

Le processus de ressemblance :
une autre conception des relations humaines dans

Détruire dit-elle

de Marguerite Duras

Nicole EVERAERT-DESMEDT

<https://nicole-everaert-semio.be/>

1. Introduction : les relations humaines

*Détruire dit-elle*¹ met en scène des personnages, entre lesquels se tissent des relations inouïes, qu'ils découvrent, qu'ils ne comprennent pas encore, qu'ils cherchent à comprendre, dont ils s'étonnent. Et dont Marguerite Duras s'étonne également. Ce texte a été écrit, dira-t-elle, «dans l'urgence», en 11 jours (janvier 1969), et dans la même «incertitude tremblante» que celle qui caractérise ses personnages.

Si ce texte peut nous apprendre quelque chose à propos des relations humaines, et cela en mettant en scène des personnages, cela ne signifie pas pour autant que nous ayons affaire à un roman psychologique.

Toute tentative de résumer l'intrigue dans une perspective psychologique ne peut que dénaturer l'œuvre. C'est le cas, par exemple, du résumé que donne en deux pages Yvonne Guers-Villate :

1. Une première version de cette étude a été présentée dans le Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires, sur le thème «Littérature et savoir(s)», aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles) en mai 2000, et a été publiée dans KLIMIS et VAN EYNDE (Eds), 2002. Elle a été reprise ensuite dans EVERAERT-DESMEDT, 2006 (ch. 7).

Séjournant dans un hôtel sans sa femme, Max Thor tombe amoureux d'Élisabeth Alione qui le bouleverse et le fascine, sans doute par son mystérieux air de souffrance et sa solitude. A son arrivée, Alissa s'en rend compte, en est peinée, semble rejeter son mari, est consolée par un autre résident de l'hôtel, Stein, «écrivain en passe de le devenir», qui avait d'abord été le confident du mari. Thor ne paraît nullement jaloux de Stein qui caresse sa femme devant lui et l'entoure d'affection. Thor laisse même la fenêtre de leur chambre ouverte avec la lumière allumée pour que Stein puisse les voir faire l'amour. Il dit à Élisabeth que Stein et lui sont «les amants d'Alissa». Alissa, désireuse de prendre sa revanche ou simplement curieuse de connaître la femme qui est cause que son mari lui cache quelque chose pour la première fois, aborde Élisabeth, ce qui affecte momentanément Thor. Les deux hommes, qui entendent leur conversation sans être vus, commentent à plusieurs reprises les réponses mensongères données par Élisabeth et cela provoque la phrase ambiguë de Stein : «La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa» (GUERS-VILLATTE, 1985, p.47).

Le résumé se poursuit dans la même perspective : celle d'une interprétation psychologique des rapports entre les personnages. C'est navrant de lire un tel résumé qui transforme le texte de Marguerite Duras en une espèce de «roman pour le train» (pour reprendre une expression de l'auteur, ici même, p. 29).² Or ce texte n'a rien d'un roman psychologique : les personnages sont des silhouettes, sans épaisseur ; ils sont rendus interchangeables, mis en rapport d'équivalence par l'écriture. Ce texte n'a pas davantage une portée sociologique : les personnages se rencontrent en dehors de toute réalité socio-historique, dans un espace neutre, dans une temporalité neutre (ils sont isolés, en vacances ou en convalescence, dans un hôtel en bordure d'une forêt). La portée de ce texte est poétique, et sa lecture est de l'ordre d'une expérience artistique.

Une présentation du texte, qui évite l'interprétation psychologisante de sens commun, nous semble donc bien plus pertinente. On trouve une telle présentation sous la plume d'Henri Micciollo :

2. Notre pagination correspond au texte de *Détruire dit-elle*, Minuit, 1969.

«Détruire dit-elle» se compose de dix-neuf fragments de longueur très variable.³ Les onze premiers mettent en place une étrange géométrie dans l'espace, faite de figures en mouvements dont les lignes droites sont des regards, regards des personnages les uns vers les autres, regards sur les objets. Quatre fragments inscrivent le regard de Max Thor dirigé sur Élisabeth Alione, dans la salle à manger ou dans le parc.

Le personnage de Stein, introduit dans les trois fragments suivants, fait démarrer l'action en épousant le point de vue de Max Thor : il le force à se révéler (la lettre adressée à Élisabeth), lui fournit de nouveaux éléments (le registre de l'hôtel, le livre d'Élisabeth).

Enfin, quatre fragments manifestent la constitution du trio Max Thor-Stein-Alissa. La géométrie se complique : à la relation auparavant exclusive entre Max Thor et Alissa, s'ajoutent une relation d'abord à sens unique entre Max Thor et Élisabeth ainsi qu'une relation réciproque entre Stein et Alissa. Celle-ci fait preuve d'une réceptivité extraordinairement aigüe, percevant par exemple les larmes d'Élisabeth qui «pleure en silence» et comprenant l'enjeu de la partie qui commence à se jouer. Stein prend conscience du rôle que peut jouer Alissa lorsqu'il parle d'elle à Max Thor comme d'une «folle». Les fous sont, chez Marguerite Duras, ceux qui se montrent capables d'accéder à la liberté totale, dans le refus absolu des valeurs sociales. Bien entendu, cette découverte est une reconnaissance : elle implique pleinement la «folie» de Stein. Le désir se met à circuler, dans l'illumination qu'instaure la fragilité même de ces rapports nouveaux : Stein, caressant Alissa, parle le désir de Max Thor, en la présence de celui-ci. Puis, en même temps qu'Alissa, qui «cherche à comprendre», s'introduit dans le regard d'Élisabeth, regardant ce qu'elle regarde, Max Thor laisse le regard de Stein s'introduire en lui («Stein regarde pour moi», dit-il). Changement avec l'arrivée de Stein, à qui Alissa demande : «Regarde, Stein. Regarde pour moi».

S'introduire dans le regard d'un autre, laisser le regard d'un autre s'introduire en soi : telles sont les deux faces, l'une active, l'autre passive, d'une même attitude de mimétisme flou qui, s'amplifiant, aboutira à une subversion caractérisée (MICCIOLLO, 1980, p. 68-69).

Henri Micciollo poursuit sa description du texte, fragment par fragment, en mettant en évidence ce qui nous apparaît essentiel dans les relations entre les personnages : leur géométrie dans l'espace, leurs regards, la façon dont ils épousent le point de vue de l'autre, leur réceptivité, la circulation du désir et le mimétisme flou.

Ce qui s'établit essentiellement entre les personnages, c'est ce que nous proposons d'appeler un **processus de ressemblance**, dont nous allons suivre le développement.

3. Pour notre part, nous avons compté 20 fragments (séparés par des blancs).

2. La ressemblance : la voie de l'indistinction

C'est lors de notre étude de l'œuvre et des écrits de René Magritte que notre attention a été attirée sur la notion de ressemblance. Magritte insiste en effet sur l'opposition qu'il établit entre la "ressemblance" et la "similitude". Selon lui, entre le dessin d'une pipe et l'objet "pipe" représenté par ce dessin, il n'y a pas de ressemblance, mais seulement de la similitude. La similitude résulte, dit-il, d'un acte de pensée qui "examine, évalue et compare". La similitude est donc de l'ordre de la distinction, tandis que la ressemblance se caractérise par l'indistinction et, dit Magritte (1979, p. 511), "il n'appartient qu'à la pensée de ressembler" :

La pensée ressemble en devenant ce que le monde lui offre et en restituant ce qui lui est offert au mystère, sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de monde ni aucune possibilité de pensée (Magritte, 1979, p. 529).

Dans l'œuvre de Magritte, la pensée de la ressemblance porte sur des **objets**. Ce sont nos objets familiers qui sont libérés de leurs dénominations, de leurs distinctions, de leurs fonctions acquises, tant pratiques que symboliques, et qui sont ainsi rendus à leur Mystère premier.⁴

Dans *Détruire dit-elle*, la pensée de la ressemblance s'applique aux **personnes**. Ce sont les distinctions individuelles et les fonctions sociales des personnes qui sont détruites dans l'œuvre de Marguerite Duras, au profit d'une libre circulation du désir, d'une propagation de l'amour, d'un accès à l'indistinction, au neutre de l'amour.

L'**amour**, chez M. Duras, correspond au **Mystère** chez Magritte : dans les deux cas, il s'agit d'une ouverture sur l'indistinction, le possible, la qualité totale, la *priméité*.⁵

Dans l'amour selon Duras, en effet, toute distinction disparaît (toute distinction d'âges, de corps, etc.) :

4. Voir EVERAERT-DESMEDT, 2006, 2013.

5. Nous nous référons aux catégories de Peirce. Voir EVERAERT-DESMEDT, 2004, 2006 et 2013.

- Il y a deux ans lorsqu'elle est arrivée chez moi, une nuit, Alissa avait dix-huit ans, dit Max Thor.
 - Dans la chambre, dit lentement Stein, dans la chambre, Alissa n'a plus d'âge (p. 63).
 - Nous faisons l'amour, dit Alissa, toutes les nuits nous faisons l'amour.
 - Je sais, dit Stein. Vous laissez la fenêtre ouverte et je vous vois.
 - Il la laisse ouverte pour toi. Nous voir.
 - Oui.
- Sur la bouche dure de Stein, Alissa a posé sa bouche d'enfant. Il parle ainsi.
- Tu nous vois? dit Alissa.
 - Oui. Vous ne vous parlez pas. Chaque nuit j'attends. Le silence vous cloue sur le lit. La lumière ne s'éteint plus. Un matin on vous retrouvera, informes, ensemble, une masse de goudron, on ne comprendra pas. Sauf moi (p. 52-53).

L'image du goudron, de l'**indistinction** de la masse de goudron, revient dans la note finale de M. Duras pour les représentations théâtrales de *Détruire dit-elle* :

Un décor abstrait serait préférable.
Toute la profondeur de la scène devrait être utilisée. Une surface goudronnée, au fond, serait la forêt (p. 139).

La forêt est, par excellence, l'espace de l'indistinction, de la priméité (l'espace de l'enfance, dit M. Duras). Un rapprochement s'établit, dans *Détruire dit-elle*, entre l'**amour** et la **forêt** : la même image du goudron, la même indistinction.

L'amour, chez M. Duras, n'a rien à voir avec les sentiments, ni avec la possession ; mais il y a équivalence entre l'**amour** et le **désir**, les deux termes étant souvent associés :

- Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime (p. 42).
- Je vous aime et je vous désire, dit Alissa [à Elisabeth] (p. 101).

L'amour, c'est le désir de connaître l'autre ; c'est un intérêt pour l'autre :

- «Madame, je voudrais vous connaître sans rien en attendre pour moi.» (p. 26).
- Elle a aperçu quelque chose de notre intérêt pour elle, vous comprenez, dit Alissa. Elle ne l'a pas supporté (p. 125).
- Il y avait dix jours que vous me regardiez, dit-il. Il y avait en moi quelque chose qui vous fascinait et qui vous bouleversait ..., un intérêt ..., dont vous n'arriviez pas à connaître la nature (p. 128).

Le désir de connaître l'autre permet de sortir du carcan individuel et de retrouver l'**unité originelle** :

- Tu fais partie de moi, Alissa [dit Stein]. Ton corps fragile fait partie de mon corps. Et je t'ignore (p. 49-50).

3. De ressemblance en ressemblance : les relations triadiques

Entre les personnages de *Détruire dit-elle*, c'est par la **ressemblance** que le désir circule et que l'amour se propage. Dans le monde de *Détruire dit-elle*, il faut déjà avoir aimé pour aimer. Il n'y a pas d'amour unique et exclusif. Et il n'y a pas de «premier amour» qui tienne. On aime toujours par ressemblance par rapport à un autre amour.

Or, qui dit «ressemblance» dit «destruction» : **destruction des distinctions**. D'où le titre : *Détruire dit-elle*. Il s'agit de détruire toutes les distinctions. Non seulement les distinctions très apparentes, qui résultent des conventions sociales, des préjugés qui imposent des rôles aux individus (situation d'Élisabeth et de Bernard). Mais aussi les distinctions plus profondes, celles qui constituent les individus comme tels.

Ce qui constitue les individus, c'est la relation duelle (cette situation risquait de devenir celle du couple, pourtant peu conventionnel, que forment Max Thor et Alissa). Ce qui fait sauter les barrières individuelles, c'est la relation triadique. Nous allons suivre, tout au long du récit, le développement croisé de plusieurs **relations triadiques**.

Au départ, trois personnages, qui ne se connaissent pas, sont en scène : Élisabeth, Max Thor et Stein. Ils se trouvent dans un hôtel, isolé du monde extérieur, en bordure d'une forêt ; chacun d'eux est seul dans cet hôtel.

Les cinq premiers fragments du texte décrivent le regard de Max Thor sur Élisabeth.

Au 6e fragment, Stein adresse la parole à Max Thor, et celui-ci «le reconnaît». En effet, Stein est sur la scène depuis le début :

– Vous permettez ?

Il relève la tête et le reconnaît. Il a toujours été là, dans cet hôtel, depuis le premier jour. Il l'a toujours vu, oui, soit dans le parc, soit dans la salle à manger, dans les couloirs, oui, toujours, sur la route devant l'hôtel, autour du tennis, la nuit, le jour, à tourner dans cet espace, à tourner, seul (p.15).

C'est Stein qui va mettre en branle le récit, qui va déclencher le mouvement, c'est lui qui prend l'initiative du premier contact. Le verbe «tourner» lui convient, car c'est lui qui tourne la manivelle, c'est lui le metteur en scène (ou, comme il se présente lui-même, l'écrivain «en passe de le devenir»).

La question est posée des rapports que ces personnages entretiennent avec d'autres en dehors de l'hôtel.

- En ce qui concerne Élisabeth, Max Thor et Stein observent que quelqu'un lui téléphone chaque jour après la sieste. Et Stein précise : «elle porte une alliance» (p. 27). Il consulte le registre de l'hôtel et apprend ainsi son nom d'épouse (Alione) et de jeune-fille (Villeneuve).
- Stein a rencontré une femme dans cet hôtel, qui a retenu son attention pendant tout un été (p. 17). Mais il est libre de toute attache en dehors de l'hôtel. Il dit s'être prêté à la comédie du mariage mais n'avoir jamais accepté «sans ce hurlement intérieur du refus» (p. 20).

- Quant à Max Thor, il déclare :
 - Ma femme doit venir me chercher dans quelques jours. Nous partons en vacances (p. 18).

Stein semble déçu d'une situation aussi banale ; il imaginait Max Thor aussi libre que lui :

- J'imaginai 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. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa (p. 19).

Max Thor précise qu'Alissa va venir dans trois jours.

Stein et Max Thor se ressemblent. Dès leur première conversation, de nombreux parallélismes s'établissent entre eux, et se renforceront au cours du récit. Ils vont jusqu'à se confondre : il n'est pas toujours possible de savoir lequel des deux parle ; les mêmes propos sont attribués tantôt à l'un, tantôt à l'autre. Et lorsqu'Élisabeth parle d'eux à Alissa, elle les confond, elle se trompe de nom.

Le contact entre Stein et Max Thor est immédiat : lorsque Stein lui adresse la parole, Max Thor «relève la tête et le reconnaît». Il attendait cette rencontre : il demande à Stein «pourquoi me parlez-vous, aujourd'hui ?» ; «Stein lui répond par la question «Vous l'attendiez ?», et Max Thor confirme : «C'est vrai» (p. 15-16).

La première question posée par Stein à Max Thor : «Vous êtes écrivain ?» (p. 15) sera ensuite posée par Max Thor à Stein (p. 20). Nous pourrions énumérer de nombreux exemples de parallélismes dans leurs propos :

- Je suis seul moi aussi dans cet hôtel (p. 15).
- Je dors mal. Je suis comme vous (p. 25).
- Quelle exaltation, dit Stein, nous vient la nuit, c'est vrai, à vous et à moi (p. 25).
- Je vous ai vu à votre table en train d'écrire [dit Stein] (p. 25).
- Je vous ai vu quelquefois. Entendu aussi juste avant le lever du jour [dit Max Thor] (p. 25).

La ressemblance entre les deux hommes étant mise en place, une complémentarité s'établit entre eux. C'est Stein qui va chercher le

registre de l'hôtel pour trouver des informations sur Élisabeth ; c'est lui qui ouvre le livre d'Élisabeth, avec l'accord de Max Thor (p. 29-30).

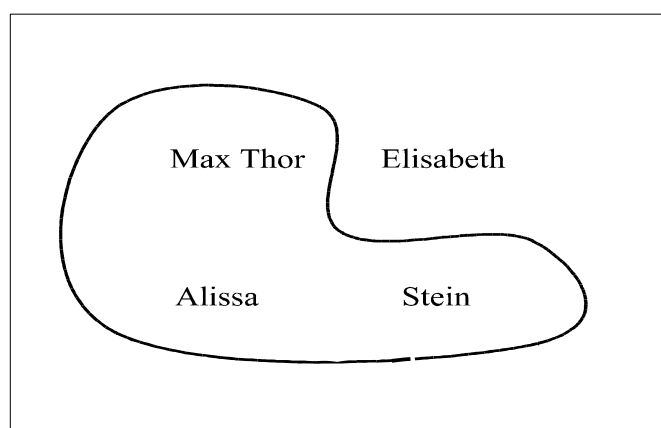
La situation de Stein met **en abyme** celle de Max Thor. En effet, si Alissa n'avait pas encouragé Max Thor à rester encore quelques jours dans l'hôtel pour laisser son désir pour Élisabeth prendre forme et consistance, Max Thor se serait retrouvé dans la même situation que Stein :

- qui a remarqué une femme dans cet hôtel pendant tout un été (p. 17),
- y revient chaque année en raison de ce souvenir,
- n'a été marié qu'avec «un hurlement intérieur de refus».

3.1. Première relation triadique : Alissa → Stein // Max Thor

Avec l'arrivée d'Alissa se noue la première relation triadique : la relation entre Alissa, Stein et Max Thor. La ressemblance entre Stein et Max Thor est établie, pour le lecteur, avant l'entrée en scène d'Alissa. Et donc, dès qu'Alissa aperçoit Stein, elle est attirée par lui. C'est normal selon la logique des relations entre les personnages qui va se développer en avançant dans le récit. Si Alissa aime Max Thor, elle ne peut qu'aimer Stein, puisque les deux se ressemblent, c'est-à-dire qu'ils sont en connivence, qu'il y a entre eux des affinités profondes, ce qu'Alissa perçoit d'emblée.

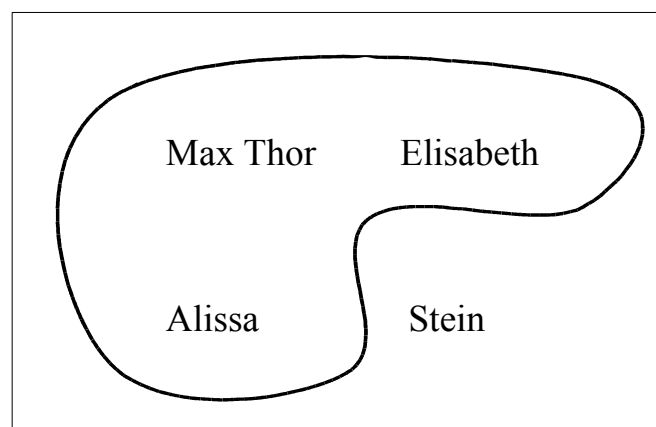
Alissa aime Stein parce qu'elle perçoit sa ressemblance avec Max Thor. Et, en retour, son amour pour Stein donnera une nouvelle dimension à son amour pour Max Thor.



Tout naturel qu'il soit, dans la logique de l'attraction passionnelle selon Duras, l'amour d'Alissa pour Stein n'en est pas moins bouleversant. Ainsi, lorsque Élisabeth lui demande qui est Stein, Alissa lui répond brutalement :

- Je ne peux pas parler de Stein, dit Alissa.
- Je comprends.
- Non. Élisabeth s'est mise à trembler.
- Oh, excusez-moi, dit Alissa. Excusez-moi.
- Ce n'est rien. Vous êtes brutale.
- C'est la pensée de Stein, dit Alissa. Ce n'était pas autre chose que la pensée de l'existence de Stein (p. 78).

3.2. Deuxième relation triadique : Max Thor → Élisabeth // Alissa



Une deuxième relation triadique se noue, entre Max Thor, Élisabeth et Alissa. Cette relation se construit au cours du récit, dans un ordre et sur un rythme différent de la première. En fait, les modalités des relations triadiques sont très diverses. Nous avons vu que le parallélisme entre Stein et Max Thor s'établissait dans le texte avant l'intervention d'Alissa ; Alissa perçoit immédiatement ce parallélisme et se glisse aussitôt dans la relation triadique. Par contre, en ce qui concerne Max Thor, Élisabeth et Alissa, la relation est beaucoup plus lente à s'élaborer.

Et c'est **Alissa** qui va jouer le rôle actif, c'est elle qui établit, pour Max Thor, le **parallélisme** entre elle-même et **Élisabeth**. Elle l'établit de multiples façons, avec persévérance :

1) Par exemple, elle se met à la place d'Élisabeth regardée par Max Thor ; elle reconstitue, avec Max Thor, le regard de Max Thor sur Élisabeth :

- Je ne te connaissais pas encore, dit Alissa, on ne se serait pas dit un mot. Je serais à cette table. Toi, à une autre table, seul, comme moi - elle s'arrête -, il n'y aurait pas Stein, n'est-ce pas ? pas encore ?
- Pas encore. Stein vient plus tard (p. 43).

2) Alissa se met aussi à la place d'Élisabeth, pour voir ce qu'elle regardait :

- Alissa se lève, va vers les baies, revient (...)
- Je voulais voir ce qu'elle regardait, dit Alissa (p. 48).

3) Elle aborde Élisabeth et rapporte ensuite à Max Thor sa conversation avec Élisabeth, en style direct, donc en parlant à la place d'Élisabeth.

4) Elle se coupe aussi les cheveux pour lui ressembler davantage.

5) Devant un miroir, elle amène Élisabeth à constater leur ressemblance :

- Elles se regardent dans le miroir, se sourient. (...)
- Je trouve que nous nous ressemblons, murmure Alissa (...)
- Nous nous ressemblons tellement..., dit Alissa. Comme c'est étrange... (p. 100-101) [Fig. 1]⁶

6. Les images sont extraites du film *Détruire dit-elle*, réalisé par Marguerite Duras la même année que la publication du roman (1969), avec Nicole Hiss (Alissa), Michael Lonsdale (Stein), Henri Garcin (Max Thor), Catherine Sellers (Élisabeth) et Daniel Gélin (Bernard).



Fig. 1 : Alissa et Élisabeth devant le miroir.

Par tous ces parallélismes, Alissa non seulement permet à Max Thor d'aimer Élisabeth, mais aussi elle l'y aide. Elle l'aide à comprendre la nouvelle réalité qui se présente à eux. Elle en a une compréhension immédiate et spontanée, mais qu'elle ne parvient pas encore à formuler, dont elle cherche la formulation :

- Quelque chose est arrivé, n'est-ce pas ? [dit Alissa à Max Thor]
- Je ne sais pas. (...)
- Que je peux comprendre ?
- Oui (p. 38).

Je ne comprends pas. Je ne comprends pas encore, dit-elle à Max Thor (p.39) et à Stein (p. 40).

Je cherche à comprendre (p. 44).

Tu cherches à comprendre, toi aussi (p. 44).

Alissa sait, lit Stein. Mais que sait-elle ? (p. 52).

Alissa sait. Mais que sait-elle (dit Max Thor) (p. 55).

Ainsi Max Thor peut aimer Élisabeth grâce à Alissa. Il peut aimer Élisabeth parce qu'il aime Alissa :

- J'aime Alissa d'un amour désespéré, dit Max Thor [à Élisabeth].
Silence. Elle le regarde dans les yeux.
- Si je faisais l'effort de le comprendre, dit Élisabeth Alione...
- Je voudrais vous comprendre, dit-il. Vous aimer (p. 93).

Cependant, si Élisabeth refuse le parallélisme avec Alissa, si elle s'éloigne d'Alissa, alors l'amour de Max Thor pour Élisabeth n'est plus possible :

- J'ai peur, dit Élisabeth Alione. J'ai peur d'Alissa. Où est-elle ?
Elle le regarde, attend.
- Nous n'avons rien à nous dire, dit Max Thor. Rien (p. 95).

Le noyau des deux relations triadiques que nous avons considérées jusqu'à présent est constitué par le couple **Alissa-Max Thor**. Les éléments sont donnés dans le récit pour permettre au lecteur de reconstituer à rebours l'évolution de ce couple. Voici les étapes de la reconstitution :

1) Avant de rencontrer Alissa, Max Thor n'avait pas de désir, il ne voulait de personne :

- Avez-vous voulu d'Alissa dès que vous l'avez découverte ?
demande Stein.
- Non, dit Max Thor. Je ne voulais de personne. Et vous ?
- Moi, dès qu'elle a passé la porte de l'hôtel, dit Stein (p.61).

Alissa apparaît donc comme un «premier amour» pour Max Thor. Il ne l'a pas désirée par parallélisme (par ressemblance par rapport à un autre amour).

2) Or, une telle relation duelle, celle d'un premier amour, ne peut pas durer dans l'univers de Marguerite 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 ? (p.40)

C'est exactement cela, et Alissa le comprend brusquement : un amour exclusif (trop d'amour entre seulement deux personnes) ne peut pas durer.

3) Max Thor ne comprend pas ce qui lui arrive lorsque commence à s'opérer en lui la destruction de l'amour exclusif. Seul à l'hôtel depuis dix jours, il en arrive à «oublier» Alissa, il dit à Stein qu'il revoit mal son visage. Et il est attiré par Élisabeth. Il écrit :

– «Madame, lit Stein. Madame, il y a dix jours que je vous regarde. Il y a en vous quelque chose qui me fascine et qui me bouleverse dont je n'arrive pas, dont je n'arrive pas, à connaître la nature.» (p. 26).

4) Dans cette situation, étant attiré par Élisabeth, il ne lui était plus indispensable de rencontrer Alissa. Il le lui dit :

– Il n'était plus indispensable de te rencontrer, dit Max Thor (p. 41).

5) a) Alissa accepte la destruction de l'exclusivité, elle se met à ressembler à Élisabeth. Cette ressemblance permet à Max Thor d'aimer Élisabeth, mais aussi d'aimer Alissa d'une façon renouvelée. Stein explique à Alissa ce renouvellement, ce renforcement de l'amour de Max Thor pour elle :

– Il a cessé de m'aimer d'une certaine façon peut-être? [dit Alissa à Stein].
– C'est ici qu'il a compris qu'il ne pouvait plus imaginer sa vie sans toi (p. 50).
– Ainsi c'est la première fois entre lui et moi que c'est impossible de nous parler. Qu'il me cache quelque chose...
– Oui.
– Il ne sait pas très bien quoi, n'est-ce pas ?
– Il sait seulement que tout disparaîtrait avec toi (p. 51).

b) De son côté, Max Thor a très bien accepté la destruction de l'exclusivité de l'amour d'Alissa envers lui ; il a totalement accepté la présence de Stein. Il dit à Élisabeth :

– Nous sommes les amants d'Alissa. Ne cherchez pas à comprendre (p. 93).

6) L'un et l'autre, Max Thor et Alissa ont compris qu'il faut pouvoir «s'oublier» :

- Il faudrait se séparer tous les étés, dit-elle, s'oublier, comme si c'était possible ?
- C'est possible. - il l'appelle : - Alissa, Alissa. Elle est sourde. Son débit est lent tout à coup, clair.
- C'est quand tu es là que je peux t'oublier, dit-elle (p. 45).

Effectivement, Alissa peut oublier Max Thor en sa présence quand elle est totalement en relation avec Stein.

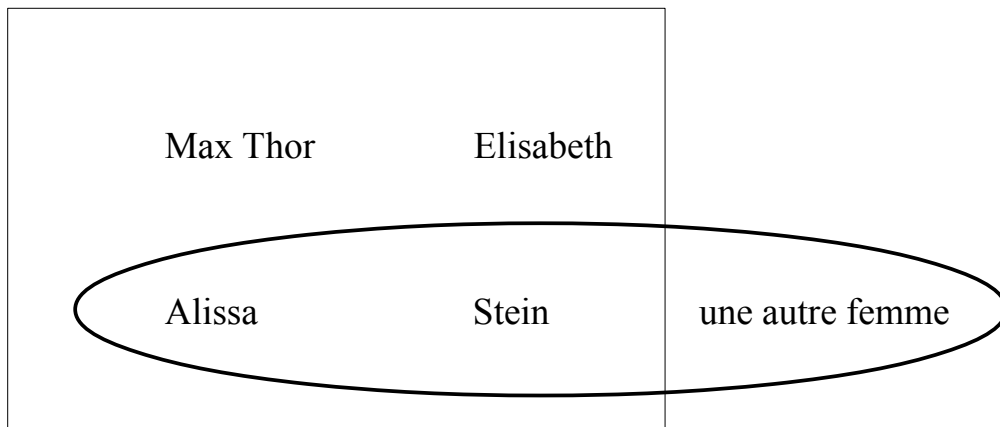
Il faut donc pouvoir oublier celui qu'on aime pour continuer à l'aimer ou, plus exactement, pour l'aimer à nouveau, c'est-à-dire pour l'aimer d'une façon renouvelée.

Remarquons que la **faculté d'oubli** est très importante à travers toute l'œuvre de Marguerite Duras. Par exemple, Max Thor, qui est pourtant professeur, a «oublié toute connaissance» ; dès lors, il se tait, et ses élèves dorment ; c'est ainsi qu'il a trouvé Alissa, endormie, à son cours.

En fait, **ressemblance** et **oubli** vont de pair. Ressembler, c'est oublier les différences. C'est se glisser dans le point de vue de l'autre, c'est donc s'oublier soi-même, se dépouiller de son individualité. Et oublier l'autre avec qui on risquait de former un couple institué, c'est aussi s'oublier soi-même en tant qu'individu constitué par la relation duelle.

3.3. Troisième relation triadique : Stein → Alissa // une autre femme

Stein avait déclaré à Max Thor, au début du récit, qu'il revenait chaque année dans l'hôtel en raison du souvenir d'une femme qu'il y avait rencontrée :



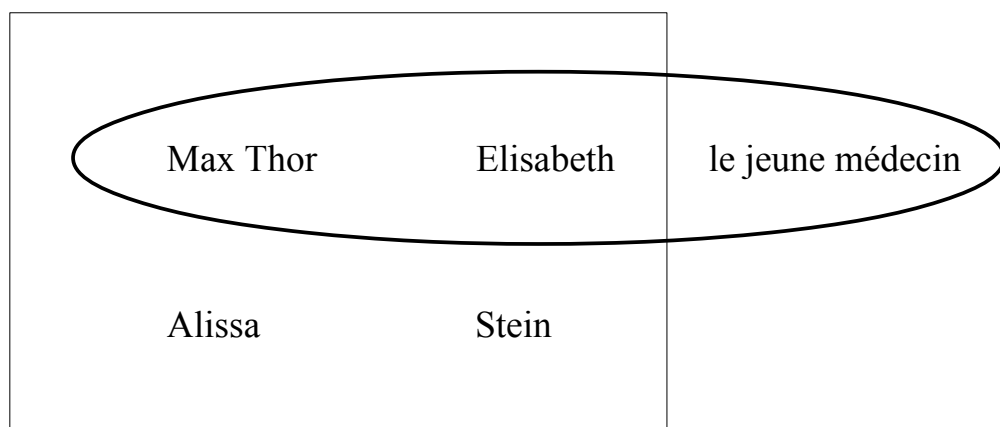
Stein et Alissa vont ensemble dans la forêt (ils sont les deux seuls personnages à aller dans la forêt : les deux seuls «fous», les plus proches de l'enfance, de la priméité). Revenant de la forêt avec Alissa, Stein dit à Max Thor :

– La femme que je cherchais ici depuis si longtemps, c'est Alissa (p. 95).

Ainsi, Stein aime Alissa par parallélisme avec l'autre femme rencontrée dans cet hôtel.

3.4. Quatrième relation triadique : Élisabeth → Max Thor // le jeune médecin

Si Élisabeth peut s'ouvrir un peu (mais il ne faut pas trop lui en demander d'un coup !) envers Max Thor, c'est en raison du parallélisme qu'elle établit entre Max Thor et un jeune médecin qu'elle a connu :



C'est Alissa qui amène Élisabeth à reconnaître le **parallélisme** entre **Max Thor** et le **jeune médecin** :

- Qui vous fait penser à cet homme? demande Alissa dans le miroir, à ce jeune docteur?
 - Stein, peut-être.
 - Regardez, dit Alissa.
- Silence. Leurs têtes se sont rapprochées.
- Nous nous ressemblons, dit Alissa : nous aimerions Stein s'il était possible d'aimer.
 - Je n'ai pas dit ..., proteste Élisabeth avec douceur.
 - Vous vouliez parler de Max Thor, dit Alissa. Et vous avez dit Stein (p. 99-100).

Dans ce passage, on peut remarquer simultanément trois parallélismes :

- 1) entre Max Thor et Stein (puisque Élisabeth les confond),
- 2) entre Alissa et Élisabeth («Nous nous ressemblons»),
- 3) entre Max Thor et le jeune médecin (pour Élisabeth).

Cependant, quand Élisabeth a rencontré ce jeune médecin, elle n'a pas pu l'aimer, lui, faute d'avoir aimé quelqu'un d'autre avant lui, faute de pouvoir établir une ressemblance. En effet, au lieu d'établir une quelconque ressemblance entre **le jeune médecin** et **Bernard**, par exemple, son mari qu'elle est supposée aimer, elle a établi au contraire la **différence** entre eux, en montrant à son mari la lettre qu'elle avait reçue du médecin (non pas pour partager, mais pour dénoncer l'amour du médecin).

Même si Élisabeth a refusé l'amour du médecin, il a provoqué en elle un germe de désir, que Max Thor a pu développer un peu. Alissa le dit :

- Il y a eu un commencement de... comme un frisson..., non..., un craquement ... de ...
- Du corps, dit Stein.
- Oui (p. 125).

Et maintenant qu'elle a rencontré Max Thor, Élisabeth pourra oublier le jeune médecin :

- Elle a dû lui dire qu'elle avait besoin d'être seule, seule pendant un certain temps. Le temps d'oublier ce docteur.
- C'est ça, dit Stein, oui, ça doit être ça...
- Elle l'a oublié, dit Max Thor, maintenant (p. 117).

Ainsi, on peut oublier quelqu'un qu'on a aimé (ou qu'on aurait pu aimer) en aimant quelqu'un d'autre, donc en entrant dans un processus de ressemblance, dans la circulation du désir.

En résumé :

- Max Thor et Alissa participent chacun à 3 relations triadiques ;
- Stein et Élisabeth entrent dans 2 relations triadiques ;
- L'autre femme et le jeune médecin interviennent dans 1 relation ;
- Et Bernard, le mari d'Elizabeth, dans aucune.

		Bernard (0)
Max Thor (3)	Élisabeth (2)	le jeune médecin (1)
Alissa (3)	Stein (2)	une autre femme (1)

4. Ressemblance vs similitude

Bernard est complètement hors circuit : personne ne le fait entrer dans un processus de ressemblance, et surtout pas Élisabeth.

Le manque total d'amour d'Élisabeth pour Bernard est plusieurs fois dénoncé, par Alissa, s'adressant à Bernard :

- Elle aurait pu vous aimer, vous aussi, dit-elle, si elle était capable d'aimer (p. 128).

et s'adressant à Élisabeth :

- Si vous l'aimiez, si vous l'aviez aimé, une fois, une seule, dans votre vie, vous auriez aimé les autres, dit Alissa, Stein et Max Thor (p. 103).

Ce passage explicite parfaitement comment se propage l'amour dans le monde de *Détruire dit-elle* : il faut toujours avoir aimé pour aimer ... Comme Élisabeth ne comprend pas, Alissa poursuit en disant :

- Cela arrivera dans d'autres temps (...), plus tard. Mais ce ne sera ni vous ni eux (p. 103).

Peu importants les individus : «ce ne sera ni vous ni eux» ; l'essentiel est que le désir circule.

Privé de toute faculté de ressemblance, donc prisonnier de son individualité, Bernard est un **individu** encombrant, comme le dit Max Thor :

- Nous ne savons plus où nous mettre, dit-il, avec cet homme dans le parc (p. 105).

Sa présence encombrante comme individu **vu de l'extérieur** est annoncée dès sa première visite à l'hôtel. Lorsque Alissa le voit entrer, elle le qualifie de «un homme beau de la province» (p. 31). Cette extériorité contraste avec la façon dont Élisabeth est présentée, vue de l'intérieur par Max Thor : «Elle est belle. C'est invisible» (p. 13).

Bernard représente un cas désespéré pour le trio «destructeur» Alissa-Stein-Max Thor. En ce qui concernait Élisabeth, il y avait chez elle un germe de désir, un peu de vie sous le sommeil provoqué par les médicaments ; et le trio disposait de quatre jours pour agir (une partie de cartes, une partie de croquet, et plusieurs conversations). En ce qui concerne Bernard, il n'y a pas le moindre antécédent, pas le moindre germe qui permettrait de le faire entrer dans la circulation du désir ; en outre, le temps presse : ils n'ont que le temps d'un déjeuner, [fig. 2] au cours duquel Élisabeth répète à plusieurs reprises «Il faut partir» (p. 121, 125, 127).



Fig. 2 : Le temps d'un déjeuner.

De gauche à droite : Bernard, Max Thor, Élisabeth, Alissa, Stein.

Alissa, dans l'urgence, risque alors le tout pour le tout ; elle propose soudainement à Bernard une solution radicale (étant donné l'équivalence établie entre l'amour et la forêt) :

– Venez dans la forêt, dit Alissa – elle ne s'adresse qu'à lui, – avec nous. Ne nous quittons plus (p. 126).

Et, devant le refus de Bernard, Alissa conclut : «C'est difficile, difficile» (p. 127). Bernard est irrécupérable, hors d'atteinte de la ressemblance. [fig. 3]



Fig. 3 : Bernard, perplexe, incapable de "ressembler".

Bernard est incapable de «ressembler», c'est-à-dire d'épouser le point de vue de l'autre ou, comme le dit Alissa, de «vivre avec» l'autre :

- Comment vivez-vous avec elle ? crie Alissa.
- Bernard Alione ne répond plus.
- Il ne vit pas avec elle, dit Stein.
- Il n'y aura eu que nous, alors ?
- Oui (p. 128).

Par contre, Bernard met l'accent, lourdement, sur les **similitudes**, c'est-à-dire sur les distinctions conventionnellement admises, en l'occurrence la distinction stéréotypée entre les hommes et les femmes :

Une femme ressent ces choses-là comme des échecs. Nous ne pouvons pas tout à fait comprendre, nous, les hommes... (p. 113).

On retrouve donc, dans l'univers de Marguerite Duras comme chez Magritte, l'opposition entre les principes de « ressemblance » (de l'ordre de l'indistinction) et de « similitude » (de l'ordre de la distinction).

Et justement, au centre du récit (p. 67, sur un total de 137 pages), la notion même de **ressemblance** fait l'objet d'un questionnement, d'une recherche de définition, lors d'une conversation entre Alissa et Élisabeth :

- Mon mari (...) vient me voir le dimanche avec ma fille. Elle était là hier.
- Je l'ai vue. Elle est grande déjà.
- Quatorze ans et demi. Elle ne me ressemble pas du tout.
- On se trompe. Elle vous ressemble encore.
- Qu'est-ce que vous voulez dire?
- Que les ressemblances.., c'est faux. Elle marche comme vous. Elle regardait comme vous, les tennis, quand vous avez pleuré (p. 67).

Marguerite Duras dit la même chose que Magritte : « que les ressemblances ... c'est faux ». Qu'il y a donc ressemblance et ressemblance. Magritte a raison de proposer deux termes différents : il y a « ressemblance » et « similitude » ; il y a un **processus d'indistinction**, d'ouverture sur la qualité, le possible, la *priméité* (l'amour, le Mystère, l'infini, la réalité encore informulée); ou, au contraire, il y a les **distinctions établies** (par exemple, entre les hommes et les femmes), la fermeture des individus (des choses et des personnes) sur eux-mêmes, résultant du respect des règles,⁷ de l'application des normes (la culture, la *tiércéité*).

La ressemblance est un processus par lequel se détruisent les similitudes, les distinctions conventionnellement établies.

7. Alissa, Stein et Max Thor entraînent Élisabeth dans une partie de cartes (p. 79-87), puis de croquet (p. 87-89), en ignorant totalement les règles du jeu.

Tableau résumé :

<p>ressemblance</p> <p>indistinction</p> <p>participation à l'être</p> <p>ouverture sur le possible amour, désir (<i>priméité</i>)</p> <p>«J'ai oublié toute connaissance» (dit Max Thor)</p> <p>Max Thor enseigne «l'histoire de l'avenir»</p> <p>«incertitude tremblante»</p> <p>destruction</p> <p>dépouillement des individus</p> <p>«les ressemblances ... c'est faux»</p> <p>«Elle regardait comme vous, les tennis» compréhension intérieure ressembler = voir comme, devenir l'autre</p> <p>plénitude du réel</p>	<p>similitude</p> <p>distinctions</p> <p>fermeture des individus (choses et personnes)</p> <p>règles, conventions (<i>tiercéité</i>)</p> <p>connaissances acquises</p> <p>«la forêt classée monument historique» (dit Stein à Bernard)</p> <p>certitudes</p> <p>stabilité</p> <p>cloisonnement des individus</p> <p>«une femme ressent ces choses-là» (...) «nous les hommes»</p> <p>regard extérieur à travers les grilles préétablies</p> <p>réel figé, appauvri, pré- interprété</p>
--	--

5. La ressemblance : destruction des distinctions

5.1. *Détruire dit-elle* : un titre, une réplique

Le titre *Détruire dit-elle* indique une destructivité radicale, totale, absolue, sans objet, sans sujet. Neutre, absolument neutre. Le verbe est à l'infinitif, et il n'a pas de complément. La formulation apparaît comme un programme général, une maxime, un projet de vie, une règle d'action. L'énoncé est exprimé avec calme, sans passion : «dit-elle», et non pas, par exemple, «crie-t-elle».

Le titre est la reprise d'une réplique d'un personnage dans le récit. C'est Alissa qui dit cela, dans une conversation avec Max Thor. Que veut-elle dire? Pourquoi le dit-elle ? Le contexte immédiat de la réplique ne permet pas d'en préciser le sens. Cette réplique ne s'intègre pas dans une quelconque isotopie conversationnelle. Max Thor avait dit, juste auparavant : «Je suis profondément heureux que tu sois là» ; et à «Détruire, dit-elle», il répondra : «Oui. Nous allons monter dans la chambre avant d'aller dans le parc». Rien, dans le contexte, n'indique qui devrait détruire, ni ce qui devrait être détruit, ni comment, ni pourquoi.

Si cette réplique ne figurait pas comme titre du roman, elle passerait sans doute inaperçue, au milieu d'autres propos plus ou moins décousus qu'échangent les personnages. Mais sa position de titre invite à la prendre en considération comme clé du roman. Si le contexte immédiat de la réplique «Détruire, dit-elle» ne nous aide pas à l'interpréter, par contre, la reprise de cette réplique comme titre nous aide certainement à interpréter le roman, en nous amenant à nous interroger sur ce qui, d'après l'ensemble du roman, devrait être détruit, et par qui, comment et pourquoi.

5.2. La question de la destruction

Il n'est question de «détruire» et de «destruction» que deux fois dans l'ensemble du texte : Alissa, d'abord, parle de «détruire» et Stein, ensuite, parle de «destruction».

Reconsidérons le contexte de l'énoncé d'Alissa. Cet énoncé ne répond pas à celui de l'interlocuteur, Max Thor. Mais peut-être Alissa

poursuit-elle pour elle-même sa propre pensée ? Or elle a parlé précédemment de la forêt, affirmant que la forêt est dangereuse «parce qu'ils en ont peur».

S'agit-il donc de détruire ce qui provoque la peur de la forêt ? Oui, c'est sans doute un élément de réponse. Mais que signifie la peur de la forêt ? Qu'est-ce qui provoque cette peur ? Qu'est-ce qui doit donc être détruit ?

Il n'y a pas d'autre occurrence, dans le texte, du verbe «détruire». L'idée de destruction est cependant reprise par Stein, qui s'adresse à Max Thor :

- La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa, dit Stein. Vous êtes bien de cet avis ?
- Oui. A votre tour, vous êtes bien de cet avis : Elle n'est pas sans danger ?
- Oui, dit Stein. Je suis de cet avis sur Alissa (p. 59).

Et quelques pages plus loin :

- Pour revenir à ce dont nous parlions, dit Stein, la destruction capitale (p. 71).

A quel propos Stein parle-t-il de destruction capitale ? C'est en écoutant, avec Max Thor, une conversation entre Alissa et Élisabeth ... Alissa est considérée par les deux hommes comme n'étant pas sans danger. Un parallélisme s'établit ainsi entre **Alissa** et la **forêt** : elles sont, l'une et l'autre, «dangereuses». Il y a cependant un paradoxe, que nous devons expliquer : la forêt est dangereuse «parce qu'ils en ont peur», et effectivement Élisabeth en a particulièrement peur ; et Alissa est dangereuse parce qu'elle veut détruire ce qui provoque la peur de la forêt.

Alissa apparaît donc, à ce stade, comme l'agent principal de la destruction, et la cible semble en être Élisabeth. Mais nous verrons plus loin que le processus de destruction est beaucoup plus large et général.

Élisabeth est essentiellement quelqu'un qui a peur. C'est ainsi qu'Alissa parle d'elle à Max Thor. Elle dit, en se mettant à la place 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 (p. 72).

On pourrait ajouter : peur de la forêt, et peur de ce qui détruirait la peur de la forêt. Car Élisabeth a peur aussi d'Alissa :

- Vous voulez venir dans la forêt ?
Brusquement, une certaine peur dans le regard d'Élisabeth Alione.
- La laisserons-nous aller dans la forêt avec Alissa demande Max Thor.
- Non, dit Stein. Non.
- Je suis là, dit Alissa, n'ayez pas peur.
- Ce n'est pas la peine - elle regarde la forêt, hostile - , non, ce n'est pas la peine.
- Vous auriez peur avec moi ?
- Non ..., mais pourquoi y aller ?
Alissa abandonne.
- Vous avez peur de moi, dit doucement Alissa.
Élisabeth Alione sourit, confuse.
- Oh non ... ce n'est pas ça ... c'est ...
- Quoi ?
- J'ai cet endroit en horreur.
- Vous ne le voyez pas, dit Alissa en souriant.
- Oh . . . on croit ça, dit-elle.
- Non, dit doucement Alissa, vous avez eu peur de moi. Très peu.
Mais c'était de la peur (p.65-66).

Élisabeth le confirmera plus tard, à Max Thor d'abord :

- J'ai peur, dit Élisabeth Alione. J'ai peur d'Alissa (p. 95).

puis à Alissa :

- Je suis quelqu'un qui a peur de tout (p. 97).

5.3. La destruction par la ressemblance

Nous avons vu qu'Alissa déclarait «Détruire» après avoir parlé de la peur de la forêt. Cette réplique se situe à la page 34. Si nous élargissons un peu le contexte autour de la réplique (en restant dans le même fragment, mais en considérant les pages 32 à 36), nous pouvons faire 4 constatations. La réplique intervient :

- 1) après qu'Alissa a regardé «très attentivement» Stein (p. 33) : donc, intérêt immédiat d'Alissa pour Stein ;
- 2) après que Max Thor a dit à Alissa qu'il était «comme heureux» dans cet hôtel, et qu'il ne souhaitait «pas partir tout de suite» (p. 32), et cela en raison – le lecteur le sait – de son intérêt pour Élisabeth ;
- 3) juste avant qu'Alissa perçoive, derrière elle, Élisabeth qui «pleure en silence» (p. 35), perception qui bouleverse Max Thor : donc, perception profonde d'Élisabeth par Alissa ;
- 4) avant que ne s'ajoute également, à la fin du fragment, une perception immédiate et profonde d'Alissa par Stein :
 - Vous ne m'aviez pas dit qu'Alissa était folle, dit Stein.
 - Je ne le savais pas, dit Max Thor (p. 36).

Ce jugement constitue, bien entendu, une reconnaissance positive de la part de Stein.

On comprend mieux à présent l'enjeu de «Détruire» : cette déclaration intervient au moment où les quatre personnages sont en scène et où le **processus de ressemblance** a commencé de fonctionner entre eux. En effet : Max Thor et Stein se ressemblent ; Stein et Alissa ne se sont pas encore parlé, mais ils se sont réciproquement «reconnus» ; personne n'a encore parlé avec Élisabeth, mais Max Thor la regarde attentivement depuis dix jours, et Alissa l'a perçue avant même de l'avoir vue. Donc, le processus de ressemblance, ou processus de destruction des distinctions est en route...

6. Conclusion : un nouveau monde amoureux

La destruction est un programme que se donnent les personnages (le trio Stein-Alissa-Max Thor), programme qui se réalise par le processus de ressemblance. Ce programme s'élabore entre eux dans «l'incertitude tremblante», dans l'effort pour laisser advenir une nouvelle réalité qu'ils ne comprennent pas encore – tout en sachant qu'il y a quelque chose à comprendre –, car cette nouvelle réalité échappe aux grilles pré-établies.

Après cet effort, les personnages se reposent. L'isotopie du **repos** s'étend sur les deux derniers fragments du texte (p. 130-137) :

Reposons-nous (4 fois),
 Elle se repose (2 fois),
 (...) un long moment de repos,
 Ils dorment,
 Elle dort bien,
 Alissa endormie,
 (...) de notre sommeil,
 Dans son sommeil,
 Stein est allongé (...), Alissa est allongée (...), Max Thor
 s'allonge
 Alissa s'immobilise,
 (...) sans bouger,
 Ils ne bougent pas (2 fois),
 Alissa ne bouge pas. Ni Stein. Ni Max Thor,
 Max Thor renverse la tête sur le fauteuil,
 La tête posée sur sa poitrine,
 (...) penchés sur Alissa,
 (...) à voix basse,
 Ils parlent (...) à voix douce, pour ne pas réveiller Alissa,
 Silence (22 fois).

Dans leur silence, les personnages entendent soudain «quelque chose», «un craquement de l'air», «un bruit sourd» : c'est la musique qui vient de la forêt. Dès lors, une autre isotopie vient croiser celle du repos des personnages : il s'agit de l'**effort** accompli par la **musique** pour **traverser la forêt** et s'introduire dans l'hôtel. Rappelons l'équivalence établie dans le texte entre la forêt, l'amour et la catégorie de la *priméité* : l'image de l'indistinction de la masse de goudron. Seuls Stein et Alissa sont allés dans la forêt ; les autres - particulièrement Élisabeth - en ont peur. Détruire ce qui provoque la peur de la forêt, c'est détruire toutes les distinctions qui empêchent l'irruption de la *priméité*. Le travail de destruction opéré par les personnages aboutit à la libération de la qualité totale de l'amour. Ce travail et son aboutissement s'expriment **métaphoriquement**, à la fin du texte, par le **parcours de la musique** :

1. La musique vient de loin, avec peine :

- Avec une peine infinie, la musique s'arrête, reprend, s'arrête de nouveau, revient en arrière, repart. S'arrête (p. 135).
- Elle vient quand même de la forêt, dit Stein. Quelle peine. Quelle énorme peine. Que c'est difficile.
 - Elle doit traverser, traverser.
 - Oui. Tout. (...)

- Elle va y arriver, elle va traverser la forêt, dit Stein, elle vient (p. 136).

2. Elle doit briser les obstacles, elle doit «détruire» :

- Il lui faut fracasser les arbres, foudroyer les murs, murmure Stein.
La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs (p. 136).

3. Elle y parvient, et la nouvelle réalité advient :

La voici en effet (2 fois),

Cette fois dans une amplitude souveraine.

- Il n'y a plus rien à craindre, dit Max Thor,

- C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle (p 136-137).

Pour les personnages, c'est alors le bonheur, le «rire» **absolu**, l'avènement d'un nouveau monde amoureux ⁸:

8. On pourrait faire un rapprochement entre la nouvelle réalité vécue par les personnages de Marguerite Duras et l'utopie de Charles Fourier (1772-1837), qui est bien connu pour sa proposition sociologique et architecturale du phalanstère. Mais il y a un autre aspect de Fourier, qui a été occulté par ses disciples, c'est sa théorie des passions et sa proposition d'un «Nouveau monde amoureux», dont le principe fondamental est l'attraction passionnelle, qui devrait conduire à un nouvel ordre sociétaire : «L'attraction humaine, une fois qu'on s'y abandonne devient aussi contraignante, aussi mathématique que la gravitation des astres ; la découverte de ses lois et leur application doivent conduire infailliblement à l'harmonie et au bonheur terrestre» (LEHOUCK, 1996, p. 35). Fourier dénonce l'influence néfaste de la morale, des préjugés, et surtout de l'auto-censure que l'individu civilisé applique à ses propres passions : «La morale de l'honneur, des sentiments exclusifs, du simplisme, crée entre le devoir et les aspirations de chaque individu un conflit permanent qu'il ne parvient à résoudre qu'à l'aide de boiteux compromis, dans un climat de mensonge et d'hypocrisie» (DEBOUT, 1978, p. 15). Fourier voit l'histoire de la société comme une succession d'époques : nous sommes à présent dans l'époque de la «civilisation», qui devrait déboucher sur l'époque qu'il désigne comme l'«harmonie». L'utopie de Fourier ne propose pas de révolution. Tout se ferait en douceur (comme chez M. Duras). Fourier part de la situation qui est la nôtre en civilisation (avec armée, église, argent, commerce, classes sociales) et il déplace insensiblement les choses, il introduit des failles imperceptibles... et l'aboutissement du processus serait le passage de l'**égoïsme** (en civilisation) à l'**unitéisme** (en harmonie). Pour Fourier, l'égoïsme, la constitution du moi individuel résulte de la censure, autrement dit du renversement de l'élan naturel vers les choses et autrui. En harmonie, les «moi» individuels seront remplacés par des «singularités en devenir, toutes les variables généreuses et générantes de l'amour» (DEBOUT, 1978, p. 18).

Dans son sommeil, Alissa tend sa bouche d'enfant dans un rire absolu.
Ils rient de la voir rire (p. 137).

Ce monde est un *premier*, une *priméité*, comme ce qu'était le monde pour Adam :

Ce qu'était le monde pour Adam le jour où il ouvrit les yeux sur lui, avant qu'il n'ait établi de distinctions ou n'ait pris conscience de sa propre existence – voilà ce qu'est le premier : présent, immédiat, frais, nouveau, initial, spontané, libre, vif, conscient et évanescent. Souvenez-vous seulement que toute description que nous en faisons ne peut qu'être fautive (PEIRCE, C.P. 1.357).

Bibliographie

DEBOUT, S., 1978, *L'utopie de Charles Fourier*, Paris, Payot.

DURAS, M., 1969, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2004, "La sémiotique de Peirce", in *Signo*.
Site Internet de théories sémiotiques,
<http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2013, "La pensée iconique", in RS.SI (Recherches sémiotiques/Semiotic inquiry), *Peirce et l'image/ Peirce and the image*, Volume 33, n°1-2-3, Association canadienne de sémiotique. Mis en ligne le 30/12/2018 :
http://nicole-everaert-semio.be/nicole-fr/php/fr_4_art.php

- GUERS-VILLATE, Y., 1985, *Continuité/discontinuité de l'œuvre durasienne*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles.
- KLIMIS, S. et VAN EYNDE, L. (Eds), 2002, *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- LEHOUCK, E., 1996, *Fourier aujourd'hui*, Paris, Denoël.
- MAGRITTE, R., 1979, *Écrits complets*, Paris, Flammarion.
- MICCIOLLO, H., 1980, "La destruction capitale," in *Le Français dans le Monde*, n° 156.
- PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, *Collected Papers*, Vol 1-6 ; 1958, *Collected Papers*, Vol 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.