

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JULIE GAGNON

DURAS ET *DÉTRUIRE DIT-ELLE* : LE LANGAGE DE LA RÉVOLUTION

26 AVRIL 2006



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Marguerite Duras a été une écrivaine activement engagée dans la vie politique. Entre son adhésion au Parti communiste français, ses articles dans divers journaux ainsi que les nombreuses entrevues qu'elle a données, la politique a toujours occupé une place de choix dans son discours. Influencée entre autres par les événements de Mai 68 en France, elle rédige, dans la même année, *Détruire dit-elle*. Il s'agit du préambule d'une révolte à la fois politique, sociale et littéraire.

Dans la mesure où Duras a choisi l'écriture comme moyen d'expression, c'est par un remaniement du langage, une déstructuration de nos habitudes langagières et une poétique atypique qu'elle va matérialiser sa pensée politique. Le texte *Détruire dit-elle* présente précisément plusieurs particularités de cette nature qui complexifient sa lecture ainsi que sa compréhension. Nous cherchons ici à mettre au jour certains aspects de la poétique de *Détruire dit-elle* pour comprendre la forme littéraire qu'a prise cette volonté d'un double mouvement révolutionnaire: à la fois transformation politico-sociale et reconstruction de la société où l'être, dans toute sa dimension humaine et affective, va primer. Pour ce faire, nous procédons ainsi. D'abord, nous proposons une anamnèse et un bilan de la pensée politique de Duras. Puis nous mettons au jour la poétique durassienne à même le roman par une analyse du statut générique du texte, de l'usage du dialogue et des personnages.

Le premier chapitre est consacré à une récapitulation des événements socio-politiques qui ont marqué l'auteure et qui nous permettront de comprendre l'élaboration de cette critique sociale. Nous étudions ici certains moyens que Duras, à travers divers styles d'écriture, se donne afin d'exprimer sa contestation. Dans le deuxième chapitre, nous montrons que ce texte semble entremêler plusieurs genres à la fois. Il possède des éléments relevant de l'art romanesque, du théâtre et de l'écriture cinématographique, ce qui le rend difficilement saisissable. C'est la complexité plurielle des dialogues durassiens qui nous occupe dans le troisième chapitre. Dans *Détruire dit-elle*, les lois qui régissent la pratique dialogale dépendent du statut social de l'individu. Certains personnages se comprennent parfaitement bien entre eux, mais il n'en va pas de même pour tous : la «barrière» sociale est également, dans le cadre de ce récit, une «barrière» langagière. Dans le quatrième et dernier chapitre, nous étudions en détail les personnages, et plus particulièrement les protagonistes féminins, qui ont un rôle politique à jouer dans le texte : « [...] une femme armée, une femme [...] informée de son aliénation [envers la société], est déjà une femme politique¹ », précise Duras.

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p. 31.

Ces quatre dimensions de notre réflexion, qui forment les chapitres du mémoire, contribuent à mettre en lumière les moyens textuels et romanesques d'une déstructuration du langage, elle-même en relation expressive avec une pensée politique.

REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire a été une expérience tout aussi gratifiante qu'éprouvante. Sans doute n'aurait-elle pas été possible, ou du moins aurait-elle pris une voie complètement différente, sans le soutien de mon directeur de recherche, Nicolas Xanthos. Je tiens à lui exprimer ma plus profonde gratitude pour m'avoir appuyée tout au long de ce cheminement et pour avoir su me guider avec des commentaires toujours d'une grande justesse. Il a été témoin de mes doutes, de mes remises en question et de mes moments de découragement. L'extraordinaire empathie dont il a fait preuve et ses conseils judicieux m'ont permis de mener à terme cette recherche. Nos discussions ont toujours eu pour effet de me remonter le moral, et je retournais à mes recherches plus enthousiaste que jamais.

Je tiens également à remercier spécialement mes parents, qui à leur manière, ont tout fait pour m'aider. Leurs mots d'encouragement ont été (et sont encore!) très précieux.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LA PENSÉE POLITIQUE DE DURAS	12
1. La naissance de la révolte	14
2. « Écrire pour le dehors»: du réel à une écriture actuelle	18
3. Du réel vers le fictionnel : de l'explicite à l'implicite	24
3.1 Le rejet du monde civilisé	26
3.2 L'impossibilité de dire son désir	29
CHAPITRE II : LA QUESTION DU GENRE	33
1. Des origines à sa publication	34
2. L'écriture de <i>Détruire dit-elle</i>	38
2.1 Le paratexte : l'ambiguïté du titre	38
2.2 Les phrases « scriptées »/ sculptées	41
2.3 Une typographie inhabituelle	44
3. Le lecteur durassien	46
3.1 L'acte de lecture	46
3.2 Le cri / le silence	50
CHAPITRE III : LE DIALOGUE	55
1. La recherche d'une vérité	58
2. Les règles du jeu : l'acceptable et l'inacceptable	67
2.1 La partie de cartes : une prise de position sociale	68
2.2 Le croquet : le refus de rompre les règles du jeu	72

3.	Rejoindre la communauté par le langage : une identité collective	73
3.1	L'interchangeabilité	75
3.2	Les habitudes langagières : marques du rejet ou de l'acceptation d'un individu dans la communauté	78
CHAPITRE IV : LE PERSONNAGE		82
1.	La présence dévoilée du personnage	83
1.1	Les pronoms	83
1.2	Le détachement des voix des personnages	86
1.2.1	L'inappropriation de la parole : un savoir lié au désir	87
1.3	L'attitude révélatrice des personnages	93
2.	Les personnages féminins	96
2.1	La folie selon Duras	98
2.2	Pourquoi la femme?	99
CONCLUSION		103
BIBLIOGRAPHIE		109

INTRODUCTION

1. Présentation de l'auteure

Marguerite Duras a été l'une des figures dominantes de l'intelligentsia française de la seconde moitié du XX^e siècle. Si elle n'a pas été la seule, il n'en demeure pas moins qu'elle est probablement l'une des personnalités les plus vénérées, acclamées et, bien entendu, critiquées. Sa personne, qui pour plusieurs intrigue tout autant que son œuvre, a marqué le monde artistique, à la fois pour son œuvre littéraire, bien sûr, mais aussi en raison de ses prises de positions politiques et idéologiques, créant ainsi bien souvent des scandales¹. Femme de tête lors des débats, femme de lettres qui a su imposer son style au fil des ans, elle a été couronnée en 1984 par le Prix Goncourt pour *L'Amant*². Cependant, selon ses dires, elle aurait dû recevoir ce prix pour *Un barrage contre le Pacifique*³, publié en 1950. D'après elle, ses implications politiques de l'époque⁴ l'en auraient empêchée.

Effectivement, ses diverses prises de position politiques en ont choqué plus d'un. Fréquentant les collaborateurs durant l'Occupation nazie en France, elle

¹ Le 17 juillet 1985 dans *Libération*, Duras publiait « Sublime, forcément sublime Christine V. » dans la revue *Libération* où elle accusait sans preuve une mère du meurtre de son propre fils et donnait à ce geste une valeur sacrificielle.

² Marguerite Duras, *L'Amant*, 146 p.

³ Id., *Un barrage contre le Pacifique*, 387 p.

⁴ Elle était alors membre du Parti communiste français.

entre finalement vers la fin de la guerre dans la Résistance, menée, entre autres, par François Mitterrand. Cependant, certains verront d'un mauvais œil sa relation avec un collaborateur, celui-là même qui a fait arrêter son propre mari. D'autres n'hésiteront pas à évoquer ses (supposés) actes de violence durant la Libération⁵. Défendant ardemment les Juifs et tempêtant contre toutes les injustices sociales, Duras n'hésitera pas à prendre la parole en public, que ce soit lors des réunions du PCF ou en entrevue. L'écriture journalistique sera également l'une des voies empruntées par l'auteure afin de clamer haut et fort son désaccord devant certaines situations jugées inadmissibles⁶.

2. Son œuvre

Prenant la plume à tout instant, Marguerite Duras sera tour à tour écrivaine, journaliste, réalisatrice, pour finalement revenir à l'écriture de récits. Elle a laissé en héritage plus d'une quarantaine d'écrits, environ 25 pièces de théâtre, 8 scénarios et 19 films. Si ces données sont approximatives, c'est que plusieurs pièces de son œuvre sont difficiles à catégoriser, étant donné que Duras pratique parfois un style d'écriture hybride, où s'entremêlent le théâtre, le scénario et le

⁵ Même si les preuves sont inexistantes, Duras soutiendra lors d'une entrevue avoir déjà torturé un homme. Plusieurs compagnons de résistance de Duras ainsi que Paulette Delval soutiendront que l'auteure avait une attitude très dure durant la Libération et qu'il « fallait faire du mal ». Voir à ce propos la biographie de Laure Adler, *Marguerite Duras*, p. 199-231.

⁶ En plus de l'Holocauste, Duras militera contre la guerre d'Algérie et le pouvoir gaulliste.

récit. Son œuvre, bien que récente, continue d'étonner et surtout, de questionner⁷. Ayant progressivement acquis une rare densité, les textes de Duras multiplient les interrogations sur l'homme du point de vue social et affectif. Privilégiant certains thèmes tels que le drame familial, le désir et la difficulté de se positionner socialement, l'écrivaine décrit aussi la difficulté « d'être » et les stratégies d'évitement – alcool ou folie –⁸ des personnages.

En effet, on se souviendra de l'ivresse des personnages du *Marin de Gibraltar*⁹, de tous ces bitters camparis bus dans *Les petits chevaux de Tarquinia*¹⁰, des innombrables verres de vin consommés par Anne Desbaresdes et Chauvin dans *Moderato cantabile*¹¹, de tout cet alcool qui coule à flots à travers les pages et qui « sert d'adjuvant à la parole qui délivre¹² ». D'autres personnages seront au contraire plongés dans la folie : Lol V. Stein, arpentant les rues de S. Thala dans une égale torpeur, le vice-consul, se mettant à tirer au hasard, sans oublier la colère de la mère du *Barrage* contre l'administration coloniale, une colère qui l'a poussée à la folie... Deux extrêmes, l'exubérance et la retenue, mais qui servent tous deux la même cause : montrer des individus mal dans leur peau,

⁷ La Société Marguerite Duras, fondée en 1997 et présidée par Michelle Porte, poursuit l'étude et la promotion de l'œuvre de l'écrivaine par la publication de bulletins et l'organisation de colloques.

⁸ Voir à ce propos François Van Laere, « Nous pourrions, vous aussi, vous aimer », *Revue de l'Université de Bruxelles*, p. 323.

⁹ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, 243 p.

¹⁰ *Id.*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, 221 p.

¹¹ *Id.*, *Moderato cantabile*, 164 p.

¹² François Van Laere, *loc. cit.*, p. 323.

aliénés par leur environnement, qui cherchent un moyen d'échapper à leur réalité en la fuyant de quelque manière que ce soit.

Tenant de revenir à des valeurs plus personnelles, plus « humaines », pourrions-nous dire, Duras n'a cessé d'explorer les voies de l'écriture afin de refléter cette révolte toujours grandissante qui tente de révéler l'homme à lui-même afin de lui permettre non pas seulement d'échapper à une société contraignante, mais aussi de la combattre. L'on se souviendra de « l'enfant » dans *L'Amant* (1984) qui, malgré les contraintes sociales et surtout parce qu'elle accepte d'être à l'écoute de son désir, entretiendra une relation avec un Chinois. Et que dire de ces deux amants, dans *La maladie de la mort*¹³, qui entretiennent un étrange dialogue fondé uniquement sur le désir? La révolte durassienne, à travers une langue magnifiquement épurée, se glisse ainsi à travers les êtres tel le désir et leur permet enfin de faire les choses pour eux-mêmes.

3. La problématique

Cette révolte qui traverse tout le corpus durassien sera l'objet de notre étude. Nous nous proposons d'observer les différentes manifestations de cette rébellion dans une approche où le politique et le social seront envisagés dans et par le littéraire. Engagée socialement, Duras est avant tout une écrivaine qui a su nous

¹³ Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, 60 p.

livrer ses interprétations à travers une poétique particulière, où la langue devient un matériau qui porte en lui-même les traces de cette révolte. Bien que diverses mentions seront faites à l'ensemble des textes de Duras, cette étude portera plus spécifiquement sur le récit *Détruire dit-elle*¹⁴. Nous aimerions toutefois formuler une certaine réserve : il ne s'agit pas de superposer un quelconque dessein politique sur cette œuvre, mais bien de voir en quoi toute cette pensée politique se laisse deviner au fil des pages. Nous tenterons de démontrer qu'on peut lire à travers la poétique du texte quelque chose qui s'en va vers le politique.

Inspirée par l'effervescence des événements de Mai 68 en France¹⁵ auxquels elle-même a pris part, Duras a, peu après, publié ce court texte. Il présente une petite communauté juive qui rêve d'un idéal communiste où les contraintes sociales n'existeraient plus : les personnages de ce texte tentent de « convertir » une jeune femme bourgeoise à leur cause, et par le fait même, de la libérer du mensonge qui prétend que la société de la fin des années soixante répond adéquatement aux besoins de ses citoyens. Par l'entremise de *Détruire dit-elle*, Duras propose une révolution à la fois personnelle et intime. En effet, afin de convaincre la jeune femme, Élisabeth, d'abandonner son mode de vie bourgeois

¹⁴ Publié pour la première fois aux Éditions de Minuit en 1969, *Détruire dit-elle* ne comportait pas de virgule entre le discours citant et le discours cité. Lors de sa republication en 1972 à l'Union générale d'éditions, le titre comportait une virgule : *Détruire, dit-elle*. Cependant, notre attention portera sur la première version. En effet, nous verrons au deuxième chapitre que les corrélations qui existent entre la voix narrative et les discours des personnages se répercutent dans tout le roman et sont annoncées par la forme originelle du titre.

¹⁵ Il s'agit d'un mouvement de révolte politique, social et culturel qui s'est répandu dans plusieurs pays. En France, de nombreuses grèves et manifestations éclatèrent tant chez les étudiants que chez les ouvriers, ce qui paralysa le pays des semaines entières.

qui ne la satisfait guère, les autres personnages lui témoigneront une profonde attention et lui manifesteront le désir qu'ils éprouvent à son égard.

Nous nous intéresserons donc aux différentes formes que peut prendre cette révolution. Bien plus que centrée sur un seul personnage à « libérer », Duras questionne l'importance et la véridicité des institutions sociales et des mœurs de cette époque. Créant ainsi des dialogues complexes et des mises en situation particulières autour de ses personnages, l'auteure propose « *la vacance complète de l'homme*¹⁶ », qui permettrait aux individus de se redécouvrir et ainsi de mener une vie plus heureuse, plus complète.

Cette étude s'appuiera, entre autres, sur plusieurs textes théoriques. Bien que l'œuvre à l'étude occupe une place plutôt discrète dans le corpus durassien comparativement à d'autres textes qui ont été (et sont encore) beaucoup plus commentés, il n'en demeure pas moins que plusieurs articles lui ont été consacrés, entre autres ceux de Michèle Druon¹⁷, François Van Laere¹⁸, Henri Micciollo¹⁹, Maryse Fauvel²⁰ ou encore de Philippe Boyer²¹. Ces chercheurs et critiques ont su mettre en perspective la dimension révolutionnaire des personnages.

¹⁶ Marguerite Duras *et al.*, « La destruction, la parole », *Cahiers du cinéma*, p. 56.

¹⁷ Michèle Druon, « Le miroir à deux faces : ambiguïtés de la figure du double dans *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras », *Stanford French Review*, p. 223-239.

¹⁸ François Van Laere, *loc. cit.*

¹⁹ Henri Micciollo, « La destruction capitale », *Le Français dans le Monde*, p. 67-74.

²⁰ Maryse Fauvel, « *Le marin de Gibraltar* et *Détruire, dit-elle* : sous le signe de Dionysos », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, p. 226-235.

²¹ Philippe Boyer, « Trois êtres de désir », *La Quinzaine littéraire*, p. 5.

Analysant cette étrange communauté, ils ont su, par des approches diverses allant de la stylistique à la sociologie littéraire, mettre en avant la dynamique particulière qui anime les êtres de *Détruire dit-elle*, et plus largement le texte dans son entier.

Malgré que ce récit n'ait pas été à lui seul l'objet d'une étude exhaustive, il n'en demeure pas moins qu'il a été cité à de nombreuses reprises dans d'importantes études. La portée politique des textes de Duras a ainsi été abordée dans la thèse d'Olga Kempo²² et l'ouvrage de Dominique Denes²³, *Marguerite Duras : Écriture et politique*. Bien que Denes, qui prétend que Duras n'est pas une écrivaine politique, occupe une position à l'opposé de la nôtre, elle propose une approche intéressante en comparant les faits historiques avec ceux, fictionnalisés de Duras. Janine Ricouart²⁴ jette un éclairage sur la violence présente sous la plume durassienne. Afin de clore ce corpus plus politisé, il nous faut comprendre l'implication de l'auteure dans certains événements marquants de la deuxième moitié du XX^e siècle. Sur cette question, la biographie de Laure Adler²⁵ nous permet de démêler les différentes implications sociales de Duras – même si cette dernière « a pris tant de masques et s'est tellement plu à brouiller les pistes que c'est presque une gageure de vouloir distinguer la vérité de la fiction²⁶. »

²² Olga Kempo, *Politique et poétique chez Marguerite Duras*, National Library of Canada at Ottawa, microfilm, 265 p.

²³ Dominique Denes, *Marguerite Duras : Écriture et politique*, 259 p.

²⁴ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, 209 p.

²⁵ Laure Adler, *op. cit.*, 628 p.

²⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.

En plus d'un questionnement à la fois social et politique, le langage utilisé dans *Détruire dit-elle* interpelle nos habitudes de lecteur et s'oppose aux normes langagières habituelles. Pour Duras, la révolte passe également par la destruction de la langue telle qu'on la connaît; c'est pourquoi ce texte propose un usage atypique des formes langagières et littéraires. L'ouvrage *Le style et ses techniques* de Cressot et de James²⁷ s'avère un outil précieux, complété par plusieurs articles, dont celui de Magessa O'Reilly²⁸ qui propose une analyse détaillée de la syntaxe du récit. Impossible de traiter du langage sans aborder la parole : sur ces questions, nous nous inspirerons des études de Marie-Hélène Boblet²⁹ et de Gillian Lane-Mercier³⁰ qui nous permettent de comprendre l'implicite des propos des personnages, et par le fait même, de saisir une nouvelle manifestation, dialogale cette fois, du refus des conventions par les personnages.

Bien entendu, il importe de replacer la création du récit à l'étude dans une perspective plus générale : d'autres textes de Duras l'ont précédé, d'autres l'ont suivi. Le corpus intégral de l'auteure viendra enrichir notre étude. Les quelques références que nous ferons aux autres textes auront pour but premier de venir appuyer notre hypothèse de recherche initiale, à savoir que la révolte, thème si cher à Duras, est un leitmotiv qui traverse l'entier de son œuvre. Les réflexions

²⁷ Marcel Cressot et James Laurence, *Le style et ses techniques*, 323 p.

²⁸ Magessa O'Reilly, « Détruire dit-elle : la Syntaxe de la fascination », *Revue Frontenac Review*, p. 43-57.

²⁹ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, 441 p.

³⁰ Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, 366 p.

qu'elle nous livre dans *Écrire*³¹, publié en 1993, à la fin de sa vie, et que certains considèrent comme son « testament littéraire », nous révèlent ses pensées sur sa pratique d'écriture. Viendront s'ajouter des entretiens réalisés avec Xavière Gauthier³² et Michelle Porte³³ qui sont des témoignages précieux de Marguerite Duras sur sa conception de la société, de ce qu'elle devrait être, à travers une exploration de l'entier de son œuvre.

4. Les chapitres spécifiques

Notre étude sera structurée en quatre chapitres. Avant d'aborder *Détruire dit-elle*, nous identifierons, dans le premier chapitre, les événements dans la vie de Duras qui contribuèrent au développement de sa pensée et de sa critique sociale. Bien que l'écrivaine fasse une réécriture de ces événements, elle n'en demeure pas moins influencée par ces éléments biographiques. À la mise en lumière de la constitution de cette pensée politique viendra s'ajouter un survol des diverses pratiques d'écriture de Duras et de quelques moyens, présents dans l'ensemble de son œuvre, qui nous permettent déjà de repérer les formes de son refus des contraintes.

³¹ Marguerite Duras, *Écrire*, 146 p.

³² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, 243 p.

³³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, 103 p.

Le deuxième chapitre s'intéressera à la question du genre. En effet, texte hybride, car il entremêle des caractéristiques du roman, du scénario et de la pièce de théâtre, *Détruire dit-elle* reste difficilement classifiable. Même les chercheurs et critiques restent perplexes lorsque vient le temps de le catégoriser génériquement. L'origine de ce malentendu réside dans le contexte de création du texte et se poursuit jusqu'au moment même de sa publication. Une attention particulière sera également accordée à certains éléments paratextuels qui viennent remettre en question les idées reçues sur les différentes catégories génériques.

Les pratiques dialogales feront l'objet d'un chapitre entier. Dans le cadre de l'étude d'un texte révolutionnaire qui amène l'individu à se positionner lui-même pour son propre intérêt, les enjeux identitaires présents dans les paroles des protagonistes sont riches en renseignements et nous permettent de mieux les (re)définir. Nous verrons également de quelle manière le jeu est en fait une métaphore du « jeu social » qui se déroule entre les personnages et qui révèle l'acceptation ou le refus de la société.

Finalement, le personnage, du fait de ses particularités, mérite une attention spécifique dans le dernier chapitre. Parce qu'ils sont difficilement saisissables, les protagonistes de *Détruire dit-elle* sont une énigme : très peu d'informations sont données sur eux, et leurs attitudes, tout autant que leurs discours, ne sont jamais clairement expliqués au lecteur. Cependant, grâce aux différents indices laissés

dans le texte, leur singularité, si elle demeure toujours présente, ne sera plus contraignante et nous découvrirons au contraire la densité qu'elle confère aux personnages. Nous ne pourrions terminer cette recherche sans une étude plus approfondie des personnages féminins. Duras, qui a sans cesse cherché à imposer sa voix dans un monde masculin, s'est vivement intéressée à la place de la femme dans la société. Faisant bien souvent de ses protagonistes des personnages féminins (pensons aux héroïnes Lol V. Stein et Anne Desbaresdes), elle a tenté de leur faire acquérir leur indépendance vis-à-vis des hommes. Ainsi, nous observerons de manière plus approfondie les deux personnages féminins principaux, Alissa et Élisabeth, afin de comprendre la place qu'occupe la révolte entre la dominante (Alissa) et la dominée (Élisabeth).

CHAPITRE I

LA PENSÉE POLITIQUE DE DURAS

Si vous aviez à me définir, confie-t-elle, je pense que c'est là qu'il faudrait me chercher. Dans ce pari, dans le pari que je prends contre moi-même, de défaire ce que j'ai fait. C'est ce que j'appelle avancer. De détruire ce que j'ai fait.

Alain Vircondelet,
Marguerite Duras : Vérité et légendes, p. 55.

Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique.

Marguerite Duras,
Le Camion, p. 25.

Si le regard de Marguerite Duras sur la société fut souvent intransigeant, cela tient sans doute pour beaucoup aux nombreuses expériences qui ont nourri ce qui allait devenir sa pensée politique. Ses divers engagements lui ont permis d'être pleinement et concrètement en contact avec la société et d'être ainsi bien plus qu'une simple observatrice. Il importe de bien saisir la manière dont s'est constituée cette pensée sur la société, qui deviendra, progressivement, celle d'un refus social, puis celle d'une révolte contre l'aliénation que subit l'être humain et l'injustice dont il est affligé.

Nos trois sous-chapitres progresseront de la manière suivante. Dans un premier temps, nous verrons la naissance de la révolte durassienne à travers les deux événements principaux qui en sont à l'origine : la défaite de sa mère face à l'administration coloniale et la Seconde Guerre mondiale. Ces deux événements s'inscriront dans l'imaginaire de Duras et reviendront à plusieurs reprises dans son œuvre. La deuxième partie traitera de l'écriture journalistique de Duras, de 1957 aux années quatre-vingt. Dans ce cas-ci, l'actualité lui fait immédiatement prendre la plume pour un article à paraître rapidement. Comme elle le précisera elle-même : « [...] l'écriture doit se ressentir de cette impatience, de cette obligation d'aller vite et en être un peu négligée³⁴. » Finalement, nous allons voir que Duras va, peu à peu, délaisser cet aspect ouvertement revendicateur afin de se diriger vers une écriture plus subtile; si la dimension politique est présente dans le texte, comme dans le cas qui nous intéresse, elle demeure néanmoins « dissimulée » derrière certains stratagèmes poétiques qu'il nous faut découvrir et comprendre. Il s'agit donc pour Duras de délaisser les affirmations de front (ou le réel) afin de faire place à la fiction et à des modes poétiques plus implicites. Pour ce faire, on verra quelques moyens de représentations poétiques dont l'auteure va faire usage, ce qui nous permettra de mieux saisir l'articulation de la révolte durassienne dans les textes.

³⁴ Marguerite Duras, *Outside*, p. 11.

1. La naissance de la révolte

Duras, pourtant d'origine française, voit le jour en 1914 à Gia Dinh en Indochine, l'actuel Vietnam. Bien qu'il y ait fort à dire sur cette enfance pour le moins particulière³⁵, ce qui nous intéresse dans le cadre de notre problématique, et qui sera à l'origine du désir de justice de Duras, est un événement survenu à sa mère. Cette dernière avait investi vingt ans d'économies dans une concession au Cambodge. Toutefois, elle ignorait qu'il fallait soudoyer les agents du cadastre pour avoir une terre cultivable. Elle a donc pris possession de sa terre, semé du riz et a vu, quelques mois après, sa terre être envahie par les vagues de la mer : six mois par année, sa concession était inondée. Elle a décidé d'ériger des barrages afin de contrer cette situation. Des dizaines de personnes y ont travaillé, mais les barrages ont été grugés en une nuit par les crabes. Comme le précise Marguerite Duras lors d'une entrevue :

Elle [sa mère] a perdu la raison. On a cru qu'elle allait mourir. Je crois que c'était de colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en train de mourir, après que les barrages se soient écroulés. De colère. D'indignation. Évidemment, ça nous a terriblement marqués. Je ne peux même pas encore en parler calmement, voyez. [...] Et elle est morte sans avoir gagné — oui, l'injustice a été accomplie totalement³⁶.

³⁵ Voir à ce sujet la biographie de Laure Adler, *Marguerite Duras*, 628 p.

³⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 59.

La mère de Duras deviendra un personnage important dans l'œuvre de sa fille. En effet, l'auteure fera souvent référence à « la mère » et en fera un personnage-clé, que ce soit dans *Les Impudents* (1943), *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Des journées entières dans les arbres* (1954), *L'Amant* (1954) ou dans *L'Amant de la Chine du Nord* (1993). À plusieurs reprises lors d'entretiens³⁷, Duras abordera le sujet de sa mère et de l'injustice coloniale.

Le second événement qui a profondément marqué Duras a été la découverte des camps d'extermination nazis en 1944. Comme le précise Alain Vircondelet, cet événement a été le déclencheur d'une transformation pour Duras : « Elle se déclare " intelligente ", c'est-à-dire douée de cette faculté de comprendre, de ne plus être tout à fait innocente, mais capable enfin d'agir, d'influencer sur le devenir du monde³⁸. » Mais celle qui se sentira « juive d'honneur³⁹ » aura différentes étapes à franchir avant de partager son indignation sur le sort des Juifs.

Il faut observer attentivement ses premiers engagements à caractère politique. Arrivée en France depuis quelques années à peine, elle devient, en 1937, fonctionnaire au ministère des Colonies pour le Service intercolonial de l'information et de la documentation; l'année suivante, elle rejoint le Comité de propagande de la banane française. Celle qui, en 1950, écrira *Un barrage contre*

³⁷ Voir à ce sujet le reportage de Dominique Auvray (2002), *Marguerite telle qu'en elle-même*, France, Dune, Leapfrog, Arte France, 1 hr 16 min., sonor., 16 mm et vidéo.

³⁸ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras : Vérité et légendes*, p. 50.

³⁹ *Ibid.*

le Pacifique, où elle évoquera la défaite de la mère face au système colonial, publie en 1940, sous le nom de Marguerite Donnadiou et en collaboration avec Philippe Roques, *L'Empire-français*, texte qui prône le colonialisme et les vertus de la mère-patrie. La même année, elle devient secrétaire de la Commission de contrôle du papier d'édition et accepte d'être, indirectement, sous les ordres de l'ambassadeur du III^e Reich en France, Otto Abetz. Elle doit refuser du papier à des écrivains juifs ou communistes. Cependant, les diverses rencontres qu'elle fait, entre autres celle de François Mitterrand, l'entraînent dans des activités de résistance, avec son groupe d'amis de la rue Saint-Benoît. Ce groupe de camarades était constitué principalement de Robert Antelme, de Dionys Mascolo, et de plusieurs autres, tels qu'Edgar Morin, Henri Michaux, etc. Il s'agissait d'un regroupement de jeunes intellectuels de Saint-Germain-des-Prés. Ainsi, Duras adhère au Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés, le MNPGD, dirigé par Mitterrand, et collabore au Service de recherches du journal *Libres*. Au même moment, elle fréquente les Fernandez qui habitent l'appartement au-dessus du sien, où se réunissait l'intelligentsia collaboratrice. L'auteure fera revivre Betty Fernandez dans *Hiroshima mon amour* et dans *L'Amant*, dans un hommage à sa beauté. Cette jeune femme, Betty, d'origine hongroise, a été arrêtée à la Libération. On lui a tondu le crâne et on l'a promenée dans les rues du Quartier latin, ce qui a beaucoup choqué Duras. En 1944, le groupe de la rue

Saint-Benoît tombe dans un piège : Duras échappe de justesse à la déportation; ce n'est pas le cas de son mari, Robert Antelme, qui est envoyé à Dachau⁴⁰.

Ces terribles événements vécus durant la Seconde Guerre mondiale influenceront considérablement Duras. En effet, la question de l'antisémitisme hantera l'auteure pour le restant de ses jours : « Jamais je ne m'en remettrai, dit-elle. Je suis persuadée que mes derniers mots seront pour eux [les Juifs]⁴¹. » Elle se portera à la défense des Juifs en faisant de leur cause la sienne. En effet, elle en fera les personnages principaux de certains textes dont la thématique récurrente vise à rappeler l'injustice dont ce peuple avait été la cible. Duras ira même jusqu'à sacraliser, d'une certaine manière, ce sujet, en se demandant jusqu'à quel point elle pouvait vraiment s'exprimer en leur nom, tandis qu'elle « a fait si peu pour eux durant la guerre, quand elle-même n'a pas connu le vertige foudroyant des camps⁴² » :

Et pourtant elle se sent juive, "juive d'honneur" comme elle le proclamera toujours, pour dire son appartenance désormais irrémédiable à la race errante, à la race exclue, elle, la petite "créole" qui, toujours, depuis la plus tendre enfance, s'est sentie séparée des autres, isolée de tous⁴³.

⁴⁰ Voir à ce sujet *La Douleur* de Marguerite Duras paru aux Éditions de Minuit en 1985.

⁴¹ Dominique Auvray (2002), *Marguerite telle qu'en elle-même*, France, Dune, 1 hr 16 min., sonor., 16 mm et vidéo.

⁴² Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 50.

⁴³ *Ibid.*

Plusieurs textes aborderont cette question, tels que *Hiroshima mon amour* (scénario et dialogue, 1960), *Détruire dit-elle* (1969), plus particulièrement *Abahn, Sabana, David* (1970) ainsi qu'*Aurélia Steiner* (1979).

2. « Écrire pour le dehors⁴⁴ »: du réel à une écriture actuelle

Dès 1957, elle se met à écrire des articles pour *France-Observateur* (l'actuel *Nouvel Observateur*), *Vogue*, *Sorcières*, etc. Plusieurs d'entre eux ont été rassemblés dans un recueil intitulé *Outside*⁴⁵, paru en 1981. Le premier article publié en 1957 dans *France Observateur* a pour titre « Les fleurs de l'Algérien⁴⁶ ». Il s'inscrit dans une lignée déjà amorcée avec *Un barrage contre le Pacifique*, dont le but est de dénoncer les inégalités sociales. Ce texte traite d'un jeune marchand de fleurs algérien qui, faute de papiers, se fait conduire au poste de police. Ce fait divers est une représentation des prises de position politiques de l'écrivaine, qui annonce le « Manifeste des 121⁴⁷ » dont elle sera l'une des signataires. Ainsi, Duras est loin de pratiquer un journalisme objectif, auquel elle ne croit guère d'ailleurs :

⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Outside*, 298 p.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁷ Le « Manifeste des 121 » est une déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie et a été publié dans la revue *Vérité-Liberté* (dirigée par Jean-Paul Sartre), no 4, (septembre-octobre), en 1960. Intellectuels, universitaires et artistes se sont mobilisés afin d'exprimer leur désaccord sur le traitement fait aux Algériens.

Il n'y a pas de journalisme sans morale. [...] Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le monde, son fonctionnement, qui le surveille de très près chaque jour, qui le donne à voir, qui donne à revoir le monde, l'événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu'il voit. C'est impossible⁴⁸.

C'est dans la description de différents faits divers que s'inscrivent ses idéaux politiques et par elle que Duras suscite des débats. Dans son article « Élève Dufresne pourrait faire mieux⁴⁹ », Duras affirme que les enfants issus des milieux intellectuels et artistiques réussiraient moins bien à l'école que ceux de la classe ouvrière; cela lui vaut, la semaine suivante, une réplique de B. Andrey, psychologue scolaire, qui dément ses propos. Qu'à cela ne tienne, Duras continue d'exposer les causes qui lui tiennent à cœur, malgré les menaces dont elle est parfois la cible : « la personne qui m'a téléphoné à minuit la dernière fois que j'ai osé parler des " Algériens " pour me menacer de " me casser la gueule si j'osais recommencer " n'est pas dispensée, cette fois, de dire son nom⁵⁰. »

Ainsi, les premiers articles de Duras sont un écho de son œuvre fictionnelle, de par les sujets qu'elle aborde dans les journaux et qui sont repris dans ses romans : l'injustice, le racisme, la liberté... Elle n'hésite pas non plus à rapporter des événements de la vie quotidienne: aux vedettes et autres potins mondiaux, Duras préfère les anecdotes qui la rapprochent du peuple ouvrier. De la sorte, une

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19-23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 78.

variété de sujets sera traitée, tels que l'analphabétisme, le traitement réservé aux Algériens et les enfants, personnages-clés de ses romans, qui occuperont une place importante dans sa carrière journaliste. Pour Duras, ce n'est pas nécessairement la grandeur de l'intrigue qui importe, mais plutôt le comportement humain dans les différentes situations de la vie. Il suffit de penser aux *Petits chevaux de Tarquinia*⁵¹ et à *Moderato cantabile*⁵², où les quelques événements prédominants dans les récits (dans l'ordre : la relation adultère de Sara et le meurtre d'une jeune femme) demeurent des prétextes permettant à l'auteure d'explorer les différentes facettes de l'humain et surtout, celles de la langue. L'œuvre de Duras tend plutôt à mettre en valeur des notions propres à l'individu, telles que les émotions, qui seront développées dans un traitement stylistique bien précis.

Elle tente de saisir l'essence de chaque personne, de découvrir la motivation profonde qui se cache derrière chacun de leurs gestes, mêmes les plus criminels, comme le montrent deux exemples bien précis qui ont fait l'objet d'articles de journaux : « Horreur à Choisy-le-Roi ⁵³ » et « Sublime, forcément sublime Christine V. ⁵⁴ ». On prêterait attention, dans ces deux cas, à cette récurrence : la défense de l'individu contre la société. L'article « Horreur à Choisy-le-Roi » aborde le cas de Simone Deschamps, qui a assassiné son amant. Pourtant, Duras prend sa

⁵¹ Id., *Les petits chevaux de Tarquinia*, 221 p.

⁵² Id., *Moderato cantabile*, 164 p.

⁵³ Id., *Outside*, p. 119 - 125.

⁵⁴ Id., « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération*.

défense lorsque, durant son procès, la criminelle, bousculée de questions, ne saura plus parler devant le tribunal, ne trouve plus ses mots : « Je ne peux plus parler⁵⁵ », dira-t-elle. Pour Duras, il s'agit d'un affront envers l'individu et elle dénonce le système judiciaire qui enlève la parole aux gens : « Je n'ai pas d'avis sur la responsabilité en général et sur celle de Simone Deschamps en particulier. Surtout lorsque celle-ci se trouve à ce point trahie par le rite judiciaire qu'elle ne trouve même plus les mots pour se dire⁵⁶ », écrit-elle en conclusion de son article.

Dans les années 80, un événement fait couler beaucoup d'encre en France : celui du meurtre du petit Grégory Villemin, retrouvé noyé, pieds et mains liés. Duras, qui s'est rendue sur les lieux du crime, a été persuadée, a « su » intuitivement que la mère était la coupable. Elle l'a dénoncée dans un éditorial intitulé « Sublime, forcément sublime Christine V. ». Elle a pris la défense de cette femme, rappelant la vie de couple sans éclat qu'elle avait endurée, donnant une valeur de sacrifice au geste (prétendument) commis. Dans *Écriture féminine et violence*, Janine Ricouart précise qu'il s'agit de « la plus grande violence idéologique qu'il ait été permis de relever dans toute sa carrière. En effet, cette intervention dépasse la production littéraire, où la violence est fictive⁵⁷. » Et pour cause : Duras attribue à Christine V. une forme de « violence positive », maintes fois reprise dans ses romans : les conséquences d'un amour trop passionnel,

⁵⁵ *Id.*, *Outside*, p. 125.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, p. 66.

telles que la folie, le désespoir, la brutalité, etc., que nous retrouvons, par exemple, dans l'amour aliénant d'Anne Desbaresdes pour son enfant dans *Moderato cantabile*, et dans celui de la mère dans *Nathalie Granger*⁵⁸, qui n'aura d'autre choix que de placer son enfant en pension, de s'en séparer.

Dans cet article, Duras aborde le sujet de la femme aliénée, victime d'un mode de vie, dans ce cas-ci familial, contraignant pour elle. Ce n'est pas sans rappeler deux figures féminines clés de l'œuvre durassienne : Lola Valérie Stein dans *Le ravissement de Lol V. Stein*⁵⁹, et Anne-Marie Stretter dans *Le vice-consul*⁶⁰. Toutes deux épouses et mères, elles sont sur la voie de la transgression, explorent différentes facettes du désir (le voyeurisme pour Lol, l'adultère pour Anne-Marie), et, finalement, « n'appartiennent » à personne : Lol V. Stein est folle, Anne-Marie Stretter se suicide en se jetant dans la mer.

Duras adresse deux reproches dans les articles précédents. D'une part, dans « Horreur à Choisy-le-Roi », elle met en lumière l'absence d'expression : l'individu ne peut plus communiquer avec « l'autre », ne peut plus aller à sa rencontre. Tandis qu'on exhorte Simone Deschamps à parler, cette dernière, devant cette parole envahissante que sont les questions de la Cour, n'arrive plus à s'exprimer.

⁵⁸ Marguerite Duras (1972), *Nathalie Granger*, France, 83 minutes, sonor., couleur, 16 mm et vidéo.

⁵⁹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, 190 p.

⁶⁰ *Id.*, *Le vice-consul*, 212 p.

Ainsi, dans « Horreur à Choisy-le-Roi », l'accusée est incapable de faire sa propre déposition. Dans les romans durassiens, cette question de la parole, ou plutôt son insuffisance, est essentielle. Tout se déroule dans des non-dits, des gestes et des silences. Duras, à travers ses personnages, met en scène l'acte de la parole, ou plus précisément, celui de toute communication à travers un réseau de connivences complexes que le lecteur doit décoder. Elle refuse ainsi d'être explicite parce qu'elle l'avait été dans *Un barrage contre le Pacifique*, et cela avait, selon elle, poussé les gens à la catégoriser trop rapidement : « [...] l'intelligentsia française [a pris ce livre] comme étant le modèle de ce qu'il ne fallait pas faire, d'un livre de dénonciation de l'état colonial; et ça, ça m'a poursuivie. Et puis à la longue ça s'est effacé, j'ai eu un véritable public⁶¹. »

D'autre part, ce n'est pas sans raison que Duras a un penchant pour la mise en scène de personnalités/personnages féminins. En effet, durant les premiers moments de sa carrière, elle a dû se battre pour faire entendre sa voix de femme dans un monde masculin : « Je me souviens personnellement, dit-elle, d'avoir lu un article dans les *Lettres françaises*, où le monsieur disait [...] tiens, tiens, tiens, comme c'est amusant, une femme qui écrit⁶². » Ces éléments sont représentés dans l'article « Horreur à Choisy-le-Roi », où Duras voit les hommes (le Président du tribunal, le médecin...) comme étant ceux qui, à la fois, exhortent et empêchent

⁶¹ Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 47.

⁶² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p. 36-37.

la parole, et les femmes (des témoins, dont une restauratrice) comme celles qui exercent une parole libre et juste, en faveur de l'accusée.

3. Du réel vers le fictionnel : de l'explicite à l'implicite

Dans un récent ouvrage sur Marguerite Duras en lien avec la politique et l'écriture, Dominique Denes pose le constat suivant :

[...] en dépit de l'importante inscription du politique dans son œuvre, Marguerite Duras n'est rien moins qu'un écrivain politique. Aucun de ses textes ne sert à proprement parler de doctrine et de programme, même pas durant la période de son adhésion à un parti⁶³ politique⁶⁴.

Denes poursuit en indiquant la grande distance qu'il y a parfois entre le fait historique (par exemple, la bombe atomique sur Hiroshima en 1945) et l'œuvre (*Hiroshima mon amour*⁶⁵ en 1960). Elle questionne la valeur politique d'un texte basé sur un événement qui a eu lieu plusieurs années auparavant et parle finalement de la perte du réel au profit du fictionnel, du poétique.

Ses affirmations sont basées sur le concept, lié aux processus créateurs, de « post-conscience » : il s'agit « d'une région vivante (ou narratrice, ou tout ce que l'on veut) c'est là, une fois la porte passée, que se fait la soudure de l'événement

⁶³ Marguerite Duras a été membre du Parti communiste français de 1944 à 1950.

⁶⁴ Dominique Denes, *Écriture et politique*, p. 9.

⁶⁵ Duras fut la scénariste du film d'Alain Resnais sorti en 1969.

avec le moi, dans l'alliage-clef de chacun⁶⁶. » Selon Denes, Duras prendrait une distance face à certains événements de l'actualité et les laisserait mûrir dans cette « post-conscience », ou « chambre noire ». C'est là que l'écrivain « tire le monde à lui, l'enferme dans la chambre noire, en retient le bruit et la fureur, la douleur et l'ennui, puis, le moment venu, lui retourne le texte [...]»⁶⁷. » Ainsi, lorsque Duras écrit, elle laisse tous ses souvenirs accumulés ressurgir à travers elle et la traverser lors du processus d'écriture.

Malgré l'intérêt de cette théorie, il ne faut pas occulter toute valeur politique en faveur du fictionnel. D'abord, Duras est romancière, non historienne. Il est tout à fait normal qu'elle travestisse le matériau premier sur lequel elle travaille, soit la langue. Et si, comme le précise Denes, les personnages ne « communiquent que [par] des cris et des silences, des désirs et des doutes⁶⁸ », si ces faits et gestes ne sont pas vains et expriment peut-être la douleur de vivre, cela n'est pas incompatible avec une possible contestation de la société dissimulée à travers tous ces non-dits. Nous pensons en effet, conformément à notre hypothèse initiale, qu'un lien existe entre le réel et la fiction, et qu'il vaut la peine de tenter de décoder une intention politique derrière cette écriture.

⁶⁶ Dominique Denes, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 216-217.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

D'ailleurs, Duras elle-même s'est interrogée sur les moyens explicitement employés pour dénoncer le système : « est-ce la révolution qui a fait la révolution? [...] est-ce la poésie qui a fait la poésie? Je ne crois pas⁶⁹. » Il ne faut pas combattre la société par les moyens qu'elle nous fournit. Xavière Gauthier enchaîne en précisant que les contestataires « emploient le même langage⁷⁰ et [...] ça ne la [la société] fait pas disparaître [...], [car] remettre en cause la société, c'est quand même l'admettre⁷¹. »

Observons brièvement quelques-uns des moyens utilisés par Duras pour dénoncer implicitement le système.

3.1 Le rejet du monde civilisé

L'un des moyens pour Duras de combattre la société sans être déclarative est de mettre en scène des personnages déjà hors de cette société : « Ils sont immergés dans le refus et je ne vois comment ça a commencé, comment ils ont été séparés de la société⁷² », précise-t-elle. L'une de ces formes de désorganisation sociale privilégiées par Duras est d'exclure l'individu civilisé, « l'homme du monde », d'un groupe, tandis qu'habituellement, c'est le paria qui

⁶⁹ Marguerite Duras *et al.*, «La destruction, la parole», *Cahiers du cinéma*, p. 53.

⁷⁰ Ils ne cherchent pas, comme Duras, à inventer leurs propres moyens d'expression, mais se contentent de cette langue même balisée par la société, des règles de l'écriture en vigueur.

⁷¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 62.

⁷² *Ibid.*, p. 56.

s'en trouve écarté. Nous retrouvons un exemple dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. En effet, le personnage de Jean s'est arrêté quelque temps dans le même village italien que notre groupe de vacanciers. Il représente l'individu socialisé, qui va rencontrer ce groupe d'intellectuels un peu étrange s'entêtant à passer des vacances dans cette chaleur étouffante. Malgré le soutien de Sara, Jean est dénigré par le reste du groupe, qui va aller jusqu'à lui voler son bateau. Le lecteur lui-même n'échappe pas à cette forme d'exclusion dans le roman. Il se retrouve face à un groupe qui possède des pratiques langagières qui lui sont propres, et dont il se sent exclu dans un premier temps, à cause de son incapacité, temporaire, de les déchiffrer. Le personnage de M. Joe du *Barrage contre le Pacifique* est aussi représentatif de ce rejet de l'être civilisé. Prenons l'exemple de la cour qu'il fait à Suzanne. Désireux de lui plaire, il danse avec « une certaine application académique, soucieux peut-être de manifester ainsi à Suzanne, son tact, sa classe, et sa considération⁷³. » Il sera pourtant dénigré par la jeune femme et par sa famille. Suzanne préférera le fils Agosti aux manières plus directes, qui, un soir, « l'avait entraînée hors de la cantine, [...] lui avait dit qu'elle était une belle fille, puis [...] l'avait embrassée⁷⁴. »

Un second moyen pour Duras de démontrer sa volonté de changement réside dans l'inversion des rapports entre les classes sociales. Dans *Les petits chevaux*

⁷³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 39.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 40.

de *Tarquinia*, le problème de la domesticité est abordé. Comme le précise Dominique Denes :

Elle [la bonne] sert à révéler les contradictions du groupe. Indocile, indiscrete, impolie, négligente, elle ne manifeste que de l'agacement envers l'enfant dont elle est supposée s'occuper et réclame du temps libre à sa convenance pour rejoindre son amoureux.⁷⁵

Également, c'est Sara, sa maîtresse, qui semble être à son service, comme en témoigne l'extrait suivant :

- [...] C'est ses fameuses permissions, il les a que le soir [dit la bonne].
- Quand même, dit Sara, ce soir, j'aurai peut-être envie de sortir.
- On verra, dit la bonne, un peu plus tard⁷⁶.

Comme nous pouvons le constater, le rejet du monde civilisé, qui se traduit par un dénigrement du personnage socialement adapté et par un renversement des classes sociales, constitue une manière de dénoncer la société.

⁷⁵ Dominique Denes, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 18.

3.2 L'impossibilité de dire son désir

Afin d'exprimer son désaccord social, Duras peint des individus qui, bien qu'ils arrivent à exprimer leurs désirs par le langage corporel, sont incapables de le nommer. C'est ce qui se produit dans la relation entre la « petite » et son amant chinois dans *L'Amant*. Malgré la pauvreté de la famille de la jeune fille, elle demeure malgré tout socialement au-dessus du Chinois dans ce Viêtnam du début du XX^e siècle. Malgré l'interdiction du père du jeune homme qui désire épouser la petite blanche, ce couple a conscience « qu'un avenir commun n'est pas envisageable⁷⁷. » Les frères de la petite n'adresseront jamais la parole au jeune Asiatique lors de soupers au restaurant parce qu'il est censé être : « [...] à mes pieds [ceux de la jeune fille], qu'il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer [...] parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc⁷⁸. »

Cette inaccessibilité serait à mettre en relation avec le milieu de vie de l'individu. Dans l'exemple précédent, la jeune fille ne peut vivre pleinement sa relation en public avec son amant compte tenu de leurs milieux sociaux respectifs. Ainsi, le comportement d'une personne, dans ce cas-ci celui de la jeune fille qui ne parle pas au Chinois en présence de sa famille, est nécessairement la

⁷⁷ *Id.*, *L'Amant*, p. 62.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

conséquence d'une situation sociale donnée. Pourtant, cette jeune fille, en route vers la France à la fin du récit :

[...] avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer⁷⁹.

Duras tente, pour reprendre la très juste remarque de Philippe Boyer, de « détruire les êtres dans ce qu'ils ont, pour les dévoiler à ce qu'ils sont : êtres de désir et de peur⁸⁰ ». Il faut que cette révélation soit accompagnée d'une prise de conscience de l'individu qui doit jeter un regard plus éclairé sur la société. Et cette accession au bonheur, à la liberté, demeure donc personnelle, intime, et prend forme au sein de l'individu lui-même : « Le bonheur est une notion de l'individu, c'est une notion individuelle, individualiste. [...] Rien ne peut, en aucun cas, du point de vue de la société, en tenir lieu. C'est une notion qui relève, tragiquement, de l'individu⁸¹. »

Afin d'accéder à ce bonheur, l'individu doit remettre en cause les institutions sociales. Il lui faut porter un regard critique sur ces dernières qui, selon Duras, faussent la perception que nous pourrions avoir de notre propre vie : d'où sa volonté de montrer des personnages qui tentent de vivre leur propre désir.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁰ Philippe Boyer, « Trois êtres de désir », *La Quinzaine littéraire*, p. 5.

⁸¹ Dominique Auvray (2002), *Marguerite telle qu'en elle-même*, France, Dune, Leapfrog, Arte France, 1 hr 16 min., sonor., 16 mm et vidéo.

Cependant, ce désir, en plus d'être difficilement mis en parole, doit souvent passer par l'entremise d'une tierce personne ou d'un acte spécifique pour qu'on puisse y accéder. Par exemple, afin de préserver son couple, ou plutôt, d'empêcher « l'autisme du couple ⁸² » de nuire, la femme durassienne revendique l'infidélité, représentée dans *Les petits chevaux de Tarquinia* par l'aventure entre Sarah et Jean. Lola Valérie Stein, dans *Le ravissement de Lol. V. Stein*, devient la voyeuse des ébats d'un couple d'amoureux. L'homme, d'ailleurs, peut vivre cette relation avec sa maîtresse parce qu'il sait que Lol les observe. Comme dernier exemple, notons que, dans *Moderato cantabile*, Anne Desbaresdes semble vivre une relation avec Chauvin par l'entremise du meurtre passionnel d'une jeune femme.

Nous pourrions nous questionner sur les moyens dont disposerait l'individu pour accéder à la réalité de son être. Duras en est venu à penser, à la fin des années soixante, qu'il était temps d'instaurer une « vacance complète de l'homme ⁸³ ». Il s'agirait ainsi de se placer en dehors de tout ce qui constitue un circuit de production, d'où la récurrence des voyages (*Le marin de Gibraltar*), des vacances au bord de la mer (*Les petits chevaux de Tarquinia*), de cette chaleur qui engourdit les personnages durassiens... De plus, les institutions sociales, comme le mariage et la famille, sont souvent remises en cause dans les romans, car elles

⁸² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 103.

⁸³ Marguerite Duras *et al.*, *loc. cit.*, p. 52.

travestissent l'individu en lui imposant un cadre dans lequel il doit se conformer. Olga Kempo a d'ailleurs démontré dans sa thèse⁸⁴ l'importance pour l'individu de revenir à ce qui est essentiel pour lui : « Cet être, produit de la société qui ne ressent plus rien, qui n'est que mensonge, doit être détruit⁸⁵ », afin qu'il puisse renaître de lui, comme l'espérait Duras.

Pour résumer, nous avons voulu montrer dans ce premier chapitre l'idée générale de l'investissement politique de Duras et ses modalités d'intégration à l'œuvre romanesque. Duras a tenté de dénoncer l'injustice toute sa vie, dans les diverses formes d'écriture qu'elle a employées. De plus, elle rend le système social et ses institutions responsables de cette injustice. Ne reculant devant rien, elle n'hésite pas à remanier la langue elle-même, pour qu'elle porte la trace de cette révolte. Pour reprendre une fois de plus la remarque de Dominique Denes, si les personnages durassiens ne « communiquent que des cris et des silences, des désirs et des doutes⁸⁶ », peut-être y aurait-il lieu de voir, comme l'a si justement décrit Maryse Fauvel, que, dans les textes durassiens : « [...] les mots, les signes linguistiques [...] sont mis en échec au profit de signes non verbaux, visuels et sonores qui deviennent les nouveaux principes de cette écriture vouée aux sens⁸⁷. » C'est une célébration de l'humain dans chaque facette de son être.

⁸⁴ Olga Kempo, *Politique et poétique chez Marguerite Duras*, 265 p.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ Maryse Fauvel, « Le marin de Gibraltar et Détruire, dit-elle : sous le signe de Dionysos », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, p. 217.

CHAPITRE II

LA QUESTION DU GENRE

Il y aurait une écriture du non-dit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.

Marguerite Duras, *Écrire*, p. 86.

Répondre à la question du genre serait, selon J.-M. Schaeffer, lié « également au problème de la définition de la littérature⁸⁸ », qui a été à l'origine de bien des débats⁸⁹. Dans la mesure où nous nous retrouvons face au texte *Détruire dit-elle* qui entremêle plusieurs genres, il convient non pas d'arriver à une classification définitive du texte, mais plutôt de voir dans quelle mesure le mélange des catégories génériques fonde le texte, et participe, dans le cadre de notre problématique initiale, à une déstructuration du langage présente dans l'œuvre à l'étude.

⁸⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p. 9.

⁸⁹ On n'a qu'à penser à l'époque du Nouveau Roman, dans les années soixante, où certains théoriciens (Roland Barthes, par exemple) avaient fait du genre leur cible principale, prônant la supériorité du « texte » comme fait autonome.

Si nous regardons plus attentivement la genèse et la publication de *Détruire dit-elle*, nous serons en mesure de constater que le texte possède déjà des antécédents génériques signifiants. Comme nous le verrons ultérieurement, le texte final est le résultat de maintes transformations à partir de ce qui était à l'origine un scénario. Cette étude sur l'écriture durassienne se poursuivra par un examen approfondi du paratexte ainsi que de la syntaxe, qui inclura l'analyse de certaines phrases caractéristiques du récit de même qu'une mise en perspective de la typographie atypique de plusieurs passages.

Finalement, nos réflexions porteront également sur l'acte de lecture. Effectivement, dans le corpus durassien, le lecteur est fortement sollicité, car il doit rassembler des éléments parfois dispersés afin de rendre l'histoire cohérente. Il ne s'agit pas d'une lecture linéaire, mais plutôt d'un va-et-vient incessant entre les pages.

1. Des origines à sa publication

Détruire dit-elle a été publié aux Éditions de Minuit. Cependant, sa classification au sens strict, notamment en ce qui concerne le genre qui lui est assigné, mérite qu'on s'y attarde pour rendre compte de sa complexité. Du fait de plusieurs caractéristiques typographiques que nous aborderons prochainement, le texte *Détruire dit-elle* reste difficilement classifiable. Les critiques eux-mêmes sont

perplexes devant cette question. Par exemple, Alain Vircondelet⁹⁰ indique qu'il s'agit d'un roman. Dans un recueil de textes⁹¹ consacrés à Duras, ce livre est désigné comme pièce de théâtre. Maryse Fauvel, pour sa part, présente *Détruire dit-elle* comme un « court récit/pièce de théâtre/scénario de film⁹² ».

En fait, le parcours suivi par ce texte avant sa forme définitive est à l'origine de cette « mésentente ». Selon Laure Adler⁹³, *Détruire dit-elle* a comme point de départ une nouvelle intitulée *Les Balles*, qui devait servir de base pour un film que Duras voulait réaliser avec Alain Resnais⁹⁴. Le projet a échoué, mais Duras a continué de travailler son scénario, rebaptisé *La chaise longue*. Centré autour du couple Max-Alissa, ce « scénario a été frappé de nullité, d'un seul coup, dans la journée⁹⁵ », précise Duras, lorsqu'elle y a introduit le personnage de Stein.

Cependant, outre cet apport scénique, Duras a inclus deux pages à la fin du texte pour une éventuelle représentation théâtrale. Comme elle l'a mentionné lors d'une entrevue, Claude Régy⁹⁶ devait assurer sa mise en scène (qui n'aboutira jamais), mais Duras a décidé de tourner le film avant. Il s'agit du premier long métrage dont elle a assuré seule la réalisation.

⁹⁰ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras : une étude*, 190 p.

⁹¹ Marguerite Duras et al., *Marguerite Duras*, 200 p.

⁹² Maryse Fauvel, « *Le Marin de Gibraltar et Détruire, dit-elle* : sous le signe de Dionysos », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, p. 226.

⁹³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, 628 p.

⁹⁴ Ils avaient collaboré ensemble pour le film *Hiroshima mon amour* sorti en 1959.

⁹⁵ Marguerite Duras et al., « La destruction, la parole », *Cahiers du cinéma*, p. 45.

⁹⁶ Claude Régy : metteur en scène d'œuvres contemporaines et directeur des Ateliers contemporains, il fut l'un des premiers à mettre en scène les œuvres de Duras.

La publication de ce livre est aussi surprenante que sa conception. Publié aux Éditions de Minuit, ce texte devait l'être à l'origine chez Gallimard. En 1969, Duras propose à Gallimard la création d'une collection politique. Le texte *Détruire dit-elle* devait être le premier volume de cette nouvelle collection qui réunirait des œuvres contestataires, « la condition étant que l'écrit participe de l'esprit d'insoumission⁹⁷. » Ce projet aboutira, mais aux Éditions de Minuit, Duras changeant d'avis au dernier moment. Rappelons à ce propos l'origine du nom de cette maison d'édition. Fondée par Vercors pendant la Résistance en France, son nom rappelle que les maisons d'édition, durant cette période, étaient généralement illégales. Ainsi, elles ne fonctionnaient qu'après le couvre-feu, à minuit. La fondation d'une collection politique et révolutionnaire y trouve tout son sens.

Finalement, le livre a été publié en 1969, arborant le mot « Rupture » en page couverture. Il a été effectivement le premier texte de cette collection... et le dernier. Le premier exemplaire que nous avons eu en notre possession affichait bel et bien, en tête de couverture, l'inscription « Rupture », mais elle était absente du second exemplaire sur lequel nous avons travaillé, imprimé le 8 décembre 1987. Contactée à ce sujet, la maison d'édition nous a informés que le texte faisait maintenant partie de la collection « Blanche » des Éditions de Minuit.

⁹⁷ Laure Adler, *op. cit.*, p. 425.

Cette œuvre relèverait donc d'une triple classification générique : à la fois scénario filmique, pièce de théâtre et roman. Comme plusieurs écrivains qui ont expérimenté ces déconstructions génériques (on peut penser ici au «Grand Œuvre» de Mallarmé), Duras a créé un style qui lui est propre, validé par le désir d'imposer sa langue à tous. Si Duras s'est mise à tourner ses propres films ou à écrire des scénarios, c'est aussi en partie parce qu'elle s'est sentie incomprise, et qu'elle était la mieux placée pour mettre en images sa propre écriture. L'adaptation cinématographique de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud l'ayant fortement déçue, elle rédige *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans ce scénario, travaillé tout autant dans sa forme que dans son contenu, elle décrit les plans du tournage dans une langue soignée et épurée :

Au bout de la rue, cette lumière jaune des lampes tempête,
cette joie, ces appels, ces chants, ces rires, c'est en effet le
fleuve. Le Mékong.
C'est un village de jonques.
C'est le commencement du Delta. De la fin du fleuve⁹⁸.

Si la révolte de l'auteure est présente à travers des prises de position idéologiques, il n'en demeure pas moins qu'elle s'inscrit aussi (et surtout) dans une déstructuration des modalités du langage. Et cette « polyphonie générique », comme aurait pu dire Bakhtine⁹⁹, contribue à véhiculer la révolte durassienne.

⁹⁸ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 18.

⁹⁹ Selon Bakhtine, il y aurait une pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque. Ce parallèle est fait pour représenter la pluralité des genres présents dans une même œuvre chez Duras.

2. L'écriture de *Détruire dit-elle*

2.1 Le paratexte : l'ambiguïté du titre

Nous approfondirons ici l'étude des éléments paratextuels, déjà amorcée avec l'identification du mot « Rupture » dans la première partie de ce deuxième chapitre. Le titre aussi nous interroge et nous interpelle. En effet, à lui seul, il renvoie à ces nouvelles modalités du langage imposées par Duras. Avec un verbe mystérieusement employé à la forme intransitive (détruire qui, ou quoi?), il s'agit d'une citation de l'un des personnages. Pourtant, aucun élément se rapportant habituellement au dialogue n'est présent : il n'y a ni guillemets, ni tiret, ni virgule séparant le discours cité (« détruire ») du discours citant (« dit-elle »). Le seul indice donné est le pronom féminin « elle », marquant la présence d'un personnage féminin. Dans un bel hommage, Maurice Blanchot nous fait revisiter ce texte de Duras, où les personnages évoquent pour lui des dieux à l'éternelle jeunesse. Voici ce que le titre lui a (entre autres) inspiré :

— Détruire. Comme cela retentit : doucement, tendrement; absolument. Un mot — infinitif marqué par l'infini — sans sujet; une œuvre — la destruction — qui s'accomplit par le mot même : rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle en attend des possibilités d'action. C'est comme une clarté au cœur; un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise pour un avenir à jamais séparé de tout présent¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Marguerite Duras et al., *Marguerite Duras*, p. 140.

Ce mot intervient dans le texte lors d'une discussion entre Max Thor et sa jeune épouse, Alissa. Cette dernière regarde la forêt, puis se retourne vers son mari :

Elle se retourne. Son regard revient. Lentement.
 — Détruire, dit-elle.
 Il lui sourit¹⁰¹.

Si l'auteur de cette réplique nous est révélé – il s'agit d'Alissa –, il n'en demeure pas moins que le contexte d'énonciation est des plus ambigus. Nous ignorons encore de quelle destruction il s'agit et qui est impliqué par cette action. Ce n'est que plus tard que le projet d'Alissa, assistée de Max Thor et Stein, prendra forme et viendra éclaircir cette réplique.¹⁰²

Le titre du texte, cependant, ne pourrait-il pas constituer un mot d'ordre régissant tout le récit? En plus d'être l'œuvre d'un personnage sur un autre, la destruction concernerait également le livre, et plus précisément, l'éclatement final du langage. La destruction, amorcée principalement par Alissa, sera renouvelée par la musique à la fin du récit, celle qui vient de la forêt, « fracassant les arbres, foudroyant les murs » (*DDE*, 136). Maryse Fauvel¹⁰³ soutient que cette musique pourrait être produite par le rêve d'Alissa. Cette critique pose l'hypothèse que la

¹⁰¹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DDE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰² Ce mot d'Alissa sera déplacé lors de l'adaptation cinématographique du texte, en 1969. En effet, il y aurait eu des équivoques concernant sa signification au sein du roman, certains y ayant vu une allusion érotique compte tenu de l'intimité de Max et Alissa au moment où elle dit « détruire ». Dans le film, il est plus perçu comme un mot d'ordre public, ainsi que le voulait Duras.

¹⁰³ Maryse Fauvel, *loc. cit.*, p. 235.

musique serait un « autre symbole de la " destruction capitale " dont rêve le trio juif¹⁰⁴. » D'ailleurs, avant d'apparaître sous sa forme définitive, la musique sera tout d'abord associée à une force progressive : il s'agira tout d'abord d'un « craquement de l'air » (*DDE*, 134), suivi d'un frappement sur du cuivre, puis sur un arbre, qui feront trembler le sol. Cette force destructrice deviendra par la suite de la musique :

Ils ne bougent pas, rien.

— Ah, dit Stein, c'était ça ...

— Ah...

[...]

— Un enfant qui aura tourné un bouton de radio? (*DDE*, 135)

Cette mélodie finale est considérée, par le trio, comme une force qui peut tout balayer sur son passage. On peut aussi parler de la prédominance d'un son sur un autre, celui de la musique sur la parole. Ajoutons qu'elle peut également être considérée comme un élément rassembleur. De par sa nature universelle (son mode d'inscription ne se rattache à aucune langue parlée : la gamme de do majeur sera jouée similairement en Chine ou au Québec), elle est un élément rassembleur, qui peut faire écho à cet idéal d'une communauté réunie recherché par le trio. Le récit se termine d'ailleurs sur les trois personnages formant cette communauté : Max Thor, Alissa et Stein.

¹⁰⁴ *Ibid.*

2.2 Les phrases « scriptées »/ sculptées

La syntaxe de *Détruire dit-elle* a été soigneusement articulée par l'auteure. En effet, les phrases, souvent réduites à l'essentiel, sont un moyen pour Duras de montrer un « rejet violent de la syntaxe¹⁰⁵ ». Ce livre, qui serait un livre « cassé¹⁰⁶ » selon elle, résulte du fait qu'elle ne puisse « plus du tout lire de romans. À cause des phrases¹⁰⁷. » La phrase est, rappelons-le, la forme d'un ordre et le résultat d'une causalité, d'une intention de l'auteur, car « l'ordre des mots résulte d'un dessein expressif, ou d'un dessin artistique, ou [...] tout bonnement amené par le souci d'assurer la liaison avec la phrase précédente¹⁰⁸. » « Le statut stylistique particulier (d'un mot, ou de l'emploi d'une catégorie grammaticale...) est la résultante de multiples systèmes de relation¹⁰⁹ », nous apprennent du reste les linguistes. Duras veut outrepasser cette logique et ne plus s'en tenir à ces normes syntaxiques. Et c'est ce qu'elle a fait dans *Détruire dit-elle*. Cette notion phrastique est en effet ramenée au strict nécessaire, comme le démontre l'exemple suivant : « Jour. Huitième. Soleil. La chaleur est venue » (*DDE*, 12). La phrase est désarticulée, brisée. Les deux premiers groupes nominaux, « jour » et « huitième », vont même jusqu'à être inversés. En effet, il s'agit du « huitième jour ». Cette syntaxe raccourcit le rythme et ponctue la

¹⁰⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p. 12.

¹⁰⁶ Marguerite Duras et al, *loc. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Marcel Cressot et Laurence James, *Le style et ses techniques*, p. 201.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 11.

lecture, obligeant ainsi le lecteur à aborder le texte avec lenteur. Ce mouvement de ralentissement domine également à l'intérieur du récit. En effet, la même action d'un personnage est décrite selon des temps différents :

Voici, elle passe tout près du porche.
Elle est passée. (DDE, 18)

Dans cet exemple-ci, le présent de l'indicatif et le participe passé se succèdent pour décrire une même action, ce qui crée un effet de lenteur par la précision apportée dans la description du mouvement. Cette torpeur qui semble engourdir les personnages, qui dorment le jour et sont éveillés la nuit, qui ouvrent des livres sans les lire, est un moyen, pour l'auteure, de représenter la « vacance complète de l'homme¹¹⁰ », qui doit mettre de côté toute connaissance, toute éducation sociale. Et le lecteur participe à ce mouvement de torpeur par une lecture qui se veut lente et ponctuée.

Cette lenteur du texte, tant dans sa lecture que dans le déroulement de l'action, oblige le lecteur à être plus attentif aux mots et à tout ce qu'ils peuvent évoquer. Par ces temps d'arrêt entre des phrases généralement courtes, des images se créent, qui se donnent à voir et à entendre : « Elle marche le long de la grille du tennis, en noir aujourd'hui. Elle fume [...] C'est son pas. Elle traverse le couloir » (DDE, 18).

¹¹⁰ Marguerite Duras *et al.*, *loc. cit.*, p. 52.

Ces courtes phrases ne sont pas sans rappeler celles d'un scénario ou les didascalies théâtrales. À première vue, elles donnent au lecteur des informations sur les éléments d'un décor de scène ou de son adaptation cinématographique, avec des indications visuelles : « grille de tennis », « en noir », « couloir », « fume », et sonores : « son pas ». Cependant, ces multiples détails qui abondent dans le texte ne seront pas considérés par Duras lors de l'adaptation cinématographique du texte. En effet, bien que ces repères visuels et sonores dans le récit eussent pu servir de balises au film, Duras les a mis de côté. Comme l'a souligné Jean Narboni lors d'une entrevue avec l'auteure, il est intéressant que ces indices très techniques présents dans le récit soient délaissés dans le film. En effet, selon lui, il y a une inversion des « rôles » normalement attribués au cinéma et à la littérature :

[...] c'est une sorte de mécanisme inverse [...] on a l'impression que vous avez enlevé [dans le film] tout ce qui semblerait au contraire relever du "cinéma" directement, et que vous avez gardé ce qui, apparemment, fait partie de la littérature¹¹¹.

À titre d'exemple, Narboni mentionne dans le texte le moment où Stein caresse les jambes d'Alissa : dans le film, seule la conversation subsiste.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 45.

Dans un article intitulé « Lire le film/voir le texte¹¹² », Isabelle Raynauld note la progression de ces indications scéniques à travers les textes de Duras. En effet, ces « marques », normalement destinées à une quelconque représentation, deviennent bientôt irreprésentables visuellement. Elle cite comme exemples « ces plages autour des yeux » et ces « voix brûlées » qui épient la « mémoire abolie¹¹³. » Pour Duras, toutes ces indications sont un moyen de « voir » l'écriture, d'en faire une image écrite : « Et si la lecture fait voir [précise Raynauld], ce n'est certes pas l'image du film qu'elle révèle mais bien l'écriture du texte¹¹⁴. » Comme Duras elle-même l'a souligné lors d'une conférence à une participante qui avait l'impression d'être devant une peinture lors de sa lecture : « C'est complètement écrit. Peut-être que vous n'avez pas lu vraiment les textes¹¹⁵. »

2.3 Une typographie inhabituelle

Au refus de la syntaxe traditionnelle vient s'ajouter celui d'une typographie linéaire. En effet, Duras fait de la page le lieu de ses revendications langagières et, ainsi, manipule l'espace normalement accordé à l'écriture dans une page. Observons l'exemple suivant, en prêtant une attention non pas au contenu des dialogues, mais bien à la disposition du texte :

¹¹² Isabelle Raynauld, « Lire le film / voir le texte », *Marguerite Duras*, p. 81-86.

¹¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

- Le soleil arrivait sur vous, dit Alissa.
- Je peux dormir en plein soleil. [dit Élisabeth]
- Je n'y arrive pas.
- C'est une habitude. Sur une plage, je dors aussi bien.

— Elle a parlé, dit Stein.
 Max Thor se rapproche de
 Stein. Il regarde.
 — Sa voix est celle qu'elle
 avait avec Anita, dit-il.

- Aussi bien? demande Alissa.
- J'habite un pays froid, dit Élisabeth Alione. Alors je n'ai
 jamais assez de soleil. (DDE, 56)

Le premier et le dernier paragraphe sont des échanges verbaux entre les deux personnages féminins du récit, Élisabeth et Alissa, tandis que le deuxième paragraphe concerne les protagonistes masculins. Selon Maryse Fauvel¹¹⁶, le texte réfléchirait la disposition dans l'espace des interlocuteurs : les deux femmes sont en effet allongées sur des chaises longues, tandis que les hommes les observent derrière une baie, ce qui expliquerait la compression du texte vers la droite en une colonne. Cette situation n'est pas sans rappeler l'importance de l'espace, qui est employé principalement au théâtre. Le texte ainsi disposé rend visible la place occupée par un personnage, d'où l'amalgame encore pressenti entre le théâtre et la fiction romanesque, déjà remarqué dans les « notes pour la représentation » placées à la fin du récit. De plus, ce procédé typographique vient interpeller le destinataire dans l'acte de lecture. En effet, l'aspect visuel est

¹¹⁶ Maryse Fauvel, *loc. cit.*, p. 232.

hautement privilégié dans l'exemple précédent : notre regard se promène d'un côté comme de l'autre afin de poursuivre deux conversations différentes, mais qui se déroulent en même temps. La linéarité habituelle de la lecture est brisée mais, surtout, elle est restructurée de façon à demander un effort soutenu au lecteur. Ce dernier se retrouve apostrophé par la forme du texte et doit suivre deux conversations différentes qui se déroulent simultanément.

3. Le lecteur durassien

3.1 L'acte de lecture

Ainsi, la question de l'écriture n'est pas sans rapport avec celle de la lecture. En effet, compte tenu de certains dispositifs mis de l'avant par l'auteure (et que nous verrons sous peu), le récit comporte des niveaux de complexité multiples, mais qui s'éclaircissent au fur et à mesure que nous arrivons à comprendre le texte et ses mécanismes et, surtout, à déjouer les « pièges » de cette écriture. Nous pouvons ainsi parler d'une « lecture complexifiée ». Schaeffer démontre bien ce lien entre l'écriture et la lecture d'un texte :

[...] une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but non moins spécifique¹¹⁷.

¹¹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 80.

Ce qui est particulièrement intéressant chez Duras, c'est qu'elle oblige le lecteur à s'interroger sur sa pratique de lecture. Pour notre part, nous avons noté deux niveaux de complexité de lecture dans *Détruire dit-elle*. On peut définir le premier niveau de difficulté ainsi : nous savons que nous sommes en présence d'une énigme, ou du moins, d'un passage qui nous rend perplexes, dont la réponse nous est donnée par la suite, au fil de notre lecture, si nous savons demeurer attentifs. En voici un exemple : « Septième jour. Mais dans la torpeur de la sieste une voix d'homme éclate, vive, presque brutale. Personne ne répond. On a parlé seul. » (*DDE*, 12)

Aucune autre information n'est donnée sur cet individu. Est-ce l'annonce d'un personnage à venir, ou une simple présence passagère? À la page suivante, nous lisons:

— Non. Non.

La voix se perd du côté de la porte de la forêt. Personne ne répond. C'est la même voix vive, presque brutale. (*DDE*, 13)

Une insistance est mise sur cette voix, décrite à deux reprises avec les mêmes adjectifs : « vive » et « brutale ». Cependant, il faudra attendre deux pages de plus, soit jusqu'à la page 15, afin qu'un éclaircissement soit fourni au lecteur.

— Nous sommes les derniers tous les soirs, regardez, il n'y plus personne. [dit Stein]

Sa voix est vive, presque brutale. (*DDE*, 15)

Cet extrait est prononcé par Stein lors d'une conversation avec Max Thor. La répétition des mêmes adjectifs pour décrire la voix fait assurément référence au locuteur mentionné dans les deux extraits précédents. Cette information est renforcée par les explications fournies par Stein lui-même :

- 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, 25)

Le lecteur a dû attendre les explications fournies aux pages 15 et 25 afin de résoudre le problème du propriétaire de cette « voix » apparue à la page 10.

Le second niveau de complexité du texte durassien, tout aussi intéressant, pourrait se décrire ainsi : nous pensons bien comprendre une situation, mais devons réviser notre idée à la suite de la découverte de nouveaux éléments qui lui apportent un éclairage supplémentaire. Par exemple, ce peut être une confusion liée à l'antécédent d'un pronom. Observons l'extrait suivant, et plus particulièrement l'article en caractère gras et souligné (par nous) :

- 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 [Max Thor] ne l'a remarquée.
- On se fait à ce bruit. (DDE, 10)

À première vue, nous serions tentés de prendre le mot « jeunesse » comme antécédent du pronom « l' ». En effet, le participe passé « remarquée » est au féminin singulier, ce qui pourrait nous amener à prendre comme antécédent « jeunesse », seul terme précédent du même genre et du même nombre. Cependant, il s'agit d'une référence à une femme, Élisabeth Alione. La suite de l'extrait va confirmer que cette remarque s'applique bel et bien à ce personnage féminin. La preuve nous est véritablement donnée quelques lignes plus loin : « Il avait remarqué l'élégance, la forme, puis le mouvement, puis le sommeil chaque jour dans le parc, puis les mains. » (*DDE*, 10 -11)

Les deux pronoms personnels au masculin singulier des deux extraits précédents (dans l'ordre : « lui » et « il ») renvoient au même personnage, Max Thor. La femme qu'il a remarquée (notons la répétition du même participe passé « remarqué » dans les deux extraits ci-dessus) est Élisabeth Alione. Ainsi, la phrase « Aucun autre que lui ne l'a remarquée » du premier extrait constitue donc une rupture de continuité. Nous avons donc deux situations simultanées : d'une part, des personnages qui discutent des joueurs de tennis, et d'autre part, Max Thor qui pense à cette femme.

3.2 Le cri / le silence

Les « notes pour la représentation » insérées à la fin du récit viennent également modifier notre lecture du texte. Nous aimerions accorder une attention particulière aux deux dernières phrases de ces indications : « Personne ne crie. L'indication est d'ordre intérieur¹¹⁸. » Elles semblent paradoxales, puisque le récit est ponctué à de nombreuses reprises de cris des personnages. Regardons un exemple de plus près où l'utilisation du mot « cri » laisse perplexe à la lumière des indications de Duras :

- 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?
- Stein ne répond pas.
- Elle s'arrête de crier. Elle se met à regarder Stein.
- Je ne crierai plus jamais, dit Alissa. (DDE, 91)

Nous nous retrouvons face à une ambiguïté. En effet, comment interpréter le verbe « crier », compte tenu des dernières notes du texte? Cette équivoque est d'autant plus manifeste que l'action n'est pas seulement accomplie par le personnage : elle est également nommée dans son propre discours : « Je ne crierai plus jamais, dit Alissa ». Peut-être le verbe « crier » remplace-t-il un autre mot, ou est-il la représentation d'un mouvement intérieur qui se produit chez le

¹¹⁸ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, (dernière page du récit, non paginée).

personnage, et que Duras s'interdit de nommer? Si nous supposons que le cri est une manifestation d'ordre intérieur, il n'en demeure pas moins que c'est à partir de cette intériorité que le personnage agit et prend la parole. Ainsi, Duras, de par ces deux dernières phrases à la toute fin (« Personne ne crie. L'indication est d'ordre intérieur »), réussit à déconstruire notre première lecture et à nous pousser à reconsidérer la signification du cri dans le récit. Il ne s'agit pas d'une manifestation extérieure, qui donc modifierait le timbre de voix des personnages, mais d'un mouvement intérieur qui amène le personnage à réagir, sans toutefois le nommer.

Ajoutons cependant que pour comprendre cette situation (ou, du moins, proposer une hypothèse), il faut poser l'équivalence entre le cri et le silence. Dans *Écrire*¹¹⁹, qui prend la forme d'un « testament littéraire » du fait des réflexions de l'auteure sur sa pratique d'écriture, Duras explique le lien qui existe entre les deux : « C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹²⁰. »

Aux antipodes l'un et l'autre de par leur référent, le silence et le cri sont pourtant indissociables dans l'œuvre durassienne. Selon Pascal Michelucci, « il n'y a guère de milieu dans l'univers durassien : le choix d'un mode d'expression

¹¹⁹ *Id.*, *Écrire*, 146 p.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 34.

pour le personnage est entre la réduction au silence et le hurlement¹²¹. » Ce sont, pourrait-on dire, deux actions qui impliquent une forme d'expressivité excessive : se taire ou hurler. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la place de la parole qui est en jeu. Les mots cèdent la place à un autre langage.

Si les « cris » abondent dans le texte, le « silence » est tout autant présent. Il est inséré à de nombreuses reprises lors de dialogues entre les personnages :

- Quel âge a Alissa? Demande Stein.
- Dix-huit ans.
- Et lorsque vous l'avez connue?
- Dix-huit ans.
- Silence.
- Ca recommence, dit Max Thor. Un bruit sourd, cette fois.
- On a frappé sur un arbre.
- Le sol a tremblé, oui.
- Silence.
- Reposons-nous, Stein.
- Oui.
- Silence. (*DDE*, 134)

Dans l'exemple précédent, le mot « silence » indique un changement de conversation. Dans l'ordre sont abordés : l'âge d'Alissa, un bruit mystérieux et le besoin de se reposer. Ainsi, plutôt que d'indiquer verbalement un changement de sujet de conversation, un silence est imposé, qui pourrait indiquer qu'une partie du

¹²¹ Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, p. 95-107.

dialogue n'est pas révélée au lecteur. Notons aussi que le silence est parfois qualifié : « Silence. Brutalement, le silence » (*DDE*, 41), ou personnifié : « Silence. Silence sur Alissa » (*DDE*, 42).

La récurrence de ces deux termes est susceptible d'investissements interprétatifs multiples. Peut-être y a-t-il lieu d'y voir, ainsi que le suggérait Pascal Michelucci, une réflexion sur l'écriture elle-même, où « les termes de cri et de silence deviennent des outils métaphoriques banalisés qui décrivent eux-mêmes une écriture¹²². » Quoi qu'il en soit, c'est nécessairement le style de l'auteure qui est représenté; et, par les divers procédés qu'elle emploie, elle amène le lecteur à s'interroger non pas sur le seul récit, mais bien sur cette écriture « qui ne [l'a] jamais quittée¹²³. »

Ce chapitre a tenté de mettre en lumière certaines caractéristiques qui font de *Détruire dit-elle* une œuvre s'imposant par des éléments qui viennent rompre avec la pratique littéraire conventionnelle. Ce texte, où abondent les références à des genres multiples, doit être considéré comme une totalité. Marie-Hélène Boblet, lors d'une étude sur d'autres textes de l'auteure, a su très bien décrire cette particularité du corpus durassien : « [...] une œuvre qui s'impose comme

¹²² *Ibid.*, p. 97.

¹²³ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 18.

recherche d'une unité esthétique, synthétique et donc transgénérique¹²⁴. » Nous insisterons plus particulièrement sur le dernier terme, « transgénérique », qui résume bien, à lui seul, l'œuvre à l'étude : il s'agit d'un texte qui va effectivement « au-delà » des catégories génériques habituelles. Toutefois, il ne faudrait pas penser que nos efforts de compréhension ou d'interprétation sont par principe vains. Même si ce texte intègre habilement à la fois le roman, la pièce de théâtre et le scénario, c'est d'abord et avant tout une réflexion sur ces genres distincts qui a pu nous amener à le considérer comme la représentation du langage de l'écrivain, et surtout, comme un désir et une volonté d'outrepasser les conventions langagières.

¹²⁴ Marie-Hélène Boblet, « Des faux amis aux faux frères ennemis : dialogue et conversation dans *L'inquisitoire*, *Le square*, *L'amante anglaise*, *Le dîner en ville* », *Tangence*, p. 58.

CHAPITRE III

LE DIALOGUE

Les dialogues occupent une place importante dans le corpus durassien. Si ces pratiques discursives ont même, dans certains textes, surpassé le discours narratif¹²⁵, *Détruire dit-elle* est un savant amalgame entre le dialogue et l'espace narratif. Cependant, et c'est le but de ce présent chapitre, nous nous proposons de voir de quelle manière les discours ne sont pas qu'au service du récit, mais participent bel et bien au développement identitaire des personnages.

Marie-Hélène Boblet, dans une étude sur les romans dialogués, fait une distinction entre, d'une part, les dialogues de roman, qui servent uniquement le récit dans son ensemble, et donc s'inscrivent dans une trame textuelle, et d'autre part, les textes composés exclusivement de dialogues, où le personnage devient « bavard ».

¹²⁵ A titre d'exemple, nommons simplement *L'Amante anglaise* publié en 1967. Ce texte (ainsi que d'autres) serait un « roman dialogué », selon Marie-Hélène Boblet, qui définit cette catégorie générique ainsi : « C'est de prime abord un texte de matière romanesque, envahi par le dialogue au point que la proportion entre le narratif et le discursif bascule au profit exclusif du discours. » *Le Roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, p. 13.

Tel que mentionné par Boblet : « [...] le dialogue est libéré de la portée dramatique, [il] ne vise pas à servir l'action [et] la fiction est anodine¹²⁶. » Même si l'œuvre à l'étude ne fait pas partie de la catégorie « roman dialogué » compte tenu de l'importance du discours narratif, les dialogues sont tout aussi importants que l'aspect narratif et de véritables enjeux identitaires s'y déroulent. En fait, Duras remet en cause cette « barrière » entre la narration et le dialogue. En effet, il arrive que certaines phrases, attribuables à un narrateur omniscient, soient intégralement reprises par l'un des personnages. À titre d'exemple, mentionnons brièvement l'énoncé suivant : « Aujourd'hui le bruit des balles frappe dans les tempes, le cœur » (*DDE*, 13). Cette expression sera reprise à la page 18 par Stein.

Les propos échangés tout au long du récit, ardu à comprendre lors d'une première lecture, révèlent, lors d'une relecture plus approfondie, le parcours « initiatique » de certains personnages. C'est celui d'une quête identitaire, où des protagonistes, par un habile jeu langagier que nous verrons sous peu, sont amenés à découvrir des vérités sur eux-mêmes. Ces vérités pourraient se résumer par la fin du mensonge bourgeois, où l'individu, révélé à lui-même, découvre les règles du « jeu social », puis est invité à rejoindre une communauté (le trio Max-Alissa-Stein). Cette forme « d'association » sera reproduite, entre autres, par une interchangeabilité entre les personnages, où, à titre d'exemple, les

¹²⁶ *Ibid.*, p. 15.

discours des uns seront repris mot à mot par les autres. Michèle Druon résume ainsi ce même désir de « ne plus être soi, sortir des limites et de la solitude du moi pour enfin se fondre ou se confondre avec quelqu'un d'autre¹²⁷. »

Nous verrons, à travers les trois sous-chapitres qui suivront, comment se constitue l'identité d'un personnage à travers le langage. Le premier sous-chapitre montrera qu'à travers des échanges dialogaux se dissimule une idéologie qui contraste avec les valeurs traditionnelles. Plus précisément, nous observerons que l'image du couple des années soixante est sérieusement remise en question par un possible rapprochement homosexuel entre les deux hommes, puis par des révélations d'Élisabeth sur un amour adultère. La seconde partie mettra en perspective la métaphore du jeu afin d'exprimer le point de vue des personnages sur la société : son acceptation pour certains, son dénigrement pour d'autres. Finalement, nous verrons que l'interchangeabilité des personnages est représentative de ce désir de rejoindre une communauté, et que cela est possible grâce à un rapprochement par le langage. Au contraire, l'incompréhension du discours des autres (comme c'est le cas pour Bernard, le mari d'Élisabeth) est révélatrice de l'incapacité du personnage à enfreindre les règles sociales établies.

¹²⁷ Michèle Druon, « Le miroir à deux faces : ambiguïtés de la figure du double dans *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras », *Stanford French Review*, p. 223.

1. La recherche d'une vérité

Par une forme dialogale qui est celle de l'interrogatoire, les personnages de *Détruire dit-elle* amènent d'autres protagonistes à révéler une vérité qu'ils n'avaient jamais formulée : une critique radicale de la société occidentale des années soixante et de ses institutions (le mariage, la famille, etc.). Regardons un premier exemple : il s'agit de la conversation initiale entre Max Thor et Stein.

- Vous permettez? [dit Stein à Max Thor]
- Il [Max Thor] 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, [...] seul.
- [...]
- Je ne vous dérange pas?
- Non non.
- Je suis seul moi aussi dans cet hôtel. Vous comprenez.
- Oui.
- [...]
- Nous sommes les derniers tous les soirs, regardez, il n'y a plus personne.
- [...]
- Vous êtes un écrivain? [demande Stein]
- 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 [Stein] le regarde enfin.
- Vous l'attendiez?
- C'est vrai. (DDE, 15-16)

Cet extrait est ambigu, car nous pouvons l'interpréter de différentes façons. Il nous amène à nous interroger sur l'attirance commune qui existerait entre les deux hommes et qui rompt avec l'idée du couple qui prévalait alors. En fait, nous

verrons qu'au-delà de toute attache, il demeure quelques zones d'ombre chez Stein et qu'elles nous font pencher vers notre hypothèse originale, qui est la possibilité d'un rapprochement homosexuel. Regardons comment se déroule cet échange, qui a pour but l'aveu de cet intérêt réciproque.

Premièrement, les trois premières questions sont posées par Stein, Max Thor étant son destinataire. Cependant, un double renversement des rôles attribués jusqu'à présent va se produire. C'est d'abord Max Thor qui devient le questionneur (« Pourquoi me parlez-vous aujourd'hui? ») et Stein celui qui est sommé de répondre. Ensuite, dans les deux dernières répliques, Stein reprend sa position d'interrogateur.

Selon Sylvie Durrer¹²⁸, il existerait trois schémas d'échange, dont celui de l'échange didactique :

[...] les deux interlocuteurs ne sont pas à égalité : le couple maître/disciple se configure. L'un des deux possède des connaissances ou des informations que l'autre désire acquérir. L'un se spécialise dans la demande et l'autre dans la réponse¹²⁹.

¹²⁸ Commentée dans *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, de Marie-Hélène Boblet, aux pages 46-47. Voici les deux autres formes d'échange selon Durrer : l'échange polémique, où les interlocuteurs, en position d'égalité, peuvent se réfuter; l'échange dialectique, où l'on met à l'épreuve une thèse ou une hypothèse qu'on pourrait soutenir soi-même. Là, les interlocuteurs sont dans une position d'égalité et partagent des valeurs communes : ils sont dans une position d'ignorance, de doute, de perplexité et de manque relatif et comparable par rapport à l'objet ou au savoir qu'ils visent.

¹²⁹ *Id.*, *op. cit.*, p. 46.

Dans l'extrait ci-dessus, les positions de ce schéma sont fréquemment modifiées: les deux protagonistes sont, tour à tour, possesseurs d'une réponse que l'autre attend, ce qui fait alterner les rôles de « maître » et de « disciple ».

Nous pouvons constater également que c'est Stein qui, le premier, aborde l'autre. Seulement, Max Thor l'avait déjà remarqué. En effet, cela nous est démontré grâce à une focalisation sur Stein par Thor : « Il [Max Thor] relève la tête et le reconnaît. » Nous apprenons que Thor avait déjà aperçu Stein à de nombreuses reprises (dans le parc, dans les couloirs, etc.) et qu'il était toujours seul. Ainsi, les deux hommes se seraient observés mutuellement à distance, et surtout, auraient observé la solitude de l'autre. Dans la description de Stein par Max Thor, l'adjectif « seul » est employé pour décrire Stein. La quatrième réplique de cet extrait, « Je suis seul moi aussi dans cet hôtel », permet également d'établir comme dénominateur commun la solitude, mais exprimée cette fois-ci par Stein. C'est d'ailleurs à partir de cette constatation que Stein justifie son rapprochement auprès de Max Thor :

- Je [Stein] suis seul moi aussi dans cet hôtel. Vous comprenez.
- Oui.

Cependant, pour Max Thor, cette justification ne suffit pas à expliquer le moment choisi pour cette discussion :

- [...] 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?

La réponse donnée par Stein ne satisfait pas Max Thor, ou elle n'est pas celle qu'il avait en tête. Max Thor fait clairement savoir que la réponse de Stein n'est pas acceptable (« Vous ne m'avez pas répondu »), et c'est pourquoi il lui repose sa question. La réponse de Stein confirme alors le sous-entendu qui traverse tout cet extrait.

- Vous l'attendiez?
- C'est vrai. (*DDE*, 15-16)

Ainsi, le véritable enjeu de cette conversation était de savoir que chacun des deux hommes désirait prendre contact avec l'autre. Même si c'est Stein qui fait les premiers pas, Max Thor attendait cette approche depuis quelque temps. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que ce qui a amené Max Thor à reposer sa question de manière insistante, c'est qu'il voulait provoquer la dernière question de Stein (« Vous l'attendiez? ») pour enfin exprimer cette vérité : oui, il l'attendait.

Pourtant, Max Thor est marié à Alissa, qui viendra le rejoindre à cet hôtel par la suite. On peut alors se demander quelle était la raison de cette attente envers Stein. Malgré les relations hétérosexuelles des deux hommes, certaines répliques laissent entendre un possible rapprochement homosexuel entre eux.

Regardons plus attentivement quelques répliques qui font suite à l'extrait étudié précédemment.

- Ma femme doit venir me chercher dans quelques jours.
Nous partons en vacances [dit Max Thor].
Son visage [celui de Stein] lisse se ferme davantage encore.
S'attriste-t-il?
- Tiens, je n'imaginais pas cela.
- Quoi d'autre imaginez-vous?
- Rien. Vous comprenez. Je n'imaginais rien. (*DDE*, 18)

La répétition du mot « rien » dans la dernière réplique vient souligner l'insistance de Stein de ne pas s'être fait d'idée préconçue sur la situation de Max Thor. Cependant, on constate aisément que cette dernière réplique vient contraster avec celle qui dit : « Tiens, je n'imaginais pas cela », ce qui prouve que Stein avait déjà envisagé ce que pourrait être le statut civil de Max Thor, et que ce n'était pas du tout à celui d'homme marié qu'il avait pensé. En effet, Stein l'énoncera très clairement au bout de quelques répliques : « J'imaginais que vous étiez un homme libre de toute attache à l'extérieur de l'hôtel — il sourit —, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez jamais de courrier » (*DDE*, 19).

Alissa, la conjointe de Max Thor, semble également consciente du lien qui existe (ou aurait pu exister) entre les deux hommes. En effet, discutant avec son mari, Alissa regarde avec une attention particulière Stein qui adresse un bref salut à Thor. Par la suite, lors d'une présentation officielle entre Alissa et Stein, la jeune femme s'exclame devant les deux hommes : « Je suis revenue trop tôt » (*DDE*, 39).

Ce rapport entre les deux hommes ne serait pas le seul. En effet, de manière plus générale, nous pourrions parler d'un désir qui circule d'un personnage à un autre. En fait, selon Michèle Druon¹³⁰, l'un des intérêts de *Détruire dit-elle* (et qui traverse tout le corpus durassien), c'est cette circulation du désir entre les personnages. Effectivement, de multiples possibilités de liaisons se créent dans ce court texte, mais ce sont des rapports qui ne sont jamais fixés.

À titre d'exemple, nommons seulement le couple formé de Max Thor et d'Alissa. La jeune femme aura pour amant Stein. Lors d'un souper, Élisabeth, présentant le trio à son mari, dira d'Alissa : « Elle s'appelle Alissa, dit-elle. Ces deux-là [Max et Stein] sont ses amants » (*DDE*, 124). Le conjoint d'Alissa, Max Thor, a pour sa part un intérêt prononcé pour Élisabeth Alione. D'ailleurs, selon différentes intensités, Élisabeth deviendra « l'objet de leur fascination. Face au " moi " collectif qu'ils [les membres du trio] incarnent, elle représente ici l'Autre, défini pour eux dès le départ comme l'objet d'une recherche, et comme l'objet d'un désir qui demeure encore mystérieux¹³¹. » Il n'est plus question d'une fidélité restrictive : il s'agit tout différemment d'être à l'écoute de son désir.

Regardons un autre un dialogue qui bouleverse l'identité d'un personnage, s'il ne la révèle pas. Il s'agit d'une conversation entre Alissa et Élisabeth Alione.

¹³⁰ Michèle Druon, *loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 227.

Cette dernière est, rappelons-le, la personne sur qui Alissa exercera sa « destruction ». Cette destruction qui vise à « annihiler son moi social, ce moi qui s'est développé sur son moi primitif comme un parasite¹³² [...] », et ainsi révéler la véritable personnalité d'Élisabeth, dissimulée derrière un mode de vie bourgeois et mensonger, qui ne lui apporte aucunement le bonheur. Comme ce dialogue se déroule sur plusieurs pages, il est préférable de décrire le contexte d'énonciation et de retranscrire seulement les extraits les plus pertinents pour notre analyse¹³³.

Élisabeth est couchée sur une chaise longue, profitant du soleil. Alissa vient s'installer à côté d'elle. Les deux femmes échangent quelques banalités météorologiques. Il est à noter que, durant cette conversation, elles sont observées à leur insu par Max et Stein situés derrière une baie. Ces derniers, malgré la distance, semblent percevoir la conversation.

Ainsi, après quelques formules d'usage, Élisabeth révèle qu'elle est à l'hôtel pour une convalescence. Après la naissance d'une petite fille mort-née, elle est venue se reposer, sur les conseils de son médecin.

- Ça a dû être un choc nerveux assez dur? [demande Alissa]
- Oui. Je ne dormais plus.
La voix est ralentie.
- Et puis j'avais eu une grossesse difficile.

¹³² Henri Micciollo, « La destruction capitale », *Le Français dans le Monde*, p. 70.

¹³³ Cet exemple a déjà été mentionné dans le deuxième chapitre. On le reprend ici dans une perspective toute différente.

— Voici venir le mensonge, dit Max Thor.
 — Il est encore lointain.
 — Elle l'ignore encore, oui. (DDE, 58)

Les deux hommes, malgré leur distance, semblent posséder un savoir qui n'est pas encore révélé aux deux femmes. En effet, il faudra attendre d'autres conversations pour savoir qu'Élisabeth a eu en fait une liaison avec un jeune médecin durant sa grossesse (ou du moins, elle s'était prise d'affection pour lui). Mais avant ces aveux, qu'Élisabeth lâchera par bribes, Alissa soupçonnait déjà quelque chose :

— 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... (DDE, 58)
 [...]
 — Une femme dans votre situation... morale... physique, est très vulnérable et il peut lui arriver des choses qui en temps normal ne lui arriveraient pas. On ne vous l'a pas dit?
 — Je ne comprends pas, dit Élisabeth Alione avec retard.
 — D'autres femmes, d'autres que vous pourraient s'embarquer dans n'importe quoi...
 Alissa rit. Élisabeth rit aussi.
 — Oh quelle idée, oh non, moi non.
 [...]
 — C'est toujours votre mari qui téléphone?
 Élisabeth rougit.
 — Oui... c'est-à-dire au début... quelqu'un d'autre a téléphoné mais j'ai coupé la communication. (DDE, 76-77)

Observons la réticence d'Élisabeth à faire des confidences. Dès la première question d'Alissa, Élisabeth y va d'une réponse claire et précise : effectivement, elle avait vécu un choc nerveux. Cependant, nous pouvons remarquer un changement physique chez elle. En effet, « la voix est ralentie ». Immédiatement après, Élisabeth précise qu'elle avait « eu une grossesse difficile », ce qui, en plus de la perte de l'enfant dès sa naissance, semblerait apporter un élément de réponse supplémentaire afin d'éclairer son repos forcé. Cependant, nous pouvons douter de ces explications qui éclaireraient, supposément, le malheur de la jeune femme. En effet, en plus d'un changement rythmique qui se produit, Max Thor commente les explications d'Élisabeth : « Voici venir le mensonge ». Et Alissa, enchaînant sur les propos d'Élisabeth, se met à la questionner : « Une grossesse difficile? », puis « Vous y pensez beaucoup? ». Surviennent alors de nouveaux signes physiques chez Élisabeth : elle tressaille, puis rougit, telle une personne prise en flagrant délit de mensonge. Son rythme est également brisé : elle cesse ce qu'elle avait commencé à dire : « Je ne sais » puis, « elle se reprend » et commence une nouvelle phrase. En plus de répondre « avec retard » à ce qui serait sous-entendu dans les propos d'Alissa (avoir une aventure extraconjugale), Élisabeth se met carrément à rougir sous ces insinuations. Ainsi, les diverses réactions physiques de la jeune femme sont les prémisses d'une vérité à venir : celle de ce jeune médecin qui était tombé amoureux d'elle, qui lui avait écrit une lettre; quand il a su « qu'il ne se passerait rien [...] il a essayé de se tuer » (DDE, 97).

Dans les deux extraits étudiés jusqu'à présent dans ce troisième chapitre, le cœur du sujet, à savoir un déni du couple traditionnel, est exposé de manière ambiguë : certains personnages, par un jeu d'alternance entre l'interrogateur et l'interrogé (Max et Stein) ou par un interrogatoire qui sert à faire avouer la vérité à l'un d'eux (Élisabeth), ont pour objectif de faire éclater au grand jour cette vérité. Cette vérité, que nous pourrions appeler plus précisément le désir pour une autre personne qui se situe hors du couple, sert à nous révéler davantage les personnages, et ainsi, à façonner leur identité. Cependant, tout ne s'exprime pas aisément : les questions tiennent parfois lieu de réponse, comme c'est le cas entre Max et Stein, et la vérité concernant Élisabeth est révélée dans ses gestes et son attitude plus que dans son discours.

2. Les règles du jeu : l'acceptable et l'inacceptable

Dans ce deuxième sous-chapitre, nous verrons comment les rapports qu'entretiennent les personnages avec des jeux (partie de cartes, croquets) est une manière d'exprimer leur acceptation ou leur refus du « jeu social ». En effet, la métaphore du jeu est utilisée dans certains dialogues pour permettre au trio de banaliser certaines règles sociales afin de recueillir des renseignements supplémentaires au sujet d'Élisabeth.

2.1 La partie de cartes : une prise de position sociale

Dans les lignes qui suivront, nous observerons en détail une partie de cartes entre, d'un « côté », Élisabeth, et, de « l'autre », la communauté. Nous verrons que si Élisabeth semble préoccupée par le respect des règles du jeu, le dialogue lui échappe totalement, au contraire du trio, qui lui, fait d'Élisabeth la cible d'un questionnement incessant. Thor, Stein et Alissa, ne sachant visiblement pas jouer aux cartes, interrogent Élisabeth sur ses habitudes de « bourgeoise », tandis que cette dernière ne semble pas comprendre, *a priori*, les véritables enjeux qui se déroulent...

- C'est à vous de jouer, monsieur Thor [dit Élisabeth].
- Pardon. Vous allez bien?
- Je vais mieux, dit Élisabeth Alione. Je dors moins. Je pourrais presque partir. C'est à Alissa de jouer.
- Cet hôtel ne vous plaît pas? demande Max Thor.
- Oh, ce n'est pas mal, mais...
- [...]
- Ces quatre jours vous paraissent-ils si longs? [interroge Max Thor]
- Ils n'attendent pas de réponse. Ils sont très attentifs à leurs jeux, surtout Stein.
- C'est-à-dire... non... mais vous allez partir très vite vous aussi, si j'ai bien compris?
- [...]
- Qu'a fait le père d'Anita? demande Alissa.
- Oh — elle est confuse —, il a supprimé les sorties pendant un certain temps. C'est tout.
- [...]

Ils jouent avec beaucoup d'attention. Élisabeth les regarde, étonnée.

Elle joue presque distraitement.

— Prenez, dit-elle à Stein. Vous avez du jeu.

— Pardon. C'est à Alissa de servir?

— Non, c'est à vous. Vous avez une drôle de façon de ... — elle sourit — vous ne jouez pas souvent, n'est-ce pas?
(DDE, 79-82)

Dans ce court extrait, nous pouvons remarquer que le trio ne sait visiblement pas jouer aux cartes, malgré toute l'attention qu'il y accorde. Au contraire, Élisabeth, qui y joue habituellement tous les dimanches après-midi à Grenoble, se permet de jouer « presque distraitement » tant elle connaît les règles, tout en prêtant une grande attention au jeu des autres joueurs. En effet, elle tient au respect des règles et doit souvent rappeler aux autres participants quand vient leur tour de jouer. Elle respecte, si l'on peut dire, une loi d'enchaînement, non pas en ce qui a trait aux répliques, mais plutôt au jeu lui-même (si tel personnage a joué, c'est au tour de l'autre...). D'un autre côté, elle semble éprouver quelques difficultés à bien maîtriser les règles du dialogue, comme dans l'exemple suivant : « Oh, ce n'est pas mal, mais... », qui est une phrase incomplète. De quelles règles explicitement s'agit-il? Nous pourrions prendre comme point de départ les maximes conversationnelles de Grice qui régissent le principe de coopération du dialogue. Elles sont au nombre de quatre :

1. Maxime de quantité : a) que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis.
b) que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il est requis.
2. Maxime de qualité : Que votre contribution soit véridique. Il ne faut ni manquer de preuves ni exprimer ce qu'on croit être faux.
3. Maxime de relation : Parlez à propos.
4. Maxime de modalité : Soyez bref, clair, méthodique¹³⁴.

Le non-respect de ces règles crée des effets étonnants qu'il est intéressant d'étudier. Reprenons l'une des répliques d'Élisabeth citée dans le paragraphe précédent: « Oh, ce n'est pas mal, mais... » Élisabeth répond à Max Thor qui lui demande si cet hôtel lui plaît. Au lieu de répondre tout simplement par un « oui » ou un « non », elle dit que ce « n'est pas mal »; et, sans ajouter plus de détails, finit sa réplique sur un « mais » évasif. Ainsi, elle a, d'une part, négligé la maxime de modalité. En effet, sa réponse n'est pas assez claire. Par le fait même, elle donne l'impression de pouvoir donner plus d'informations, mais elle ne le fait pas, ce qui vient rompre également la maxime de quantité.

Contrairement à Élisabeth, les autres joueurs, malgré leur concentration qui étonne la jeune femme, ne semblent pas vraiment maîtriser les règles de ce jeu de

¹³⁴ Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, p. 110.

cartes. Pour eux, ce qui compte réellement, c'est de faire d'Élisabeth la cible de leur interrogatoire, même s'ils semblent accorder plus ou moins d'importance à ses répliques : « Ils n'attendent pas de réponse. Ils sont très attentifs à leurs jeux, surtout Stein. » En fait, ils ont déjà cerné la jeune femme. Stein dit qu'en effet « On voit votre jeu », ce qui peut signifier tout aussi bien que la jeune femme a laissé tomber ses cartes, ou qu'Élisabeth, qui essaie tant bien que mal de se donner une certaine contenance, ne peut cacher au trio que la vie bien rangée et surtout bien réglée qu'elle mène ne lui plaît pas. Ainsi, par l'entremise des règles du jeu, les personnages démontrent leur compréhension des « règles sociales ». Leurs remarques, qui s'apparentent au divertissement, doivent être associées au véritable enjeu de cette « partie », soit le dévoilement de la vérité par Élisabeth. Cette dernière, qui ne « comprend pas » les questions des autres, est apostrophée par Max, dans une réplique où il lui est demandé de cesser la comédie qu'elle projette de sa vie privée : « Vous ne voulez plus jouer, peut-être? ». Henri Micciollo nomme ce procédé la « subversion », cette « double et progressive subversion, celle du jeu social d'Élisabeth et celle du jeu de cartes, l'une accompagnant l'autre¹³⁵. »

De plus, le fou rire de la jeune femme devant leur incapacité évidente de jouer aux cartes s'estompe rapidement lorsque Stein, à la fin de la partie, l'appelle par son nom de jeune fille, Élisabeth Villeneuve. Cette information a été découverte

¹³⁵ Henri Micciollo, *loc. cit.*, p. 69.

par les deux hommes au début du récit, alors qu'ils consultaient le registre de l'hôtel. Le fait de nommer ainsi la jeune femme devant tout le monde a pour effet de faire cesser son rire, vite remplacé par de l'effroi dans son regard. Cette simple réplique de la part de Stein fait référence au passé de la jeune femme, avant qu'elle n'épouse Bernard Alione, cet homme de la province, et démontre, par la réaction de la jeune femme, que ce passé n'est pas entièrement effacé par le présent.

2.2 Le croquet : le refus de rompre les règles du jeu

Un autre exemple vient démontrer à quel point Élisabeth est piégée par son mode de vie actuel. À la partie de cartes succède une partie de croquet. Élisabeth réussit son premier coup, mais rate le suivant. Cependant, Max Thor replace la boule à l'endroit où elle se trouvait et invite Élisabeth à jouer de nouveau, donc, à tricher. Cette dernière ne peut pas : elle refuse de s'opposer aux règles du jeu. Elle obéit tout de même, mais elle rate à chaque fois son coup. La jeune femme ne veut pas gagner en trichant. Elle va même jusqu'à éprouver « une joie profonde [qui] se lit sur son visage » (*DDE*, 11). Finalement, elle annonce que son mari viendra la chercher le lendemain. Pourtant, elle semble éprouver une certaine déception :

— Nous avons perdu la partie, dit Élisabeth Alione.
Silence.

— Mais est-ce que nous avons joué? demande enfin Alissa.
C'était une partie qui ne comptait pas. Je l'avais compris
comme ça. (*DDE*, 89)

Dans ces répliques, deux éléments importants sont à noter. Premièrement, Élisabeth semble commencer à adhérer aux idées des autres individus : preuve en est qu'elle emploie à son tour la métaphore ludique pour parler de sa situation sociale (« Nous avons perdu la partie »). Elle avouera même par la suite qu'elle a été presque déçue que son mari accepte de venir la chercher. La réplique d'Alissa (« mais est-ce que nous avons joué... ») trouve écho dans la structure de la réplique précédente : celle de l'utilisation d'un jeu qui dévoile le « jeu social ».

Ainsi, le mode de vie bien réglé d'Élisabeth trouve son reflet dans son attitude quant au respect des règlements d'une partie de cartes ou de croquet. Au contraire, les autres personnages, s'ils sont dépassés par les règles d'un jeu, sont beaucoup plus intéressés par le « jeu » de questions/réponses qu'ils font subir à la jeune femme.

3. Rejoindre la communauté par le langage : une identité collective

Il serait possible de voir une contradiction entre, d'une part, la volonté du personnage d'accéder à une indépendance et surtout, à une reconnaissance de la

part des autres de son unicité, et d'autre part, son insertion au sein d'une communauté nouvelle, formée d'individus qui seraient tous passés par un même cheminement (la découverte du mensonge social que représente la société, où l'individu n'est pas reconnu pour son caractère unique), ce qui signifierait son indifférenciation. Michèle Druon, dans un article éclairant, aborde notamment cette question, où le « [...] désir de se différencier des autres [...] semble ainsi coexister dans notre société avec un désir d'indifférenciation...¹³⁶ » En fait, on pourrait dire que cette « contradiction » dans *Détruire* dit-elle s'annule, ou plutôt, est nécessaire. En effet, ces deux étapes, à savoir la reconnaissance comme individu unique, puis son acceptation au sein d'un groupe, témoignent de l'évolution d'un individu. Il ne s'agit pas tant d'aliéner l'individu à nouveau que de l'intégrer dans cette communauté qui fait fi des barrières sociales. L'abolition de certaines contraintes sociales implique nécessairement la complicité d'une autre personne pour que puisse se réaliser cette révolte, pour contrer certains principes sociaux, tels que la fidélité et le mensonge d'une vie bourgeoise. L'autre est ainsi nécessaire pour que l'individu prenne conscience réellement de sa situation, puis pour qu'il transgresse les interdits.

Michèle Druon poursuit en montrant que René Girard, dans *La violence et le sacré*, rejoint Marguerite Duras par cette :

¹³⁶ Michèle Druon, *loc. cit.*, p. 225.

« [...] aspiration [...] propre à notre modernité : toutes les hiérarchies qui organisent notre société ainsi que les différences de classes sont ressenties comme aliénantes et perçues comme facteurs de conflit, de division et de séparation entre les individus. Le nivellement de ces différences est alors posé comme source potentielle d'une harmonie retrouvée dans la collectivité¹³⁷. »

3.1 L'interchangeabilité

Dans le cadre de notre problématique, nous verrons que l'appartenance à un groupe est représentée dans les habitudes langagières de ses membres. Ces personnages deviennent pratiquement interchangeables, d'où la création d'une *identité collective*. Rappelons que l'objectif principal de cette communauté, constituée en l'occurrence par Alissa, Max Thor et Stein, est « [...] la destruction de l'être personnel. Cet être, produit de la société qui ne ressent plus rien, qui n'est que mensonge, doit être détruit¹³⁸. » Cette réalisation est d'autant plus justifiée, car selon Janine Ricouart, le fait que ces trois personnages soient tous des Juifs allemands signifie qu'ils sont :

[...] tous condamnés à l'extermination sociale et culturelle. La métonymie du "Juif allemand" représente donc plus spécialement l'exploitation généralisée, ainsi que la menace globale de la société envers ses propres membres¹³⁹.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹³⁸ Olga Kempo, *Politique et poétique chez Marguerite Duras*, p.189.

¹³⁹ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, p.13.

Regardons de manière plus approfondie comment cette communauté est réunie dans le langage. Nous pouvons remarquer une certaine confusion sur l'identité des locuteurs lors de certains passages du texte. Observons l'extrait suivant :

- Au bout de l'allée centrale, dit Max Thor, il y a une porte.
- Ah, vous avez remarqué?
- Oui.
- Ils ne vont pas dans la forêt.
- Ah, vous saviez aussi? dit Stein.
- Non non, je ne savais pas. (*DDE*, 21)

Cette discussion se passe entre deux personnages, Max et Stein. Si l'on suit l'ordre habituel d'un tel échange, la cinquième réplique devrait être de Max. Il faudrait donc comprendre que les répliques 3 et 4 sont de la même personne. Si c'est bien le cas, pourquoi les avoir séparées et de surcroît, avoir mis un tiret qui signifie, habituellement, un changement de locuteur? Cette irrégularité nous pousse donc à nous questionner sur les enjeux identitaires du dialogue et, plus précisément, sur l'interchangeabilité possible entre les personnages.

Observons ce phénomène dans une discussion entre Alissa et Élisabeth. Les deux jeunes femmes sont face à face en présence d'un miroir. Alissa fait remarquer à quel point elles sont semblables, surtout depuis qu'elle-même s'est coupé les cheveux pour ressembler à Élisabeth :

- Nous nous ressemblons tellement..., dit Alissa. Comme c'est étrange...
- Vous êtes plus jeune que moi... plus intelligente aussi...
(DDE, 101)

Cette ressemblance se marque non seulement dans les propos échangés, mais également sur le plan stylistique. Les répétitions des points de suspension dans les deux répliques se font visiblement écho.

Ce rapprochement entre les deux femmes se voit aussi dans cette scène où Max Thor est seul avec sa femme dans le parc. Alissa lui rapporte quelques renseignements sur Élisabeth qu'elle a su tirer de cette dernière. Elle commence par certaines informations somme toute banales sur la malade, comme sa situation familiale. Elle poursuit quelques instants encore son récit sur Élisabeth, mais, cette fois-ci, une métamorphose grammaticale se produit : plutôt que d'utiliser le pronom féminin « elle » pour parler d'Élisabeth, Alissa se met à employer le « je », s'appropriant ainsi temporairement l'identité d'Élisabeth :

« Mon libraire me conseille. Il me connaît, il sait le genre de livres que j'aime. Mon mari, lui, lit des choses scientifiques. Il n'aime pas les romans, il lit des choses très difficiles à comprendre [...] » (DDE, 72)

Les guillemets qui encadrent cet extrait pourraient signaler qu'Alissa reprend mot pour mot les paroles d'Élisabeth. Pourtant, ce prétendu discours de la jeune femme n'est pas présent dans le roman, ce qui donne l'impression qu'Alissa tente

de se mettre à la place de l'autre personne. Pour Michèle Druon, il est clair qu' « Alissa donne ainsi à sa recherche le sens d'une véritable destruction de l'identité de l'Autre¹⁴⁰. » Puis, une fois que l'être se retrouve débarrassé de ses préjugés, il est invité à rejoindre la communauté.

3.2 Les habitudes langagières : marques du rejet ou de l'acceptation d'un individu dans la communauté

Mais il se peut qu'un personnage n'arrive pas à « rejoindre » la communauté sur le plan langagier, compte tenu de la « barrière sociale » qui existe entre eux. Bernard Alione, le mari d'Élisabeth, revient chercher cette dernière à l'hôtel. Propriétaire d'une usine de conserves alimentaires, il est le représentant idéal de l'ordre bourgeois, et surtout, il est aux antipodes du mode de vie prôné par le groupe.

Lorsque ce dernier revient chercher Élisabeth, sa femme le présente à ceux qui lui ont tenu compagnie lors de son séjour : Alissa, son mari et Stein. Bernard ne semble pas comprendre l'intérêt que peut bien soulever sa femme auprès de ce groupe. D'ailleurs, il ne semble pas saisir les propos du trio : « Je n'avais pas compris... vous êtes malades, dit-il. Voilà... » (*DDE*, 115) Paradoxalement, il semble être le seul à ne pas s'être rendu compte que sa femme a besoin d'aide, qu'elle est malheureuse.

¹⁴⁰ Michèle Druon, *loc. cit.*, p. 230.

À son tour, pour qu'Élisabeth puisse comprendre le langage de ces individus, elle doit reconnaître que son propre discours, qui reflète son appartenance à la bourgeoisie, est un paravent qu'elle dresse pour cacher son malheur. C'est en discutant avec le groupe qu'elle commencera à lever le voile sur ce qu'est véritablement sa vie : une suite d'enchaînements déterminés à l'avance.

- Vous allez à Paris tous les ans sans doute?
- Oui. Presque tous les ans. En octobre.
- Silence (...)
- En octobre, il y a le Salon de l'Automobile, à Paris, dit Stein.
- Oui... mais on va au théâtre aussi. Oh... je sais que... —
- Personne ne relève — je n'aime pas beaucoup Paris. (*DDE*, 83)

C'est lors d'une conversation entre les cinq personnages qu'Élisabeth rejette symboliquement le mensonge qu'a été sa vie jusque-là. Parallèlement aux aveux de son mari sur leur situation, la jeune femme est prise de nausées :

- Que fabrique votre usine? demande Stein.
- [...]
- Des conserves alimentaires, dit-il avec difficulté.
- Silence.
- Ça va recommencer, j'ai envie de vomir, dit Élisabeth Alione. (*DDE*, 120)

Les nausées d'Élisabeth représentent à la fois le dégoût et le rejet de son mode de vie. C'est en s'affranchissant de sa vie mensongère représentée symboliquement par ses nausées qu'elle réussira à rejoindre le trio sur le plan

langagier. En effet, elle finira par servir d'interprète du trio auprès de son mari et des autres :

— Ne lui en voulez pas, dit Max Thor à Bernard Alione, ne lui en voulez pas parce que nous sommes ce que nous sommes.
 — Il ne m'en voudra pas, dit-elle. Il sait que vous ne pouvez pas être autrement — elle se tourne vers Bernard Alione —, n'est-ce pas?
 Pas de réponse. La tête baissée, il attend. (*DDE*, 122)

La prise de conscience d'Élisabeth sur la vie factice qu'elle mène devient, progressivement, celle d'une conquête du langage. Cette conquête est en progression constante tout au long du récit. On se souvient qu'à la fin de la partie de croquet, Élisabeth se met à utiliser le même type de métaphore que les autres : « Nous avons perdu la partie ». Cette conquête atteint son apogée ici lorsqu'Élisabeth sert d'interprète entre son mari et les autres individus — preuve qu'en répondant à la place de son époux, elle comprend la signification du discours des autres. Ainsi, plus ce personnage évolue, plus il est en mesure de comprendre les enjeux des conversations.

Pour conclure, nous sommes en mesure de constater que de véritables enjeux identitaires sont présents dans les dialogues. Les personnages, par l'entremise de leur discours, contribuent à l'évolution du récit. Nous avons pu voir que l'état ou la transformation de leurs compétences dialogales est à mettre en

parallèle avec un cheminement identitaire qui traverse tout le récit, comme l'a bien décrit Marie-Hélène Boblet :

Le dialogue n'est plus en effet le lieu littéraire de l'Idée. Il admet le leurre de l'intelligence, la douleur de l'incommunicabilité, les défauts de la rationalité comme de la socialité. Il est devenu une forme qui, par sa vocation à la métamorphose et au mouvement, peut accueillir le Sujet avec ses apories, la parole vivante, l'hypothèse au lieu de la thèse¹⁴¹.

¹⁴¹ Marie-Hélène Boblet, *op. cit.*, p. 52.

CHAPITRE IV

LE PERSONNAGE

Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, c'est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là une profonde ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète.

Marguerite Duras, *The French Review*,
vol. XLIV, p. 655.

Dans ce dernier chapitre, nous nous proposons d'observer la construction des personnages dans l'œuvre à l'étude. Figures difficilement saisissables tant tout est dit sur eux de manière parcimonieuse, ils s'imposent pourtant non seulement par leurs discours, étudiés au chapitre précédent, mais également par leurs gestes, leurs mouvements, leurs regards, en un mot : leur présence.

Cette présence, à la fois nécessaire et cependant d'une telle « légèreté », est l'un des piliers du texte. Mais comment aborder ces êtres paradoxaux, dont la

révolte s'oppose à la douceur et dont le geste dément le mot? En fait, c'est à la lumière d'une approche conventionnelle des personnages qu'effectivement surgissent non seulement leur complexité, mais aussi certaines lignes directrices. Nous nous proposons comme première approche d'observer les modalités de présentation des premiers personnages de *Détruire dit-elle* au lecteur. Par la suite, nous nous attarderons à une vue d'ensemble des protagonistes féminins.

1. La présence dévoilée du personnage

Les protagonistes du texte à l'étude sont révélés par différents moyens syntaxiques et descriptifs. Nous analyserons plus spécifiquement les pronoms personnels ainsi que le comportement des personnages.

1.1 Les pronoms

Dès les premières lignes du récit, nous pouvons remarquer la présence d'un personnage. Cependant, il n'est identifié que par un pronom personnel (en gras et souligné par nous dans la citation) :

Temps couvert.
Les baies sont fermées.
Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc. (DDE : 9)

Cette manière un peu particulière de mettre en scène les personnages est récurrente chez Duras. En effet, l'on se souviendra du début du *Barrage contre le Pacifique* : « Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval¹⁴² », qui use de termes parcimonieux pour intégrer les protagonistes de l'histoire. En fait, en suivant l'évolution de l'œuvre durassienne, nous pouvons constater que les personnages sont désignés d'une manière de plus en plus impersonnelle. À titre d'exemple, mentionnons les plus jeunes d'entre eux, habituellement non nommés, qui sont désignés simplement par « l'enfant », comme c'est le cas dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Moderato cantabile*, *L'Amant*, et *L'Amant de la Chine du Nord*. Parue en 1981, la pièce de théâtre *Agatha* n'a que deux personnages, identifiés par « elle » et « lui ». Cette utilisation de désignations générales pour indiquer la présence de personnages (« l'enfant », « il », « elle », etc.), plutôt que l'utilisation du nom propre, donne l'impression que les personnages pourraient ou auraient pu, dans une certaine mesure, être remplacés par n'importe qui d'autre, ou plutôt, être n'importe qui. En effet, l'attribution d'un nom spécifique au personnage permet normalement au lecteur de lui attribuer une identité. Dans les situations décrites ci-haut (et dans bien d'autres), la récurrence des mêmes termes de désignation ne semble pas participer à la création d'une identité d'un personnage. Nous avons plutôt l'impression que tous ces personnages mis ensemble créent, à l'intérieur d'un texte ou dans l'œuvre en entier, un réseau symbolique. Peut-être est-ce un moyen

¹⁴² Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 11.

pour l'auteure de créer des liens entre les personnages d'un même livre, et plus largement, de plusieurs textes. En effet, les nombreux personnages durassiens qui n'ont pas de véritable nom (ou ont un nom diminué, comme Lol V. Stein) viennent à créer une collectivité, traversée par des problématiques récurrentes (l'amour, le désir, la révolte, etc.).

Nous pourrions ainsi supposer qu'une multitude de personnages se trouve derrière un seul. Dans *La maladie de la mort*, l'auteure précise, en parlant du personnage féminin, que nous pourrions « l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans un bar, dans un livre, etc.¹⁴³ », bref, que cela pourrait être n'importe qui. Il peut devenir difficile de trouver une certaine « consistance » au personnage, au sens traditionnel de tout ce qui participe à la création d'une personnalité propre (nom, paroles, actions, caractéristiques physiques, etc.). Pourtant, et c'est là notamment que se signale le talent de Duras, l'auteure parvient à exprimer quelque chose d'essentiel sur la nature de l'être: sa complexité. Plutôt que de nous montrer des personnages exclusivement contradictoires afin de mettre en évidence tel trait de caractère, Duras nous les présente impliqués dans un questionnement commun. Rappelons brièvement que, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, presque tous les personnages semblaient traversés par un désir envers un autre individu, et que c'est ce désir qui semblait dicter leurs actions et paroles. À titre d'exemple, souvenons-nous de la conversation entre Stein et

¹⁴³ *Id.*, *La maladie de la mort*, p. 7.

Max Thor abordée précédemment¹⁴⁴. Nous nous sommes finalement aperçus qu'une attirance réciproque les avait fait se rapprocher et se parler (tandis qu'une multitude d'autres raisons auraient pu être privilégiées : deux voyageurs dans un hôtel, leur isolement à ce moment-là ...). C'est également le désir d'Alissa pour Élisabeth qui l'incite à se rapprocher de la jeune femme et à l'aborder. Alissa ira même jusqu'à avouer les sentiments qu'elle éprouve à son égard : « Je vous aime et je vous désire ». (*DDE*, 101)

1.2 Le détachement des voix des personnages

Une étrange relation semble unir le corps et la voix des personnages de Duras. Xavière Gauthier et Marguerite Duras ont abordé cette question :

M.D. — C'est des voix publiques, des voix qui ne s'adressent pas. De même qu'ils ne vont pas, ils ne s'adressent pas.

X.G. — Et même, est-ce qu'elles partent de la personne, les voix?

M.D. — Peut-être pas.

X.G. — Est-ce qu'elles ne font pas que la traverser?

M.D. — Oui. De même que le livre traverse, d'ailleurs; c'est le même mouvement. Oui, ça, c'est vrai¹⁴⁵.

Elles parlent d'un décalage entre le personnage et sa voix. Plus encore, n'y aurait-il pas lieu d'envisager une seule et même voix qui s'incarnerait à travers eux

¹⁴⁴ Se référer aux pages 58 à 63 du troisième chapitre.

¹⁴⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p. 17.

tous? En effet, si Marguerite Duras parle de « voix qui ne s'adressent pas », il convient de s'interroger sur l'inappropriation du langage, et de voir comment les personnages sont les vecteurs de cette parole libre. Afin de mieux percevoir l'articulation de cette « parole libre », plusieurs aspects sont à considérer. Premièrement, nous lierons ce détachement des voix à un savoir que possèdent les personnages. Ensuite, nous observerons le potentiel révolutionnaire de ce savoir, pour finalement constater que ce savoir est un thème fondateur de l'œuvre durassienne.

1.2.1 L'inappropriation de la parole : un savoir lié au désir

Regardons un bref extrait qui permettra d'illustrer notre première hypothèse, concernant la présence « de voix publiques », impersonnelles, pour reprendre la formulation de Duras :

— Je n'ai plus faim, dit-elle [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. (*DDE*, 34)

Alissa, qui discutait avec son mari Max Thor, semble, l'espace de quelques instants, « différente ». Cette transformation se marque dans sa voix, qui « s'est assourdie », comme si ce qu'elle allait prononcer ne venait pas d'elle précisément. Effectivement, le moment peut sembler mal choisi pour annoncer son projet de

destruction : son mari vient de lui dire qu'il est enchanté de sa présence, et elle lui parle, somme toute, d'une action plutôt violente.

Observons une autre scène encore entre Alissa et Max Thor. Parallèlement à celle-ci s'en déroule une autre entre Élisabeth et sa famille. Rien ne semble indiquer un contact quelconque entre les deux parties. Pourtant, à un moment donné, Alissa s'exclame :

— Pourquoi cette femme pleure-t-elle? demande doucement Alissa. Cette femme derrière moi?
 — Comment le sais-tu? crie Max Thor.
 Personne ne se retourne.
 Alissa cherche. Et elle lui fait signe qu'elle ne sait pas. (DDE, 35)

Le discours d'Alissa présente des particularités qui nous permettent de relever ce détachement de la voix dont nous parlions antérieurement. Dans l'exemple ci-dessus, Alissa décrit une situation qui est en train de se passer sans toutefois la voir. En ce qui concerne le premier exemple, la voix de la jeune femme change tout à coup, elle devient « assourdie ». De plus, le mot qu'Alissa prononce, « détruire », est en rupture comparativement aux propos de son époux. Pourtant, ce dernier ne semblera pas particulièrement surpris, et ce mot d'ordre lancé par Alissa deviendra le leitmotiv du couple et de Stein. Tout se passe comme si ce mot seul était porteur d'un sens immédiatement compris par les deux autres hommes, sans que des explications supplémentaires ne soient nécessaires. La

jeune femme semble ainsi posséder une certaine connaissance des événements qui ne reposerait pas sur une expérience vécue (elle n'a pas vu Élisabeth pleurer). Ce personnage possède donc un savoir, mais dont l'origine n'est pas dévoilée au lecteur.

Ce savoir dont on ignore la provenance nous semble lié au désir. Il est une force qui traverse divers personnages et se manifeste également à travers eux, d'où cette impression que les voix sont « détachées » de ces derniers, en ce sens que leurs mots et actions seraient diverses manifestations de ce mouvement.

Reprenons plusieurs éléments de l'analyse. Nous avons été en mesure de constater qu'Alissa, à travers son discours, semblait posséder un savoir sur Élisabeth. En quoi ce savoir est-il lié au désir? Il l'est de par la nature même des personnages. En effet, leur savoir provient des liens qu'ils tentent de créer entre eux, de l'importance qu'ils accordent aux relations humaines. Donc, ce savoir n'est pas une compétence savante, érudite, mais est plutôt intuitif et émotif.

Cette compréhension d'Élisabeth par Alissa avant même de lui avoir parlé est représentée à travers un intérêt affectif et émotif. Effectivement, lorsque Alissa prononce son mot d'ordre, elle a pour but, comme nous avons pu le constater à maintes reprises lors des chapitres précédents, de « libérer » la jeune femme, de lui venir en aide en lui offrant affection et soutien. Alissa, qui « sait » qu'Élisabeth

est en train de pleurer alors qu'elle ne la voit même pas, s'inquiète du comportement de la malade et ne peut s'empêcher d'exprimer ses craintes. Observons un dernier exemple. Alissa rapporte à son mari une conversation qu'elle aurait eue avec Élisabeth. Elle se met à rapporter le discours d'Élisabeth :

— « Je suis quelqu'un qui a peur, continue Alissa, peur d'être délaissée, peur de l'avenir, peur d'aimer, peur de la violence, du nombre, peur de l'inconnu, de la faim, de la misère, de la vérité. » (*DDE*, 72)

Pourtant, ce prétendu discours d'Élisabeth n'apparaît nulle part dans le roman. En fait, Alissa résume très bien la situation de l'autre femme, peut-être même met-elle en lumière certaines zones inconnues d'Élisabeth elle-même, ou du moins, inavouées.

Alissa n'est pas la seule à avoir cette « connaissance ». Stein en est également traversé, ce qui influence sa compréhension des situations qui se présentent à lui. Tout comme la jeune femme, Stein sait des choses dont il ignore la provenance. Lors d'une discussion avec Max Thor, Élisabeth Alione se fait appeler à la réception. Max, observant Stein, questionne ce dernier :

— Vous connaissiez ce nom [demande Max Thor] ?
 — Je devais le savoir, j'ai dû l'avoir su et l'oublier. Il ne m'a pas surpris [répond Stein]. (*DDE*, 24)

La connaissance qu'il a du nom d'Élisabeth est un avant-goût du savoir qu'il possède. Tout comme celui d'Alissa, le « savoir » de Stein est lié au désir. Et ce désir se manifestera à travers Stein lorsque ce dernier deviendra l'intermédiaire entre le désir de deux personnes. Devinant l'intérêt de Max pour Élisabeth, il mettra tout en œuvre pour trouver de l'information supplémentaire sur cette femme. Il va notamment chercher le registre de l'hôtel qui contient certaines informations sur Élisabeth. Stein est aussi celui qui sait reconnaître la folie d'Alissa, tandis que son mari l'ignore lui-même. En fait, devenant l'amant d'Alissa, il continuera néanmoins à servir d'intermédiaire entre les deux membres du couple. Désormais, le désir de Max pour sa femme sera exprimé par son entremise. Comme Stein le dit lui-même au professeur :

— Je peux regarder si vous voulez. Je peux me permettre de faire des choses que vous ne feriez pas, vous comprenez.
(DDE, 29)

Dans la scène suivante, Stein est explicitement celui qui « se permet » de faire des choses, contrairement à Max :

— Ne souffrez plus, Alissa, dit Stein.
Stein se rapproche, il pose sa tête sur les jambes nues d'Alissa. Il les caresse, il les embrasse.
— Comme je te désire, dit Max Thor.
— Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime.
(DDE, 42)

Le récit est ainsi parsemé d'une part d'actions de Stein qui l'inscrivent comme l'intermédiaire du désir, et, d'autre part, de connaissances qu'il a et qui lui permettent justement de tenir ce rôle.

Rappelons pour conclure une scène qui vient exprimer toute l'importance de ce savoir et qui concerne cette volonté d'aider Élisabeth. C'est une scène déjà commentée à quelques reprises dans les chapitres précédents : les deux femmes discutent allongées sur des chaises longues, tandis que les deux hommes les observent debout, au loin, derrière des baies. Ils parlent d'Élisabeth, possédant à son sujet des informations qu'elle ne leur a pourtant pas données, comme lorsqu'ils savent qu'elle a été « déchirée [...] en sang » (*DDE* : 62) après son accouchement. Ils savent et reconnaissent les épreuves par lesquelles elle est passée.

Ce savoir lié au désir est une véritable force qui se manifeste à travers les personnages. Alimentés par ce désir, ils prennent ainsi part à des actes, à des discours qui représentent bien cet esprit de communauté que voulait recréer Duras. Bien plus, ce savoir qu'ils possèdent les uns sur les autres et qui leur permet d'agir contribue à en faire des personnages révolutionnaires. Ils se servent de ce savoir, de cette intuition afin d'amener des transformations au sein du groupe, représentant ainsi la révolution si chère à Duras. Stein, en se posant comme l'intermédiaire entre Alissa et Max Thor, vient renouveler les idées sur

l'intimité et la communication dans un couple. Il devient, en quelque sorte, le médiateur entre eux en facilitant la communication : il exprime les pensées de Max à Alissa. De manière plus générale, le projet de « destruction » envers Élisabeth de la part du trio réussit grâce à ce qu'ils parviennent à deviner sur elle, compte tenu de leur intérêt pour sa personne.

1.3 L'attitude révélatrice des personnages

Gardons à l'esprit que le savoir des personnages est représenté à travers une intuition liée au désir, et observons plus en détail les répercussions sur d'autres individus. Comme le personnage d'Élisabeth fait l'objet d'un « acharnement » de la part des autres protagonistes, il sera le plus touché par toutes ces attentions. On se rappellera, en début du récit, à quel point cette dernière était assoupie, passant des journées ponctuées de calmants entre de courtes promenades. Anéantie par la perte de son enfant mort-né, elle est néanmoins perturbée par sa rencontre avec Alissa : « elle s'amène sur la scène et elle cause; elle commence à poser des questions, Alissa, hein? Uniquement des questions¹⁴⁶. » Celle qui, jusqu'à présent, passait ses longues journées à dormir et à avaler des pilules, a maintenant de longues discussions avec Alissa, joue aux cartes avec les autres et participe à une partie de croquet. L'inaction dans laquelle elle était immergée cède la place à une volonté d'agir et à un désir de reprendre sa vie en main.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

Même son mari, Bernard Alione, ne sera pas insensible aux attentions du groupe. En effet, bien qu'il représente l'ordre bourgeois, donc tout ce à quoi le trio s'attaque, nous pouvons constater une évolution dans son attitude. Durant un souper avec le reste du groupe, il est assommé, par les autres, de questions qui ressemblent presque à des accusations : « Quand elle est partie, demande Alissa, quand elle vous a demandé de venir faire un séjour dans cet hôtel, elle ne vous a pas dit pourquoi? » (*DDE* : 117) La situation est quelque peu ironique, car le trio n'aura passé en tout que quatre jours avec Élisabeth, comparativement à son mari qui est avec elle depuis des années. Pourtant, ils ont réussi à la comprendre mieux que ce dernier. En fait, peu à peu, les questions qui lui sont adressées et qui concernaient principalement son épouse deviennent de plus en plus ciblées sur sa propre personne :

— Que fabrique votre usine? demande Stein.

Bernard Alione quitte les yeux d'Alissa, regarde autour de lui, ces quatre visages qui attendent sa réponse. Il se met à trembler.

— Des conserves alimentaires, dit-il avec difficulté.

Silence. (*DDE*, 120)

Sans qu'il en vienne à l'avouer explicitement, nous pouvons croire que cet individu commence à réaliser l'absurdité de ce qu'il dit. En effet, ses tremblements peuvent suggérer la manifestation d'un profond malaise qu'il ressent. De plus, il commence à changer au contact du trio. En effet, il dit à un certain moment qu'il est temps de repartir, mais « il ne bouge pas. » (*DDE*, 121) Immédiatement après,

Alissa enchaîne en lui disant « que nous pourrions, vous aussi, vous aimer. » (DDE, 121). Bernard, touché et intrigué, veut rester plus longtemps à l'hôtel. Évoquant le fait qu'Élisabeth est malade, il propose de rester plus longtemps en ces lieux.

Ainsi, ces individus parviennent à se reprendre en main grâce aux attentions d'autres personnes. L'état d'inertie dans lequel se trouvait Élisabeth peut caractériser également d'autres héroïnes durassiennes. De manière plus générale, nous pouvons constater que cette situation se retrouve dans maints autres textes de Duras. Ainsi, le personnage d'Anne Desbaresdes de *Moderato cantabile*, une femme entièrement dévouée à son enfant, trouve un soudain intérêt dans sa vie lorsqu'elle entend un cri perçant dans le village, qui lui rappelle que « oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant¹⁴⁷. » Bouleversée par ce cri entendu, celui d'une jeune femme qui a été assassinée, elle fait un parallèle très étrange, se souvenant du moment où elle a donné la vie. Cet événement ainsi que ses conversations avec Chauvin suffisent à lui faire prendre quelques initiatives, à se ressaisir, ou plutôt, à se laisser aller à ses instincts, sans se soucier du qu'en dira-t-on. Celle qui « depuis dix ans, [...] n'a pas fait parler d'elle », se permet maintenant d'arriver « ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités¹⁴⁸. » Écoutant ses propres envies, elle s'enivre lors

¹⁴⁷ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, p. 42-43.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 101-102.

des réceptions. Les domestiques rapporteront « à la cuisine [...] qu'elle a refusé le canard à l'orange, qu'elle est malade, qu'il y a pas d'autre explication¹⁴⁹. »

Ainsi, nous avons pu constater que certains personnages sont en contact avec différentes catégories d'individus qui vont les influencer. Élisabeth désire plaire à tout prix à son mari Bernard, qui représente une certaine conformité sociale. Le comportement de la jeune femme correspondait donc aux attentes de son époux. Dans ce cas-ci, nous pourrions parler d'une influence négative, car Élisabeth n'était pas heureuse dans cette situation (elle ira même jusqu'à vivre – ou rêver – une relation adultère avec un jeune médecin). C'est également grâce à d'autres individus, révolutionnaires, à savoir Max, Stein et Alissa, qu'elle est sortie de sa torpeur et est parvenue à questionner son mode de vie actuel et à faire des choix plus éclairés, plus personnels.

2. Les personnages féminins

Si la première partie de ce chapitre abordait les différents moyens stylistiques et littéraires utilisés pour l'introduction de personnage dans le texte, nous nous proposons maintenant d'aborder plus spécifiquement les personnages féminins. Bien que, dans l'œuvre à l'étude, les personnages masculins prennent également part à cette entreprise de « destruction » de la personne d'Élisabeth, il n'en

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

demeure pas moins que l'instigatrice de ce mouvement est Alissa. Afin d'explorer plus explicitement l'importance de ce rôle féminin, cette dernière partie sera consacrée à une vue d'ensemble des personnages féminins, pour voir s'il y a lieu de les considérer comme des personnages politiques.

En effet, si les nombreuses héroïnes peuplant l'univers durassien sont fragilisées et écorchées, elles constituent, à leur manière, des êtres en mesure de bouleverser l'univers dans lequel elles évoluent. En fait, nous irons même jusqu'à dire que leur force provient de cette hypersensibilité. La raison qui pousse l'auteure à les décrire ainsi est sa profonde conviction que la femme est celle qui « est beaucoup plus proche de toutes les transgressions¹⁵⁰. » Selon Henri Micciollo, cela signifie que « la femme, plus proche de l'enfance (thème durassien essentiel) est davantage capable d'en retrouver la folie, c'est-à-dire, la capacité de révolte¹⁵¹. »

Ainsi, l'être féminin, étant « beaucoup plus proche de la folie¹⁵² », est capable de révolte. Bien entendu, cette affirmation demande quelques précisions. Observons, dans un premier temps, ce qu'implique la notion de folie pour Duras, et les raisons pour lesquelles la femme en serait la plus « affligée », comparativement au personnage masculin.

¹⁵⁰ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵¹ Henri Micciollo, « La destruction capitale », *Le Français dans le Monde*, p. 67-68.

¹⁵² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 49.

2.1 La folie selon Duras

Lors d'une entrevue accordée à l'occasion de l'adaptation cinématographique de *Détruire dit-elle*, Duras a abordé la question de la folie :

On dit qu'il y a de plus en plus de détraqués. De fous : les asiles sont pleins partout. Moi, ça me rassure profondément. Ça prouve bien que le monde est insupportable et que les gens le ressentent comme tel. Ça prouve seulement que la sensibilité augmente¹⁵³.

Pour l'auteure, la folie et la sensibilité sont des notions indissociables. Le fait d'être fou implique une vision du monde plus juste, plus « sensible », et cette « prise de conscience », jointe à l'incapacité du sujet à la réaliser dans son cadre social, le conduiraient à l'asile. À moins que, à l'image des héroïnes durassiennes, les individus ne choisissent un mode de vie fait d'apparences et s'aliènent ainsi, comme c'est le cas du personnage d'Élisabeth Alione¹⁵⁴. Cependant, Duras ne considère pas la folie comme exclusivement négative :

Une perte progressive de l'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personnalité¹⁵⁵.

¹⁵³ Marguerite Duras et al., « La destruction la parole », *Cahiers du cinéma*, p. 54.

¹⁵⁴ Nous pouvons remarquer à cet effet que le nom de famille d'Élisabeth, Alione, évoque clairement l'adjectif « aliéné ».

¹⁵⁵ Bettina L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, p. 656.

Dans les œuvres durassiennes, la « dissolution de [cette] l'identité » constitue en fait en la perte de cette fausse identité sociale, ce qui permettrait la recherche d'une identité véritable et authentique. Et cette perte va résulter d'un élément déclencheur pour chacun, comme on l'a vu plus haut.

2.2 Pourquoi la femme?

La gent féminine serait plus apte à vivre cette situation, c'est-à-dire, à redevenir plus proche d'un état « naturel », inné, qui est celui de l'être avant sa corruption par la société. En plus d'être celle qui « subit » la folie, la femme deviendrait également une force, celle d'un changement, car la modification de son comportement entraîne nécessairement des réactions dans son entourage. Pour Duras, cela en fait un personnage à caractère politique : « Tandis qu'une femme armée, une femme (...) informée de son aliénation [envers la société], est déjà une femme politique¹⁵⁶. » Outre l'aspect maternel qui est propre à la femme, Duras reprend, lors de ses entretiens, un commentaire historique de Michelet pour parler de cet état « naturel » que la femme parvenait parfois à retrouver. Selon l'historien, la capacité féminine de renouer avec l'essentiel aurait une implication sociale:

¹⁵⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 31.

Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt... et c'est comme ça, à partir de la solitude... qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, ... c'est-à-dire... à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. On dit qu'il y en a eu un million¹⁵⁷.

Et c'est ce que dira finalement Duras sur cette force des femmes : « Nous les femmes, [...] nous avons dressé une parole libre, une parole inventée [...]. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur¹⁵⁸. »

Si l'auteure semble particulièrement apprécier cette explication de Michelet, c'est qu'elle corrobore son idée selon laquelle la femme doit se redécouvrir, prendre un temps pour elle seule. L'image qu'elle se ferait d'elle-même passerait dans un premier temps par le regard, la volonté de l'homme. Comme l'a précisé Xavière Gauthier, « l'image qu'elle se font d'elles-mêmes, c'est une image d'homme¹⁵⁹ [...] ». Duras soutiendra par la suite que « la femme qui écrit se déguise en ..., en homme¹⁶⁰ ». Ainsi, la femme devrait réapprendre sa véritable nature, ce qui peut se traduire par l'indépendance vis-à-vis des hommes.

Dans *Détruire dit-elle*, Alissa représente cette indépendance acquise. En effet, elle est celle qui se permet de dormir lors de ses cours, donnés par un

¹⁵⁷ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 12-13.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁵⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibid.*

homme, va en vacances toute seule dans sa famille et, surtout, elle est à la tête du trio en ce qui concerne le mouvement libérateur sur la personne d'Élisabeth. C'est elle également qui entraîne Stein dans la forêt, qui devient le refuge des amants. D'ailleurs, vers la fin du récit, elle propose à Bernard Alione d'y aller aussi:

- Venez dans la forêt, dit Alissa — elle ne s'adresse qu'à lui, — avec nous. Ne nous quittons plus.
- Non, crie Élisabeth Alione.
- Pourquoi? demande Bernard Alione. Pourquoi dans la forêt?
- Silence.
- Avec moi, supplie Alissa.
- Pourquoi dans la forêt?
- Il lève la tête, rencontre les yeux bleus, se tait. (*DDE*, 126)

Bien entendu, Élisabeth est complètement en opposition avec elle. Soumise à son mari, elle en est complètement dépendante. Cependant, bien qu'elle reparte avec lui à la fin du récit, elle a évolué et semble plus sûre d'elle, grâce à Alissa.

Ainsi, le parcours d'Élisabeth est aussi celui de la libération de la femme, sujet privilégié de Duras. Si, tout au long de cette analyse, nous avons insisté sur le cheminement d'Élisabeth en tant qu'individu, il n'en demeure pas moins, à la lumière de nos dernières observations, que sa situation de femme est également importante et apporte une dimension essentielle au récit. Enfin, l'indépendance que tentent de conquérir les personnages féminins vis-à-vis des hommes est aussi le signe d'une révolte.

Finalement, rappelons que ce savoir décrit en début de chapitre, cette « connaissance » propre à chaque personnage sans qu'il puisse se l'expliquer, est le signe d'une connaissance intrinsèque. Au fond de lui-même, l'individu sait ce qui est bon pour lui, mais il est aliéné par les structures sociales et les idéologies dominantes. Cependant, certains¹⁶¹, dont Élisabeth, ont parfois la chance de croiser des gens qui les aident à cheminer et à progresser. Il importe surtout de se rappeler que c'est sous le signe du désir que se font ces rencontres et que ces individus s'inscrivent tous dans une lignée révolutionnaire.

¹⁶¹ Brièvement, pensons à ce que fut l'amant chinois pour la petite dans *L'amant* et à Chauvin pour Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*.

CONCLUSION

Nous avons pu constater une révolte à la fois politique, sociale et littéraire dans *Détruire dit-elle*. Politique dans le sens où Duras propose implicitement un enjeu de cet ordre qui consiste en la réorganisation/création d'une société basée sur des valeurs à la fois individuelles et sociales. Cette proposition est une réaction contre toutes les injustices dont elle a été témoin tout au long de sa vie. Le premier chapitre a permis de poser les jalons de cette révolte, tout d'abord contenue, dans l'observation silencieuse d'un système colonial corrompu qui a nui profondément à sa famille. Puis, prenant position durant l'Occupation en devenant membre de la Résistance, Duras n'a cessé de dénoncer les iniquités, que ce soit par la rédaction d'articles de journaux ou lors de prises de parole publique. Cela a amené l'auteure à préconiser une philosophie d'inspiration communiste où tous seraient égaux, car les besoins de chacun seraient comblés. Se sentant libre et respecté, l'individu serait appelé à joindre une communauté où tous pourraient bénéficier du même statut. Plutôt que de se faire imposer par une société contraignante des choix et des modes de pensée qui ne lui plaisent guère, c'est lui qui parviendrait à faire valoir son propre mode de vie. Ainsi, par la force des choses, le visage de la société changerait peu à peu, transformé par cette communauté qui grandirait constamment.

Élisabeth, et dans une certaine mesure son mari Bernard Alione, représentent ces individus dans cette phase transitoire. Encore dépendants de leur mode de vie bourgeois, ils commencent pourtant peu à peu à changer et à vouloir intégrer la triade formée d'Alissa, Max et Stein. Bien qu'ils décident finalement de quitter l'hôtel, le récit laisse présager de futures rencontres. En effet, Bernard, qui indique leur prochaine destination, est entendu par Alissa qui en retient soigneusement le nom. Malgré leur départ et le fait qu'ils laissent la communauté derrière eux, un changement s'est effectivement produit chez la jeune femme. Elle a eu l'impression d'être véritablement comprise pour une première fois par quelqu'un d'autre (Alissa). Elle a été touchée par l'attention d'Alissa et troublée par la révélation de son désir pour elle.

En fait, reconnaissant le désir qui émanait du trio, Élisabeth a pu à son tour révéler qu'elle-même avait été éprise d'un jeune médecin. Duras a ainsi fait naître un sentiment de reconnaissance mutuelle : étant tous des êtres de désir, les personnages se sentent liés et sont prêts à s'entraider. L'auteure a voulu rappeler que certaines valeurs sont intrinsèques à l'être humain et peuvent ainsi être un point commun de rassemblement. Si elle critique le serment du mariage par les relations multiples d'Alissa, le célibat endurci de Stein qui s'est souvent prêté à la comédie et l'adultère d'Élisabeth, c'est pour démontrer que l'individu est constamment en évolution et qu'il doit se réadapter quotidiennement à son environnement en fonction de ses émotions, et que ces sentiments peuvent parfois

le conduire vers d'autres personnes. La contestation d'un engagement à long terme serait une façon de signaler que le chemin d'un individu n'est pas linéaire, mais au contraire qu'il fluctue au gré de ce que vit la personne.

Nous avons cherché à montrer comment cette formulation particulière d'un idéal social s'est exprimée dans la poétique même du roman. Faisant de son projet social l'objet même d'une reconsidération stylistique, Duras travaille la langue pour en arriver à questionner notre manière de penser. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, en rejetant la syntaxe traditionnelle, elle propose au lecteur un récit qui déconstruit les actions des personnages et qui impose ainsi un rythme de lecture particulier. Épousant le désir des personnages, le roman crée des effets de lenteur¹⁶² qui obligent le lecteur à porter attention à chaque détail, tout comme parallèlement certains personnages qui doivent prendre le temps de s'arrêter et de constater le chemin parcouru. C'est en cela que Duras démontre son originalité : celle qui consiste à proposer une révolution, mais tout en douceur, en lenteur et qui contraste avec les modes de manifestation bruyants auxquels nous sommes habitués. Plutôt que d'user d'une ponctuation exclamative, elle multiplie l'usage de la virgule, laisse des blancs et inscrit des « silences » à de nombreuses reprises. La solution qu'elle propose, soit la réaffirmation de l'individu comme un être initialement affectif, prime sur la simple

¹⁶² Duras a souvent recherché à reproduire cette lenteur que nous retrouvons dans les gestes quotidiens, comme cette scène dans *Nathalie Granger* (film réalisé en 1972 par Duras) où les comédiennes sont filmées en train de faire la vaisselle, consciencieusement, perdues dans leurs pensées.

dénonciation de la société. Elle le fait, mais par des moyens qui donnent eux-mêmes forme à son œuvre. Comme elle l'a mentionné lors d'une entrevue : « Mais est-ce que c'est la révolution qui a fait la révolution¹⁶³? » Pour elle, la recherche d'une forme d'exploration particulière va de soi.

C'est ainsi qu'elle a élaboré un récit qui, dès les moments de sa création s'impose comme étant une œuvre singulière. Bien qu'il s'inscrive dans une certaine continuité avec d'autres livres à caractère politique, ce texte, qui n'a pas été le plus commenté du corpus durassien, demeure intrigant et complexe. Duras, qui l'a écrit en quelques jours à peine, a su y mettre en place une atmosphère singulière où évoluent seulement quelques personnages qui tentent d'accomplir de véritables changements sociaux. Même si ces personnages sont isolés de prime abord dans un hôtel, on peut tout de même supposer que leurs voyages annoncés sont un moyen de laisser entendre que ce changement s'étendra au reste du monde. Le troisième chapitre s'est d'ailleurs intéressé aux dialogues de ces personnages si particuliers. Malgré l'ambiguïté apparente de leurs discours, ces derniers cherchent à exprimer une vérité, rejetant le mensonge. À titre d'exemple, rappelons qu'Alissa parvient à avouer son désir à Élisabeth. Cette dernière, frappée de plein fouet par cette déclaration, ne pourra que justifier les paroles d'Alissa en évoquant la folie de cette jeune femme. Il ne faudrait pas oublier qu'Élisabeth Alione est celle qui ne peut affronter la vérité, pratiquement jusqu'à la

¹⁶³ Marguerite Duras *et al.*, «La destruction, la parole», *Cahiers du cinéma*, p. 53.

fin du récit. Si elle semble exceller aux jeux de société, elle ne maîtrise pas tout à fait les règles dialogales, qui correspondent à sa volonté d'inhibition : elle tente de cacher la vérité en ne respectant pas son rôle de locuteur. Cependant, dans la dernière partie du texte, elle parvient enfin à se situer en tant qu'individu qui a ses propres besoins : suite à cette compréhension, elle parvient à parler et à comprendre le langage du reste du groupe.

Être et politique se mêlent et se répondent ainsi, comme on l'a vu dans le dernier chapitre. Présentant parfois ses personnages par un simple pronom, Duras les met en scène en jouant sur les registres langagiers et sur le lien qui existe entre la connaissance qu'ils possèdent et leur facilité ou non à exprimer leur désir. La quête identitaire des protagonistes est plus prononcée par l'entremise des femmes : celles-ci doivent en effet se redécouvrir, ce qui passe par la recherche d'une indépendance par rapport aux hommes.

Notre lecture du roman nous a donc conduits à voir dans *Détruire dit-elle* la mise en forme littéraire, artistique, d'un élan politique révolutionnaire. On a déjà dit tout ce que cet élan devait au contexte immédiat d'écriture : et, par-delà les événements de Mai 68, il faudrait encore insister sur l'inscription de ces revendications dans la vie intellectuelle de l'époque, dans les remises en question

féministes, (freudo-)marxistes ou encore historiennes selon Foucault¹⁶⁴. Mais il reste que ce roman, écrit dans l'urgence sociale, a su transcender ses conditions de production : et, aujourd'hui encore, près de 40 ans après Mai 68, alors qu'on jette un regard de plus en plus critique sur ces événements à la lumière du destin politique de ses principaux acteurs, on continue à lire *Détruire dit-elle*, à être sensible à cette force et à cet espoir qui le fondent et le traversent et à vouloir dire, du mieux que l'on peut, la réussite littéraire de ce projet de révolution.

¹⁶⁴ Foucault soutiendra en entrevue à *Radioscopie* que « Mai 68 [...] a été une révolte contre un certain savoir qui était au fond, en lui-même, une interdiction de connaître un certain nombre de choses ».

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre principale à l'étude :

DURAS, Marguerite, (1987 [1969]), *Détruire dit-elle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 139 p.

Corpus durassien :

DURAS, Marguerite, (2002 [1950]), *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Éditions Gallimard, 387 p., (coll. «Folio »).

DURAS, Marguerite, (1992 [1952]), *Le marin de Gibraltar*, Paris, Éditions Gallimard, 243 p.

DURAS, Marguerite, (2000 [1953]), *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Éditions Gallimard, 221 p.

DURAS, Marguerite, (2001 [1958]), *Moderato cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 164 p.

DURAS, Marguerite, (1994 [1964]), *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Éditions Gallimard, 190 p.

DURAS, Marguerite, (1988 [1965]), *Le vice-consul*, Paris, Éditions Gallimard, 212 p.

DURAS, Marguerite, (2000 [1970]), *Abahn Sabana David*, Paris, Éditions Gallimard, 117p., (coll. «L'Imaginaire).

DURAS, Marguerite (1972), *Nathalie Granger*, France, 83 minutes, sonor., couleur, 16 mm et vidéo.

DURAS, Marguerite (1977), *Le Camion; suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 136 p.

DURAS, Marguerite (1981), *Outside*, Paris, Éditions Albin Michel, 298 p., (coll. «Illustrations»).

DURAS, Marguerite, (2002 [1982]), *La maladie de la mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 60 p.

DURAS, Marguerite (1984), *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 146 p.

DURAS, Marguerite (1985), *La douleur*, Paris, Éditions P. O. L., 207 p.

DURAS, Marguerite (1985), « Sublime, forcément sublime Christine V. » *Libération* (France), mercredi 17 juillet.

DURAS, Marguerite, (2001 [1991]), *L'Amant de la Chine du Nord*, Éditions Gallimard, 245 p., (coll. «Folio»).

DURAS, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 146 p.

DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière, (1985 [1969]), *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 243 p.

DURAS, Marguerite et al. (1969), « La destruction, la parole », *Cahiers du cinéma*, n° 217 (novembre), p. 45-57.

DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, (1987 [1977]), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 103 p.

DURAS, Marguerite *et al.*, (1984 [1979]), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 200 p., (coll. « Ça/cinéma »).

Autres textes de référence :

ADLER, Laure (1998), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Gallimard, 628 p.

AUVRAY, Dominique (2002), *Marguerite telle qu'en elle-même*, France, Dune, Leapfrog, Arte France, 1 hr 16 min., sonor., 16 mm et vidéo.

BEAUDRY, Agnes Porter (1981), « Détruire, dit-elle : Destruction or Deconstruction? », *International Fiction Review*, n°8, (hiver), p. 41-46.

BOBLET, Marie-Hélène (2003), *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 441 p., (coll. « Littérature de notre siècle », n°25).

BOBLET, Marie-Hélène (2005), « Des faux amis aux faux frères ennemis : dialogue et conversation dans *L'inquisitoire*, *Le square*, *L'amante anglaise*, *Le dîner en ville* », *Tangence*, n° 79, (automne), p. 55-73.

BOYER, Philippe (1969), « Trois êtres de désir », *La Quinzaine littéraire* (du 16 au 30 juin), p. 5.

COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 175 p., (coll. « Contours littéraires »).

CRESSOT, Marcel et JAMES Laurence (1996), *Le style et ses techniques*, Paris, Presses universitaires de France, 323 p.

DENES, Dominique (2005), *Marguerite Duras : Écriture et politique*, France, L'Harmattan, 259 p., (coll. « Critiques Littéraires »).

DRUON, Michèle (1989), « Le miroir à deux faces : ambiguïtés de la figure du double dans *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras », *Stanford French Review*, n°IX, p. 223- 239.

DUCROT, Oswald (1980), *Dire et ne pas dire*, Paris, Herman, 311 p. (coll. « Collection savoir »).

DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 237 p., (coll. « Propositions »).

DURRER, Sylvie (1994), *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz Genève, 269 p., (coll. « Histoire des idées et critique littéraire »).

FAUVEL, Maryse (1991), « *Le Marin de Gibraltar* et *Détruire, dit-elle* : sous le signe de Dionysos », *The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French*, n° 65, (décembre), p. 226-235.

FLAHAULT, François (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, 233 p.

FOUCAULT, Michel (1975), « Entretien avec Michel Foucault », *Radioscopie*, France, 54 min.

FOUCAULT, Michel et CIXOUS, Hélène (1975), « À propos de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 49, p. 8-22.

GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves (1998) *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 127 p., (coll. « Que sais-je »).

KEMPO, Olga (1974), *Politique et poétique chez Marguerite Duras*, National Library of Canada at Ottawa, microfilm, 265 p.

KNAPP, Bettina L. (1971), « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. XLIV, n°4 (mars), p. 653-664.

LANE-MERCIER, Gillian (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 366 p., (coll. « Sémiosis »).

MICCIOLLO, Henri (1980), « La destruction capitale », *Le Français dans le Monde*, n° 156 (octobre), p. 67-74.

MICHELET, Jules (1966), *La sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 308 p.

MICHELUCCI, Pascal (2003), « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, p. 95-107.

O'REILLY, Magessa (1985), « *Détruire dit-elle* : la Syntaxe de la fascination », *Revue Frontenac Review*, n°3, p. 43-57.

RAYNAULD, Isabelle (1985), « Lire le film / voir le texte », *Marguerite Duras, L'Arc*, Aix-en-Provence, Éditons le Jas, n°98, 3^e trim., p. 81- 86.

RICOUART, Janine (1991), *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Alabama, Summa Publications, Inc., 209 p.

SAEMMER Alexandra et PATRICE Stéphane (2005), *Les lectures de Marguerite Duras*, France, Presses universitaires de Lyon, 316 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 184 p., (coll. «Poétique»).

VAN LAERE, François (1972), « Nous pourrions, vous aussi, vous aimer », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n°2-3, p. 311-327.

VIRCONDELET, Alain (1972), *Marguerite Duras : une étude*, Paris, Éditions Seghers, 190 p., (coll. « Écrivain d'hier et d'aujourd'hui »).

VIRCONDELET, Alain (1996), *Marguerite Duras : Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 186 p.

