

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA VIOLENCE DU DÉSIR. POÉTIQUE DE LA « DESTRUCTION
CAPITALE » DANS *DÉTRUIRE DIT-ELLE*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VIRGINIE PROVENCHER

NOVEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour son enseignement, sa passion, sa rigueur, sa patience, son temps, son écoute et ses judicieux conseils, je tiens à remercier ma directrice, Anne Éleine Cliche, qui m'a guidée de manière exceptionnelle. Nos échanges étaient toujours, pour moi, source d'inspiration et m'ont permis de me dépasser.

Je tiens également à remercier tous mes proches qui m'ont soutenue, écoutée et encouragée, chacun à leur façon, tout au long de mon parcours académique.

Enfin, je remercie Mélanie Francis sans qui je n'aurais jamais cru cet accomplissement possible.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION GENÈSE DU LIVRE.....	1
CHAPITRE I POÉTIQUE DE L'ÉNIGME.....	7
1.1 De la voix et du regard	7
1.1.1 La destruction de la mise en scène unifiée : « L'autre scène »	9
1.1.2 « Une subjectivité sans sujet »	12
1.1.3 « Le glissement perpétuel »	15
1.2 La parole partagée	18
1.2.1 Interchangeabilité et destruction du moi	24
1.3 La temporalité	31
1.3.1 L'éternel dimanche de repos	37
1.3.2 « Ce sont déjà des enfants »	44
CHAPITRE II POÉTIQUE DE LA « DESTRUCTION CAPITALE »	51
2.1 Masques et mensonges bourgeois	51
2.1.1 L'aliénation d'Alione	55
2.1.2 Assujettissement au discours de l'Autre	60
2.2 Le fantasme durassien	64
2.2.1 Le démontage du fantasme.....	66
2.2.2 Le fantasme durassien de destruction	78
CONCLUSION LE LIVRE À ÉCRIRE	91
BIBLIOGRAPHIE.....	97

RÉSUMÉ

En apparence lisse et linéaire, le récit de *Détruire, dit-elle* semble raconter le séjour banal de quatre clients, Max Thor, Alissa Thor, Stein et Élisabeth Alione, dans un hôtel de repos. Or, dès qu'on essaie de saisir ce qui se passe entre les personnages, on se bute à une difficulté qui relève de l'étrangeté, pour ne pas dire de l'énigme qui caractérise ces échanges. Là où l'on croit avoir affaire à des personnages qui entretiennent des rapports les uns avec les autres, on repère en fait un drôle de jeu de substitutions et de permutations obéissant à une logique qui d'abord nous échappe. Qui mène ce mystérieux bal des corps et des voix? On découvre bientôt que tous les regards sont tournés vers Élisabeth Alione, véritable proie des trois autres, donnant lieu à une violence sourde dont l'enjeu ne se révèle que peu à peu. Ce jeu des permutations engendre la désubjectivation du désir, dont la circulation devient apparemment l'enjeu du récit.

Nous voulons, dans un premier temps, rendre compte de la singularité de l'écriture de Duras et de la manière dont elle participe à la construction de l'énigme de l'œuvre. Il s'agit de montrer comment l'écriture durassienne génère des effets d'incertitude qui remettent en question les sens préétablis et la soumission à l'ordre social. Dans un deuxième temps, nous interrogeons le jeu précis des permutations et les ressorts de la violence de *Détruire, dit-elle* de manière à montrer qu'ils mettent en tension l'imaginaire du fantasme et le réel du désir. Ces deux notions — fantasme et réel — sont révélées dans leur articulation contradictoire : l'une relevant du voile, du mensonge et de l'assujettissement, tandis que l'autre relève de l'incomplétude, de la vérité et de la subjectivation. Ainsi, la « destruction capitale » consiste pour Stein, Alissa et Max Thor à placer Élisabeth Alione, aliénée au discours bourgeois (de son médecin, de son mari), devant l'inconnaissable de son désir. Nous montrons que Marguerite Duras fait de son écriture et de son œuvre, en particulier dans *Détruire, dit-elle*, l'occasion d'une monstration du réel du désir, toujours recouvert par les semblants du discours, en organisant les matériaux du fantasme que sont le regard et la voix pour en révéler la fonction de scène, de cadre.

Mots-clés : Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, fantasme, désir, impossible, réel.

INTRODUCTION

GENÈSE DU LIVRE

Dans une entrevue accordée à Narboni et Rivette, lors du tournage du film réalisé à partir de *Détruire dit-elle*, Marguerite Duras décrit son livre comme étant « un livre cassé du point de vue romanesque¹. » Cette cassure évoquée par l'auteure est précisément ce qui fait la particularité de ce texte. Ni tout à fait roman, ni pièce de théâtre, ni nouvelle, ni scénario, *Détruire dit-elle* semble échapper à la détermination générique et s'inscrire en rupture par rapport à cette classification. Lors de son premier tirage, non seulement il ne comportait aucune mention générique, mais il arborait sur sa première de couverture le mot « Rupture », qui était alors le nom d'une collection fondée par Duras aux Éditions de Minuit. *Détruire dit-elle* est d'ailleurs le premier et le seul livre publié dans cette collection qui devait rassembler des textes de tous genres qui auraient participé « de l'esprit d'insoumission² » et que Duras voulait politique : « Que de cette pluralité, placée sous le signe de la rupture, se dessine ce qui pourrait être un communisme de pensée ne nous semble pas un espoir déraisonnable³. » Écrit quelque temps après Mai 68, *Détruire dit-elle* revendique la destruction comme

¹ Jacques Rivette et Jean Narboni, « La destruction de la parole : entretien avec Marguerite Duras », *Les Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 46.

² Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 638.

³ *Idem*.

principe central de la révolution bien qu'il ne constitue en rien un discours politique. Devenue scénario puis film, Duras en assume cependant la portée : « – C'est un film politique? – Profondément oui. – C'est un film où il n'est jamais question de politique? – Jamais. Non⁴ » mentionne Duras dans le film-annonce.

Duras avait d'abord écrit une première version du récit en 1967, initialement intitulé *La chaise longue*, qui aurait dû servir de scénario pour la production d'un film, mais ce texte a été « frappé de nullité, d'un seul coup, dans la journée », commente-t-elle en entrevue, « lorsque j'ai trouvé Stein⁵ ». L'arrivée de Stein dans le récit en force donc la réécriture. À cette époque, Duras avait publié presque la totalité de ses romans chez Gallimard, à l'exception de *Moderato Cantabile* (1958) qui était son premier roman publié aux Éditions de Minuit. Si les raisons qui motivent ce changement d'éditeur pour *Moderato Cantabile* sont nombreuses⁶, Duras retourne cependant chez Gallimard qui lui avait fait « cette concession [...] à contrecœur⁷. »

Onze ans plus tard, Duras est habitée par le projet de fonder une collection politique, mais elle éprouve aussi une lassitude face à l'écriture : « je sais que je ne veux plus seulement être un auteur à *faire vos livres, j'en ai marre de moi, de ce point de vue*, j'ai envie d'accueillir les autres, de les provoquer à écrire, d'ouvrir la profession,

⁴ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ À ce sujet, voir Laure Adler, *op. cit.*, p. 486-494 et Joël July, « Duras, Gallimard ou Minuit? », in Michel Bertrand *et al.*, *Existe-t-il un style Minuit?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 284 p.

⁷ Laure Adler, *op. cit.*, p. 490.

de donner un sens à des écrits qui, isolés, n'ouvrent – qu'un sens réduit⁸. » Elle n'a cependant qu'un seul texte à proposer, *Détruire dit-elle*, à Gallimard qui exige d'elle qu'elle ait quatre à cinq autres livres pour lancer ladite collection. C'est à ce moment que Duras retourne aux Éditions de Minuit qui, eux, acceptent qu'elle fonde sa propre collection. Jérôme Lindon n'aime cependant pas le titre du livre, *La chaise longue*, qui devient alors *Détruire dit-elle* : « Elle propose le mot détruire et Robbe-Grillet ajoute : dit-elle. "*Détruire, dit-elle*, titre durassien en diable, qu'elle accepta avec enthousiasme", commentera Robbe-Grillet⁹. »

Après la publication du livre, Duras est rapidement habitée par l'idée de faire de ce livre un film qui est finalement tourné et qui sort en salle la même année que le livre. Ce film est le premier entièrement réalisé par elle seule. Si le livre avait connu un succès – Philippe Boyer le qualifie de livre « le plus important qui nous ait été donné à lire cette année¹⁰ » –, la réception du film est plutôt mauvaise en France, seul quelques cercles d'intellectuels s'y intéressent. *Le Figaro*, *La Quinzaine littéraire* et *Le Monde* critiquent ce film qu'ils trouvent d'un ennui profond, bien qu'il connaisse tout de même un certain succès aux États-Unis. Ce premier film « marque un tournant politique dans l'œuvre de Duras. [...] C'est avec ce film qui n'est pas tant une "adaptation" du livre qu'un retour sur le livre "pour mieux le connaître" que s'amorce une avancée vers ce qui deviendra le "dépeuplement" de l'image¹¹ » souligne justement Anne Éline Cliche.

⁸ Laure Adler, *op. cit.*, p. 638.

⁹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 636.

¹⁰ Philippe Boyer, « Trois êtres de désir », *La quinzaine littéraire*, n°75, juin 1969, p. 5.

¹¹ Anne-Éline Cliche, *Tu ne te feras pas d'image*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Essai », 2016, p. 93.

L'importance de *Détruire dit-elle* dans l'œuvre tant cinématographique que littéraire de Duras n'est donc pas négligeable, d'autant moins négligeable que Duras, à partir de *Détruire dit-elle*, se tourne vers le cinéma et délaisse la littérature pour une période de plus ou moins dix ans.

Malgré l'importante bibliothèque d'ouvrages critiques, de mémoires, de thèses et d'études, portant sur l'œuvre de Duras, seul un très petit nombre d'analyses sont spécifiquement réservées à ce livre qui est, la plupart du temps, convoqué brièvement au passage, d'où la pertinence d'en proposer enfin une étude approfondie. Le corpus du présent mémoire est donc uniquement constitué de *Détruire, dit-elle*, dans le but d'en dégager et d'en éclairer la logique et la structure particulières. Comme plusieurs autres œuvres de Duras, ce livre, « qui [pourrait] être à la fois soit lu, soit filmé, soit joué¹² » selon elle, pose un problème pour les critiques : sa nature demeure indéterminée, incertaine, ambiguë, énigmatique en quelque sorte.

Détruire dit-elle constitue sur plusieurs plans une rupture dans l'œuvre durassienne : les personnages se vident et se fissurent, la narration disparaît presque, le récit s'amaigrit, l'écriture s'épure. La poétique durassienne des années 80 prend tranquillement forme. Destruction, amour, désir et révolution se rencontrent dans ce livre qui présente certaines difficultés de lecture. À lui seul, le titre intrigue par sa forme : parole apparemment impérative prononcée par une voix dont on ne sait rien. Ce titre, dont Duras déclarera en entrevue qu'il est mauvais, est cependant indissociable de la poétique du livre.

¹² Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 46.

Notre mémoire s'organise en deux parties. Intitulé « Poétique de l'énigme », le premier chapitre a pour objectif de rendre compte de la singularité de l'écriture de ce texte et de la manière dont elle fabrique l'énigme à l'œuvre. À première vue, le récit de *Détruire dit-elle* se présente comme un récit lisse, presque classique, qui raconte le séjour de quatre clients, Alissa Thor, Max Thor, Stein et Élisabeth Alione, dans un hôtel de repos. Discutant, jouant, dormant et marchant, les quatre personnages de *Détruire dit-elle* s'occupent à perdre leur temps ou à se reposer. Si le récit apparaît d'abord des plus banals, il semble cependant que quelque chose se trame derrière cette apparente tranquillité. Dans son article « Trois êtres de désir¹³ », Philippe Boyer fait mention d'un « double écart » lorsqu'il commente ce qui lui paraît être « la tonalité majeure, la signature, » de Duras dans son livre. Ce « double écart », Boyer le situe à la fois du côté de l'écriture et du récit, entre ce qu'il nomme « l'écriture » et « le revers de l'écriture »; « le récit » et « l'autre récit. »

Dès que l'on cherche à saisir ce qui se passe entre les personnages, on se bute en effet à une difficulté qui relève de l'étrangeté, pour ne pas dire de l'énigme, qui caractérise leurs échanges. Si leurs propos banals sont parfois insaisissables, il apparaît que le caractère étrange des discussions entre les personnages ne provient pas uniquement des énoncés, mais plutôt, et même surtout, de l'énonciation. Proposant des dispositifs dialogal et énonciatif complexes à plusieurs niveaux, *Détruire dit-elle* pose, dès son ouverture, un rapport problématique entre l'origine de la voix, la parole prononcée et l'énonciation du récit.

Si, à sa parution, ce texte de Duras a fortement intéressé des groupes d'intellectuels nourris par la psychanalyse, c'est parce qu'il met en scène la violence du désir à partir

¹³ Philippe Boyer, « Trois êtres de désir », *op. cit.*

du fantasme de destruction. Le second chapitre du mémoire interroge donc la façon dont l'écriture de Duras construit ce fantasme de destruction qui prend en charge l'impossible par l'intermédiaire d'une violence ayant pour but de restaurer la circularité du désir. Marguerite Duras a fait de son écriture et de son œuvre, et en particulier dans *Détruire, dit-elle*, l'occasion d'une monstration du réel du désir – toujours recouvert par les semblants du discours –, en organisant les matériaux du fantasme que sont le regard et la voix dans leur fonction de scène, de cadre. La dimension révolutionnaire et politique de *Détruire dit-elle* est à situer au cœur même de cette éthique prônée par les personnages, et qui consiste à soutenir l'énigme du désir. La destruction durassienne doit se faire, non pas au nom d'un monde de plénitude imaginaire, mais en celui d'un monde marqué par une incomplétude qui est créatrice de sens.

CHAPITRE I

POÉTIQUE DE L'ÉNIGME

1.1 De la voix et du regard

« Vous voyez un narrateur...¹⁴ »

Construit en une série de courtes scènes qui se succèdent généralement en fonction du jour et de la nuit, le texte *Détruire dit-elle* porte les marques de l'écriture théâtrale ou scénaristique. On y retrouve en effet de courtes notations qui s'apparentent aux indications scéniques, didascalies ou commentaires narratifs, et qui servent de cadre aux scènes essentiellement dialoguées. Ces énoncés, qui nomment les lieux, découpent les espaces, indiquent le moment du jour, du soir ou de la nuit et notent les déplacements des personnages, leur nom, leur rattachement l'un à l'autre, n'appartiennent pas vraiment à ce qu'on appelle une voix narrative au sens romanesque du terme, ce ne sont pas non plus des didascalie au sens théâtral, ni des indications scéniques; leur statut est mixte et ils appartiennent à une voix qui participe de la singularité de l'écriture durassienne : « Soleil. Septième jour. / La voici encore, près du tennis, sur une chaise longue blanche. Il y a d'autres chaises longues blanches vides pour la plupart, vides, naufragées face à face, en cercle, seules. / C'est après la sieste

¹⁴ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 47.

qu'il la perd de vue. / Du balcon il la regarde¹⁵. » Cette voix cadre dévoile les scènes et les éléments qui l'occupent au moment où ils apparaissent : tout se donne au présent de l'apparition. Dans un article très intéressant, Gilles Philippe précise d'ailleurs que « l'emploi de *voici* [...] présente un événement comme un phénomène apparaissant à une conscience¹⁶. » La voix cadre s'inscrit du côté de l'immédiateté du regard qui voit et découvre l'espace, les lieux, les personnages et les objets en même temps qu'elle les fait découvrir et les donne à voir au lecteur.

Ce dévoilement est cependant marqué par l'affect de cette voix qui voit, questionne et ordonne l'apparition des éléments, et qui semble parfois se situer au même niveau que les personnages. Si au premier abord la voix cadre donne l'impression de détenir vision surplombante sur les scènes, on constate cependant que son statut et sa situation se révèlent être bien plus complexes. C'est tout d'abord une femme, dont l'identité est encore inconnue, qui est vue, et donnée à voir au lecteur par la voix cadre; apparaît ensuite un homme qui « du balcon [...] la regarde », confondant dès lors le regard qui paraissait initialement appartenir à la voix cadre à celui de l'homme qui regarde lui aussi la femme endormie. De ce fait, ce que dit voir la voix cadre est indissociable des jeux de regards entre les personnages.

L'usage du présent de l'indicatif suivi du passé récent contribue aussi à inscrire les descriptions de la voix cadre du côté du présent de l'apparition : « Elle sort. / Elle vient

¹⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* [1969], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », p. 11. Désormais, toutes les références à ce livre seront indiquées dans le texte par l'acronyme *DDE* suivi du numéro de page entre parenthèses.

¹⁶ Gilles Philippe, « Sur *Moderato cantabile* et *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras – personnages sans point, vue et point de vue sans personnage », in de Chalonge, Florence (dir.), *Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet, La revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, n° 4, 2010, p. 84.

de sortir. » (*DDE*, p. 14) La répétition de la même action à deux temps différents inscrit le mouvement perçu, « en acte », dans l'écriture et la lecture. Si le passé récent est généralement utilisé pour décrire une action qui s'est produite juste avant une autre, la particularité de l'usage du passé récent dans cet extrait est qu'il reprend la même action faisant dès lors ressentir le passage du temps au présent. Juxtaposant le temps présent de l'accomplissement de l'action, « Elle sort », et le passé récent de l'action accomplie, « Elle vient de sortir », l'écriture durassienne place la voix cadre dans un rapport d'immédiateté devant les mouvements, les gestes et les déplacements des personnages qu'elle livre au lecteur au moment même où ils sont en train de se produire.

La succession des plans ne permet pas toujours de situer l'endroit d'où la scène est vue. Le cadrage des scènes est déterminé par les jeux de regards entre les personnages, et ce, parfois à l'insu du lecteur qui ne découvre que quelques lignes plus loin que la scène qui était cadrée l'était en fait à partir du regard d'un personnage. Ce qui apparaît particulier dans le passage qui nous occupe est que le regard se retourne sur lui-même au moment où la scène se déserte. En effet, successivement, les plans cadrent d'abord la femme, ensuite « les chaises longues blanches vides », pour finalement se retourner vers son lieu d'origine et le dévoiler, l'homme qui la regarde, mais sur le mode de la perte : « C'est après la sieste qu'il la perd de vue. » Ce n'est seulement qu'au moment où la voix cadre mentionne cette perte, avant même que l'on sache que cet homme la regarde, que le lecteur peut reconstruire le lieu d'où la scène était regardée. Ainsi, le regard de l'homme est dévoilé dans l'après-coup.

1.1.1 La destruction de la mise en scène unifiée : « L'autre scène »

Bien que les descriptions faites par la voix cadre donnent à voir les personnages, leurs gestes, les décors, cette vision s'avère cependant opaque et ne relève en fait que des scènes morcelées, fragmentées. Cette fragmentation de l'image vient faire obstacle à une mise en scène unifiée. Les images engendrées par la voix cadre et leurs

configurations ont pour fonction, non pas de donner une visibilité au récit, mais bien plutôt d'y inscrire le regard et le voir. C'est d'ailleurs ce que révèle l'ouverture du récit.

Temps couvert.
 Les baies sont fermées.
 Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc.
 Elle, oui, elle voit, elle regarde. Sa table touche le rebord des baies.
 À cause de la lumière gênante, elle plisse les yeux. Son regard va et vient.
 D'autres clients regardent aussi ces parties de tennis que lui ne voit pas.
 Il n'a pas demandé de changer de table.
 Elle ignore qu'on la regarde. (DDE, p. 9)

L'ouverture du récit, étant entièrement centrée sur le voir, souligne l'importance du regard en en faisant l'objet de la mise en scène. Les mentions et descriptions de la voix cadre ne portent pas sur les objets qui sont vus par les personnages (le parc, le tennis et la femme), mais sur le fait de voir, d'être vue ou d'être dans l'incapacité de voir. C'est d'ailleurs ce qui définit les deux personnages : leur situation est donnée en fonction de ce qu'ils voient ou ne voient pas. Bien que la voix construise un cadre à cette scène qui pourrait être présentée à un spectateur, tout comme le lecteur arrive d'ailleurs à reconstruire le découpage « scénique » de cette « salle à manger », il n'en demeure pas moins que ce qui est cadré par les regards que décrit la voix produit chaque fois un au-delà de leur perception respective: c'est un homme qui « ne peut pas voir le parc », mais que l'on suppose être en train de regarder la femme qui, « elle, oui, voit, elle regarde », mais « ignore qu'on la regarde » alors que « [d]'autres clients regardent [...] ces parties de tennis que lui [l'homme] ne voit pas. » (DDE, p. 9.) Le lecteur voit donc l'homme, le parc, la femme, les clients et les tennis et même les joueurs de tennis puisqu'il est question de « parties ».

À ce sujet, la « note pour les représentations », qui se trouve à la fin du livre, s'avère révélatrice de cette tension entre voir, ne pas voir, être vu et ne pas se savoir être vu qui travaille le récit en situant à l'intérieur même de la représentation un au-delà du visible : « Le tennis resterait invisible. Seul le bruit des balles en parviendrait.

Une figuration humaine serait superflue. » (*DDE*, p. 139.) Le tennis, de même que la forêt, resteront des lieux exilés du visible, mais constamment évoqués tant par les personnages que par la voix cadre; ils sont en quelque sorte « un ailleurs dans le lieu¹⁷ » pour reprendre l'expression qu'utilise Lucien Israël en commentant le style de Duras. Mais l'écriture produit la vision; Duras sait bien que si elle écrit que les tennis ne sont pas visibles, le lecteur les voit comme étant non vus; c'est la fonction de l'apparaître propre à l'écrit, au mot, à la langue et à laquelle le cinéma renonce ou ne peut accéder par l'image.

La remarque concernant la figuration humaine pour la représentation s'avère d'ailleurs bien particulière surtout lorsque l'on considère que Duras a pris soin d'inclure une description de l'apparence physique des personnages :

Alissa est de taille moyenne, plutôt petite. Pas enfantine, enfant. Ses mouvements doivent être très aisés. Elle est en blue-jeans, pieds nus. Elle a des cheveux mal coiffés, épais, blonds ou bruns.

Stein et Max Thor ont à peu près la même taille. Ils sont, eux, en costume, sans aucune négligence de tenue.

Stein a une démarche rapide, un pas long.

Max Thor est lent dans sa démarche. Il parle beaucoup plus lentement que Stein. (*DDE*, p. 140.)

Cette note présente des modalités de représentation apparemment contradictoires : affirmant d'une part le caractère « superflu » et non essentiel de la figuration humaine et décrivant d'autre part les habits, la taille, la démarche et l'apparence de chacun des personnages. Outre la description très brève d'Élisabeth Alione au début du récit, cette

¹⁷ Lucien Israël, *Marguerite D. au risque de la psychanalyse. Deux séminaires : 1979-1980 « Détruire dit-elle » et « Franchir le pas »*, Toulouse, ERES, 2004, p. 27, en ligne, < <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/marguerite-d-au-risque-de-la-psychanalyse--9782749201733.htm> >, page consultée le 27 mars 2019.

note est le seul endroit où quelques traits physiques des personnages sont mentionnés. Par ailleurs, la description brève qui est faite de Stein et de Max Thor est fondée sur la ressemblance des deux personnages : même taille imprécisée, même tenue : un costume, sans négligence et la divergence : « Thor est lent dans sa démarche parle beaucoup plus lentement que Stein ». Rien n'est dit sur les autres personnages.

Ainsi, le fait que la « figuration humaine » soit superflue pour les représentations théâtrales participe de cette destruction de la mise en scène unifiée, mais dévoile en quelque sorte un autre plan : les personnages pourraient occuper la scène sans pour autant jouer leur rôle de manière figurative. C'est du moins ce qui permet d'éclairer les deux mentions apparemment contradictoires dans la « note pour les représentations. » Il y aurait donc un « autre récit, en marge du premier, qui n'[aurait] d'autre fonction que d'en dévoiler et d'en dénoncer la part d'ombre : de mettre à jour un domaine où nos références les plus sûres n'ont plus cours, un domaine de pure insécurité.¹⁸ » Au récit des voix se superposerait donc celui des corps sans pour autant qu'il y ait conjonction entre les deux. Cette disjonction entre les voix et les corps est d'ailleurs ce qui deviendra, quelques années plus tard, la signature de Duras pour son œuvre cinématographique.

1.1.2 « Une subjectivité sans sujet »

Construisant les cadrages à partir d'un regard subjectif, Duras invalide en quelque sorte la fonction purement représentative des notations. S'il s'agit de cadrer un lieu d'où la scène est vue, regardée, décrite et donnée à voir, ce cadrage permet de faire exister ce qui, hors de lui, échappe au regard. : « Crépuscule. Gris. / Il fait encore assez de jour pour jouer au tennis. Les balles tapent dans le crépuscule. » (*DDE*, p. 42.) Si

¹⁸ Philippe Boyer, *op. cit.*

« les balles tapent dans le crépuscule » (*Idem.*), il semble cependant que du lieu où la voix s'énonce il soit impossible de voir les tennis ou de distinguer les joueurs, et que seul le bruit des balles se fasse entendre. Là où l'on s'attendrait à trouver des « joueurs de tennis » qui tapent des balles, on découvre que ce sont en fait « les balles » qui occupent la position de sujet du verbe dans la phrase. Cette formulation particulière a non seulement pour effet de placer le complément d'objet direct à la place du sujet de la phrase, mais en plus de faire disparaître le sujet réel du verbe, à savoir les joueurs. En ce sens, la totalité de la scène nous est donnée, mais à partir d'un lieu où il est impossible de la voir. L'écriture construit ainsi un champ hors champs, un champ qui échappe au regard.

Si le cadrage de la scène précédemment citée permet de créer ce regard subjectif et limité par la place qu'il occupe, certaines autres scènes mentionnent quant à elles explicitement ce que les personnages ne voient pas¹⁹. Gilles Philippe s'est d'ailleurs penché sur cet aspect de la poétique durassienne. Dans son article qui porte sur *Moderato Cantabile* et *Détruire dit-elle*, il mentionne qu'en cherchant à « neutraliser l'effet de point de vue. [...] Duras n'hésitera donc pas à corriger à de nombreuses reprises une telle inférence en signalant que le personnage ne voit pas ce qui est visible²⁰. » Cette neutralisation de « l'effet de point de vue » n'a cependant pas pour effet de générer un perçu objectif; bien au contraire, la voix cadre est entièrement engagée dans le spectacle qu'elle donne à voir, elle occupe une place éminemment subjective, « mais sans que le contexte ne rende éligible un personnage à la fonction de

¹⁹ Les passages sont nombreux : « Voici les joueurs. Ils ne voient pas les joueurs. » (*DDE*, p. 62), « Elle ne remarque rien, ni la main glacée, ni la pâleur. » (*DDE*, p. 70), « Personne ne peut voir qu'elle pleure, excepté lui qui ne la regarde pas. » (*DDE*, p. 34).

²⁰ Gilles Philippe, « Sur *Moderato cantabile* et *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras – personnages sans point, vue et point de vue sans personnage », *op. cit.*, p. 80.

conscience percevante²¹. » L'usage d'introducteurs (voici, voilà, la voilà, etc.), le choix des temps de verbe (présent de l'indicatif et passé récent) de même que la manière particulière dont les scènes sont cadrées par la voix inscrivent le regard du côté de ce que Gilles Philippe nomme « une subjectivité sans sujet²². »

L'articulation particulière de la syntaxe de la phrase et des configurations du dispositif énonciatif de la voix cadre produit une énigme qui concerne l'énonciation et le regard. En effet, cette voix oscille entre des énoncés qui opèrent un découpage de l'espace et d'autres qui supposent un savoir qui échappe au regard. Ainsi, aux énoncés qui nomment et désignent l'espace, les lieux, les gestes et les déplacements des personnages s'ajoutent des énoncés pour lesquels aucune image, filmique ou autre, n'est possible: « Ses yeux sont restés grand ouverts sur le sommeil. » (*DDE*, p. 119), « C'est maintenant le regard d'Élisabeth Alione qui tente de s'agripper aux murs lisses de leurs visages. Il n'y arrive pas. » (*DDE*, p. 122), « Une vague de profond silence passe sur l'hôtel, le parc. » (*DDE*, p. 59). L'écriture est tournée vers l'intérieur, inscrite dans l'affect sans s'associer pour autant aux personnages. Ce type d'énoncés produit une vision subjectivée sans que le lecteur ne soit en mesure d'attribuer cette subjectivité à une instance précise.

Par ailleurs, il arrive parfois que l'on suppose un lieu apparemment neutre, surplombant, à partir duquel la scène est vue, regardée et décrite, et que, quelques lignes plus loin, l'écriture produise un retournement qui place un des personnages en situation de sujet regardant la scène :

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Idem.*

Élisabeth Alione de sa démarche tranquille quitte la clarté des baies. Elle frôle les tables vides, la leur aussi bien. Elle se tient les yeux baissés. Max Thor détourne son regard très légèrement vers Alissa, Alissa qui la regarde sans attention particulière, semble-t-il. (*DDE*, p. 47)

Si les descriptions qui portent sur les déplacements d'Alione proviennent apparemment d'un lieu surplombant la scène, la mention du détournement du regard de Max Thor suppose que les déplacements d'Alione sont vus à partir de son regard, mais sans que ce regard ne soit explicitement mentionné. Par ailleurs, la dernière phrase de ce passage propose un autre retournement du lieu du regard, mais cette fois, le regard est mentionné : « Alissa la [Élisabeth Alione] regarde sans attention particulière, semble-t-il. » (*Ibid.*) Ainsi, le lecteur est forcé de reconstruire et de reconfigurer le lieu d'où la scène est donnée à voir dans l'après-coup. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce passage, c'est que le lieu d'où la scène des jeux de regards est regardée est frappé d'une certaine indécidabilité. La structure particulière des regards produit des effets de retournement du regard qui passe d'un lieu apparemment surplombant, au regard de Max Thor, pour se tourner enfin du côté d'Alissa, mais sans s'exclure l'un l'autre. La lecture selon laquelle la scène nous est initialement décrite d'un lieu surplombant n'est pas entièrement invalidée par les changements de cadrages. La mention d'Élisabeth par son prénom ainsi que l'usage du pronom possessif « la leur », désignant la « table vide » de Max Thor et Alissa Thor, délogent successivement les trois personnages qui occupent la scène de la position de sujet percevant, et suppose dès lors que la scène est toujours vue à partir d'un lieu surplombant.

1.1.3 « Le glissement perpétuel »

Passant d'un cadrage à l'autre, la voix cadre contribue à créer une énigme qui concerne le lieu du regard. Dans l'entrevue que Duras a accordée à Narboni et Rivette en 1969, Narboni fait mention de cette structure particulière des cadrages qui est à l'œuvre dans *Détruire dit-elle*.

NARBONI : [...] la structure est faite de regards étagés. Un des grands axes, c'est, par exemple : quelqu'un regarde le tennis, est regardé par quelqu'un d'autre, qui est observé par un troisième, et le narrateur, ou ce qui joue le rôle de fonction *narrative*, assume un peu ces récits - et ces regards. [...] Il y a une sorte de glissement perpétuel qui fait qu'il y a un dépassement du narrateur – ou une absence de narrateur²³.

Ces effets de glissement que mentionne Narboni créent un mouvement dont le repérage devient énigmatique. Les passages d'un cadre à l'autre reposent précisément sur le fait que la voix qui décrit inscrit constamment le regard du côté d'une subjectivité. Si celle-ci demeure parfois sans sujet, il arrive aussi qu'elle converge avec la perception d'un personnage. La plupart du temps, lorsque le regard de la voix cadre converge avec celui d'un personnage, la révélation du lieu du regard se produit après coup :

Parc. Jour. Dimanche.

Le groupe que forme Élisabeth Alione et sa famille se rapproche d'Alissa et de Max Thor. Ils passent devant eux. Ils se dirigent vers le porche. On entend – une voix d'homme :

– Le docteur a été formel, tu dois dormir.

Élisabeth tient Anita pas la taille. Elle sourit.

– On reviendra une dernière fois – voix d'enfant.

Alissa regarde-t-elle? Oui.

Ils sont dans l'ombre d'un arbre. Élisabeth revient lentement. Alissa ferme les yeux. Élisabeth s'allonge sur la chaise longue. Elle ferme les yeux à son tour. Sur son visage, le sourire du départ disparaît peu à peu pour laisser place à l'absence de toute expression. (*DDE*, p. 36-37)

Tout comme dans le passage cité précédemment, le regard, qui semble initialement provenir d'un lieu surplombant la scène, se loge provisoirement dans la conscience d'Alissa, au moment où une voix anonyme interroge le lieu du regard et répond par

²³ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 47.

l'affirmative. « Voix voyeuse ²⁴ », pour reprendre l'expression de Duras, et interrogatrice, elle provoque l'apparition du regard ; elle est voix du désir – celui d'entendre, de voir et peut-être aussi celui de savoir.

L'impression de surplomb générée par les mentions quasi-didascaliques du début de la scène s'estompe au moment où la voix cadre fait apparaître les voix des Alione : la présence du pronom « on » inscrit la scène du côté de l'événement perçu par une conscience subjective qui demeure plutôt énigmatique, sans antécédant : présence d'un personnel indéfini. Était-ce le couple Thor? Si le sujet percevant les voix des Alione reste de l'ordre du personnel indéfini, le sujet regardant ne l'est pas : c'est Alissa qui les regarde.

Ils sont dans l'ombre d'un arbre. Élisabeth revient lentement. Alissa ferme les yeux. Élisabeth s'allonge sur la chaise longue. Elle ferme les yeux à son tour. Sur son visage, le sourire du départ disparaît peu à peu pour laisser place à l'absence de toute expression. (*DDE*, p. 37)

Si la voix cadre les descriptions à partir du regard d'Alissa, son regard comporte cependant une ambiguïté : celle des yeux fermés. Dans son article « La voix (dés)incarnée du *Navire Night* de Marguerite Duras », Midori Ogawa propose une lecture intéressante de cette ambiguïté, d'ailleurs assez fréquente dans l'œuvre de Duras, du regard regardant les yeux fermés : « "*Les yeux fermés*" atteste-t-il l'absence d'image ou au contraire garantit-il la source de toute image virtuelle ou fantasmée²⁵? » Ainsi, on peut supposer que les descriptions qui suivent la mention de

²⁴ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1973, p. 184

²⁵ Ogawa, Midori, « La voix (dés)incarnée du *Navire Night* de Marguerite Duras », in de Chalonge, Florence (dir.), *Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet*, *La revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, n° 4, 2010, p. 103.

la fermeture des yeux d'Alissa produisent une vision fantasmée d'Élisabeth Alione qui provient du « voi[r] sans voir²⁶ », si propre à Duras, celui du regard intériorisé du désir.

1.2 La parole partagée

« Il y a seulement des tirets devant les phrases pour indiquer que le diseur devrait sans doute changer à tel ou tel moment du récit²⁷. »

« Ce que dit l'un, l'autre pourrait le dire²⁸. »

Détenant une place centrale dans *Détruire dit-elle*, les dialogues participent de l'écriture théâtrale et cinématographique de l'œuvre. Bien que syntaxiquement claires, les paroles des personnages s'avèrent assez étranges par moments. La structure particulière des dialogues et le dispositif énonciatif mis en place par l'écriture relancent le caractère énigmatique des échanges entre les personnages. Tout comme les cadrages sont sujets à des effets de glissement, le dispositif énonciatif est lui aussi sujet à ce type d'effets. Une sorte de perméabilité et de permutation énonciative est à l'œuvre dans *Détruire dit-elle*, aussi bien entre les personnages – surtout entre les trois juifs : Alissa Thor, Max Thor et Stein – qu'entre le discours cadre et les dialogues.

²⁶ Marguerite Duras, *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, « coll. Folio », 1986, p. 64.

²⁷ Marguerite Duras, *Le Navire Night et autres récits*, *op.cit.*, p. 9.

²⁸ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit*, p. 48.

À plusieurs égards, le dispositif énonciatif présente des particularités qui rendent les dialogues complexes, intrigants, énigmatiques. C'est entre autres par les dialogues et leur structure que peut se lire la portée politique de *Détruire dit-elle*. Remettant en question les sens préétablis et la soumission à l'ordre social, l'écriture durassienne cherche à déstabiliser et déconcerter le lecteur qui n'a d'autre choix que d'abandonner ses habitudes de lecture et de se soumettre à la logique particulière qu'impose *Détruire dit-elle*. C'est du moins ce que suggère Philippe Boyer dans son court article : « Déjà l'on a compris qu'un tel livre exige une lecture qui s'éloigne radicalement de notre besogneuse tendance à la référence et à l'explication²⁹. »

Dès l'ouverture, le lecteur est confronté aux paroles d'un personnage alors que le cadrage ne permet pas encore de saisir qui parle:

Aucun des clients de l'hôtel ne joue au tennis. Ce sont des jeunes gens des environs. Personne ne se plaint.

– C'est agréable cette jeunesse. Ils sont d'ailleurs discrets.

Aucun autre que lui ne l'a remarquée.

– On se fait à ce bruit.

Il y a six jours quand il est arrivé elle était déjà là, le livre devant elle et les pilules, enfermée dans une longue veste et un pantalon noir. Il faisait frais.

Il avait remarqué l'élégance, la forme, puis le mouvement, puis le sommeil chaque jour dans le parc, puis les mains. (*DDE*, p. 10)

Si les paroles prononcées par la voix sont tout à fait compréhensibles, lisibles et banales, il n'en demeure pas moins que cette voix, qui surgit de nulle part, intrigue. À qui appartient-elle? À qui s'adresse-t-elle? Elle est d'autant plus énigmatique du fait que sortant d'on ne sait quelle bouche, elle appartient à un personnage, puisqu'elle est

²⁹ Philippe Boyer, *op. cit.*

retirée du corps du texte par le tiret et semble répondre à la voix cadre ou du moins confirmer ce que celle-ci énonce au sujet des jeunes joueurs de tennis.

Si la première occurrence de la voix d'un personnage reste sans appartenance, complètement désincarnée : nulle mention ne permet au lecteur d'attribuer ces paroles à un personnage spécifique, la deuxième occurrence est, quant à elle, accompagnée d'indications qui permettront au lecteur d'identifier le porteur de la voix.

Septième jour. Mais dans la torpeur de la sieste *une voix d'homme éclate, vive, presque brutale.*

Personne ne répond. On a parlé seul.

Personne ne se réveille. [...]

La voix qui vient de parler résonne dans l'écho du parc. [...]

Elle se tient face à la baie. La surveillance dans laquelle il la tient en est facilité.

Elle est belle. C'est invisible.

Le sait-elle?

– Non. Non.

La voix se perd du côté de la forêt.

Personne ne répond. C'est *la même voix vive, presque brutale.* [...]

– Je ne vous dérange pas?

– Non non.

– Je suis seul moi aussi dans cet hôtel. Vous comprenez.

– Oui.

Elle se lève. Elle passe.

Il se tait.

– Nous sommes les derniers tous les soirs, il n'y a plus personne.

Sa voix est vive presque brutale. (DDE, p. 12-15. Je souligne.)

C'est autour de cette voix « vive, presque brutale » et intrigante que se construira peu à peu un personnage. Contrairement à la première voix qui surgit, celle-ci, comportant un timbre particulier, est incarnée bien que le porteur de la voix appartienne à l'ensemble du personnel indéfini : « On a parlé seul. » (DDE, p. 12) L'indication du timbre de la voix, « vive, presque brutale », devient alors un indice qui rend possible au fil du texte l'attribution de cette voix énigmatique à un personnage. Mais il faudra attendre encore quelques pages avant d'être en mesure de connaître l'identité du diseur :

Stein. Lors de la première discussion entre Stein et Max Thor – on apprendra leur identité plus tard –, on retrouve cette même voix « vive, presque brutale », toutefois sans être encore en mesure de l’attribuer de manière définitive à l’un des deux hommes. Si un personnage se dessine doucement autour de cette voix, il n’en demeure pas moins qu’il n’est pas encore entièrement identifiable, ses contours se mêlent à ceux de l’autre homme avec qui il discute. Ce n’est que lors de la deuxième rencontre entre Stein et Max Thor que l’énigme du surgissement de cette voix se dissout, alors que Stein, cette fois nommé par le discours citant, fait explicitement mention du fait qu’il parle la nuit.

- Quelle exaltation, dit Stein, nous vient la nuit, c’est vrai, à vous et à moi. Je marche dans le parc. Quelquefois j’entends ma voix.
- Je vous ai vu quelquefois. Entendu aussi juste avant le lever du jour.
- C’est ça oui. C’est moi. Avec les chiens au loin, c’est moi qui parle. (*DDE*, p. 25)

Apparaissant d’abord anonyme, sans adresse spécifique et sans énoncé qui lui soit propre, cette voix, qui « éclate », « parl[e] seule », « résonne dans l’écho du parc », « se perd du côté de la forêt » (*DDE*, p. 12 et 13) et revient dans l’oreille du porteur, est à la fois un appel à se faire entendre et à recevoir une réponse. Devant l’absence de réponse de l’autre, elle « résonne », « se perd », pour finalement revenir détachée et être incorporée. « – C’est ça oui. C’est moi. Avec les chiens au loin, c’est moi qui parle. » (*DDE*, p. 25) En ce sens, l’absence de mention des paroles et l’anonymat du diseur font advenir la voix en tant qu’objet.

En effet, au niveau où il [Lacan] prend la question de la voix et de son incorporation, c’est-à-dire de ce qui va devenir la voix comme objet, comme objet qui se détache, la voix ne résonne pas dans un vide spatial, mais vient résonner dans le vide de l’Autre comme tel. Il [Lacan] précise : « Il est de la structure de l’Autre de constituer un certain vide, le vide de

son manque de garantie³⁰. » [...] ce qui fait office de coupure est la scansion de son émission. La scansion de la parole crée la voix qui chute. La voix comme objet n'est pas définie par la pulsation respiratoire ni par la sonorité, mais par le fait qu'elle est émise à partir d'un orifice (la bouche) et qu'elle est scandée. [...] La voix s'incorpore comme altérité de ce qui se dit.³¹

Le style particulier de Duras opère un détachement de la voix qui participe de l'énigme du diseur. Bien qu'au fil des pages le lecteur arrive à construire et reconnaître les personnages, à les identifier, il reste que quelque chose résiste à la compréhension tout au long de l'œuvre. L'articulation particulière et la configuration du dispositif énonciatif et dialogique reconduisent constamment l'énigme du diseur. À ce sujet, le premier dialogue entre Max Thor et Stein a valeur programmatique. S'ouvrant, comme presque toutes les autres scènes, sur une mention générale de l'heure du jour et du temps qu'il fait, la scène présente une discussion dans laquelle il s'avère difficile de différencier les personnages, tous deux étant désignés par le pronom « il » pendant quelques pages.

Neuf heure, crépuscule, crépuscule dans l'hôtel et sur la forêt.
 – Vous permettez?
 Il relève la tête et le reconnaît. Il a toujours été là, dans cet hôtel, depuis le premier jour. Il l'a toujours vu, oui, soit dans le parc, soit dans la salle à manger, dans les couloirs, oui, toujours, sur la route devant l'hôtel, autour du tennis, la nuit, le jour, à tourner dans cet espace, à tourner seul. Son âge

³⁰ Jacques Lacan, *L'angoisse – Le séminaire*, livre X, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, p. 318 dans Fauré, Christophe, « Marque de l'incorporel et fonction du trait unaire », dans *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 25, 2015, p. 136-137, en ligne, < <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2015-2-page-131.htm> >, page consultée le 28 février 2021.

³¹ Christophe Fauré, « Marque de l'incorporel et fonction du trait unaire », dans *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 25, 2015, p. 136-137, en ligne, < <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2015-2-page-131.htm> >, page consultée le 28 février 2021.

n'est pas ce qui paraît, mais ses yeux.

Il s'assied, prend une cigarette, lui en offre une.

– Je ne vous dérange pas?

– Non non.

Si la voix cadre nous permet de saisir que le premier et le deuxième « il » ne s'équivalent pas, qu'ils ne désignent pas le même personnage, la situation se complexifie au fur et mesure que progresse le dialogue entre les deux hommes. En effet, les indications de la voix cadre qui se rapportent aux gestes et déplacements de Stein et Thor se font elles aussi par l'usage du pronom « il » engendrant un effet d'indistinction entre les deux hommes. Bien que ce soit lors de cette discussion que se révèle le nom des deux hommes qui demeureraient jusqu'à présent innommés³², cette nomination ne permet pas pour autant leur identification. Le contexte d'énonciation ou les paroles prononcées permettent parfois de distinguer les deux hommes, mais la plupart du temps leur désignation par le simple pronom produit un effet d'incertitude.

– Vous êtes écrivain?

– Non. Pourquoi me parlez-vous aujourd'hui?

– Je dors mal. Je redoute d'aller dans ma chambre. Je tourne en proie à des pensées exténuantes.

Ils se taisent.

– Vous ne m'avez pas répondu. Pourquoi aujourd'hui?

Il le regarde enfin.

– Vous l'attendiez?

– C'est vrai.

Il se relève, l'invite du geste.

– Allons nous asseoir près des baies, voulez-vous?

– Ce n'est pas la peine.

– Bon.

Il n'a pas entendu son pas dans l'escalier. Elle doit être allée dans le parc, en attendant que la nuit vienne tout à fait. Ce n'est pas sûr.

³² « - Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif. » (*DDE*, p. 18) et « - Je ne connais que le parc, dit Max Thor. Je suis resté là. » (*DDE*, p. 21)

- Il n’y a que des gens fatigués ici, vous le saviez? Voyez, il n’y a pas d’enfants, ni de chiens, ni de journaux, ni de télévision.
- C’est pour ça que vous y venez? (*DDE*, p. 15-16)

Les mentions de la voix cadre : « Il le regarde enfin » et « Il n’a pas entendu son pas dans l’escalier », peuvent en effet renvoyer à l’un ou l’autre des deux hommes et rien ne vient lever cette incertitude. Stein et Thor apparaissent dès lors difficilement distinguables l’un de l’autre, et ce, dès leur première rencontre.

1.2.1 Interchangeabilité et destruction du moi

L’indistinction entre les personnages constitue l’une des particularités majeures de ce texte. Dépassant la simple ressemblance physique entre certains personnages³³, l’indistinction et la confusion des identités deviennent un enjeu majeur de l’œuvre, ainsi qu’un effet de style de l’écriture durassienne qui structurent de manière particulière le dispositif énonciatif et les rapports entre les personnages. L’absence fréquente de discours citant rend difficile l’attribution des paroles prononcées à un personnage. Lors de la scène finale, alors que Stein, Max Thor et Alissa se retrouvent tous les trois seuls à l’hôtel après le départ des Alione, le dialogue entre Stein et Thor est structuré de manière telle qu’il est souvent difficile, voire presque impossible, d’identifier le locuteur de manière définitive.

- La plage est toute petite, dit Stein. Il sera facile de les retrouver le soir, ou dans les rues ou dans les cafés. Elle sera heureuse de nous voir.
Silence.
- On dira qu’on s’est arrêté à Leucate en allant en Espagne. Que l’endroit nous plaît. Que nous décidons de rester là.

³³ La « note pour les représentations » indique qu’il y a une ressemblance entre Stein et Max Thor au niveau de leur apparence physique; de même que, lors de la scène du miroir (*DDE*, p. 99-102), Alissa fait mention de sa ressemblance avec Elisabeth Alione : « Je trouve que nous nous ressemblons, murmure Alissa... Vous ne trouvez pas? Nous sommes de la même taille. » (*DDE*, p. 100)

- Que nous décidons de rester là, oui.
- C’est sur le chemin de notre voyage.
- Oui.
- Silence.
- Reposons-nous, dit Stein.

Considérant la mention du discours citant qui accompagne la première et la dernière répliques, il ne fait aucun doute que ces paroles sont celles de Stein. Or, l’attribution des quatre répliques qui se trouvent entre les deux mentions de « Silence » ne s’avère pas aussi simple. Chacune de ces quatre répliques peut être attribuées à Thor ou à Stein sans que rien ne vienne lever cette incertitude : Stein peut aussi bien reprendre la parole après le moment de silence, de même que Thor peut être celui qui brise le silence. Le dispositif dialogal construit une complexité qui réside entre autres dans l’absence de discours citant rendant dès lors impossible l’identification du locuteur. D’ailleurs, la répétition tel quel d’une partie des propos d’un des deux personnages par l’autre suggère qu’ils pourraient tous deux être énonciateur des paroles; une sorte d’indistinction s’installe à l’intérieur même de la parole : les personnages semblent parfois parler d’un lieu commun. Ce phénomène, qui n’affecte pas tous les personnages de la même manière, instaure une dynamique relationnelle particulière qui se construit au fil du récit et qui cherche à s’imposer.

Le texte *Détruire dit-elle* met en scène quatre personnages : Élisabeth Alione, Max Thor, Stein et Alissa Thor, auxquels s’ajoutera finalement Bernard Alione, mari d’Élisabeth, venu chercher sa femme. Tout au long de l’œuvre, on assiste au développement de plusieurs relations triadiques³⁴ entre ces quatre personnage qui ont

³⁴ Voir le chapitre 7 de Nicole Everaert-Desmedt, *Interpréter l’art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Culture & Communication », 2006, 320 p, en ligne, <<https://www.cairn.info/interpreter-l-art-contemporain--9782804150228.htm>>, page consultée le 24 septembre 2019.

pour objectif de mettre le désir en circulation. Il semble que ce soit la rencontre entre Stein et Max Thor qui soit à l'origine de la structure triangulaire des relations entre les personnages. En effet, les premiers fragments de *Détruire dit-elle* sont centrés autour de la fascination qu'exerce Élisabeth Alione, regardée à son insu³⁵, sur Max Thor. Faites de regards unidirectionnels – ceux de Max Thor toujours tournés vers Alione et ceux d'Alione qui vont et viennent, se posant parfois sur les tennis, le parc, le livre, mais jamais sur Max Thor –, ces premières scènes n'inscrivent aucune réciprocité, partage, ni même relation entre les deux personnages; ils sont séparés et la rencontre apparaît impossible. Or, la dynamique change radicalement et une brèche s'ouvre au moment où Stein, qui « a toujours été là, dans cet hôtel, depuis le premier jour » (*DDE*, p. 15), vient à la rencontre de Max Thor : « C'est Stein qui va mettre en branle le récit, qui va déclencher le mouvement, c'est lui qui prend l'initiative du premier contact³⁶. »

– Vous ne savez rien? demande Stein.

– Rien. Que ce visage. Et ce sommeil.

Stein allume le lampadaire entre les deux fauteuils et le regarde.

Silence.

– Elle ne reçoit pas de courrier, elle non plus, reprend Stein. Mais quelqu'un téléphone. En général après la sieste. Elle porte une alliance.

Personne n'est encore venu.

Silence.

Stein se relève lentement et sort.

Pendant l'absence de Stein il se lève, va vers la table d'Élisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il ne retourne pas le livre.

Stein revient avec le registre de l'hôtel. Ils vont se rasseoir sous la lampe.

– Ils ne sont jamais dans le bureau à cette heure-ci, dit-il, c'est facile.

Il feuillette le registre, s'arrête.

– La voici, dit Stein.

³⁵ « Elle ignore qu'on la regarde » (*DDE*, p. 9)

³⁶ Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p. 142.

– Alione, dit Stein avec une grande clarté, – il déchiffre lentement, sa voix a baissé – Alione. Nom de jeune fille : Villeneuve. Née à Grenoble le 10 mars 1931. Sans profession. Française. Domiciliée 5 avenue Magenta à Grenoble. Arrivée le 2 juillet. (*DDE*, p. 26-27)

Lors de leur deuxième conversation, Stein dévoile le désir de Thor en faisant de la fascination de Thor pour Alione le sujet de leur discussion. Il est par ailleurs celui qui peut se « permettre de faire des choses que [les autres ne feraient pas] » (*DDE*, p. 29), initiant les premières transgressions qui ont pour objectif de rétablir la circulation du désir en consultant le registre de l'hôtel et en ouvrant le livre de lecture d'Alione : « Max Thor se montre bien ici soumis à la force de son propre désir incarné par Stein³⁷. » Stein reprend le mouvement de Max Thor vers le livre d'Alione là où celui-ci l'avait arrêté et pousse ce mouvement encore plus loin en consultant le registre de l'hôtel. C'est à partir de cette consultation qu'on en apprendra davantage sur cette femme endormie. La révélation du nom de jeune fille d'Élisabeth s'avère importante pour la suite puisque ce nom, Villeneuve, sera réutilisé par Stein lors de la partie de cartes pour tenter d'arracher Élisabeth aux conventions traditionnelles du mariage et du même coup pour la faire entrer dans le jeu du trio.

Si l'arrivée en scène de Stein enclenche un changement radical au niveau de la dynamique entre les personnages, c'est pourtant la présence d'Alissa qui permettra la rencontre d'Élisabeth Alione. Tout comme Stein, Alissa, cette étudiante endormie que Thor a rencontrée dans l'une de ses classes et qu'il a mariée, détient un rôle particulier dans le récit : elle est, elle aussi, moteur du récit et, à en croire Stein, elle est l'instrument de la destruction : « La destruction capitale en passera d'abord par [ses] mains. » (*DDE*, p. 59) L'arrivée d'Alissa à l'hôtel occasionne la formation du trio juif

³⁷ Philippe Boyer, *op. cit.*

dans lequel le désir ne connaît plus de limite : il circule librement entre les trois. Le désir de Max Thor pour Alione est partagé par les deux autres, de même que Stein aimera Alissa de l'amour que Thor lui porte. Merlin-Kajman souligne d'ailleurs la manière dont Duras lie le personnage juif à la question du désir : « Marguerite Duras, très *évidemment*, convoque une hésitation analogue à celle de “Juifs indésirables” mais la transporte dans l'univers contraire du “désirable” : son œuvre a placé le désir dans le sillage du signifiant juif³⁸. » Il semble y avoir chez les trois personnages juifs une même volonté de mettre à nu un impossible, la reconnaissance d'une inadéquation fondamentale qui est à maintenir, à défendre et, en ce sens, leurs échanges travaillent à la promotion du désir comme absolu, comme Loi.

La libre circulation du désir entre les trois juifs procède de la destruction du moi individuel au profit d'une identité collective, de l'indistinction et d'un partage sans limite. Duras dira à propos de Stein, Thor et Alissa « qu'ils sont les mêmes. Ces trois personnages sont complètement interchangeables³⁹. » La création de cette identité commune provient du partage de leur judéité qui est le lieu où s'opèrent l'effacement des singularités, la destruction du moi individuel. Stein, Max Thor et Alissa possèdent un statut particulier dans le texte : ils ne sont pas identifiés par leur prénom, leur statut matrimonial ou encore par leur statut social : ils sont d'indissociables « juifs allemands. » Toutes tentatives de nomination et d'identification du trio ou de ces membres en passent d'ailleurs par l'évocation de leur judéité⁴⁰ : « Je m'appelle Stein,

³⁸ Hélène Merlin-Kajman, « “Des juifs allemands” », dans *Les dossiers du Grihl*, n°1, février 2012, En ligne, <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5039#quotation>>, page consultée le 03 février 2020.

³⁹ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ Lucien Israël, *op. cit.* p. 33.

dit-il. Je suis juif. » (*DDE*, p. 18), « Stein, dit Max Thor. Un juif aussi. » (*DDE*, p. 33), « – Qui êtes-vous? demande-t-il [Bernard Alione] – Des juifs allemands, dit Alissa. » (*DDE*, p. 111) Conséquemment, la figure du juif revêt une importance capitale dans l'œuvre : il semble que ce soit elle qui permette la création d'une communauté dans laquelle le désir circule et les identités se confondent et se mélangent sous le nom *juif*.

Procédant par conjonctions et disjonctions entre le discours cadre et les dialogues, l'écriture durassienne contribue elle aussi à la confusion des identités et à la construction de l'identité collective. En effet, la manière particulière dont le discours cadre s'enchâsse aux dialogues produit des sens multiples qui appellent à être déchiffrés.

– Ma femme est très jeune. Elle pourrait être mon enfant.

– Son nom?

– Alissa.

– J'imaginai que vous étiez un homme libre d'attache à l'extérieur de l'hôtel – il sourit –, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez jamais de courrier. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa.

Elle reste debout devant une allée – celle de la forêt – hésite, puis se dirige vers le porche de l'hôtel.

– Dans trois jours. Alissa est dans sa famille. Il y a deux ans que nous sommes mariés. Elle va chaque année dans sa famille. Elle y est depuis une dizaine de jours déjà. Je revois mal son visage.

Elle est rentrée. C'est son pas. Elle traverse le couloir.

– J'ai vécu avec différentes femmes, dit Stein. Nous avons à peu près le même âge, alors j'ai eu du temps pour les femmes, mais jamais je ne me suis marié à aucune, même si je me suis prêté à la comédie du mariage, je n'ai jamais accepté sans ce hurlement intérieur du refus. Jamais.

Elle est dans l'escalier maintenant.

– Et vous? Êtes-vous un écrivain?

– Je suis en passe de le devenir, dit Stein. Vous comprenez?

– Oui. Depuis toujours sans doute?

– Oui. À quoi l'avez-vous deviné?

Plus aucun bruit d'aucune sorte maintenant. Elle doit avoir atteint sa chambre. (*DDE*, p. 19-20)

À première vue et en toute conformité avec la logique de l'antécédent de pronom, les mentions de la voix cadre donnent l'impression de renvoyer à Alissa qui apparaît comme étant l'antécédent du pronom « elle », d'autant plus que les paroles de Stein place l'arrivée d'Alissa comme étant de l'ordre de l'événement qui appartient au présent, qui commence à avoir lieu : « Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa. » (*DDE*, p. 19.) Tout porte à croire que le discours cadre s'inscrit dans le prolongement des paroles de Stein et que la voix cadre décrit l'arrivée d'Alissa à l'hôtel. Or, ce n'est qu'au moment où Max Thor prend la parole que cette lecture s'avère invalidée. Max Thor spécifie : « Dans trois jours. Alissa est dans sa famille. » (*Ibid.*) ; elle ne peut donc pas être celle qui « reste debout devant une allée – celle qui mène à la forêt. » (*Ibid.*) Dès lors que Max Thor fait cette spécification, on assiste à un retournement du sens qui force le lecteur à prendre conscience de l'inadéquation qui structure le rapport entre les mentions de la voix cadre et les paroles des personnages : le lecteur n'a d'autre choix que reconfigurer la scène autrement. Pour y parvenir, il faut remonter au début du texte pour comprendre que le personnage qui est désigné par le pronom « elle » est en fait Élisabeth Alione.

Si l'on a d'abord l'impression d'une conjonction entre les dialogues et le discours cadre, on s'aperçoit pourtant progressivement qu'ils sont disjoints et qu'ils construisent chacun un cadre qui leur est propre : l'un portant sur Alissa et l'autre sur les déambulations d'Alione. Cette dislocation des deux registres, celui du regard et celui des voix, ne se fait cependant pas sans produire un effet de confusion entre Alione et Alissa ; c'est d'ailleurs de cette confusion des identités que se produit la découverte de l'inadéquation des deux registres qui deviendra au fil des années la signature de l'œuvre cinématographique de Duras. *Le Camion*, *India Song*, ou encore *La femme du Gange* : le cinéma des années 70 de Duras exploite ce désarrimage entre le récit des images et celui des voix dont l'intrication ouvre pourtant sur un ailleurs, hors lieu, hors champ, hors cadre. Dans *L'entreécriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène*, Julie Beaulieu souligne la manière singulière dont le cinéma durassien use de

cette technique : « Entre le dit (lu) et le vu (ce qui est montré ou pas) se déploie un cinéma unique : au-delà du cadre, césure entre la voix et l'image qui s'y rejoignent, davantage monstration que représentation (au sens de mimétisme)⁴¹. » Si le film *Détruire dit-elle* n'exploite pas encore pleinement cette technique, il semble que l'écriture du livre possède déjà l'intuition de cette forme particulière que prendra le cinéma durassien.

1.3 La temporalité

« Le temps chronologique constituerait, pour Duras, une sorte de suprastructure aliénante par excellence⁴². »

Débutant par une indication météorologique ou par une indication des jours qui sont comptabilisés, la plupart des fragments construisent une temporalité qui, en apparence, respecte le principe de linéarité de la chronologie temporelle : le septième jour est précédé du sixième et suivi du huitième; le jour est suivi de la nuit et *vice versa*. Or, malgré cette apparente linéarité du récit, le dispositif temporel de *Détruire dit-elle* présente certaines particularités qui placent le récit dans un rapport singulier au temps et qui participent à la construction de l'énigme de l'œuvre. L'écriture durassienne, tant par son style que par ses choix typographiques, rompt avec la temporalité qu'impose le déroulement de l'écriture et de la lecture. Stagnations, arrêts, répétitions et simultanéité sont les principes qui détruisent l'écoulement du temps. Lucien Israël, lors

⁴¹ Julie Beaulieu, *L'entrecriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 24.

⁴² Christophe Meurée, « Processus atemporel durassien », in Myriem el Maïzi, *et al.*, *Écriture, Écritures*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, coll. « La revue des lettres modernes », n°2, 2007, p. 133.

de ses séminaires, commente fort justement la structure particulière du temps de ce texte qui « situe à tout instant [...] un autre temps⁴³ ». Ainsi, la structure temporelle de *Détruire dit-elle* tend à déconstruire le principe de la linéarité narrative.

Le style particulier employé par Duras dans *Détruire dit-elle* travaille à la destruction des habitudes de lecture du lecteur. Si la lecture et l'écriture exigent une certaine forme de linéarité, le style de *Détruire dit-elle* leur fait subir quelques assauts et, par le fait même, Duras force le lecteur à concevoir autrement l'acte de lecture. Un des niveaux de complexité du texte réside dans le fait que la configuration du dispositif temporel de *Détruire dit-elle* participe à la création d'un temps simultané. La première rencontre entre Alissa et Élisabeth Alione est le cas le plus flagrant de cette simultanéité des scènes.

Jour dans le parc. Soleil.

Alissa Thor et Élisabeth Alione, à dix mètres l'une de l'autre, sont allongées. Alissa, les yeux entrouverts, regarde Élisabeth Alione.

Élisabeth Alione dort, le visage nu légèrement penché sur son épaule. Son corps est parsemé de taches de lumière que laisse passer l'ombre de l'arbre. Le soleil est fixe. L'air tout à fait calme. Sous l'effet d'éblouissements successifs, Alissa découvre, découvre le corps sous la robe, les longues jambes aux cuisses plates, de coureuse, l'extraordinaire flexibilité des mains endormies, pendantes, au bout des bras, la taille, la masse sèche des cheveux, l'endroit des yeux.

Derrière la baie de la salle à manger Max Thor regarde vers le parc. Alissa ne le voit pas. Elle est tournée vers Élisabeth Alione. Max Thor ne voit pas d'Alissa que le faux sommeil, les cheveux et les jambes sur la chaise.

Max Thor reste un moment face au parc. Lorsqu'il se retourne, Stein est près de lui.

⁴³ Lucien Israël, *op. cit.*, p. 29.

– Ils sont tous allés se promener, dit Stein.
 Nous sommes seuls.
 Silence.
 Les baies sont ouvertes sur le parc.
 – Quel calme, dit Stein. On les entend respirer.
 Silence
 – Alissa sait, dit Max Thor. Mais que sait-elle?
 Stein ne répond pas. (*DDE*, p. 53-55)

Une des particularités de cette scène se trouve au niveau de la disposition du texte sur la page : une partie du texte est séparée du corps du texte laissant ainsi un espace vide entre la marge de gauche et le début des paragraphes. Ce choix typographique inhabituel s'avère cependant bien significatif. En effet, il permet, d'une part, de mettre en scène visuellement sur la page la place que chacun des personnages occupent dans l'espace : la partie du texte qui occupe l'étendu de la page correspond au parc où se trouve Élisabeth Alione et Alissa Thor, tandis que celle qui est retirée correspond à la salle à manger de l'hôtel dans laquelle se trouve Max Thor qui, regardant les deux femmes par la baie, sera rejoint par Stein. La disposition du texte sur la page est, en ce sens, révélatrice du lieu où se trouvent les personnages. Le confinement des deux hommes à l'intérieur de l'hôtel est joué par l'espace restreint de la page qui leur est attribué, tandis que le parc, lieu ouvert, n'est pas limité au niveau de l'usage de l'espace qu'offre la page⁴⁴.

D'autre part, cette scène est construite de manière telle qu'elle suppose une simultanéité temporelle. En effet, le premier cadrage sur le parc donne l'impression de

⁴⁴ Maryse Fauvel, « Sous le signe de Dionysos », *The French Review : Journal of the American Association of Teachers of French*, Vol. 65, n°2, décembre 1991, p. 232, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/395592>>, page consultée le 20 mars 2019.

présenter la scène à partir d'un lieu neutre, surplombant : la scène est vue, regardée et décrite sans qu'il soit possible d'attribuer cette perception à un personnage : « Alissa Thor et Élisabeth Alione, à dix mètres l'une de l'autre, sont allongées. Alissa, les yeux entrouverts, regarde, regarde Élisabeth Alione. » (*DDE*, p. 53) La présence des deux personnages qui occupent la scène dans le parc dans le premier énoncé de la voix cadre suppose donc qu'elle n'est perçue par aucune des deux femmes. D'ailleurs, la deuxième phrase vient confirmer le fait que la scène n'est pas cadrée à partir du regard d'Alissa puisqu'il est mentionné que son regard est entièrement tourné vers Élisabeth qui dort.

Sous l'effet d'éblouissement successifs, Alissa découvre, découvre le corps sous la robe, les longues jambes aux cuisses plates, de coureuse, l'extraordinaire flexibilité des mains endormies, pendantes, au bout des bras, la taille, la masse sèche des cheveux, l'endroit des yeux. (*DDE*, p. 53-54)

Suivant l'ouverture du fragment, cette description d'Alione est cadrée à partir du regard d'Alissa et dévoile l'état d'endormissement d'Alione. Ainsi, la perception du passage qui ouvre le fragment ne peut être attribuée ni à Alione, qui dort, ni à Alissa, dont le regard est posé sur Alione. Ce n'est qu'au moment où la partie qui est retirée du corps du texte apparaît que l'on arrive à saisir que le cadrage initial se situe du côté du regard de Max Thor dont la présence n'était jusqu'alors pas dévoilée. Max Thor est celui qui, derrière la baie, regarde les deux femmes qui ne savent pas être vues : « Alissa ne le [Max Thor] voit pas. Elle est tournée vers Élisabeth Alione. Max Thor ne voit d'Alissa que le faux sommeil, les cheveux et les jambes sur la chaise longue. » (*DDE*, p. 54) Il sera éventuellement rejoint par Stein quelques instants avant qu'Alissa n'adresse la parole à Alione. Maryse Fauvel propose une analyse fort intéressante de ce maniement de l'espace de la page :

Une partie du texte (54-64) est disposée sous forme de deux colonnes qui réfléchissent la disposition dans l'espace des interlocuteurs : les femmes sont allongées dans le parc, dans un espace ouvert; leurs propos prennent la largeur de la page, mais sont entrelacés de ceux des hommes qui, eux, se

tiennent dans la salle, derrière les baies : leurs paroles sont rendues en une colonne étroite décentrée sur la droite, laissant béante une large bande blanche où résonne les voix des femmes qu'ils épient. [...] La page se fait écho ou miroir, réfléchit leurs propos et réfléchit ou dédouble les personnages, dont l'identité déborde l'une dans l'autre. Ces blancs font du livre "un objet" et de la page une scène. Elle est marquée non plus par un bloc noir de phrases écrites qui envahiraient le blanc, mais par des lambeaux qui font l'effet de dessins sur la page ajourée⁴⁵.

Tout au long de ce fragment, les voix des deux hommes sont plaquées sur la discussion des deux femmes. Quoique ces deux scènes apparaissent de manière successive sur la page, elles se déroulent en fait simultanément. Si c'est d'abord à partir du jeu des cadrages que se révèle la simultanéité de ces deux scènes, celle-ci devient de plus en plus évidente au moment où Alissa engage la discussion avec Alione. En effet, la discussion entre les deux femmes est entrecoupée d'une autre discussion, celle entre Stein et Thor. Bien que chacune des deux discussions se déroule dans un espace différent, elles partagent toutes deux le même temps. Les deux conversations ne sont pas alternées ou enchaînées sur le plan temporel; elles sont enchâssées, superposées. Reprenant sur le mode interrogatif certains mots qu'Alione prononce, Alissa est celle qui permet de faire entendre la continuité de leur discussion par ses répliques : « – Sur une plage, je dors *aussi bien*. [...] – *Aussi bien?* demande Alissa. [...] – Ici je suis *en convalescence*. [...] – *En convalescence?* demande Alissa. [...] – Et puis j'avais eu *une grossesse difficile*. [...] – *Une grossesse difficile?* demande Alissa. » (DDE, p. 56-58. Je souligne) En ce sens, la temporalité de la discussion entre les deux femmes suggère que la scène qui se déroule dans le parc est ininterrompue et que les voix des deux hommes s'imposent sur la scène, pour le lecteur/spectateur, sans que les deux femmes n'aient conscience de leur présence, de leur regard ou de leurs paroles. Se déroulant

⁴⁵ *Idem*.

dans une sorte de parallèle simultané, les deux conversations deviennent l'occasion de révélations :

Et les choses s'éclairent dans la scène en contrepoint, où d'un côté Stein et Max Thor sont assis derrière la baie de la salle à manger et observent les deux femmes ; où de l'autre Alissa tente d'entraîner Élisabeth Alione dans la forêt : un homme et une femme. Mais en chacun d'eux la parole est donnée à l'*autre* : Alissa parle la folie muette d'Élisabeth, son désir, tandis que Stein parle la folie muette de M. Thor⁴⁶.

Interrogeant de manière presque violente Élisabeth Alione, Alissa cherche à faire entrer Alione dans le jeu des trois juifs en établissant le premier contact avec cette femme qui n'avait été jusqu'à présent qu'un objet de fascination hors circuit; tandis que Stein, de son côté, questionne Max Thor au sujet d'Alissa. Paradoxalement, la construction particulière de ce passage place les deux hommes comme étant ceux qui font apparaître la scène – puisqu'elle est vue de leur lieu –, mais ils ne révèlent leur présence que par leur voix hors champ qui permet de faire entendre l'envers de la discussion entre les deux femmes :

- Et puis j'avais eu une grossesse difficile.
 - Voici venir le mensonge, dit Max Thor.
 - Il est encore lointain.
 - Elle l'ignore encore, oui.
- Une grossesse difficile? demande Alissa.
- Oui. Très.
- Elles se taisent.
- Vous y pensez beaucoup?
- Elle a tressailli sous le coup de la question. Ses joues sont moins pâles.
- Je ne sais pas – elle se reprend –, je veux dire, comme je ne dois pas y penser, n'est-ce pas... et puis je dors beaucoup... j'aurais pu aller chez mes

⁴⁶ Philippe Boyer, *op. cit.*

parents dans le Midi. Mais le docteur a dit qu'il fallait que je sois seule tout à fait. (*DDE*, p. 58-59)

Ce « mensonge », auquel font référence les deux hommes, semble à priori porter sur la grossesse d'Alione puisque leur commentaire entre en résonance avec la réplique d'Alione du fait qu'il la suit. Ce n'est qu'au moment de la discussion entre Stein, Alissa Thor, Max Thor, Élisabeth Alione et Bernard Alione – quelque cinquante pages plus loin – que sera révélé la nature du mensonge grâce à un commentaire de Bernard Alione : « – C'est elle, dit Bernard Alione, qui a décidé de venir ici. Elle seule. D'un seul coup. / – Il rit presque. / – Elle a compris qu'il lui fallait faire cet effort. » (*DDE*, p. 110) Alione a donc décidé d'elle-même, et non sous ordonnance d'un quelconque médecin comme elle le prétend lors de sa discussion avec Alissa, de se rendre dans cet hôtel. Écoutant la conversation d'Élisabeth et d'Alissa, Max Thor et Stein dévoilent ce qu'Alione ne dit pas, et ce, bien avant que la voix cadre ne mentionne le changement d'état et le bégaiement d'Alione qui trahissent son mensonge. C'est en ce sens que Stein et Thor se présentent comme étant ceux qui permettent de faire entendre l'envers de la discussion des deux femmes.

1.3.1 L'éternel dimanche de repos

La représentation de la chronologie temporelle dans *Détruire dit-elle* tient à la comptabilisation du temps depuis l'arrivée de Max Thor à l'hôtel : « Il y a six jours quand il est arrivé elle était déjà là, le livre devant elle et les pilules, enfermée dans une longue veste et un pantalon noir. » (*DDE*, p. 10), « Soleil. Septième jour. » (*DDE*, p. 11), « Jour. Huitième. Soleil. » (*DDE*, p. 12). Si le compte des jours qui s'écoulent est d'abord fait de manière explicite, au fil des pages du texte, ces mentions s'effacent progressivement pour ne laisser que des mentions implicites qui permettent toutefois au lecteur de reconstruire la chaîne temporelle. La majorité des fragments du texte débute avec une indication sur le moment de la journée, d'alternance entre le jour et la nuit ou le soleil et le crépuscule. Il revient donc au lecteur de maintenir le compte, ou

non. Ce comptage s'avère cependant bien plus difficile que le texte ne le laisse paraître. La temporalité est soumise à une logique répétitive qui empêche la construction d'une chaîne temporelle linéaire. En ce sens, Duras construit un temps dilaté qui semble pourtant toujours s'écouler selon une logique répétitive.

Le fait que la répartition du temps dans les fragments ne se fasse pas de manière stable contribue à rendre le temps du récit incertain : un même moment de la journée est parfois réparti sur plusieurs fragments. C'est le cas notamment du treizième jour qui s'étend sur deux fragments débutant tous deux avec la même mention créant ainsi un effet de répétition : « Temps éclatant. » (*DDE*, p. 95 et 108) Les mentions météorologiques qui ouvrent certains fragments contribuent ainsi elles aussi, à créer un effet de répétition ou de stagnation du temps : les jours septième et dixième sont tous deux accompagnés d'une indication météorologique semblable, « Il a plu ce matin vers cinq heures. » (*DDE*, p. 9), « Il a plu le matin. », (*DDE*, p. 30) et, aux jours onzième et douzième, on retrouve textuellement la même mention, « Jour dans le parc. » (*DDE*, p. 53 et 75). Il devient donc de plus en plus difficile de saisir cette étrange temporalité répétitive apparemment frappée d'arrêts, de stagnations.

Par ailleurs, lorsque le récit se termine, il est difficile de savoir avec certitude la durée du temps qui s'est écoulé depuis son commencement, et ce, malgré la régularité des mentions d'alternance entre le jour et à la nuit. Ce n'est qu'en regardant de plus près que l'on arrive à établir que le récit prend fin au treizième jour depuis l'arrivée de Max Thor, soit une semaine après son commencement. Cette semaine s'avère plutôt particulière puisque la journée du dimanche y revient deux fois, au jour dixième et treizième. Dans *Shabbat : un instant d'éternité*, Benjamin Gross souligne très justement que, contrairement aux autres divisions du temps (jour, mois, année), la division du temps en semaine de sept jours n'est pas structurée en fonction d'un phénomène astronomique.

La semaine de sept jours ne correspond à aucun phénomène astronomique. Son acceptation universelle peut être considérée comme un consentement tacite à une division du temps suivant un critère biblique : une division effectuée, non en fonction d'un fait de la nature, mais d'un critère extérieur, transcendant.⁴⁷

Si cette « acceptation universelle [de la] division du temps suivant un critère biblique » est maintenant passée du côté de la convention sociale, Duras rejette ce passage pour réinscrire cette division temporelle du côté d'un temps biblique appartenant à la tradition juive. Ainsi, la logique temporelle qu'impose *Détruire dit-elle* rejette la convention selon laquelle le dimanche ne revient qu'une seule fois par semaine sans pour autant évacuer l'aspect biblique de cette division. Ce redoublement du septième jour de la semaine inscrit donc ce texte de Duras dans un rapport plutôt particulier avec le récit de la Création biblique, d'autant plus que le récit de *Détruire dit-elle* commence là où le récit de la Création s'achève : « Il y a *six jours* quand il est arrivé elle était déjà là, le livre devant elle et les pilules, enfermée dans une longue veste et un pantalon noir. » (*DDE*, p. 10. Je souligne). Par ailleurs, il est bien difficile de ne pas remarquer la ressemblance entre la formule employée par Duras pour mesurer le temps, « Soleil. Septième jour. » (*DDE*, p. 11), et la formule biblique, « Il y eut un soir, il y eut un matin : sixième jour » (Gen, 1.31). Quoique semblable, la formule employée par Duras se différencie de celle de la Bible : elle est réduite au strict nécessaire et arrachée à toute structure phrastique.

On assiste aussi progressivement, avec l'introduction de ces personnages et de quelques détails sur ces personnages, à une sorte de création, de genèse et cette dimension créatrice est tellement consciente chez Marguerite Duras qu'elle reprend à plusieurs reprises le style de la création,

⁴⁷ Benjamin Gross, *Shabbat : un instant d'éternité*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie de l'imaginaire » 2015, p. 10.

de la Genèse. Style bien sûr vu à travers l'optique durassienne, c'est-à-dire réduite à sa plus simple expression.⁴⁸

D'ailleurs, pour le huitième jour, Duras poussera encore plus loin cette déstructuration et destruction de la phrase en inversant les groupes de mots et en réduisant la phrase à son strict minimum, soit à un seul mot : « Huitième. Jour. Soleil. » (*DDE*, p. 12) Que le texte cesse de mesurer la durée du temps écoulé au huitième jour depuis l'arrivée de Max Thor n'est pas sans faire écho au Shabbat et aux temps messianiques.

L'observance du 7^{ième} jour suivant les règles que l'expérience juive lui a imposé durant des siècles, ainsi que le rappel de la symbolique du chiffre 7 à tous les niveaux du temps et de l'espace, s'inscrivent dans la lutte à mener pour maintenir vivace le souvenir du temps de l'origine dans la des hommes, afin de conserver le goût de l'être et de propulser l'histoire vers la plénitude du 8^{ième} jour de la rédemption universelle.⁴⁹

Comme le souligne Gross, le huitième jour, dans la tradition juive, est le jour de l'avènement du temps messianique, donc le premier jour de l'ère messianique. L'effacement, au huitième jour, des mentions explicites de l'écoulement du temps au profit de mentions implicites, « jour », « nuit », « crépuscule », « soleil », permet de faire entendre un changement de registre au niveau temporel, celui d'un temps autre, d'un temps en retrait par rapport au temps habituel, d'un temps suspendu, d'un temps hors-temps pourtant inscrit au sein d'une certaine temporalité.

Avec ce texte, Duras témoigne d'un certain ancrage à la tradition juive et à la Bible, dont elle ne cesse d'en faire ressentir l'omniprésence, mais toujours en s'en

⁴⁸ Lucien Israël, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ Benjamin Gross, *op. cit.*, p. 99.

ressaisissant à sa manière. *Détruire dit-elle* se présente en un sens comme le récit de l'ère messianique, du monde à venir. Ce temps, pour le moins paradoxal et profondément utopique, est décrit et placé dans un rapport de continuité avec le temps sabbatique par Gross dans *Shabbat : un instant d'éternité* :

Le septième jour parfait les six jours de l'œuvre en leur adjoignant une dimension qualitative différente. Cette distinction, qui sépare le septième jour des autres jours de la semaine, le charge d'une sainteté intrinsèque ; il est de même nature que le monde à venir, une graine d'éternité. Il introduit dans l'univers une temporalité différente de celles des six jours de l'œuvre et laisse entrevoir un au-delà de l'univers.⁵⁰

Cette « nature du monde à venir », « au-delà de l'univers », n'est pas de l'ordre du divin : il adviendra dans l'histoire humaine. C'est du moins ce qu'enseigne la tradition juive. Kalfa, dans « L'épreuve du messianisme », souligne bien cette aspect particulier du temps messianique : « Pour le judaïsme, [...] la fin de l'histoire ne concerne pas la fin au sens d'un achèvement de l'histoire. Comme disent les textes : dans les temps messianiques, l'histoire continuera et il n'y aura aucun changement sur le plan naturel.⁵¹ » Considérant l'absence de changement sur le plan naturel, il semble légitime de se questionner sur la nature du changement que les temps messianiques engendreront. Dans *Poétiques du Messie*, Anne-Élaine Cliche décrit l'utopie du changement que constitue le temps messianique dans sa dimension temporelle.

Si le Messie, dans cette histoire, est une utopie par laquelle l'historique peut se convertir en transhistorique, mais aussi le hors-temps en temporalité, sans jamais pourtant se projeter hors de l'histoire, c'est une utopie toujours

⁵⁰ Benjamin Gross, *op.cit.*, p. 25.

⁵¹ Ariane Kalfa, « L'épreuve du messianisme », *Figures du Messie. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Cohen-Boulakia et Shmuel Trigano, In Press, Arnaud Dupin & Serge Perrot, Éditeurs-BJ, 1997, p. 34.

actualisée, le présent est à chaque seconde éternel et les fins se réalisent *maintenant* de génération en génération. Le paradoxe du Messie est dans cette affirmation, au présent, du devenir, puisqu'il s'agit de produire le sens au sein même de l'événement⁵².

En ce sens, l'avènement de l'ère messianique produirait un changement de sens, de registre ou de paradigme, qui, quoique profondément utopique, permettrait la « transformation de l'*uchronos en chronos*, de l'hors-temporalité en temporalité⁵³. » L'utopie que constitue les temps messianiques est d'ailleurs renforcée par le fait que, non seulement, le monde à venir échappe à toute représentation, mais il n'a jamais été révélé à qui que ce soit :

Les prophètes n'ont pas reçu de révélations particulières à ce sujet, seuls ceux qui l'attendent en goûteront la venue. Ce monde dépend de cette attente singulière de chacun et non des événements de l'histoire. Or les prophètes ne savent pas grand-chose – voire ne savent rien – de cette attente singulière, elle leur échappe. Ils n'ont donc pas prophétisé à ce sujet⁵⁴.

Le messianisme juif s'inscrirait donc à priori au cœur même du respect individuel de la Loi, dans une certaine éthique : « Cette interprétation semble donc remettre à l'homme la responsabilité pleine et entière de son destin dans le monde-qui-vient et cela précisément parce que ce monde vient dès maintenant⁵⁵. »

⁵² Anne-Élaine Cliche, *Poétique du Messie: l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, p. 21.

⁵³ Ariane Kalfa, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴ Catherine Chalier, « Le-monde-qui-vient », *Pardès*, vol. 1, n° 53, 2013, p. 187.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 195.

Interrogée sur sa vision du communisme par Jacques Chancel en entrevue à *Radioscopie*, Duras formulera à deux reprises deux réponses quasi-identiques : « C'est la fin de ce que vous voyez autour de vous maintenant, ici, partout. Je ne sais pas ce que c'est autrement. [...] Je ne sais pas ce que c'est le communisme, vous non plus, personne ne le sait⁵⁶ »; et « Je vous dis : je ne sais pas ce que c'est le communisme. Je ne sais pas du tout. Les gens qui vous disent ce que c'est ils mentent, personne au monde ne le sait⁵⁷. » Ces propos tenus par Duras quelques mois après la rédaction et le tournage de *Détruire dit-elle* rejoignent la conception juive des temps messianiques notamment par l'absence de révélation et l'impossibilité de savoir à quoi ressemblera le monde futur. Duras a une vision entièrement utopique de ce que serait le communisme en tant que monde à venir : « ce que je dis est absolument irréalisable. Je suis en pleine utopie. Je le sais. Mais ça n'a pas d'importance. Je peux le dire : ce n'est pas une raison parce que l'on ne sait pas où on va pour ne pas y aller. Ça m'est complètement égale⁵⁸. » C'est toute la pensée et la poétique durassiennes qui s'inspirent de la pensée juive. Le messianisme durassien serait peut-être cet éternel dimanche de repos qui succéderait à la destruction capitale et au rejet politique et social dont Duras se revendique en 1969 : « Moi, je voudrais la [la connaissance] détruire pour la remplacer par le vide. La vacance complète de l'homme⁵⁹. » C'est peut-être aussi cet étrange état dans lequel sont plongés les trois juifs : Stein, Alissa et Max Thor.

⁵⁶ Jacques Chancel (anim.), Marguerite Duras (invité), « Radioscopie », [vidéo], 28 décembre 1969, 6 min 05 sec, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=33JJM5zyZKo>> page consultée le 23 novembre 2018.

⁵⁷ *Ibid.*, 12 min 29 sec.

⁵⁸ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹ *Idem.*

1.3.2 « Ce sont déjà des enfants »

Dans *Poétiques du Messie*, Anne-Élaine Cliche cite André Néher qui résume l'analyse que fait le Maharal de Prague des changements au niveau des relations humaines engendrés par l'ère messianique.

Le Maharal décèle la virtualité messianique de l'événement dans l'histoire concrètement vécue par les hommes. Ce n'est pas simplement une date qui a été franchie, en appelant une autre, plus intense, mais c'est toute une situation qui a changé dans les rapports des hommes entre eux. Sociologiquement, et non pas chronologiquement, quelque chose de fondamental s'est modifié dans la structure des relations humaines, et c'est cette modification concrète, et non pas l'imminence d'une date, qui conduit irréversiblement vers un nouvel achèvement⁶⁰.

Cette modification de « la structure des relations humaines » évoquée par Néher ressemble fortement à celle qui régit les rapports entre les personnages de *Détruire dit-elle*. C'est du moins ce que laisse entendre le commentaire de Duras au sujet de son personnage, Stein, lors d'une entrevue à la radio avec Jacques Chancel : « Je pense que Stein est un mutant. [...] Je sais qu'il y en aura plus tard des Stein, de plus en plus, je l'espère de toutes mes forces, mais de le définir quant au passé, je ne peux pas puisqu'il appartient à l'avenir⁶¹. » Si ce « mutant de l'avenir » est celui qui annonce l'avènement de la destruction, il n'est pourtant pas celui qui l'accomplira : « La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa, dit Stein. » (*DDE*, p. 59) Stein et Alissa semblent tous deux issus du même lieu et appartenir au même monde-à-venir. Duras dira d'ailleurs de ces deux personnages qu'ils lui sont « complètement familiers⁶² » par

⁶⁰ Anne-Élaine Cliche, *Poétique du Messie : l'origine juive en souffrance*, *op. cit.*, p. 53.

⁶¹ Jacques Chancel (anim.), Marguerite Duras (invité), *op. cit.*, 26 min 08 sec.

⁶² Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 50.

opposition à Élisabeth Alione, Bernard Alione et Max Thor qui, dit-elle, « sont des personnages externes ⁶³. » À suivre les configurations des relations entre les personnages tout au long du texte, il s'avère toutefois que les Alione constituent un groupe à part, celui de l'illusion d'une vie fondée sur l'imposture du mensonge de la bourgeoisie, du mariage, des conventions et des règles sociales. Si Max Thor apparaît d'abord comme appartenant à ce groupe aux yeux de Stein – qui paraît totalement étonné lorsqu'il découvre le statut matrimonial de Max : « – Tiens, je ne m'imaginai pas cela. [...] J'imaginai que vous étiez un homme libre de toute attache à l'extérieur de cet hôtel – il sourit –, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez jamais de courrier. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa » (*DDE*, p. 18-19) –, il n'en demeure pas moins qu'il sera très rapidement arraché à ce monde par Stein, mais aussi par Alissa qui, choisissant d'entrer dans le jeu, l'entraînera avec elle et lui fera une place.

M. Thor se montre bien ici soumis à la force de son propre désir incarné par Stein. Dès lors il va peu à peu transgresser toutes les règles du monde extérieur, du monde de l'ordre [...] – ce monde dont Bernard Alione, le mari d'Élisabeth, est le plus pur représentant⁶⁴.

La transformation, ou la « mutation de Max Thor », pour reprendre les mots de Boyer, est presque instantanée. Peut-être se trouve-t-il dans une position privilégiée du fait de son alliance avec Alissa, celle « qui sait détruire, ouvrir les grandes brèches dans les murailles de l'ordre sociale⁶⁵ », ou peut-être sa judaïté lui offre-t-elle une longueur d'avance... C'est ainsi qu'Alissa, Stein et Thor deviendront le trio juif à l'intérieur

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Philippe Boyer, *op. cit.*

⁶⁵ *Idem.*

duquel les rapports humains se transforment de manière radicale : ils sont ceux qui permettront d'entrevoir l'avènement de l'ère messianique durassienne.

Si les temps messianiques impliquent nécessairement une transformation de l'ordre temporel, c'est entre autres à partir de l'expérience du temps que font Max Thor, Alissa et Stein que l'on arrive à la percevoir. Ces trois personnages font l'expérience de l'atemporalité telle que Christophe Meurée la définit dans son article :

Nous devons comprendre l'« atemporalité » comme le suspens du temps chronologique au sein de la fiction comme possibilité, pour certains personnages, d'atteindre un instant d'éternité. Il s'agit donc de distinguer ce concept de celui d'« intemporalité » [...] et de ne pas le confondre avec l'« éternité »⁶⁶

Cette suspension du temps chronologique vécu par les personnages est particulièrement perceptible chez Alissa dont l'âge ne change jamais : « – Il y a deux ans, lorsqu'elle est arrivée chez moi une nuit, Alissa avait dix-huit ans, dit Max Thor. / – Dans la chambre, dit lentement Stein, dans la chambre, Alissa n'a plus d'âge. » (*DDE*, p. 63); « – Il y a deux ans que nous sommes mariés. » (*DDE*, p.19); « – Quel âge a Alissa? demande Stein. / – Dix-huit ans. / – Et lorsque vous l'avez connue? / – Dix-huit ans. » (*DDE*, p.134) Ayant dix-huit ans depuis et pour toujours, Alissa échappe à la contingence d'une temporalité chronologique linéaire; elle est en quelque sorte éjectée de la structure temporelle et de sa logique. Il semble qu'elle vive continuellement dans cet « instant d'éternité ». Christophe Meurée mentionne que « pour les personnages qui expérimentent le suspens temporel, les contradictions sont levées⁶⁷ ». C'est pourquoi la jeunesse perpétuelle d'Alissa ne l'empêche pas de devenir la femme que Stein

⁶⁶ Christophe Meurée, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126-127.

« cherchai[t] ici depuis si longtemps » (*DDE*, p. 95), ainsi que de traverser les âges pour ressembler à Élisabeth : « – Nous nous ressemblons tellement..., dit Alissa. Comme c'est étrange.../ – Vous êtes plus jeune que moi... plus intelligente aussi.../ – Pas en ce moment, dit Alissa. » (*DDE*, p. 101) Dans *L'amitié*, Blanchot mentionne, à propos d'Alissa, qu'elle est la « jeune figure venue d'un lieu sans horizon, jeunesse sans âge, d'une jeunesse qui la rend très ancienne ou trop jeune pour paraître seulement jeune.⁶⁸ » Cette appartenance à la jeunesse, plus spécifiquement à l'enfance, du personnage d'Alissa est d'ailleurs soulignée par Duras dans la « note pour les représentations » à la fin du texte : « Alissa est de taille moyenne, plutôt petite. Pas enfantine, enfant. » (*DDE*, p. 140) Au sujet du thème de l'enfance, Meurée souligne qu'il est convoqué, chez Duras, « pour désigner des personnages pris en même temps dans une relation d'innocence et de profonde lucidité⁶⁹. » Il est aussi intéressant de noter que les premiers rires du texte apparaissent avec l'arrivée d'Alissa et d'Anita, l'enfant des Alione : « Ils rient. Et tandis que Stein traverse la salle à manger, Élisabeth Alione se lève et rit aussi en direction de la porte : un homme et une petite fille viennent d'entrer. » (*DDE*, p. 31) Ce rire est un rire de l'enfance, partagé, innocent, qui se distingue fortement de ceux qu'aura Élisabeth Alione lors de la partie de cartes et qui ressemblent à un hoquet : « Élisabeth commence à être gagnée par un rire léger. [...] Silence. Le rire cesse. Mais des traces en reste dans les yeux. [...] Le rire recommence. Eux ne rient pas. [...] Le rire cesse en apparence. [...] Le rire recommence. Elle est seule à rire. » (*DDE*, p. 84-85) Si Élisabeth rit devant le malaise, Alissa rit « d'un rire absolu » (*DDE*, p. 137), celui qui clôt d'ailleurs le texte et dont on ne sait plus tout à fait s'il en est un de folie ou d'enfant.

⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 134-135.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 126.

Si le personnage d'Alissa permet de faire entendre le statut particulier du passé, le personnage de Max Thor, quant-à-lui, permet de faire entendre le statut particulier du futur. Professeur de « l'histoire de l'avenir », apprend-t-on à la toute fin, Max Thor expose brièvement ses enseignements après avoir été interrogé par Bernard Alione :

- Et vous? demande-t-il, qu'est-ce que vous enseignez?
- L'histoire, dit Max Thor. De l'avenir.
- Silence. Bernard Alione fixe Max Thor immobile.
- La voix de Bernard Alione est devenue méconnaissable.
- C'est un grand changement? prononce Bernard Alione.
- Il n'y a plus rien, dit Max Thor. Alors je me tais. Mes élèves dorment.
- [...]
- Il y a encore des enfants? demande-t-elle [Élisabeth Alione].
- Il n'y a plus que ça, dit Max Thor. (*DDE*, p. 122-123)

L'histoire de l'avenir nous est donnée comme l'histoire d'un passé qui n'a jamais vraiment passé et qui continue d'exercer son pouvoir sur les personnages. La révélation de son enseignement permet d'entrevoir la nature de ce monde à venir qui brouille les notions traditionnelles d'antériorité, de postériorité et de présent. Ses enseignements font écho à l'ère messianique et au messianisme durassien comme le souligne très justement Christophe Meurée dans son article qui porte sur la parole prophétique, la mémoire et l'oubli.

Ce champ d'études [l'histoire de l'avenir], pour fantaisiste qu'il puisse paraître, se profile comme le linteau de l'écriture durassienne que supportent les chambranles de la mémoire et de l'oubli. Qui dit Histoire de l'avenir dit mémoire de l'avenir. Ce qui, en toute bonne logique cartésienne, est impensable. Cependant, le rôle de l'oubli s'insinuant dans la mémoire, la mise en doute du passé par le mouvement aporétique de déconcertation d'Alissa est déjà construction de l'avenir, car c'est un mouvement de création du monde. Mais une création du monde inversée [...] Dans la Genèse biblique, le geste de Dieu est de séparer, de discerner. Dans la Genèse durassienne, l'événement ne peut avoir lieu que dans l'indistinct, dans la (con)fusion. [...] Pour que naisse la parole prophétique, il faut rendre la mémoire à l'oubli, dans une interruption qui autorise à la mémoire

oublieuse ou à l'oubli réminiscent de se souvenir de l'avenir. Le prophète ne se souvient que par l'oubli⁷⁰.

La (con)fusion, destruction, des identités, dont il a été question précédemment dans ce chapitre, procède aussi de la (con)fusion des temps, de la destruction de ses catégories logiques, à partir desquelles l'avènement de cette nouvelle Genèse, durassienne et messianique, est possible. Dans « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme », Meurée résume la pensée d'Agamben⁷¹ au sujet des temps messianiques et souligne que « si l'on suit le raisonnement d'Agamben, le temps messianique implique une forme particulière de mémoire qui serait une mémoire anticipatrice⁷². » En ce sens, l'enseignement de Thor est inscrit au cœur même de cette réflexion. Il apparaît donc comme une sorte de prophète qui voit et qui enseigne le changement d'ordre temporel, mais en l'absence totale de connaissance : Max Thor a « oublié toute connaissance » (*DDE*, p. 57) et c'est pourquoi il « se tai[t] » et « [s]es élèves dorment. » (*DDE*, p. 122) Thor semble bien être le prophète qui annonce l'avènement du monde à venir de *Détruire dit-elle*. C'est du moins ce que laisse entendre ses paroles qui apparaissent d'abord des plus obscures : « – Eux, dit-il, regardez-les, eux, ce sont déjà des enfants. » (*DDE*, p. 124.) L'histoire de l'avenir, c'est l'enfance, nous apprend Thor, et Stein et Alissa se trouvent déjà dans cette histoire à venir qui se conjugue au futur antérieur; temps que Jean-Daniel Causse décrit comme étant celui du sujet : « Un sujet ne peut advenir qu'en prenant appui sur une antériorité, mais de ce qui a été on ne peut déduire ce qui sera. Le passé contient l'imprévisible

⁷⁰ Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009, p. 314.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, Paris, Payot, coll. « Rivages », 2004, 288 p.

⁷² Christophe Meurée, « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme », dans *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009, p. 151.

avenir. En ce sens, le sujet appartient à une temporalité complexe, non linéaire, qui est celle du futur antérieur⁷³. »

⁷³ Jean-Daniel Causse, « Métaphore paternelle : judaïsme et christianisme. Une lecture de Jacques Lacan », *Études théologiques et religieuses*, vol. 82, n° 2, 2007, p. 266, en ligne, < <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-2-page-249.htm>>, page consultée le 04 janvier 2021.

CHAPITRE II

POÉTIQUE DE LA « DESTRUCTION CAPITALE »

2.1 Masques et mensonges bourgeois

« – C’est fascinant de vous voir vivre [...]. Et terrible » (*DDE*, p. 99)

« Je pense que les gens qui relèvent de la culture, et seulement d’elle, sont les plus appauvris⁷⁴. »

Les descriptions du cadrage et du dispositif énonciatif et dialogal de *Détruire dit-elle*, faites lors du chapitre précédent, ont permis de montrer que l’écriture durassienne travaille l’énonciation de manière à faire advenir la voix et le regard « sur le devant de la scène », comme le rappelle Marie-Claude Sureau :

En 1965, Lacan a déjà mis en évidence l’importance des objets pulsionnels dans l’économie libidinale, les objets cause du désir qui sont liés de façon spécifique au sujet et tissent son fantasme. [...] Ces rapports aux objets sont particulièrement bien ciselés chez Marguerite Duras dans sa démarche artistique [...] que ce soit dans son écriture ou dans son rapport

⁷⁴ Marguerite Duras, « Extrait d’un entretien avec Yvonne Baby », in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1169.

au cinéma par exemple. On peut dire qu'elle met l'objet sur le devant de la scène⁷⁵.

La poétique durassienne vise moins la description du visible et la représentation du monde que le dévoilement de ce qui justement leur échappe, à savoir le réel au sens où la psychanalyse lacanienne l'entend, c'est-à-dire comme « ce quelque chose qui résiste absolument à la symbolisation⁷⁶ ».

Le chemin du sujet passe entre deux murailles de l'impossible.

Cette fonction de l'impossible n'est pas à aborder sans prudence, comme toute fonction qui se présente sous une forme négative. Je voudrais simplement vous suggérer que la meilleure façon d'aborder ces notions n'est pas de les prendre par la négation. Cette méthode nous porterait ici à la question sur le possible, et l'impossible n'est pas forcément le contraire du possible, ou bien alors, puisque l'opposée du possible, c'est assurément le réel, nous serons amenés à définir le réel comme l'impossible. [...]

Le réel se distingue, comme je l'ai dit la dernière fois, par la séparation du champ du principe du plaisir, par sa déssexualisation, par le fait que son économie, par suite, admet quelque chose de nouveau, qui est justement l'impossible.

Mais l'impossible est présent aussi dans l'autre champ, comme essentiel. Le principe du plaisir se caractérise par ceci que l'impossible y est si présent, qu'il n'y est jamais reconnu comme tel⁷⁷.

Il faut donc prendre en compte qu'il y a bien, dans l'écriture de Marguerite Duras, la convocation permanente d'un impossible à dire, à représenter, qui participe pourtant

⁷⁵ Marie-Claude Sureau, « Le savoir de Duras sur l'objet », in Sophie Marret-Maleval *et all* (dir.), *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2020, p. 113.

⁷⁶ Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud – Le séminaire*, livre I, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, p. 80.

⁷⁷ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, p. 152.

du récit et de la représentation. Dans *Tu ne te feras pas d'image*, Anne-Élaine Cliche souligne cette particularité de l'écriture :

L'écriture poétique de Duras, sans psychologie aucune, livrée au surgissement des signifiants, des énoncés mythiques, abandonnée à l'énigme des apparitions verbales, aux effets mémoriels, aux emportements épiques, aux descriptions psychiques fulgurantes ou obscures, nous donne à lire, si ce n'est à entendre, des fractures qui appartiennent au réel plus qu'à la réalité. Le réel étant ce qui reste justement hors champ, exilé de l'histoire, du récit, et pourtant pris dans sa texture discursive, sorte de concrétion insistante venue du texte et n'appartenant qu'à lui, mais tombée dans les mailles de sa trame, que le texte essaie de capter, qui lui échappe, à laquelle, lui il n'échappe pas⁷⁸.

Ces effractions du réel dans l'œuvre sont le résultat d'un fonctionnement textuel particulier – ce que nous avons nommé poétique de l'énigme – qui ouvre vers l'indécidable de l'univers fictionnel déployé par le texte. « Qui parle? Qui regarde? » sont au fond les questions qui hantent le lecteur et auxquels il n'obtiendra souvent aucune réponse définitive puisque le regard, de même que la voix, glissent d'un personnage à un autre et d'une instance à l'autre et c'est précisément par ce glissement qu'ils en viennent à faire effraction sur la scène. La voix et le regard constituent, chez Lacan, des objets partiels – rassemblés sous la désignation de l'objet *a* –, objets perdus de ce temps de la préhistoire du sujet, devenus non spécularisables, ce qui signifie que qu'on ne les retrouve pas dans la réalité de nos objets, et qui appartiennent justement au réel puisqu'ils ont chuté du champ de la représentation au moment de l'opération de l'avènement du sujet. Ce sont les objets des premières jouissances et qui resteront à jamais perdus :

⁷⁸ Anne-Élaine Cliche, *Tu ne te feras pas d'image*, op. cit., p. 123.

Cet objet [l'objet *a*] se crée dans cet espace, cette marge que la demande (c'est-à-dire le langage) ouvre au-delà du besoin qui la motive [...]. Il devient plus précieux au sujet que la satisfaction même de son besoin [...] car il est la condition absolue de son existence en tant que sujet désirant. Partie détachée de l'image du corps, sa fonction est de supporter le « manque à être » qui définit le sujet du désir. Ce manque se substitue comme cause inconsciente du désir à un autre manque : celui d'une cause à la castration. [...] Comme cause du désir, il est cause de la division du sujet tel qu'il apparaît dans l'écriture du fantasme ($\$ \diamond a$) « en exclusion interne à son objet »⁷⁹.

Ainsi, Marguerite Duras organise ces objets *a* – regard et voix – qui fondent le fantasme d'une retrouvaille toujours manquée pour en révéler la fonction de leurre et faire de *Détruire dit-elle* l'occasion d'une monstration du réel du désir. Si l'enjeu du texte réside dans la restauration de la circulation du désir, celle-ci comporte pourtant sa part de violence. Tel que le mentionnait Philippe Boyer, *Détruire dit-elle* est le « récit d'un jeu toujours dangereux entre le désir et la peur⁸⁰. » La « destruction capitale » revendiquée par le trio juif fait violence : elle dévoile l'angoisse que suscite le surgissement du désir, qui est aussi désir de l'Autre tel que Lacan l'a théorisé :

[L]e désir de l'homme est le désir de l'Autre, où le de donne la détermination dite par les grammairiens subjective, à savoir que c'est en tant qu'Autre qu'il désire (ce qui donne la véritable portée de la passion humaine). [...] C'est pourquoi la question *de* l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un: *Che vuoi?* que veux-tu? est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir⁸¹.

⁷⁹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Éditions Larousse, coll. « In Extenso », 2018, p. 402-403

⁸⁰ Philippe Boyer, *op. cit.*

⁸¹ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », in Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 813 à 814.

Lacan inscrit le désir du sujet comme étant irréductiblement lié à l'Autre.

Ce second chapitre du mémoire interroge le jeu précis des permutations et les ressorts de la violence de *Détruire dit-elle* de manière à montrer qu'ils mettent en tension l'imaginaire d'un fantasme de complétude au fondement de la subjectivité et le réel du désir durassien qui en démonte radicalement le leurre mortifère. Ces deux notions — imaginaire et réel — sont révélées dans leur articulation contradictoire : l'une relevant de la captation du corps *comme Un* au miroir, de la méconnaissance qu'elle suscite pour le sujet qui s'y repère et de l'assujettissement qui sont portant les conditions de la parole, l'autre relevant de l'incomplétude, de la vérité du manque-à-être et de l'irreprésentable du sujet.

2.1.1 L'aliénation d'Alione

Construit comme des échanges de propos étranges qui défient parfois l'entendement, les dialogues de ce récit exposent une dynamique particulière qui structure les relations entre les personnages. Là où l'on croit avoir affaire à des personnages qui entretiennent des rapports les uns avec les autres s'instaure peu à peu un drôle de jeu de substitutions et de permutations obéissant à une logique qui d'abord nous échappe. Qui mène ce mystérieux bal des corps et des voix? On découvre bientôt que tous les regards sont tournés vers Élisabeth Alione, véritable proie des trois autres, donnant lieu à une violence sourde dont l'enjeu ne se révèle que peu à peu. *Détruire dit-elle* « ressemble à une cérémonie dont nous ignorerions le rituel et suivrions néanmoins, fascinés, le déroulement. » (*DDE*, quatrième de couverture). Derrière cet étrange « rituel » auquel se livrent les personnages de *Détruire dit-elle*, se trouve une volonté de destruction des conventions sociales au profit d'une désobjectivation du désir dont la circulation devient apparemment l'enjeu du récit.

C'est du moins ce que laisse transparaître le type de relations que les personnages entretiennent entre eux :

Entre ces trois personnages se construisent des relations d'amour. Mais il ne s'agit pas d'amour-sentiment, lequel a disparu depuis longtemps dans les œuvres de Marguerite Duras. La libération progressive de l'individu s'accompagne d'un éclatement de l'exclusivité de l'amour : possessivité, fidélité, jalousie s'abîment dans une zone où ne subsiste que le désir, un désir qui circule, sans jamais vraiment se fixer, entre les personnages du récit⁸².

Amour et désir s'équivalent pour Duras : « Dans *Détruire dit-elle*, déjà, j'ai posé en principe cette équivalence entre le désir et l'amour (" L'amour, le désir, c'est pareil ", dit Stein ou Alissa, je ne sais plus)⁸³. » C'est au moment où Max Thor, Alissa et Stein se trouvent ensemble dans le parc que Stein affirme cette équivalence entre l'amour et le désir en parlant du désir de Max Thor pour Alissa : « – Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime. » (*DDE*, p. 42)

Pour Duras, le désir qui fonde l'amour arrache les sujets aux conventions sociales, et en particulier à celle du mariage dont Élisabeth Alione est prisonnière et dans laquelle son désir est englué. C'est du moins ce que donne à entendre la première conversation entre Alissa et Élisabeth Alione. Arrivée à l'hôtel à la suite de la mort à la naissance de son enfant (fruit d'un adultère), Élisabeth Alione, questionnée par Alissa, apparaît aliénée au discours social :

– Et puis j'avais eu une grossesse difficile. [...]

– Vous y pensez beaucoup?

Elle a tressailli sous le coup de la question. Ses joues sont moins pâles.

– Je ne sais pas – elle se reprend –, Je veux dire, comme je ne dois pas y penser, n'est-ce pas... et puis je dors beaucoup... j'aurais pu aller chez mes parents dans le Midi. Mais le docteur a dit qu'il fallait que je sois seule tout

⁸² Henri Micciollo, « La destruction capitale. À propos de *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras », *Le français dans le monde*, n°156, octobre 1980, p. 68.

⁸³ Marguerite Duras et Xavier Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, p. 222.

à fait. [...]

– Le deuxième docteur que j’ai vu, dit Élisabeth Alione, était de l’avis contraire. Il aurait voulu que j’aie dans un lieu très gai, avec du monde. Mon mari a trouvé que le premier docteur était plus raisonnable.

– Que pensez-vous?

– Oh... j’ai fait ce qu’on voulait... Ça m’est égal... il paraît que la forêt repose. [...]

– Vous vouliez beaucoup cet enfant? demande Alissa.

– Je crois, oui... la question ne s’est pas posée. [...] C’est-à-dire..., dit Élisabeth Alione, mon mari le voulait... il voulait un autre enfant. J’ai eu très peur qu’il soit déçu, vous comprenez. J’avais des peurs comme ça..., qu’il se détache de moi parce que l’enfant était... mais il ne faut pas que j’en parle. Le docteur m’a dit d’éviter d’en parler...

– Vous l’écoutez?

– Oui. Pourquoi?

Elle questionne du regard. Alissa attend.

– Vous pourriez n’écouter personne, dit Alissa avec douceur, faire à votre guise.

– Je n’en ai pas envie. (*DDE*, p. 58 à 64)

Menant une vie réglée par l’ordre du discours des autorités dont son mari est le principal représentant, Élisabeth est désormais soumise aux conventions sociales à un point tel qu’elle a abandonné tout rapport personnel à sa vie et se tient à distance de son désir. Ne se questionnant sur rien, elle s’en remet entièrement à son mari, sans qu’elle se dit perdue⁸⁴. À la question d’Alissa concernant son désir d’avoir un autre enfant, Élisabeth répond : « Je crois, oui... la question ne s’est pas posée. [...] Mon mari surtout le voulait... il voulait un autre enfant. » (*DDE*, p. 64.) Son adhésion apparente et affirmée aux volontés de son mari l’a amenée à cesser de s’interroger sur son propre désir, et même, à y renoncer : elle vit maintenant selon la conformité ambiante, ce qui la fait absente à son désir. Mais à force d’être questionnée par Alissa, « Pourquoi n’avez-vous pas écouté le deuxième docteur? », Élisabeth Alione « sursaute et pousse

⁸⁴ « Je suis quelqu’un qui a peur de tout, vous comprenez... Mon mari est très différent de moi. Sans mon mari je suis perdue... » (*DDE*, p. 97)

un cri léger. / – Ah, vous avez deviné qu’il y avait quelque chose, dit-elle » (*DDE*, p. 69.)

Élisabeth Alione est une femme, issue du « milieu [...] de la bourgeoisie moyenne » (*DDE*, p. 71), comme le supposera Alissa, une femme qui a vécu une existence plutôt conventionnelle : « elle a dû se marier très jeune et avoir cette fille [Anita] tout de suite » (*Idem*) avec un homme qu’elle connaissait depuis son enfance. Au moment du récit, ce premier enfant du couple, Anita, a quatorze ans. Mère au foyer, Élisabeth a consacré sa vie presque entière à sa famille, tandis que son mari, Bernard Alione, propriétaire d’une usine de conserves alimentaires qui est transmise de génération en génération, agit à titre de pourvoyeur. La famille a des habitudes de vie bourgeoises, voyages annuels, parties de cartes presque tous les dimanches et visites à Paris sur une base régulière. « [Leur] vie est rythmée comme le mouvement d’horlogerie. Tout n’est qu’ordre et calme⁸⁵ », pour reprendre les propos qu’emploie Lazarus-Matet pour décrire les « dix ans hors ravissement » que Lol V. Stein a passé à U. Bridge avec son mari et ses enfants.

Cet ordre est cependant bousculé et rompu au moment où Élisabeth accouche d’une petite fille qui décède à la naissance. C’est d’ailleurs cet « accident⁸⁶ » de la mort de l’enfant qui a amené Élisabeth Alione à l’hôtel où elle se dit être « en convalescence » (*DDE*, p. 57), convalescence qu’elle passe endormie sous l’effet de calmants dont elle double fréquemment la dose. C’est au moment où Élisabeth commence à discuter avec les autres personnages qu’elle laisse entendre à travers ses

⁸⁵ Catherine Lazarus-Matet, « Lol V. Stein, la dérobée », in Marret-Maleval, Sophie *et all* (dir.), *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2020, p. 200.

⁸⁶ Voir Marguerite Duras et Xavier Gauthier, *Les parleuses*, *op. cit.*, p. 20-21.

innombrables mensonges et ses phrases inachevées que cette enfant a été conçue lors d'une relation extraconjugale qu'elle a entretenue avec un docteur. En ce sens, la convalescence d'Alione est donc double : le deuil de l'enfant mort-née et l'oubli de ce docteur.

La révélation implicite de l'adultère commis par Alione sera rapidement comprise par les trois juifs, et en particulier par Alissa, qui verront dans cette infidélité une occasion pour la sortir du sommeil qui lui est imposé et faire ainsi tomber le voile du mensonge bourgeois. « À cette histoire de désir censuré, elle [Alissa] tente alors d'opposer la force de nouveaux désirs⁸⁷. » Or, cette tentative d'Alissa rencontre d'abord beaucoup de résistance de la part d'Alione, qui, elle aussi, participe activement et s'accroche fermement au mensonge bourgeois sans lequel elle se trouve prise au dépourvu : elle ne cesse de mentir et de suspendre ses phrases par peur d'en dire trop.

Lors de la partie de cartes, Élisabeth Alione, questionnée par Stein au sujet de son lieu de résidence, mentionne : « Nous n'habitons pas Grenoble même mais les environs. Notre maison est sur l'Isère... C'est aussi une rivière. » (*DDE*, p. 82), alors que le registre de l'hôtel – que Stein a d'ailleurs consulté – indique qu'elle est « domiciliée [au] 5 avenue Magenta à Grenoble » (*DDE*, p. 27). Cette information sera confirmée par le mari dès son arrivée à la fin du roman : « Nous serons à Grenoble vers cinq heures, dit Bernard Alione. » (*DDE*, p. 108) Les énoncés d'Alione sont contaminés par le mensonge bourgeois dans lequel elle baigne. Elle dira d'abord à Alissa lors de leur premier échange : « Je peux dormir en plein soleil. [...] C'est une habitude. Sur une plage, je dors aussi bien. [...] J'habite un pays froid, dit Élisabeth Alione. Alors je n'ai jamais assez de soleil. » (*DDE*, p. 56) qui deviendra : « ... Oui... mais en juillet quelle

⁸⁷ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 69.

chaleur... Je supporte mal la chaleur. » (*DDE*, p. 85). Si les mensonges plus ou moins futiles d'Alione paraissent parfois être des erreurs, c'est entre autres parce qu'elle fait un portrait d'elle-même sur le mode récitatif et qu'elle cherche, elle aussi, par ses mensonges, à maintenir le voile qu'on lui impose. D'ailleurs, Alissa perçoit immédiatement le caractère factice des propos d'Alione : « Elle *récite* qu'elle est épouvantée à l'idée d'être laissée pour compte. Sur le bébé mort elle *récite* aussi. » (*DDE*, p. 72. Je souligne.) En ce sens, Alione consent et participe de sa propre l'aliénation.

2.1.2 Assujettissement au discours de l'Autre

À cette époque, il y a chez Duras un rejet violent de l'ordre bourgeois qui prétend suturer la béance de l'être au lieu de l'assumer. Fondé sur le mensonge, le conformisme bourgeois et la logique de son discours cherchent à voiler, voire à nier, l'impossible que Duras tente au contraire d'assumer et dont elle se revendique. S'il ne fait aucun doute qu'Alione joue le jeu bourgeois, il n'en demeure pas moins que cette aliénation consentie lui porte atteinte tout autant qu'elle la soulage. Son assujettissement au discours bourgeois la prive et la sépare de son désir, mais il a aussi pour effet d'apaiser l'angoisse et de la relever de sa responsabilité de sujet face à la reconnaissance de l'incomblable de son désir.

Le surgissement du désir est, pour le sujet, concomitant de la découverte du désir de l'Autre. C'est sous la forme d'une question – « *Che vuoi?*, Que veux-tu? » –, à laquelle le sujet tente de répondre, que le désir apparaît d'abord au lieu de l'Autre. Cette apparition provoque une aliénation primordiale à l'Autre qui se révèle manquant. Ce manque, le sujet tente d'abord de le combler de manière absolue. Si cette aliénation ne peut être renversée, elle peut cependant être dépassée. Pour le sujet, combler absolument l'Autre signifierait s'abolir. Inversement, reconnaître le manque dans l'Autre, sans tenter de le combler, conduit à la reconnaissance de son propre manque, ce qui permet dès lors d'advenir en tant que sujet. L'assomption du manque qui fonde

le sujet comporte toutefois sa part d'angoisse que le sujet tente, tant bien que mal, d'apaiser. « La claire aliénation [...] laisse au sujet la faveur de buter sur la question de son essence⁸⁸. » Ainsi, la question d'abord adressée à l'Autre – « Que veux-tu? » – se retourne contre le sujet qui, faute d'être ce qui manque à l'Autre et faute de son aliénation à l'Autre manquant, ne pourra trouver de signification à son existence. Le sujet est sujet de son propre manque qu'il a d'abord repéré chez l'Autre et dont il a maintenant la responsabilité.

Dans *Détruire dit-elle*, toutes les voix semblent converger vers la révélation de ce manque, de cet impossible comblement, qui, pour elles, est occulté par le discours de l'ordre bourgeois privant Élisabeth Alione de l'assomption de son désir. S'imposant comme loi, cet ordre est la cible de la destruction comme le souligne Micciollo :

Le lecteur se rassure lorsqu'il croit identifier la cible dans le personnage de Bernard Alione, le mari d'Élisabeth, venu chercher son épouse à l'issue de son séjour dans cet hôtel, qui est en fait une maison de repos. [...] Mari phallocrate, bourgeois capitaliste, il est l'homme à abattre. [...] Élisabeth est sa victime quotidienne. [...] Cette femme est venue dormir, oublier, [...] refouler au plus profond le sursaut de ce qui restait de vivant en elle, de façon à pouvoir reprendre ensuite comme il convient son rôle social de Madame Alione⁸⁹.

Ce « rôle social de Madame Alione », elle ne pourra le jouer qu'en se conformant au discours bourgeois et à ses conventions matrimoniales. L'exclusion dans cet hôtel, qu'elle a tout de même choisie, était donc nécessaire pour qu'elle fasse le deuil de l'enfant mort, mais surtout pour qu'elle fasse le deuil du désir qu'elle a éprouvé pour le docteur et qui va à l'encontre des conventions matrimoniales. L'adultère qu'Alione

⁸⁸ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *op. cit.*, p. 815.

⁸⁹ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 67.

a commis est ce qui fait vaciller les assises d'un certain ordre bourgeois, ce qui explique que les représentants de cet ordre, les docteurs et son mari, tentent de le cacher.

La force avec laquelle s'imposent les contingences sociales et matrimoniales pour Élisabeth est impressionnante et tout ce qui échappe à ces dictats la terrorise. S'adressant aux autres, elle fait mention de cet état de terreur dans lequel elle est plongée : « Je suis quelqu'un qui a peur de tout, vous comprenez... » (*DDE*, p. 97) Cet état l'envahit dès qu'elle est confrontée à ce qui déroge au discours auquel elle est assujettie et qu'apparaît, par le fait même, ce que ce discours cherche à voiler, à savoir la vérité de son propre désir. S'érigeant comme une loi dont la transgression est dangereuse, le discours social soutient un fantasme de complétude qui enferme les êtres dans des conventions. En ce sens, l'assujettissement d'Alione à ce discours la protège de la violence de son désir en lui imposant des codes, des conduites et des interdits qui apaisent la peur et endorment le désir.

Derrière les paroles d'Alione se lit son appartenance à cet ordre mensonger, fait de faux semblants qui lui fournissent le masque d'une contenance. Elle en fait d'ailleurs explicitement mention lorsqu'il est question du livre qu'elle ne cesse d'ouvrir et de refermer :

- Quel était ce livre que vous ne lisiez pas? dit Max Thor.
- Il faut que j'aïlle le cherche justement – elle fait une légère grimace –, oh, je n'aime pas lire.
- Pourquoi faire semblant dans ce cas? – Il rit. – Personne ne lit.
- Quand on est toute seule... pour avoir une contenance, pour... – Elle lui sourit. – (*DDE*, p. 93-94)

En proie à une solitude qu'elle supporte mal, Élisabeth se réfugie dans ses habitudes de vie bourgeoise qu'elle sait pourtant vaines; c'est du moins ce que laissent entendre les points de suspension de sa réponse et le sourire qu'elle adresse à Max Thor.

Par ailleurs, son milieu cherche à maintenir le silence sur l'histoire de l'adultère qu'il y a eu entre Alione et le jeune docteur en l'exilant, elle, dans cet hôtel où « personne ne parle à personne » (*DDE*, p. 66) pour qu'elle revienne à son mari : « Le docteur m'a dit d'éviter d'en parler... » (*DDE*, p.64). Élisabeth n'arrive cependant pas à faire le silence sur cette histoire, « Voilà que je recommence à en parler... » (*DDE*, p. 75), d'autant plus qu'elle est sans cesse interrogée à ce sujet par les trois juifs. C'est lors de la deuxième discussion entre Alissa et Élisabeth Alione que celle-ci raconte sa version de son histoire avec le docteur :

– Il y a eu un drame?

– Il a essayé de... Maintenant il est parti de Grenoble. On a dit que c'était à cause de moi. On a dit des choses horribles. Mon mari était très malheureux. Heureusement qu'il a confiance en moi.

Elle est revenue dans l'ombre.

– C'était vers le milieu de ma grossesse. J'avais été malade. Il est venu. C'était un jeune docteur, il n'était à Grenoble que depuis deux ans. Mon mari était absent à ce moment-là. Il a pris l'habitude de venir. Et...

Elle s'arrête.

– On a dit qu'il avait tué le bébé?

– Oui, que sans lui ma petite fille... – Elle s'arrête. – Ce n'est pas vrai. L'enfant était morte avant l'accouchement – elle a crié.

Elle attend.

– C'est après l'accouchement que j'ai montré la lettre à mon mari. C'est quand il a su que j'avais montré la lettre qu'il a compris que... qu'il ne se passerait rien et que il a essayé de se tuer.

– Comment il a su que vous aviez montré la lettre?

– Mon mari est allé le voir. Ou bien il lui a écrit, je ne saurai jamais.

Alissa se tait. Élisabeth est inquiète.

– Vous me croyez? (*DDE*, p. 96-97)

Si, jusqu'à présent, Élisabeth Alione s'en est toujours remise aux autres qui la « protègent » pour parler de l'accident, cette fois-ci, elle le fait à partir d'elle-même, mais son récit bégayant, troué et implicite ne livre pas la vérité sur l'histoire, pas plus qu'il ne permet au lecteur de faire la lumière sur les circonstances entourant l'accident. Ce qui est révélé, c'est bien davantage la participation d'Alione au mensonge. « Vous

me croyez? », demande Élisabeth « inquiète » après avoir fait son récit. Les paroles d'Alione demeurent imprécises, mais, à la fin du séjour, le mari laissera planer une autre version qui vient recouvrir la souffrance d'Alione: « Il [le docteur] n'est pas mort, dit doucement Bernard Alione, n'allez pas vous mettre ça en tête... Pour elle, Éliisa, ça a été la mort de la petite fille, le reste... non non... pensez-vous. » (*DDE*, p. 115) En ce sens, le discours de l'Autre est complètement intériorisé par Alione et elle n'arrive pas à en déroger.

Faisant exactement ce qui est attendu d'elle, Élisabeth Alione mène une vie entièrement dictée par le discours de l'Autre :

- Je ne suis pas quelqu'un de fort [...], vous vous trompez.
- C'est vous qui le dites? [...]
- On le dit autour de moi. Je le pense aussi.
- Qui le dit?
- Oh... les docteurs... mon mari aussi. (*DDE*, p. 76)

Bien plus que de simplement croire ce que les autres disent sur elle, Élisabeth intègre les propos des autres comme s'ils étaient les siens. Elle ne fait que réciter ce que d'autres ont dit avant elle sans vraiment chercher à prendre sa place dans le discours, à faire de sa parole une parole vraie qui lui appartient réellement.

2.2 Le fantasme durassien

« Que le monde aille à sa perte,
c'est la seule politique⁹⁰. »

⁹⁰ Marguerite Duras, *Le camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 25.

Face à ce discours des conventions et des sens préétablis qui fait Loi pour Alione se dressent trois personnages, Stein, Alissa et Max Thor, qui tentent, par tous les moyens dont ils disposent, de faire tomber le masque et de révéler ce qui se cache derrière, à savoir l'incomblable du désir. L'histoire d'Alione comporte une faille qui témoigne d'un désir qui échappe aux conventions du mariage : l'adultère. Si l'ordre bourgeois cherche à colmater la faille, les trois juifs vont plutôt tenter de la rouvrir pour forcer Élisabeth à les rejoindre dans ce lieu vidé du sujet, dans ce temps préhistorique d'avant l'aliénation où le manque se révélerait comme Loi. En ce sens, l'adultère commis par Alione devient l'accident qui permet aux trois autres d'avoir une prise sur cette femme qui, en apparence, avait renoncé au désir, mais qui en connaît tout de même la puissance. Le fantasme durassien consiste dès lors à ramener le désir au registre de la Loi en assumant sa violence, son impossible comblement et son absolu.

Pour Duras, le sujet doit impérativement être confronté à la Loi du désir, autrement, c'est la mort. Ayant renoncé à la Loi du désir pour se conforter dans celle de la bourgeoisie, Élisabeth Alione est découverte endormie et dans une absence quasi-totale à elle-même; elle semble morte : « Elle dort. Elle est grande, ainsi morte, légèrement cassée à la charnière des reins. » (*DDE*, p. 11) Elle n'est que l'ombre d'elle-même. En ce sens, les trois juifs tenteront de lui redonner un sursaut de vie en mettant sur le devant de la scène ce que le fantasme bourgeois voile.

Selon la psychanalyse, le fantasme protège le sujet d'une rencontre insupportable avec le réel en lui faisant écran. À partir des ouvrages de Freud et Lacan, Roland Chemama rappelle que le fantasme a d'abord une « fonction d'obturation du réel⁹¹ ». Sa fonction de cadre, de scène, permet donc au sujet d'enserrer le réel du désir en y

⁹¹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *op. cit.*, p. 197.

accolant une production imaginaire qui fait office de prothèse au manque-à-être du sujet et au manque dans l'Autre. « Il protège en effet le sujet non seulement contre l'horreur du réel mais aussi contre les effets de sa division, conséquence de la castration symbolique; autrement dit, il le protège contre sa radicale dépendance par rapport aux signifiants⁹². » Il est ce à partir de quoi se nouent le registre de l'imaginaire et du symbolique pour que la réalité s'ébauche sur le réel du sujet.

Si le fantasme correspond à une construction scénaristique qui permet au sujet de masquer son incomplétude, Duras, pour sa part, use de cette logique scénaristique pour en révéler la fonction de leurre et, par le fait même, pour rouvrir la faille que tout fantasme cherche précisément à couvrir. En ce sens, le fantasme de l'écriture durassienne est construit de façon à mettre au jour la béance qui est au fondement de l'être. Seule l'écriture peut assumer ce rêve qui suppose une complète révulsion du fantasme sur ce qui le cause.

2.2.1 Le démontage du fantasme

Le processus de destruction à l'œuvre dans *Détruire dit-il* vise « avant tout, celle de l'être personnel⁹³ », comme le dira Duras, mais aussi de façon élargie « celle du jugement, de la mémoire, de toutes les contraintes et en particulier de tout ce qui dispense la connaissance⁹⁴ » sans compter celle des formes traditionnelles du roman⁹⁵. Le fantasme de destruction durassien est, à cette époque, généralisé. Il ne s'agit

⁹² *Ibid*, p. 198.

⁹³ Marguerite Duras, « Extrait d'un entretien avec Yvonne Baby », *op. cit.*, p. 1169.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Voir Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 46.

cependant pas pour Duras d'une destruction visant à reconstruire sur un modèle semblable, mais plutôt d'une destruction qui ferait place à ce que Duras nomme « le vide », « l'ignorance », « le point neutre⁹⁶ »: « pour moi, ça équivaut à une destruction, mais suivie d'une reconstruction, originale cette fois, non pas dictée par la société...⁹⁷ » Mais pour que cette « reconstruction originale » se produise, il faut d'abord « qu'on passe comme ça dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité⁹⁸. » *Détruire dit-elle* correspond en quelque sorte à cette étape « de l'ignorance et de l'obscurité. »

Le type de relation particulière que tente d'instaurer les trois juifs⁹⁹ à qui elle suppose cette aptitude à renverser les codes témoigne d'une volonté de destruction du « moi social ». Stein, Alissa et Thor entretiennent des rapports qui se présentent comme n'étant pas structurés par des contingences sociales ou psychologiques : « les personnages sont des silhouettes sans épaisseur; ils sont rendus interchangeable, mis en rapport d'équivalence par l'écriture¹⁰⁰. » Cette interchangeabilité, dont il a d'ailleurs été question au chapitre précédent, participe du fantasme d'écriture durassien qui vise à détruire toute possibilité de frontière entre les êtres de manière à permettre au désir de circuler librement. En ce sens, le récit de *Détruire dit-elle* est guidé par les chemins

⁹⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁷ Madeleine Borgomano, *Duras : Une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Éditions Cistre, coll. « Essais », 1985, p. 222.

⁹⁸ Jacques Chancel (anim.), Marguerite Duras (invité), *op. cit.*, 26 min. 52 sec.

⁹⁹ « " Juif " est chez Duras un nom pour dire le renoncement à l'intelligence, à la rationalité du maître, l'abandon à l'extériorité de la mémoire errant à la surface de la Terre, le lieu dépeuplé, déserté, qui est lieu de passage, lieu détruit d'où peu revenir une parole inouïe et en particulier l'écrit. » Anne-Élaine Cliche, *Tu ne te feras pas d'image*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁰ Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit.*, p. 138.

que le désir trace entre les personnages, sans pour autant en faire des instances fixées et déterminées à tout moment. Il semble en effet que le parcours du désir, non seulement lance l'écriture, mais fait Loi pour elle comme pour les personnages.

Le premier et principal représentant de cette Loi du désir est Stein, à qui se joindront Alissa et Max Thor, mais seulement après s'être, eux aussi, débarrassés de leur « moi social ». Entre eux trois, le désir ne rencontre aucune résistance et circule librement. C'est alors qu'ils tenteront d'intégrer Élisabeth Alione à leur trio puisque Stein et Alissa ont perçu le désir de Max Thor pour celle-ci. Cette intégration, qui est aussi une destruction, d'Alione doit cependant se faire dans un partage total : leur identité se confond, leurs regards s'étayent et leurs désirs se partagent.

Pour y parvenir, les trois juifs soumettent Alione à un harcèlement d'une insistance sans mesure qui vise précisément à l'arracher aux conventions auxquelles elle se plie pour faire tomber le masque du mensonge bourgeois. La scène de la partie de cartes et celle de la partie de croquet sont particulièrement révélatrices de cette volonté de destitution des règles. Si le trio juif paraît se prêter aux jeux – puisque tous les trois acceptent tout de même d'y jouer –, ce n'est que pour faire de ces parties l'occasion d'une révélation pour Alione.

Le déroulement de la partie de cartes ne cesse de surprendre Élisabeth Alione qui, campée dans ses « habitudes de province » (*DDE*, p. 81), discute d'abord de manière banale avec les autres joueurs, mais, plus la partie avance, plus les questions des trois juifs se font intrusives : la discussion prend alors l'allure d'un interrogatoire inquisiteur dont l'objectif est de faire entendre à Alione, et de lui révéler, le mensonge qui structure sa parole, la contamine. Duras compare d'ailleurs cette scène à une analyse¹⁰¹. Si

¹⁰¹ Jacques Rivette et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 55. « Rivette [...] j'ai brusquement le sentiment que tout cela fonctionne comme des levées de censure successives, de plus en plus profonde, d'Élisabeth, et

Élisabeth croyait à une partie de cartes ordinaire, comme celles auxquelles elle est habituée, il n'en est rien. Tout au long de la partie, les trois alliés sont bien moins intéressés par le jeu que par Alione qui doit d'ailleurs leur rappeler sans cesse de jouer : « C'est à Alissa de jouer », « C'est à vous de jouer, monsieur Thor. » (*DDE*, p. 79), « Je crois que c'est à Max Thor de jouer » (*DDE*, p. 81). Pour les trois, l'enjeu de cette partie n'est pas la victoire, mais plutôt de dévoiler à Alione ce qu'elle est en dehors de son mari et des conventions sociales. D'ailleurs Duras, elle-même, prend soin de ne pas porter l'attention du lecteur sur le jeu de cartes puisqu'il n'est spécifié nulle part, rendant dès lors vaine toute tentative de suivre la partie, et maintenant l'attention du lecteur sur ce qui se passe entre les personnages.

Élisabeth se réjouit de gagner, « Je gagne, dit Élisabeth Alione. Moi qui perds toujours. » (*DDE*, p. 83), mais sa victoire est bien davantage due au fait qu'elle est la seule à savoir jouer. C'est ce que révèle la fin de la scène où le fou rire gagne Élisabeth :

- Oh... ce n'est pas la peine, ce n'est pas la peine de jouer...
- C'est-à-dire, dit Alissa, que Stein ne sait pas jouer aux cartes.
- Du tout, du tout... Il ne comprend rien...
- Vous non plus...
- Le rire, encore plus fort.
- Nous non plus, dit Max Thor. (*DDE*, p. 87)

Si Élisabeth « joue presque distraitement » (*DDE*, p. 82), Max Thor, Stein et Alissa doivent être « très attentifs à leurs jeux » (*DDE*, p. 80) ce qui étonne Élisabeth Alione au moment où elle prend conscience de l'incompétence des trois joueurs : « Élisabeth les regarde, étonnée. » (*DDE*, p. 82) Son étonnement ne dure cependant pas

que le film fonctionne un peu comme une analyse. [...] **Duras** Les cartes, surtout. C'est pratiquement une analyse. [...] **Rivette** Élisabeth est, peut-être, purement du côté de l'analysé... **Duras** Elle reste l'analysée. Sauf à un moment du miroir où il y a le glissement... – où la censure qui porte surtout sur la relation entre les êtres est levée. »

très longtemps; il fait place à l'inquiétude et au malaise alors qu'Alione pressent quelque chose d'étrange entre les trois autres :

Elle cesse de jouer. Le regard est inquiet tout à coup.

– Mais... Vous vous connaissez depuis longtemps alors?

– Depuis quatre jours, dit Alissa. La plage le matin le soir c'est monotone.

Vous ne trouvez pas?

– Je ne comprends pas, murmure Élisabeth Alione. (*DDE*, p. 84)

C'est alors que commence la montée du rire d'Élisabeth Alione qui accompagne l'entièreté de la scène. Le rire d'Alione est liée au fait qu'elle prend progressivement conscience du caractère absurde de la partie qu'elle est en train de jouer. Étant « seule à rire » (*DDE*, p. 85), Élisabeth cherche à le contenir alors que Stein l'encourage au contraire à continuer, « Riez, dit Stein. » (*DDE*, p. 85 et 86), percevant dans son rire le début d'une reconnaissance de l'absurdité des règles. Dans sa progression, le rire d'Alione lui fait échapper ses cartes dévoilant ainsi sa main :

Le rire contenu, court sur le visage, il arrive dans les mains qui tressaillent.

Des cartes tombent.

– On voit votre jeu, dit Stein. (*DDE*, p. 86)

La réplique de Stein est bien davantage à entendre au sens de « on voit votre jeu » social qu'au sens d'un dévoilement du jeu de cartes. Puisque Stein ne sait pas jouer aux cartes, le dévoilement de la main d'Alione n'est donc d'aucun intérêt pour lui.

Par ailleurs, cette réplique de Stein arrive au moment où le harcèlement à l'égard d'Alione se resserre et qu'elle en perd tous ses moyens tentant de raconter le récit d'un de ses voyages.

– A Venise? demande Max Thor.

– Oui oui... nous sommes allés, excusez-moi... je ne sais plus... oui oui... nous sommes allés à Venise

- Ou à Naples? A Venise ou à Naples?
 - Ou à Rome?
 - Non non... à Venise... excusez-moi... nous sommes revenus par Rome... oui oui... Revenus par Rome... c'est ça...
 - Ce n'est pas possible, dit Stein.
- Ils la regardent gravement. Ses cartes sont tombées.
- Je me trompe alors?
 - Complètement. (*Idem.*)

L'abondance de point de suspension dans les réponses d'Alione rend perceptible son hésitation. Son récit s'effondre, au lieu de se construire, sous le coup des questions de Thor, Stein et Alissa. Elle en vient même à se méprendre sur son propre récit tellement les questions sont insistantes et suggestives.

La scène de la partie de cartes prend fin alors que le rire d'Alione cesse d'être contenu et atteint son apogée, « Le rire, encore plus fort » (*DDE*, p. 87.). C'est à ce moment que Stein assène le coup final en renommant Élisabeth Alione de son nom de jeune fille : « – Élisabeth Villeneuve, dit Stein. / Le rire s'espace. Elle les regarde chacun tour à tour. De l'effroi arrive dans les yeux. / Le rire cesse. » (*Idem.*) Cette information, Stein et Max Thor l'ont trouvée dans le registre de l'hôtel, mais elle était restée secrète jusqu'à présent. La renommer de son nom de jeune fille, c'est lui rappeler qui elle est en dehors de son mari, la replacer « face à elle-même¹⁰². »

Henri Micciollo souligne que la partie de cartes est « construite sur une double et progressive subversion [...] [qui] consiste [...] à dévoiler, derrière des modalités apparemment anodines, les règles du jeu social. La subversion du jeu se fait ici par l'ignorance de ses règles.¹⁰³ » En fait, Duras utilise la partie de cartes pour mettre en

¹⁰² Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰³ *Idem.*

scène l'effondrement des règles et des conventions sociales : quelque chose se défait sous les yeux d'Alione qui désapprend à jouer aux cartes au contact des trois autres personnages, mais aussi sous les yeux du lecteur qui n'a d'autre choix que de s'interroger sur ce qui est visé par la scène. Sa construction et son contenu procèdent donc d'un démontage du fantasme de complétude, qu'incarne la bourgeoisie dans *Détruire dit-elle*, de manière à mettre au jour le réel du désir.

Si la scène des cartes replace Alione « face à elle-même », celle de la partie de croquet, pour sa part, l'invite à poser une action concrète pour prendre part à la destruction à laquelle œuvrent Stein, Alissa et Thor. Alors que les membres du trio s'étaient précédemment prêtés au jeu, cette fois, seul Thor s'y prête; Alissa et Stein restent en retrait croyant à « une partie qui ne compt[e] pas. » (*DDE*, p. 89.) La scène s'ouvre sur Alione qui se surprend à réussir son coup de croquet : « – Mais oui, dit-elle, ... je ne comprends pas comment j'ai fait. / – Pourquoi vous croire toujours maladroite? » (*DDE*, p. 88.) Lorsque c'est de nouveau son tour, Élisabeth sabote volontairement ses coups.

Élisabeth joue avec une grande application. Elle rate l'arceau. Elle se relève. Une joie profonde se lit sur son visage.

– Voyez, dit-elle.

Max Thor se penche, prend la boule et la remet à la place où elle était. Alissa et Stein les regardent.

– Recommencez, dit Max Thor.

Élisabeth Alione s'effraie.

– Ce n'est pas possible, dit-elle. Et Alissa? [...]

– Trichez, commande Max Thor. Je vous le demande.

Élisabeth Alione joue et rate l'arceau. Une joie profonde de nouveau l'envahit.

– Je vous le disais, dit-elle.

– Vous l'avez fait exprès?

– Mais non, je vous assure...

Elle regarde Alissa et Stein.

– Essayez encore, dit doucement Alissa.

Elle se trouble. Max Thor ramasse la boule et la replace devant l'arceau,

Élisabeth joue et rate l'arceau. Élisabeth laisse tomber son maillet. Et ne le ramasse pas. Ni Max Thor.

– Mon mari vient me chercher demain, dit-elle. (*DDE*, p. 88-89)

Comme le souligne très justement Henri Micciollo, « Élisabeth éprouve dans l'échec [...] une joie amère qui la confirme dans l'impossibilité d'accomplir un acte loin de l'autorité de son mari.¹⁰⁴ » C'est du moins ce que suggère la réplique d'Alione qui met fin à la partie de croquet. Sans avoir été questionnée au préalable, elle fait mention de l'approche de son départ et de l'arrivée de son mari. Si cette réplique semble complètement hors de propos dans la discussion qu'entretiennent les personnages, elle prend cependant tout son sens lorsqu'elle est mise en relation avec l'effroi qu'Élisabeth a éprouvé à la fin de la partie de cartes au moment où Stein lui redonne son nom de jeune fille. La scène de la partie de croquet succède immédiatement à celle de la partie de cartes sans que ne soit spécifié ce qui a pu se produire entre les deux scènes.

L'angoisse provoquée par Stein qui la renomme Villeneuve suggère qu'Élisabeth a fait appel à son mari pour échapper à l'obligation de se réinscrire dans son nom et sa propre subjectivité ce qui lui permettrait d'assumer son désir. Questionnée par un des trois membres du trio lors de la partie de cartes, « – Pourquoi ne téléphonez-vous pas à votre mari de venir vous chercher? » (*DDE*, p. 79.), Élisabeth répond : « – Il dira que le docteur a été formel : ça fera trois semaines dans trois jours. » (*Idem.*) Sa réponse laisse sous-entendre que son mari ne changera pas d'avis, que rien ne le convaincra, mais tout porte à croire, qu'après l'effroi qu'elle a vécu lors de la partie de cartes, Élisabeth a téléphoné à son mari et l'a convaincu. D'ailleurs, Élisabeth Alione

¹⁰⁴ *Idem.*

mentionne l'approche de son départ après avoir subi, pour une seconde fois lors de la partie de croquet, l'agression de la part du trio.

Max Thor n'est pas dupe : il voit clair dans le jeu d'Alione qui se surprend à réussir un coup juste avant de saboter les deux suivants et d'en éprouver « une joie profonde. » (*DDE*, p. 88.) Après le premier coup raté d'Alione, Max Thor l'invite à reprendre son coup et c'est alors qu'« Alione s'effraie » (*Idem.*) devant ce qui lui apparaît être un geste impossible à poser : transgresser les règles. L'invitation d'abord douce de Max Thor se transforme en commandement auquel Élisabeth Alione se soumet : « – Trichez, commande Max Thor. Je vous le demande. » (*DDE*, p. 89.) Ensuite, Alissa, à qui le tour était venu de jouer, se met, elle aussi, de la partie et tente de convaincre Alione, qui a transgressé une première fois la règle de recommencer : « – Essayer encore, dit doucement Alione. » (*Idem*) C'en est trop alors pour Alione qui appelle et espère l'arrivée imminente de son mari pour retrouver à ses habitudes de vie bourgeoise, mais aussi par peur d'être rejetée : « – Pourquoi avez-vous téléphoné? demande doucement Alissa. [...] – Pour savoir s'il accepterait, sans doute... je ne sais pas bien. » (*DDE*, p. 90)

Si la partie de cartes mettait Alione devant l'effondrement des règles et visait à démonter le fantasme de complétude, la partie de croquet, pour sa part, vise plutôt à convaincre Alione de poser un geste pour participer, elle aussi, à la destruction à laquelle Stein, Alissa et Thor travaillent. Le trio pousse Alione à « l'obliger à considérer la règle comme quelque chose qui peut (doit) être transgressé¹⁰⁵. » Avec ces deux scènes, Duras se sert de la logique du fantasme en mettant en scène la fonction de leurre qu'il a pour le sujet. Alione croit et participe au fantasme bourgeois, mais dès

¹⁰⁵ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 70.

que celui-ci s'effondre, elle se retrouve aux prises avec un réel insupportable et, faute d'être en mesure d'assumer son propre désir, elle est prise de peur et cherche à retourner à sa vie bien réglée.

Les jeux n'ont pas permis à Alione de s'arracher à l'ordre établi, mais Stein, Alissa et Thor continuent tout de même de percevoir en Alione une ouverture : « – Si je faisais l'effort de comprendre, dit Élisabeth Alione. » (*DDE*, p. 93). Ils sentent qu'ils ont prise sur elle et persistent dans l'effort de la sortir de son sommeil. Le harcèlement dont ils font preuve à son égard est incessant et se resserre graduellement. Stein, Thor et Alissa sont dans l'indistinction, et Alissa tente de faire entrer Alione dans cette dynamique en s'emprisonnant avec elle dans un miroir et en la forçant à prendre conscience non seulement de leurs ressemblances, mais aussi des ressemblances entre Stein, Max Thor et le docteur avec qui elle a entretenu une relation extraconjugale.

Alissa prend Élisabeth par les épaules.

Élisabeth se tourne. Elles se retrouvent toutes les deux prises dans le miroir.

– Qui vous fait penser à cet homme? demande Alissa dans le miroir, à ce jeune docteur.

– Stein, peut-être.

– Regardez, dit Alissa.

Silence leurs têtes se sont rapprochées.

– Nous nous ressemblons, dit Alissa : nous aimerions Stein s'il était possible d'aimer.

– Je n'ai pas dit..., proteste Élisabeth avec douceur.

– Vous vouliez parler de Max Thor, dit Alissa. Et vous avez dit Stein. Vous ne savez même pas parler.

– C'est vrai. [...]

– Je trouve que nous nous ressemblons, murmure Alissa... Vous ne trouvez pas? Nous sommes de la même taille.

– C'est vrai, oui. [...]

– ... la même peau, continue Alissa, la même couleur de peau...

– Peut-être...

– Regardez... la forme de la bouche... les cheveux. [...]

– Nous nous ressemblons tellement..., dit Alissa. Comme c'est étrange.

– Vous êtes plus jeune que moi... plus intelligente aussi...

- Pas en ce moment, dit Alissa. [...]
- Je vous aime et je vous désire, dit Alissa.
- Élisabeth ne bouge pas. Elle ferme les yeux.
- Vous êtes folle, murmure-t-elle. (*DDE*, p. 99-102.)

Alissa s'acharne sur Élisabeth en désignant les traits de leur ressemblance pour qu'elle les remarque, mais celle-ci résiste en s'accrochant aux différences. Alissa est même allée jusqu'à se couper les cheveux pour ressembler davantage à Alione et pour l'aider à la faire entrer dans la logique de l'indistinction : « – Pourquoi les avoir coupés? J'ai regretté... / – Pour vous ressembler encore davantage. / – Des cheveux aussi beaux... Je ne vous en ai pas parlé mais... / – Pourquoi? / Elle ne l'aurait jamais dit, sait-elle qu'elle le dit? / – Je savais que c'était pour moi que vous les aviez coupés. » (*DDE*, p. 101) Le caractère étrange de la scène provient du fait que le processus d'identification, qui s'effectue dans le miroir entre Alissa et Élisabeth, détruit toutes distinctions entre soi et l'autre : l'une et l'autre sont face à une image d'elle-même où l'image de l'autre est aussi image de soi. Le corps d'Alissa est à l'image du corps d'Élisabeth. La ressemblance dépasse ici la simple identification narcissique et devient partage d'un même corps.

Il s'agit donc de détruire l'opposition entre l'autre et soi-même pour que tombent toutes barrières entre les êtres et que puisse émerger une subjectivité dépeuplée du moi à l'intérieur de laquelle le désir circule librement. « – Je vous aime et je vous désire, dit Alissa » (*DDE*, p. 101) à Alione qui prend peur et l'inscrit en marge de la société : « Vous êtes folle, murmure-t-elle. » (*DDE*, p. 102) Cette folie, Alione la conçoit comme une condamnation à l'exclusion sociale, alors qu'Alissa, Stein et Thor, en ont une conception bien différente. À tour de rôle, d'abord Stein et ensuite Thor font mention de la folie d'Alissa : « Max Thor se lève. Il rencontre Stein dans l'entrée de l'hôtel. Il est illuminé de bonheur. / – Vous ne m'aviez pas dit qu'Alissa était folle, dit Stein. » (*DDE*, p. 36), « – Tu es folle, Alissa, folle. » (*DDE*, p. 72) Pour le trio et pour Duras, la folie d'Alissa est souhaitable et doit contaminer tous les êtres.

Le fou est un individu qui transgresse le préjugé essentiel – à savoir les limites du « moi » – et qui ne peut pas supporter le mensonge dont nous parlions. La folie me donne de l'espoir. Au fond, les fous et les enfants se ressemblent. Un enfant est un fou, un enfant de cinq ans est un fabuleux spectateur.¹⁰⁶

Ces propos de Duras montrent bien que, pour elle, folie et enfance sont indissociables. Dans *Détruire dit-elle*, Alissa est en quelque sorte la représentante de cette certitude.

Avec les trois scènes, de la partie de cartes, de la partie de croquet et de la fusion des images dans le miroir, il est difficile de ne pas retrouver le souvenir des récits carrolliens – *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*. La violence de l'enfance, la présence inquiétante de la forêt et la logique du sens et du *nonsense* sont autant de thèmes communs aux œuvres de Duras, en particulier de *Détruire dit-elle*. Christophe Meurée propose justement d'étudier « l'ombre de Charles Dodgson sur les parages de l'hôtel du roman de 1969¹⁰⁷. » Il souligne entre autres l'équivoque du nom « Alissa Thor » qui permet d'entendre, « Alice a tort », et assez directement à l'expérience violente qu'Alice fait au pays des merveilles et de l'autre côté du miroir. Tout, dans ces contes, se produit sur le mode de la confrontation pour la jeune Alice, comme pour Alione qui fait l'expérience violente d'un affrontement constant avec le trio de « libérateurs ». Alice, en effet,

rencontre d'une aventure à l'autre un réel devenu inassimilable, celui dont l'infantile fait sa langue et sa jouissance. Que lui soit imposé de revivre « la prise du signifiant » est bien propre à l'arracher au fantasme qu'elle incarne : celui d'une culture fondée sur le respect des codes et des normes.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, « Extrait d'un entretien avec Yvonne Baby », *op. cit.*, p. 1169.

¹⁰⁷ Christophe Meurée, « Histoire de l'avenir: l'oubli et la mémoire prophétiques dans *Détruire, dit-elle* et *les mains négatives* », p. 302, in Meurée, Christophe et Pierre Piret (dir.), *De Mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009, p. 299-318.

Tous les personnages rencontrés peuvent donc être vus comme les représentants du désir inconscient [...] On doit s'attendre à ce que surgisse la violence dans presque toutes les relations occasionnées en ce *Wonderland*, suscitant chez Alice la surprise qui s'exprime en fou rire ou déception, si ce n'est en colère et frustration, larmes et blâmes et met à découvert son désir avec ce qu'il suscite de perturbation et d'impatience puisque toujours décalé du comblement attendu¹⁰⁸.

Dans *Détruire dit-elle*, Stein, Alissa et Thor sont les représentants du désir en ce qu'il est subversion des codes et des normes (bourgeoises, en l'occurrence, pour la Duras de cette époque), tandis qu'Alione occupe une place très semblable à celle d'Alice qui perd ses repères dans l'impossible dialogue avec les différents protagonistes du conte. Les réactions d'Alione aux atteintes de ses interlocuteurs s'apparentent à celles d'Alice : pleurs, fous rires, incompréhension. Alione est perturbée devant ce qui s'impose à elle comme un monde où les codes qu'elle est habituée de respecter (du dialogue, du jeu, des échanges avec des inconnus) ne tiennent plus.

2.2.2 Le fantasme durassien de destruction

Stein, Alissa et Thor œuvrent au démontage et à la destruction du rêve bourgeois, mais ils sont aussi au service du fantasme durassien de destruction. C'est grâce aux rapports qu'entretiennent ces trois personnages avec Élisabeth Alione (dont on pourrait aussi remarquer l'assonance « italienne » (*DDE*, p. 50), que souligne Alissa, avec « aliénée ») que la destruction, dont Marguerite Duras se revendique, prend tout son sens. Ce trio représente ce que serait le monde une fois la « destruction capitale » accomplie.

¹⁰⁸ Anne Éline Cliche, « Comment l'esprit vient aux petites filles. Langue maternelle et subjectivation dans *Alice's Adventures in Wonderland* », *L'en-je lacanien*, vol 1, n°38, 2022, p. 85-86, En ligne, <<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2022-1-page-77.htm?contenu=resume>>, page consultée le 31 mai 2023.

« Détruire, dit-elle » (*DDE*, p. 34), ces paroles, qui font le titre du livre, sont prononcées par Alissa au moment de son arrivée à l'hôtel alors qu'elle discute avec Max Thor de la possibilité de séjourner quelques jours en ce lieu qu'ils décrivent brièvement au cours de cet échange :

- C'est vrai que cet hôtel est agréable, dit-elle. À cause de ce parc surtout.
- Elle écoute. – Où est le tennis?
- En bas, il touche presque l'hôtel.
- Alissa s'immobilise.
- Il y a la forêt.
- Elle la regarde, ne regarde que la forêt tout à coup.
- Oui.
- Elle est dangereuse? demanda-t-elle.
- Oui. Comment le sais-tu?
- Je la regarde, dit-elle, je la vois.
- Elle réfléchit, les yeux toujours au-delà du parc, vers la forêt.
- Pourquoi est-elle dangereuse? demande-t-elle.
- Comme toi, je ne sais pas. Pourquoi?
- Parce qu'ils en ont peur, dit Alissa.
- La voix a changé tout à coup. Elle s'est assourdie.
- Je suis profondément heureux que tu sois là.
- Elle se retourne. Son regard revient. Lentement.
- Détruire, dit-elle.
- Il lui sourit.
- Oui. (*DDE*, p. 33-34)

C'est en découvrant la forêt qu'Alissa formule son rêve de « détruire », alors que tous deux s'interrogent sur le danger qu'elle représente. Encerclant l'hôtel de toutes parts – « Elle est là de tous les côtés » (*DDE*, p. 21) –, crainte par Alione, mais désirée par Alissa et Stein, la forêt, dans *Détruire dit-elle*, est en étroite relation avec le désir et l'infantile comme le suggère Borgomano : « [L'interprétation] se trouve confirmée par le rapport étroit entretenu [...] entre la forêt et le désir d'Alissa qui est d'une

extrême jeunesse, et presque encore dans l'enfance¹⁰⁹. » Quoique aucune scène du récit ne prenne place dans la forêt, elle est omniprésente dans la parole des personnages et participe du fantasme durassien.

Dans la « note pour les représentations », Duras mentionne « [qu'] une surface goudronnée, au fond, serait la forêt. » (*DDE*, p. 139) Cette image du goudron est d'ailleurs évoquée une seule autre fois dans le texte lors d'une discussion entre Stein et Alissa :

- Nous faisons l'amour, dit Alissa, toutes les nuits nous faisons l'amour.
- Je sais, dit Stein. Vous laissez la fenêtre ouverte et je vous vois.
- Il la laisse ouverte pour toi. Nous voir.
- Oui.

Sur la bouche dure de Stein, Alissa a posé sa bouche d'enfant. Il parle ainsi.

- Tu nous vois? dit Alissa.
- Oui. Vous ne vous parlez pas. Chaque nuit j'attends. Le silence vous cloue sur le lit. La lumière ne s'éteint plus. Un matin on vous retrouvera, informes, ensemble, une *masse de goudron*, on ne comprendra pas. Sauf moi. (*DDE*, p. 52-53. Je souligne.)

Lieu d'indistinction et de fusion des corps jusqu'à l'atteinte d'une homogénéité totale, la forêt déborde de son espace et rejoint les amants, Thor et Alissa, dans le lit sous les yeux de Stein qui, lui aussi, participe de la fusion des corps, s'il n'en est l'instigateur: « – Tu fais partie de moi, Alissa. Ton corps fragile fait partie du mien. Et je t'ignore. » (*DDE*, p. 50) L'homogénéisation des corps conduit à une néantisation de l'être qui permet, par la libre circulation, de redonner au désir toute sa portée, sa puissance.

¹⁰⁹ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 57.

Il semble que Stein soit le détenteur d'un savoir qui échappe à la représentation et demeure informulable, mais dont l'expérience est bien réelle. Tous s'interrogent, à un moment où à un autre, au sujet de cette expérience qu'ils vivent et qui les plonge dans un état « d'incertitude tremblante » (*DDE*, p. 22) – « – Quelque chose est arrivée n'est-ce pas? [dit Alissa] / – Je ne sais pas. / Voici Stein. Il sort de l'hôtel. / – Que je peux comprendre? / – Oui. » (*DDE*, p. 38), « – Tu [Max Thor] cherches à comprendre, dit-elle, toi aussi. » (*DDE*, p. 44), « – Je ne comprends pas..., dit Élisabeth, mais... » (*DDE*, p. 103) –, mais seule Alissa en a une connaissance presque instantanée : « – Alissa sait. Mais que sait-elle? » (*DDE*, p. 52 et 55) disent Stein et Thor. Ce savoir est intimement lié au désir. Très tôt dans le récit, Alissa perçoit le désir que Max Thor éprouve pour Élisabeth – alors que celui-ci n'arrive pas encore à le reconnaître ni à l'assumer – et embrasse ce désir et s'y associe. Dans cette écriture, c'est le désir en tant qu'absolu, autant dire le désir en tant qu'il en viendrait à s'abolir dans l'absolu, qui règle les échanges entre les personnages et qui doit faire Loi pour eux nonobstant leur statut social ou matrimonial. En ce sens, Stein, Alissa et Max Thor vivent l'expérience d'un désir désubjectivé qui ne connaît plus de limite et circule librement entre eux trois. C'est d'ailleurs ce sur quoi porte l'incompréhension initiale que tous les personnages éprouvent sauf Stein.

L'amour ne peut être vécu ni même exister dans l'exclusivité conjugale, « –Peut-être que nous nous aimons trop? demande Alissa, que l'amour est trop grand, crie-t-elle, entre lui et moi trop fort, trop, trop? / – Entre lui et moi? continue à crier Alissa. Entre lui et moi seulement, il y aurait trop d'amour? » (*DDE*, p. 40), ou bien il condamne les amants à la disparition, à la mort : « – Va dans ce parc, dit [Alissa à Max Thor alors qu'ils se retrouvent seuls]. Disparais dans ce parc. Qu'il te dévore. » (*DDE*, p. 48) Duras a recours, dans plusieurs de ses œuvres – dont *Détruire dit-elle* –, à la dynamique triangulaire du désir pour échapper à l'impasse de la relation duelle. La première rencontre entre Stein et Alissa est d'ailleurs révélatrice de cette dynamique particulière qui s'installe progressivement. Alissa souffre du désir de Thor pour

Élisabeth, mais elle choisit tout de même de se prêter au jeu qui se présente à elle surtout grâce à Stein.

– Stein, il était sans moi, la nuit, dans sa chambre. Tout avait recommencé d'exister sans moi, la nuit aussi.

– Non, dit Max Thor, c'est impossible qu'elle existe privée de toi désormais.

– Mais je n'étais pas là, crie faiblement Alissa, ni dans la chambre ni dans le parc.

Silence. Brutalement, le silence.

– Dans le parc, dit Stein, si. Vous étiez déjà dans le parc.

Elle le désigne qui se tient les yeux fermées, toujours.

– Peut-être qu'il ne sait pas? demande-t-elle à Stein, qu'il ne sait pas ce qui lui est arrivé?

– Il ne sait pas, dit Stein.

– Il n'était plus indispensable de te rencontrer, dit Max Thor.

Il ouvre les yeux, les regarde. Eux ne le regardent pas.

– C'est ce que je sais, dit-il.

– Ce n'est pas la peine de souffrir, Alissa, dit Stein. Ce n'est pas la peine.

(DDE, p. 41)

La fin du désir par son accomplissement absolu signerait la fin de toute souffrance pour le sujet. Stein tente de calmer la souffrance d'Alissa en la confondant avec d'Élisabeth alors qu'elle questionne les deux hommes sur ce qui s'est passé avant son arrivée, ce que Max Thor n'arrive pas à faire puisqu'il est encore, lui aussi, dans l'ignorance et l'incompréhension face à ce qui lui arrive. C'est au contact de Stein que le couple Thor brise l'exclusivité de son amour qui aurait autrement engendré des réactions de jalousie ou de la haine¹¹⁰. D'ailleurs, lorsque Stein arrive et détruit la relation duelle dans laquelle le couple Thor se trouvaient, « Max Thor paraît en proie

¹¹⁰ Évoquant la discontinuité du récit durassien et le « dénouage » entre les personnages, Lucien Israël souligne que « l'un des effets de la suppression de cette continuité, c'est que les personnages ne connaissent pas la haine. Ça n'entraîne aucune réaction de jalousie de voir que l'un des personnages se trouve pour un temps avec un autre et ça n'entraîne pas non plus de haine. » Lucien Israël, *op. cit.*, p. 45.

à un profond repos. » (*DDE*, p. 40) Cette destruction, Stein la rend possible pour Max Thor en lui faisant prendre conscience que son désir ne se limite pas à son épouse et pour Alissa en détruisant son individualité pour qu'elle se reconnaisse en Élisabeth, mais aussi en lui faisant part du désir qu'il éprouve pour elle à partir du désir de Max Thor. Ce fragment se clôt sur la première scène de partage entre ces trois personnages :

Stein s'assied sur le gravier, regarde le corps d'Alissa, oublie. [...]

Max Thor tend la main et prend celle glacée d'Alissa, sa femme écartelée dans un regard bleu.

– Ne souffrez plus, Alissa, dit Stein.

Stein se rapproche, il pose sa tête sur les jambes nues d'Alissa. Il les caresse, les embrasse.

– Comme je te désire, dit Max Thor.

– Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime. (*DDE*, p. 42)

Stein agit, parle et partage le désir de Max Thor pour Alissa qui, elle, fait l'expérience pour une première fois de la désubjectivation du désir. Lucien Israël souligne que « Stein [...] est une espèce de pitre plus ou moins fascinant, parfaitement vide, creux, dans lequel tout le monde peut se couler. Il va apparaître que ce Stein se prête remarquablement à être le signifié de tous les autres personnages¹¹¹. » C'est effectivement le rôle qu'il a auprès des autres personnages et qui leur permet d'échapper à la « comédie du mariage » (*DDE*, p. 20), pour reprendre les mots de Stein.

Maintenant la souffrance d'Alissa apaisée par Stein qui a apparemment libéré le désir, l'amour, elle reconduira l'expérience lors du fragment suivant, mais, cette fois-ci, elle prend le rôle de Stein, à savoir qu'elle se met elle-même en scène à la place d'Alione pour mieux connaître le désir de Thor :

¹¹¹ Lucien Israël, *op. cit.*, p. 31.

– Je ne te connaîtrais pas encore, dit Alissa, on ne se serait pas dit un mot. Je serais à cette table. Toi, à une autre table, seul, comme moi – elle s’arrête –, il n’y aurait pas Stein n’est-ce pas? pas encore?

– Pas encore. Stein vient plus tard.

Alissa regarde fixement la partie sombre de la salle à manger, la montre du doigt.

– Là, dit-elle, tu serais là. Toi, là. Moi, ici. On serait séparés. Séparés par les tables, les murs des chambres – elle écarte ses poings fermés et elle crie doucement : – séparés encore.

Silence.

– Il y aurait nos premières paroles, dit Max Thor.

– Non, crie Alissa.

– Nos premiers regards, dit Max Thor.

– Peut-être, non, non.

Silence. Ses mains sont de nouveau sur la table.

– Je cherche à comprendre, dit-elle.

Silence. Élisabeth Alione est dans l’ouverture des baies, le corps penché dans le trou d’air gris sous la vitre suspendue.

– Qu’y aurait-il? Demande Max Thor.

Elle cherche, cherche.

– Un crépuscule gris, dit-elle enfin. Elle le montre. – Je regarderais les tennis et tu viendrais près. Je n’entendrais rien. Et tu serais près tout à coup. Tu regarderais aussi.

Elle n’a pas désigné Élisabeth Alione qui regarde. (*DDE*, p. 43-44)

La mise en scène – conjuguée au conditionnel – d’Alissa correspond presque en tous points à la scène d’ouverture du récit : Thor, fasciné par Alione, reste à l’écart et n’ose reconnaître son désir; Alione, regardant les tennis, ne se sait pas être regardée; alors que Stein – celui qui ouvrira la brèche dans l’impasse conjugale – n’a pas encore fait son entrée à l’hôtel. À une exception près. Au moment où Alissa reconstruit le début du récit, Thor et Élisabeth n’ont effectivement eu aucun contact. Or, l’arrivée de Stein semble avoir créé un bouleversement dans la suite des choses, puisque, si Alissa suppose que Thor est celui qui « viendrai[t] près [d’Élisabeth] » et initierait le premier contact, c’est en fait elle qui, sous l’influence de l’expérience de libération que lui a fait vivre Stein à partir du désir de Max Thor, sortira Élisabeth de son sommeil, non pas sans hésitation considérant qu’elle connaît la douleur et la violence liée à une telle destruction :

Alissa s'est levée. Elle marche pieds nus dans l'allée. Elle dépasse Élisabeth Alione. On dirait qu'elle hésite. Oui. Elle revient sur ses pas, atteint la hauteur d'Élisabeth Alione et, durant quelques secondes, se tient face à elle. Puis, elle va vers sa chaise longue et la déplace de quelques mètres, plus près d'Élisabeth Alione. [...] Élisabeth Alione se réveille lentement. C'est le raclement de la chaise longue sur le gravier qui l'a réveillée.

Elle se sourient. (*DDE*, p. 55)

Qu'Alissa se mette en scène de cette façon montre bien, qu'à partir de ce moment, elle prend part au fantasme durassien. En tant que mise en scène du désir de Max Thor, ce passage constitue un moment clé puisqu'il expose les rouages du fantasme de destruction et de partage de Marguerite Duras. Laplanche et Pontalis soulignent que, dans le fantasme, le sujet se voit « représent[é] comme participant à la scène, sans que, dans les formes les plus proches du fantasme [...], une place puisse lui être assignée [...] en étant toujours présent dans le fantasme, le sujet peut y être sous une forme désubjectivée¹¹² ». C'est effectivement le cas d'Alissa qui se voit à la place d'Alione dans une scène qu'elle construit.

À ce stade, l'interchangeabilité entre Stein, Thor et Alissa est complète et tous œuvrent à ce qu'Élisabeth entre dans leur « folie » pour que la circulation du désir ne soit pas interrompue. Si leur entreprise échoue – à la fin du texte, Élisabeth quitte l'hôtel avec son mari –, il n'en demeure pas moins qu'un rêve partagé par le trio présente l'intégration d'Alione comme étant accomplie :

- Amour, mon amour, dit-[Stein].
- Stein, dit Alissa.
- Cette nuit j'ai prononcé ton nom.
- Dans le sommeil.

¹¹² Jean Laplanche, et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Évreux, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 74.

– Oui. Alissa. Ton nom m’a réveillé. C’était dans le parc. J’ai regardé. Vous vous étiez endormis. Il y avait un grand désordre dans la chambre. Tu dormais par terre. Il t’avait rejointe et s’était endormi près de toi. Vous aviez oublié d’éteindre la lumière.

– Oui?

– Oui.

Voici Max Thor. [...]

Alissa, droite devant Max Thor, le regarde.

– Cette nuit, dit-elle, quand tu dormais, tu as prononcé son nom. Éli^sa.

– Je ne me souviens pas, dit Max Thor. Je ne me souviens pas.

Alissa va vers Stein.

– Dis-le lui, Stein.

– Vous avez prononcé son nom, dit Stein. ÉLISA.

– Comment?

– Dans la tendresse et le désir, dit Stein. Éli^sa.

Silence.

– J’ai dit Alissa et tu n’as pas compris?

– Non. Rappelle-toi ton rêve.

Silence

– Je crois que c’était dans le parc, dit Max Thor lentement. Elle devait dormir. Je restais devant elle à la regarder. Oui... c’est ça.

Il se tait.

– Elle vous a dit : « Ah, c’est vous... »? [...]

– Peut-être, dit Max Thor. Il prononce le mot – Éli^sa.

– Oui. Tu l’auras appelée en prononçant son nom.

Silence.

– Je t’ai répondu, dit Alissa. Mais tu dormais profondément, tu n’as pas entendu. (*DDE*, p. 105-106.)

Ce rêve, plutôt particulier, semble être commun aux trois personnages (Stein, Alissa et Thor) : Stein dit avoir prononcé le nom d’Alissa dans la nuit; Alissa mentionne à Thor qu’il a prononcé le nom « Éli^sa » durant la nuit; Thor résiste d’abord à s’approprier le rêve, mais il accepte finalement; Alissa raconte le rêve comme s’il était le sien. Passant d’un personnage à l’autre, le rêve se déforme légèrement. D’une version à l’autre, subsiste cependant le désir partagé pour « Éli^sa », nom qui condense la personne Élisabeth Alione et Alissa en un seul signifiant comme s’il s’agissait de la même personne.

D'ailleurs, ce nom est réemployé lors du dîner final par Bernard Alione et Thor pour désigner Élisabeth : « – C'était une femme, Élisabeth, qui ne pouvait pas rester seule... [...] c'était chaque fois un petit drame... – il lui sourit –, n'est-ce pas, Éliisa? / – Éliisa, murmure Max Thor. / – Je deviens folle, dit doucement Élisabeth Alione. » (*DDE*, p. 109.) Apparu au trio dans leur rêve, ce diminutif affectueux employé par Bernard Alione provoque une réaction forte chez Élisabeth qui se dit « folle ». Philippe Boyer mentionne que cette phrase d'Élisabeth est à entendre dans le sens : « je deviens Alissa, je deviens le désir d'Alissa, sa folie dont j'ai peur¹¹³. » En ce sens, l'apparition de ce nom en rêve permet la confusion d'Alissa et Élisabeth par la consonnance et la montre comme étant accomplie. La réaction d'Alione confirme d'ailleurs l'accomplissement fantasmé de son intégration.

L'intégration réelle et effective terrorise cependant Alione qui prend la décision de quitter l'hôtel avec son mari au moment où celui-ci commence à ressentir l'ensorcellement du trio : « – Bernard titube légèrement. / – J'ai bu, dit-il, sans m'en apercevoir. » (*DDE*, p. 127), « – On peut rester dans cet hôtel, dit Bernard Alione. Un jour. / – Non. / – Comme tu voudras. / C'est elle qui sort la première. Bernard ne fait que la suivre. » (*DDE*, p. 129) Tout comme Alissa lors de son arrivée à l'hôtel¹¹⁴, Bernard Alione éprouve, à la fin du dîner, un état d'ivresse qui marque le commencement de la délivrance de la connaissance et de l'intelligence.

Si son arrivée avait d'abord bousculé le trio – « – Ils quittent le parc pour ne pas le [Bernard Alione] voir, dit Alissa. Le dégoût, sans doute. » (*DDE*, p. 102), « – Nous ne savons plus ou nous mettre, dit [Max Thor], avec cet homme dans le parc. » (*DDE*,

¹¹³ Philippe Boyer, *op. cit.*

¹¹⁴ « Elle se lève. Elle titube. » (*DDE*, p. 36)

p. 105) –, la scène du diner final constitue une attaque contre les Alione pour finaliser l'intégration d'Élisabeth et tenter d'arracher Bernard aux conventions bourgeoises, mais son attachement le rend presque imperméable au trio. Il est et reste le représentant du milieu bourgeois chrétien, figure de l'antisémitisme ordinaire¹¹⁵ : la cible de la destruction.

Le fantasme de destruction durassien est intimement lié à la figure juive et à ce messianisme durassien dont il a été question dans le chapitre précédent.

Procédant par une sorte d'encerclement fusionnel séducteur, les trois juifs vont séparer Élisabeth Alione de son mari et l'entraîner dans une folie partagée qui est aussi une folie du partage. [...] Complot juif contre les bonnes mœurs, la morale conjugale, pourrait-on dire. Marguerite Duras joue du fantasme antisémite pour le renvoyer ironiquement au visage, d'abord du personnage Bernard Alione saisi de panique, ensuite à celui de tout lecteur susceptible de lui ressembler. [...] La séduction confondante de *Détruire dit-elle* [...] passe en particulier par la séduction paradoxale exercée par le nom juif¹¹⁶.

Le départ des Alione marque l'arrêt temporaire du travail de destruction qui se poursuivra ailleurs. Stein, Thor et Alissa projettent d'aller rejoindre les Alione à Leucate : « – La plage est toute petite, dit Stein. Il sera facile de les retrouver le soir, ou dans les rues, ou dans les cafés. Elle sera heureuse de nous voir. [...] On dira qu'on

¹¹⁵ « – Reconnaissez-vous les juifs, [demande Alissa à Élisabeth Alione]. / – Moi, pas très bien. Mon mari, lui, immédiatement même quand... » (*DDE*, p. 68) « – Qui êtes-vous? demande [Bernard] / – Des juifs allemands, dit Alissa. / – Ce n'est pas ce que... je..., la question n'est pas là... / – Elle devait quand même être celle-là, dit Max Thor avec douceur. » (*DDE*, p. 111-112)

¹¹⁶ Bernard Alazet et Christine Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne : Marguerite Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 63-64.

s'est arrêté à Leucate en allant en Espagne. Que l'endroit nous plaît. Que nous décidons de rester là. » (*DDE*, p. 132) À l'intérieur du trio, maintenant seul à l'hôtel, circule librement le désir qui ne connaît aucune limite. La fusion est totale : « – Elle dort bien, dit Stein. [...] – Oui, de notre sommeil. » (*DDE*, p. 133.) L'œuvre prend fin avec l'arrivée d'une musique produite à la fois par le sommeil partagé d'Alissa, par la forêt ou par « un enfant qui [tourne] un bouton de radio » (*DDE*, p. 135) alors que Stein et Thor « sont penchés sur Alissa. » (*DDE*, p. 136) :

Ce n'est que lorsque l'obscurité est presque tout à fait complète qu'elle arrive clairement. Avec une force incalculable, dans la sublime douceur, elle s'introduit dans l'hôtel. [...]

Avec une peine infinie, la musique s'arrête, reprend, d'arrête de nouveau, revient en arrière, repart. S'arrête. [...]

Puis la musique recommence encore, plus forte. Elle dure plus longtemps. Mais elle s'arrête encore.

– Elle vient quand même de la forêt, dit Stein. Quelle peine. Quelle énorme peine. Que c'est difficile.

– Elle doit traverser, traverser.

– Oui. Tout.

La musique recommence. Cette fois dans une amplitude souveraine. [...]

– Elle va y arriver, elle va traverser la forêt, dit Stein, elle vient. [...]

– Il lui faut fracasser les arbres, foudroyer les murs, murmure Stein. Mais la voici.

– Il n'y a plus rien à craindre, dit Max Thor, la voici en effet.

– La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs.

[...]

– C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle. (*DDE*, p. 135 à 137)

L'avènement de la musique signe l'accomplissement de la destruction à l'intérieur du trio : « cette musique de ressac qui vient de la forêt, musique sur le nom et du lieu

du désir, marque enfin, discrète et violente, la radicale *rupture* – quand écrire c'est aussi bien détruire : donner la parole au désir et tenter de le faire entendre¹¹⁷. »

Avec *Détruire dit-elle*, Duras construit une représentation poétique et littéraire du désir. Le fantasme de destruction durassien est au service de la création d'un sujet transcendant, fictif. La désobjectivation de chacun des personnages permet la fabrique d'un sujet du désir absolu qui serait figuré par le texte. Le travail de destruction à l'œuvre dans *Détruire dit-elle* serait peut-être l'autre nom du travail de création par l'écriture...

¹¹⁷ Philippe Boyer, *op. cit.* Je souligne.

CONCLUSION

LE LIVRE À ÉCRIRE

« Écrire.
Je ne peux pas.
Personne ne peut.
Il faut le dire : on ne peut pas.
Et on écrit¹¹⁸. »

S'érigeant en destructeur des codes et des conventions littéraires, *Détruire dit-elle* met en scène l'échec d'une certaine littérature, à savoir celle du romanesque que Duras a en horreur à cette époque¹¹⁹. Proposant d'aborder cette oeuvre comme « l'éclatement même du livre [...] l'aventure d'un livre, le récit de cette double tension qui le fait éclater¹²⁰ », Henri Micciollo souligne à juste titre que cet éclatement s'effectue en trois étapes : « Première étape : le refus d'un certain livre. [...] Seconde étape : l'écriture comme projet [...] impossible. [...] Troisième étape : la destruction comme traversée de l'écriture¹²¹. » Si un projet d'écriture hante le récit de *Détruire dit-elle*, il n'en

¹¹⁸ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 28.

¹¹⁹ « Je ne peux plus du tout lire de roman. À cause des phrase. » Rivette, Jacques et Jean Narboni, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁰ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 72.

¹²¹ *Ibid.*, p. 72-73.

demeure pas moins qu'aucun personnage ne l'accomplit. Max Thor, Alissa et Stein prennent tour à tour le rôle d'écrivain sans pour autant que l'un d'eux ne passe à l'écriture; ils resteront tous les trois, le temps du récit, des écrivains « en passe de le devenir » (*DDE*, p. 20 et p. 78).

Ces « personnages oxymoriques d'écrivains qui n'écrivent pas », pour reprendre l'expression de Maud Fourton¹²², sont pourtant tourmentés par le désir d'écrire qui est accentué par leur présence dans cet étrange hôtel¹²³. Cherchant à mieux comprendre ce qui est arrivé à Max Thor depuis son arrivée, Alissa l'interroge sous le regard de Stein :

– Quelque chose est arrivé n'est-ce pas?

– Je ne sais pas.

Voici Stein. Il sort de l'hôtel.

– Que je peux comprendre?

– Oui. [...]

Alissa ne bouge pas.

– Écrire, peut-être, dit Max Thor. Car tout se passe, ici, comme si je comprenais qu'on puisse... – Il sourit les yeux fermés – chaque nuit, depuis que je suis arrivé dans cet hôtel, je suis sur le point de commencer... je n'écris pas, je n'écrirai jamais... oui, chaque nuit change ce que j'écrirais si j'écrivais.

– Ainsi, cela se passe la nuit.

– Oui. (*DDE*, p. 38-39)

¹²² Maud Fourton, « "Prête-moi ta plume" l'auctorialité chez Marguerite Duras », in de Chalonge, Florence, (dir.), « Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet *La revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, n° 4, 2010, p. 42.

¹²³ « – Il y a quelque chose dans cet hôtel qui me trouble et me retient. Je reconnais mal. Je ne cherche pas à reconnaître mieux. D'autres pourraient dire qu'il s'agit de désirs très anciens, de rêves faits dans l'enfance... » (*DDE*, p. 38) Ces paroles ne sont attribuées à aucun personnage. Le contexte d'énonciation ne permet pas de déterminer lequel des trois personnages présent sur la scène, Stein, Alissa et Max Thor, les énonce. Cependant, Duras attribue ces paroles à Max Thor dans le film.

Si Alissa a pressenti l'intérêt de son mari pour une autre femme, à ce moment du récit, elle en est encore au stade où elle s'interroge et interroge son mari. Tentant de décrire à sa femme ce qui lui arrive, Max Thor avance une hypothèse qui concerne son désir d'écrire et son incapacité à le faire. Ce désir d'écrire, et son échec, semblent indissociablement liés au désir pour l'autre femme qu'est Élisabeth Alione. La seule chose qui soit écrite par l'un ou l'autre des personnages, dans *Détruire dit-elle*, c'est une lettre dont le parcours et la circulation témoignent de la relation qu'entretient l'écriture avec le désir. Repérant, au début du récit, le désir d'écrire de Max Thor, Stein nomme et exprime ce désir pour Max Thor : « – Cette nuit [...] alors que j'étais dans le parc, je vous ai vu à votre table en train d'écrire quelque chose avec lenteur et difficulté. Votre main est restée longtemps au-dessus de la page. Puis elle a écrit de nouveau. Et puis tout à coup elle a abandonné. » (*DDE*, p. 24-25) C'est alors que Stein suppose que Thor écrit une lettre dont le contenu s'apparente à une lettre d'amour.

– « Madame, lit Stein. Madame, il y a dix jours que je regarde. Il y a en vous quelque chose qui me fascine et qui me bouleverse dont je n'arrive pas, dont je n'arrive pas, à connaître la nature. »

Stein s'arrête et reprend.

– « Madame, je voudrais vous connaître sans rien en attendre pour moi. »
(*DDE*, p. 26)

Cette lettre, « sans adresse, jetée » sur la table du salon, révèle le désir que Max Thor éprouve pour Élisabeth Alione. Découverte par Alissa et Stein, la lettre sera de nouveau lue, toujours par Stein, mais son contenu et son auteur s'avèrent différents : « – Alissa sait, lit Stein. Mais que sait-elle? [...] – Je l'ai écrite pour toi, dit Stein, quand je ne savais pas que tu avais tout deviné. » (*DDE*, p. 52.) Stein, maintenant auteur de la lettre d'amour écrite par Max Thor, dévoile le savoir qu'Alissa a du désir de son mari. En ce sens, l'écriture est le moyen par lequel peut s'appréhender l'incomblable du désir, son absolu, mais aussi son savoir, à condition cependant de ne pas être l'écriture d'« un roman traditionnel [considéré comme] un mensonge, une

falsification¹²⁴». Ces livres, à détruire, sont ceux qu'Élisabeth Alione et Max Thor ne lisent pas : « – Tu ne lis pas? [demande Alissa à Max Thor] / – Non. Je fais semblant. » (*DDE*, p. 48), « – Quel était ce livre que vous ne lisiez pas? dit Max Thor. / – Il faut que j'aille le chercher justement, [...] oh, je n'aime pas lire. / – Pourquoi faire semblant dans ce cas? – Il rit. – Personne ne lit. » (*DDE*, p. 93) À ces livres, Duras oppose une autre œuvre, une autre écriture et c'est celle que le trio tente d'inventer.

Alors qu'Alissa discute avec Max Thor et que tous deux cherchent à comprendre ce qui leur arrive, elle l'interroge sur le livre qu'il tente d'écrire.

- Où en est ce livre? Est-ce que tu penses à ce livre?
- Non. Je te parle.
- Elle se tait.
- Quel est le personnage de ce livre?
- Max Thor.
- Que fait-il?
- Rien. Quelqu'un regarde. [...]
- Dans le livre que je n'ai pas écrit il n'y avait que toi, dit Alissa.
- Avec quelle force, dit Max Thor en riant, avec quelle force cela s'impose quelquefois, de ne pas l'écrire. Je n'écirai jamais de livres.
- Peut-on dire une chose pareille?
- De façon délibérée, oui.
- Stein écrira, dit Alissa. Alors nous n'avons pas besoin d'écrire. [...]
- Inventerais-tu dans ton livre?
- Non. Je décrirais.
- Stein?
- Non. Stein regarde pour moi. Je décrirais ce que Stein regarde. (*DDE*, p. 45 à 47)

Les projets de livre de Max Thor (autobiographie) et d'Alissa (biographie) ne les mènent pas vers l'écriture, mais vers son renoncement. Leur écriture est vouée à l'échec

¹²⁴ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 72.

et semble devoir sombrer dans l'impasse d'un livre qui en restera à tout jamais aux « préambules sans fin. » (*DDE*, p. 48) Henri Micciollo souligne qu'Alissa et Max Thor sont aux prises avec le « projet impossible d'une écriture comme construction, incapable de faire coïncider le désir d'écrire et le mouvement du vécu¹²⁵. » Mais le livre qu'ils imaginent, ne ressemble-t-il pas à celui que nous lisons? S'ils n'« écriv[ont] jamais de livres », Stein passera à l'écrit, selon Alissa, et déchargera le couple Thor de cette tâche quoiqu'il soit le seul qui n'énonce aucun projet d'écriture et qui n'écrit jamais. Force est de constater que Duras conçoit le projet de livre dans son échec même : « Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît que cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe et le sens¹²⁶. » Stein est le personnage vidé et que l'écriture peut traverser. Henri Micciollo remarque fort justement que « [Stein] est l'écriture, non pas en tant que réalisation d'un projet, mais comme immersion dans l'invention du texte, coïncidence de l'être avec le processus créateur. [...] son œuvre s'inscrit sous nos yeux au présent : c'est le livre que nous lisons¹²⁷. » En ce sens, *Détruire dit-elle* peut aussi être lu comme une sorte de mise en scène du travail de négativité propre à l'écrivain. L'écriture en passe par la destruction de soi, du livre, de la littérature, bien davantage que par la construction d'un récit, d'un livre ou d'une œuvre.

Si l'intérêt que manifeste le trio pour Élisabeth Alione est né du désir que Max Thor éprouve pour elle, lors du dîner avec Bernard Alione, Stein mentionne

¹²⁵ *Ibid*, p. 73.

¹²⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷ Henri Micciollo, *op. cit.*, p. 73.

qu'Élisabeth les intéresse tous « pour des raisons littéraires. » (*DDE*, p. 118) Ce qui surprend Bernard Alione : « – Ma femme est un personnage de roman? dit Bernard Alione. [...] Je ne vois pas ce que vous pourriez raconter sur elle... C'est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans... C'est pour ça que j'en lis si peu... que... » (*DDE*, p. 118-119) L'écriture et le désir sont donc intimement liés, voire inséparables. Le livre à écrire n'est pas celui issu d'un projet d'écriture ni même du désir d'écrire, mais bien celui qui est fondé sur l'écriture du désir dont Stein est le représentant.

Généralisant des effets de sens multiples, la poétique de *Détruire dit-elle* demeure énigmatique entre autres parce que son fonctionnement textuel est fondé sur « la notion de déplacement et de circulation¹²⁸. » Cette polysémie se soutient d'un défaut de sens, d'un manque fondateur à l'origine — qui n'est pas, chez Duras, sans convoquer justement, la Création du monde — et qui relance constamment la quête du sens selon une logique qui suppose la destruction des sens préétablis et l'assomption du désir comme fonction créatrice. Pour Duras, à cette époque, écrire le désir signifie arracher l'écriture, et la littérature par le fait même, à sa forme traditionnelle, mais aussi, et surtout, redonner à l'écrit sa potentialité créatrice de sens.

¹²⁸ *Ibid*, p. 72.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus à l'étude

Duras, Marguerite, *Détruire, dit-elle* [1969], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 139 p.

Textes de Marguerite Duras

Duras, Marguerite, *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1973, 210 p.

———, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 124 p.

———, *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, « coll. Folio », 1986, 180 p.

———, *Le camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, 140 p.

———, « Extrait d'un entretien avec Yvonne Baby », dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1166-1167.

Duras, Marguerite et Xavier Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Les éditions de Minuit, 1974, 240 p.

Études sur l'œuvre de Marguerite Duras

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 950 p.

- Alazet, Bernard et Mireille Calle-Gruber (dir.), « Marguerite Duras 1 : Les récits des différences sexuelles », *La revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, n° 1, 2005, 205 p.
- Alazet, Bernard et Christine Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne : Marguerite Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, 379 p.
- Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras Médium du réel*, Lausanne, Âge d'homme, 1984, 173 p.
- Beaulieu, Julie, *L'entrecriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, 364 p.
- Bertrand, Michel *et all.*, *Existe-t-il un style Minuit?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 284 p.
- Borgomano, Madeleine, *Duras Une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Éditions Cistre, coll. « Essais », 1985, 237 p.
- Boyer, Philippe, « Trois être de désir », *La quinzaine littéraire*, 16 au 30 juin 1969, p. 5.
- Chalonge, Florence de (dir.), « Marguerite Duras 4 : le personnage miroitements du sujet », *La revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, n° 4, 2010, 196 p.
- Chancel, Jacques (anim.), Marguerite Duras (invité), « Radioscopie », [vidéo], 28 décembre 1969, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=33JJM5zyZKo>> page consultée le 23 novembre 2018, 48 min 02 sec.
- Cliche, Anne-Élaine, *Tu ne te feras pas d'image*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Essai », 2016, 374 p.

David, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, 389 p.

—————, *Le ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2005, 167 p.

Everaert-Desmedt, Nicole, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Culture & Communication », 2006, 320 p., en ligne, <<https://www.cairn.info/interpreter-l-art-contemporain-9782804150228.htm>>, page consultée le 24 septembre 2019.

Fauvel, Maryse, « Sous le signe de Dionysos », *The French Review : Journal of the American Association of Teachers of French*, Vol. 65, n°2, décembre 1991, p. 226-235, en ligne, <<https://www.jstor.org/stable/395592>>, page consultée le 20 mars 2019.

Israël, Lucien, *Marguerite D. au risque de la psychanalyse. Deux séminaires : 1979-1980 « Détruire dit-elle » et « Franchir le pas »*, Toulouse, ERES, 2004, 196 p., en ligne <<https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/marguerite-d-au-risque-de-la-psychanalyse-9782749201733.htm>>, page consultée le 27 mars 2019.

Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahier Renaud*, Paris, Gallimard, n° 52, 1965, p. 7-15, en ligne, <http://www.litt-and-co.org/citations_SH/1-q_SH/lacan-duras.htm>, page consultée le 02 décembre 2016.

Maïzi, Myriem el, *et al.*, *Écriture, Écritures*, Paris-Caen, Les Éditions Minard, coll. « La revue des lettres modernes », n°2, 2007, 250 p.

Marret-Maleval, Sophie *et all* (dir.), *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris, Éditions Michèle, coll. « Je est un autre », 2020, 388 p.

Merlin-Kajman, Hélène, « “Des juifs allemands” », dans *Les dossiers du Grihl*, n°1, février 2012, en ligne, <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5039#quotation>>, page consultée le 03 février 2020.

Meurée, Christophe et Pierre Piret (dir.), *De Mémoire et d’oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009, 321 p.

Meurée, Christophe, « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme », dans *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009, p. 141-158.

Micciollo, Henri, « La destruction capitale. À propos de *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras », *Le français dans le monde*, n°156, octobre 1980, p. 67-74.

Rivette, Jacques et Jean Narboni, « La destruction de la parole : entretien avec Marguerite Duras », *Les Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 45-57.

Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras: une étude*, Paris, Éditions Seghers, 1972, 190 p.

Corpus théorique

Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Payot, coll. « Rivages », 2004, 288 p.

Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, 93 p.

———, *L’amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 333 p.

Castanet, Didier, « Fantasma et Réel », *En-je lacanien*, vol. 2, no. 9, 2007, p. 101-118, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2007-2-page-101.htm>>, Page consultée le 26 mars 2019.

Causse, Jean-Daniel, « Métaphore paternelle : judaïsme et christianisme. Une lecture de Jacques Lacan », *Études théologiques et religieuses*, vol. 82, n° 2, 2007, p. 249-266, en ligne, < <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-2-page-249.htm>>, page consultée le 04 janvier 2021.

Chalier, Catherine, « Le-monde-qui-vient », *Pardès*, vol. 1, n° 53, 2013, p. 187-196.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Éditions Larousse, coll. « In Extenso », 2018, 617 p.

Cliche, Anne-Élaine, *Poétique du Messie : l'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, 297 p.

———, « Comment l'esprit vient aux petites filles. Langue maternelle et subjectivation dans *Alice's Adventures in Wonderland* », *L'en-je lacanien*, vol. 1, n°38, 2022, p. 77-97, En ligne, < <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2022-1-page-77.htm?contenu=resume>>, page consultée le 31 mai 2023.

Fauré, Christophe, « Marque de l'incorporel et fonction du trait unaire », dans *L'en-je lacanien*, vol. 2, n° 25, 2015, p. 131-140, en ligne, < <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2015-2-page-131.htm>>, page consultée le 28 février 2021.

Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p.49-128.

———, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, 697 p.

———, « Sur les souvenirs-écrans », *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, NRF, (trad. Denis Messier), 2010, p. 81-116.

———, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1942, 207 p.

Gross, Benjamin, *Shabbat : un instant d'éternité*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Philosophie de l'imaginaire » 2015, 161 p.

Kalfa, Ariane, « L'épreuve du messianisme », *Figures du Messie. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Cohen-Boulakia et Shmuel Trigano, In Press, Arnaud Dupin & Serge Perrot, Éditeurs-BJ, 1997, p. 33-44

Lacan, Jacques, *Encore 1972-1973*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1975, 132 p.

———, *Écrit I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1966, 289 p.

———, *Écrit II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1971, 244 p.

———, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 924 p.

———, *Les écrits techniques de Freud – Le séminaire*, livre I, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1975, 316 p.

———, *Le désir et son interprétation – Le séminaire*, livre VI, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2013, 615 p.

———, *L'angoisse – Le séminaire*, livre X, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2004, 400 p.

———, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse – Le séminaire*, livre XI, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1973, 253 p.

———, *La logique du fantasme – Le séminaire*, livre XIV, en ligne, <[staferla.free.fr/S14/S14 LOGIQUE.pdf](http://staferla.free.fr/S14/S14_LOGIQUE.pdf)>, page consultée le 7 novembre 2018.

———, *D'un Autre à l'autre – Le séminaire*, livre XVI, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2006, 406 p.

———, *D'un discours qui ne serait pas du semblant – Le séminaire*, livre XVIII, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2007, 185 p.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Évreux, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, 89 p.

Levy, Marc-Léopold, *Critique de la jouissance comme Une*, Toulouse, Éres, 2003, 176 p.

Ricœur, Jean-Paul. « Lacan, l'amour », *Psychanalyse*, vol. 10, no. 3, 2007, p. 5-32, en ligne, <<https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2007-3-page-5.htm>>, page consultée le 02 novembre 2018.

Zarowsky, Patricia, « L'inconscient, un savoir sans sujet ? », *Tu peux savoir*, 15 novembre 2017, en ligne, <<https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/inconscient-un-savoir-sans-sujet/>>, page consultée le 26 novembre 2018.