avec des personnages cadrés et avec sa lenteur cérémonielle. Progressivement, la fenêtre-écran se révèle un support d'un rien qui ne renvoie pas à un vide, mais à un lieu *autre*. Celui-ci devient l'objet d'un ravissement de Lol. Paradoxalement, et en cela consiste la nouveauté durassienne, ce « spectacle inexistant, invisible » (RLS : 63) par son absence se rapproche le plus à une représentation de la scène d'amour. L'image manquante, reprise, entre autres, dans *L'Amant*, peut être interprétée comme le signifiant du non-sens de la passion. Cette vision de l'amour impossible est déjà bien inscrite dans l'histoire de la littérature française. Il suffit de citer l'exemple des couples fameux du passé tels que Tristan et Iseult ou Frédéric Moreau et M<sup>me</sup> Arnoux de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert. L'impuissance à représenter la scène amoureuse par l'écriture fait à Duras gommer le texte et se servir d'une image, appauvrie des références visuelles. Un tel *manque à voir* traduit l'impossible rapprochement de tout stéréotype du discours amoureux, en affirmant que le regard reste aveugle et la passion indicible. Comme le constate Mireille Calle-Grüber,

[L]a narration du *Ravissement de Lol V. Stein* n'aura de cesse qu'elle ne parvienne à extraire de l'archétype la figure triangulaire de l'Amour. Afin [...] d'éviter que le roman ne se rabatte

<sup>1</sup> Les références à l'ouvrage analysé de Marguerite Duras (*Le Ravissement de Lol V. Stein*) seront désignées par la mention RLS, suivie du numéro de la page.

sur la thématique préfabriquée d'un vaudevillesque 'ménage à trois', le récit a certes besoin de construire *une relation hors psychologisation*. [...] Il s'agit en effet, chez Duras, de *pen- ser autrement* le rapport d'amour et le rapport de couple. Ceci : qu'il n'y d'amour que Désir d'Amour ; que l'amour du couple est expérience du néant ; que la seule possibilité de prendre conscience de cet (son propre ?) anéantissement c'est de voir une autre à sa place [...], c'est-à-dire s'exclure-inclure [...] (Calle-Grüber 1992 : 48).

Afin de mettre en évidence l'amour malheureux dans *Le Ravissement* Duras se sert d'un grand topos littéraire, à savoir d'une scène de bal de T. Beach. Celui-ci reste montré comme un moment essentiel de l'action du roman. La répétition de cette scène en fait un élément crucial prouvant qu'on y a affaire à la déconstruction des stéréotypes de l'amour fou et de la femme fatale.

Bien que l'art de la narration, la poétique et la perception de la réalité des deux femmes de lettres soient différents, la confrontation du texte classique et durassien est remarquable. Les deux protagonistes féminines, blondes, à savoir Anne-Marie Stretter et la princesse de Clèves, ressentent le manque d'amour dans leur vie. Celle-ci bascule au cours d'un bal où un homme aimé s'en va. Les ressemblances concernent également les trios autour desquels s'organise la trame des romans qui se focalisent sur la psyché des personnages. Ces derniers restent, continuellement, observés car le regard permet l'accomplissement de la passion, en suscitant la perplexité du public.

Dans les deux cas, il s'agit du moment de la rencontre et du coup de foudre fatal des amants. À leur comportement sont étroitement liés aussi bien le désir que la douleur. Le texte durassien reprend les éléments types de la scène et les accentue. Il en résulte que le bal se déroule suivant le même scénario que celui décrit par la femme de lettres du XVII<sup>e</sup> siècle. Avant tout, l'on pourrait remarquer que le bal commence avec l'entrée spectaculaire d'un personnage inattendu :

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

La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. La femme la plus âgée s'était attardée un instant à regarder l'assistance puis elle s'était retournée en souriant vers la jeune fille qui l'accompagnait [...].

– Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de Lol, Michael Richardson. Il s'était arrêté, il avait regardé les nouvelles venues, puis il avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle (RLS : 15).

Chez Duras, l'apparition de la femme garde son aspect théâtral. Anne-Marie Stretter vient non annoncée, son arrivée a lieu dans un grand silence, contrairement à *La Princesse de Clèves* :

Le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entra et à qui on faisait place. Mme de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait (La Fayette 1993 : 68)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Les références à l'ouvrage analysé de Madame de La Fayette (*La Princesse de Clèves*) seront désignées par la mention PC, suivie du numéro de la page.

Placé au centre de l'histoire, chez Mme de La Fayette, le thème de la passion amoureuse accorde une place privilégiée à l'étude du cœur humain. Le portrait de la jeune fille apparaît comme un instrument de choix pour certifier la conformité du récit à la réalité et produire une investigation rigoureuse de la psychologie des êtres. À l'ambition réaliste et analytique s'adjoint celle, caractéristique de la littérature à l'âge classique, de faire une œuvre édifiante, capable d'instruire les dames, grandes lectrices du genre au XVII<sup>e</sup> siècle. Le lexique abstrait rend compte de la grâce de la protagoniste, incarnation des idées de vertu.

Il s'agit de mettre en relief la séduction qu'exerce la femme et l'admiration qu'elle provoque : ni la noblesse de son rang ni les principes inculqués par sa mère ne pourront conjurer les menaces qu'une telle apparition fait surgir dans le roman. Dès qu'une des plus grandes héritières de France, âgée de seize ans, se présente à la cour, elle étonne et ravit tout le monde par sa beauté :

Il parut alors une beauté à la Cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisque'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes. [...] La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on n'a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes (*PC* : 50–51).

La perfection physique et morale de Mlle de Chartres, future princesse de Clèves, signale les dangers auxquels elle se trouvera exposée et les souffrances dont son âme sera la proie vu que l'unique bonheur de la femme était à l'époque « d'aimer son mari et d'en être aimée » (*PC* : 51).

L'amour qui se traduit par une émotion irrépressible, grâce à une conclusion dramatique et une sobriété émouvante, est dépeint avec une vigueur et une vérité incomparables. Se manifestant toujours avec violence, il est présenté d'abord comme une surprise, ensuite une inclination, et enfin une passion. En réalité l'image idéale, auréolée de toutes les délicatesses du cœur et de l'esprit, se révèle aussi mensongère que précaire. Ce que l'héroïne incarne, c'est l'énigme tragique de la passion, irrationnelle et inexplicable, pour le duc de Nemours, gentilhomme séduisant et accompli. Le sentiment d'amour semble frappé d'une malédiction. L'adultère reste interdit et les valeurs sociales et intimes (la vertu, la réputation, la gloire, la bienséance) se transforment pour une âme scrupuleuse en instruments de torture. Irrésistible, il est l'agent d'une déchéance, d'une dégradation de l'être ; de libre et maîtresse d'elle-même qu'elle se voulait, vertueuse et fidèle au mari, Mme de Clèves se retrouve asservie à une passion plus forte que sa volonté. Elle se voit contrainte de ruser, de céder à un implacable attrait (réciproque), à une obsession grandissante. La protagoniste manifeste la sincérité et l'audace en avouant à son mari la passion qu'elle éprouve pour un autre homme : « Je crois devoir à votre attachement la faible récompense de ne vous cacher aucun de mes sentiments et de vous les laisser voir tels qu'ils sont. Ce sera apparemment la seule fois de ma vie que je me donnerai la liberté de vous les faire paraître [...] » (*PC* : 216). Ce sentiment s'avère destructeur parce qu'il provoquera la mort du prince de Clèves.

La lucidité de la princesse de Clèves fait qu'elle finira par admettre : « J'avoue, répondit-elle, que les passions peuvent me conduire ; mais elles ne sauraient m'aveugler » (*PC* : 217). Tirillée entre la tentation du plaisir et le sentiment de la culpabilité envers

son époux jaloux, la femme souffre de la passion à laquelle elle a résisté : « Jamais douleur n'a été pareille à la mienne » (*PC* : 98). Après la mort de celui-ci, la princesse refusera les avances de Nemours et s'éloignera de la vie sociale de cour. On pourrait interpréter son *modus operandi* comme un signe de son émancipation et de sa clairvoyance : elle décide de ne plus être soumise à ses sentiments. Malheureuse dans son mariage, la protagoniste rêve d'un amour total, éternel et absolu, mais elle est consciente de l'impossibilité de le vivre. Fière d'elle-même, au lieu de cette aporie, elle choisit le renoncement et l'isolement :

Mme de Clèves lui avait non seulement défendu de lui aller redire aucune chose de sa part, mais même de lui rendre compte de leur conversation. Il fallut enfin que ce prince repartît, aussi accablé de douleur que le pouvait être un homme qui perdait toutes sortes d'espérances de revoir jamais une personne qu'il aimait d'une passion la plus violente, la plus naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été. Néanmoins il ne se rebuta point encore, et il fit tout ce qu'il put imaginer de capable de la faire changer de dessein. Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion. Mme de Clèves vécut d'une sorte qui ne laissa pas d'apparence qu'elle pût jamais revenir. Elle passait une partie de l'année dans cette maison religieuse et l'autre chez elle, mais dans une retraite et dans des occupations plus saintes que celles de couvents les plus austères, et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables (*PC* : 225–226).

Le génie de Mme de La Fayette consiste à avoir préservé autour de son personnage la part d'ombre. La réserve, le silence et l'absence étouffant irrévocablement l'amour, dotent la protagoniste de la fascinante ambiguïté des mythes. L'incarnation de ceux-ci reste véhiculée également par l'héroïne durassienne qui entre sur la piste de danse vide, en attirant l'attention de tous, à l'instar d'une actrice. Ainsi la première scène est-elle mise en relief délibérément. Cet effet découle également du changement de l'homme qui regarde Anne-Marie Stretter, Michael Richardson. Ce dernier, sous l'influence de la femme observée présente une transformation physique, exprimée par des phrases fragmentées ou des ruptures : « Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer » (*RLS* : 17). La répétition et l'insistance rendent le stéréotype de la mutation bien visible. Sourd et aveugle, l'homme entre dans un « ravissement » de somnambule. En revanche, la femme, dans sa « surprise émerveillée », sa « gaucherie soudaine », son « expression abêtie » (*RLS* : 18–19), partage cette passion. La réaction stupéfaite de ces deux êtres reflète un stéréotype du coup de foudre, de l'amour fou. La preuve en est la présentation de la scène clef constituant la version personnelle de la narratrice qui l'explique de la façon suivante : « Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux-semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach » (*RLS* : 14). Cette démarche de Duras comblant les manques de l'histoire suggère qu'il y est question du stéréotype du bal (cf. Bourgeois 2005 : 38). Le confirme la reconnaissance mutuelle des amants qui n'est pas un simple résultat de la première rencontre, mais se réfère à leur histoire. Lorsque Michael Richardson invite Anne-Marie Stretter à danser, elle « [...] retrouva les lèvres pour ne rien prononcer, dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu » (*RLS* : 18). Un tel fragment permet de comprendre que le doute lié à la reconnaissance du couple est voulu, après celle-ci reste réaffirmée, en témoignant de la reconstitution du bal de manière immuable. À travers les stéréotypes, le lecteur

saisit facilement les éléments caractéristiques du bal ainsi que les étapes d'une rencontre amoureuse.

Ce qui semble étrange, c'est le manque de souffrance de Lol, abandonnée par Michael Richardson quand il fait connaissance d'Anne-Marie Stretter. Cette absence s'exprime à travers l'étonnement, souligné par un vocabulaire convenable. Lol, « changée » (*RLS* : 17), « frappée d'immobilité » (*RLS* : 15), « fascinée » (*RLS* : 18), finalement « suspendue » (*RLS* : 18) traduit une réaction surprenante, un ravissement amoureux de la fiancée délaissée, et démontre un élément typique du stéréotype, amplifié, de l'amour fou. La femme vit comme dépossédée d'elle-même depuis ce jeu de triangulation. Considérée en tant que traumatisme, désespoir d'amour, cette fascination désigne l'enlèvement dont elle est victime, dépouillée de l'homme aimé d'une « folle passion » (*RLS* : 18). Pour « guetter l'événement » (*RLS* : 17), Lol se comporte comme si elle avait été « l'agent même non seulement de sa venue mais de son succès » (*RLS* : 18). Souriante, charmante, elle ne paraît pas souffrir. Étrangère à la jalousie, elle ressent du plaisir en regardant un homme aimé caresser une autre femme. Ainsi l'horizon d'attente du lecteur se trouve-t-il bouleversé car la femme éprouve de la fascination pour sa concurrente au lieu de ressentir la douleur d'une personne trahie. Son « étrange omission de la douleur » (*RLS* : 24) reste incompréhensible pour tous, en intriguant Jacques Hold qui décide de capter le secret de Lol.

Anne-Marie Stretter, éblouie par sa rivale, paraît déconstruire le stéréotype de la femme fatale. Personnage récurrent du cycle indochinois, elle incarne une figure investie d'un pouvoir de vie (comme une mère) et de mort (en poussant un jeune homme au suicide). Silencieuse, adultère, elle, à la fois, attire et obsède Duras. En tant que voleuse d'amant elle pourrait être comparée à Anna Karénine, une femme du monde dans la vie de laquelle sont inscrits à jamais l'amour et la mort. Bien qu'elle soit « âgée », Anne-Marie Stretter reste pleine d'assurance et d'« une audace pénétrée d'elle-même » (*RLS* : 16) qui jouit d'une véritable autonomie. Ce personnage mystérieux, décrit de façon macabre, symbolise l'inquiétante ambivalence féminine, par son attitude de la séductrice dangereuse, mi-ange, mi-démon et pourtant mère, accompagnée de sa fille, à tel point qu'elle véhicule l'« obscure négation de la nature » (*RLS* : 15). Son caractère diabolique se dévoile par son apparence : son corps, ses cheveux, ses mouvements, ses vêtements, son regard. Elle se distingue par sa « grâce abandonnée ployante d'oiseau mort » (*RLS* : 15) et son « pessimisme gai [...] de la légèreté [...] d'une cendre » (*RLS* : 16) qui la rendent, à la fois, monstrueuse et envoûtante. En exerçant sa séduction irrésistible et son pouvoir d'attraction, elle devient une « meurtrière » de Lol. Hélène Cixous la décrit en ces termes : « C'est une sorte de soleil très noir : au centre il y a une dame, celle qui draine tous les désirs dans tous les livres. De texte en texte, ça s'engouffre [...] C'est un corps de femme qui ne se connaît pas lui-même, mais qui sait [...] la mort » (Cixous et Foucault 1975 : 14). Cette porteuse de mort fait penser à une femme squelettique car « elle était maigre [...] L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait » (*RLS* : 15–16). Il paraît intéressant de noter que l'image d'Anne-Marie Stretter reste contradictoire. La femme se trouve associée au feu, propre pour les sorcières, et à l'eau. L'on qualifie d'« Ève marine » (*RLS* : 16) qui rappelle Vénus du tableau de Sandro Botticelli. Le fait que Duras n'exhibe pas l'élégance de son personnage féminin *expressis verbis*, mais le montre entier, marque, à nouveau, le rejet des stéréotypes.

De cette façon, Anne-Marie Stretter s'avère un être énigmatique, étrange, voire une déesse aquatique. Une telle image persuade que l'auteure cherche à remanier le stéréotype de la femme fatale (cf. Borgomano 1997 : 43). Emblématique dans le roman, une obsessionnelle scène de la danse des amants devient celle du plaisir. Cet aspect hallucinatoire et flottant est apprécié par Jacques Lacan qui y lira une quête comparable à celle d'une mystique, où l'écriture dévoile l'inconscient : « La scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudaine apparaître » (Lacan 1965 : 7).

Par la reprise subversive des stéréotypes Duras arrive à dévoiler, de manière singulière, la scène primitive du rapt de l'amant de Lol par une femme en noir. Car le bal ne suscite pas la souffrance de Lol, mais un intense ravissement de l'abandonnée qui prend la forme d'un saisissement extrême, faisant penser à la mort bienheureuse de M<sup>me</sup> de Clèves. Ce n'est qu'à la fin du bal que Lol crie, s'évanouit, tombe malade. Elle s'évade dans la folie et le sommeil. Cette femme « offre une image de la perfection féminine, mais dans une perpétuelle et maladroite absence à elle-même » (Plazenet 2011 : 60).

Le bal, qui offre la possibilité de transmettre la complexité de l'émotion, s'avère le lieu des passions et des drames d'amour portés au paroxysme. Le sens traditionnel du bal se voit ainsi réaffirmé par le biais de la réécriture intertextuelle. Car tout « le cycle indien » reprend ce motif d'un moment magique. Ainsi le bal de T. Beach fait-il écho à *La Princesse de Clèves*, en redéfinissant les modalités d'amour et en évoquant aussi bien la nostalgie que la splendeur des bals inoubliables du passé. Le roman durassien, très mystérieux, montre un monde disparu, hanté par la béance. L'histoire du bal pourrait être interprétée en tant que répétition de nombreux stéréotypes dont s'alimente le récit durassien. Cependant, l'écrivaine vise à décaper ces « idées reçues » afin de les subvertir. Elle dénonce le rapport entre amour et conquête : la passion, mêlée à la concupiscence sensuelle, se voit contrainte à dépérir. Lol au lieu de la possession choisit l'oblation d'elle-même. À travers un secret qui se dérobe, Duras livre un exemple d'une réécriture onirique de *La Princesse de Clèves*, livre-source démultiplié. Comme celui-ci, réinventé, *Le Ravissement* présente l'errance amoureuse, le goût du dépouillement et la familiarité de l'absolu sans les expliciter.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil.
- BESSONNAT Daniel, 2000, Deux ou trois choses que je sais de la réécriture, *Pratiques* 105/106 : 5–22.
- BORGOMANO Madeleine, 1997, *Madeleine Borgomano commente « Le Ravissement de Lol V. Stein » de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard.
- BOURGOIS Sylvie, 2005, Le bal du Ravissement de Lol V. Stein : une réécriture subversive de deux grandes scènes de bal stéréotypées, (in :) *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 35–43.
- CALLE-GRÜBER Mireille, 1992, L'amour fou, femme fatale. Marguerite Duras : une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature, *La Revue des Lettres Modernes* 1052–1057 : 13–59.
- CIESLAK Benjamin, BEIGEL Yve (red.), 2005, *Marguerite Duras : l'existence passionnée. Actes du Colloque de Potsdam 18–24 avril 2005*.

- CIXOUS Hélène, FOUCAULT Michel, 1975, À propos de Marguerite Duras, *Cahiers Renaud-Barrault* 89 : 8–22.
- DUFAYS Jean-Louis, 1994, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Liège : Mardaga.
- DURAS Marguerite, 1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- GUIJARDO GARCÍA Rafael, 2016, Les stratégies de représentation de la scène de passion dans les textes de Marguerite Duras, (in :) *L'Écriture désirante : Marguerite Duras*, Anne-Marie Reboul, Esther Sánchez-Pardo (red.), Paris : L'Harmattan, 149–158.
- LA FAYETTE Marie-Madeleine de, 1993, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris : Le Livre de Poche.
- LACAN Jacques, 1965, Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol. V. Stein, *Cahiers Renaud-Barrault* 52 : 7–15.
- PAGÈS-PINDON Joëlle, 2007, Les amants de Nevers dans Hiroshima mon amour : passion et compassion, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 22 : 71–78.
- PALLOTTA DELLA TORRE Leopoldina, 2013, *Maguerite Duras. La passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, trad. R. de Ceccatty, Paris : Seuil.
- PLAZENET Laurence, 2011, Lol de Clèves, *Le Magazine Littéraire* 513 : 60–61.
- RABAU Sophie, 2002, *L'Intertextualité*, Paris : Flammarion.