

Détruire dit-elle, écrire peut-être

Catherine Alcouloumbré

*Le neutre, si nous le pensions, libérerait la pensée de la
fascination de l'unité. Le neutre est une menace et un scandale
pour la pensée¹.*

Maurice Blanchot

La psychanalyse, une écriture à blanc

Lorsqu'on dit d'un métal qu'il est chauffé à blanc, cela signifie qu'il est porté à une température plus élevée que lorsqu'il est chauffé au rouge. Il est porté au-delà de l'incandescence, plus haut que le plus haut degré – qui est invisible, qui est un degré superlatif où le superlatif grammatical défaille. On ne le voit pas : il brûle. On ne le voit pas : on l'éprouve².

C'est à propos de l'écriture de Marguerite Duras que Mireille Calle-Gruber propose cette intéressante analogie d'une écriture à blanc : « L'écriture de Duras entre texte et film, entre vivre et mourir, se veut brûlure à blanc³. »

Pour que quelque chose ait eu lieu au lieu de rien : voici ce que dit le vice-consul de Lahore, à Calcutta, à Anne-Marie Stretter, un soir de danse, quand elle ira jouer du piano dans le salon octogonal, là où il n'est pas question qu'il puisse venir la retrouver.

Ces cris du vice-consul à une femme inaccessible rendent audible, presque tangible, ce à quoi invite l'écriture de Marguerite Duras. *L'écriture et les cris* deviennent *de* l'événement, quelque chose qui arrive de là, hors de portée du narratif lui-même, hors de tout dispositif grammatical de causalité logique : il ne s'agit pas de fabriquer un récit ni de mouliner du sens à propos de ce *quelque chose* mais d'accueillir un dire depuis le corps de la langue elle-même, un souffle agonique, la vibration d'un écrire sans sujet constitué, avant toute présence subjective. C'est cette dimension de l'écrire que Duras réfère à « une sauvagerie d'avant la vie⁴ ».

¹ Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

² Mireille Calle-Gruber, Marguerite Duras, *La noblesse de la banalité*, Cherbourg, de l'incidence éditeur, p. 124.

³ M. Calle-Gruber, *La noblesse de la banalité*, *op. cit.*, p. 125.

⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Minuit, 1993, p. 21.

Or l'écriture durassienne en acte résonne à travers l'expérience de la langue qu'offre une psychanalyse : une ascèse analogue, spirituelle, semble requise à propos de l'acte psychanalytique comme à propos de l'acte d'écrire. Au moins quand il arrive qu'il y ait acte, événement décisif qui pour autant n'est jamais décidable en amont. C'est cette affinité que je propose d'évoquer dans le cadre de cet article.

Le titre, *Détruire dit-elle, écrire peut-être*, trouve son origine du roman de Marguerite Duras *Détruire dit-elle*⁵ et permet de mettre en correspondance, sous modalité infinitive, ce que l'acte d'écrire, de l'écrire en acte, sous l'angle du détruire⁶, permet d'éclairer au regard de l'acte psychanalytique.

En effet, si une cure de psychanalyse menée à son terme permet de dire qu'il n'y aura pas eu acte sans l'expérience limite et irréversible de passer à un point impensable, l'écriture et l'évolution du style de Marguerite Duras imposent le même constat dès le tournant de la fin des années 1960. La parution du roman *Le Vice-consul* en janvier 1966, année mirifique⁷, est en soi porteuse du film *India Song* en 1974, suivi de *Son nom de Venise*, en 76.

C'est de ce lieu-là (*Détruire, dit-elle / écrire, peut-être*), au-delà de toute parole, que surgit la musique⁸ avec Duras, lieu de la forêt, lieu de la folie : avec l'appui de quelques exemples syntaxiques textuels et filmiques choisis - une phrase ou une image qui n'existerait pas, un rien, une écriture à blanc, une image absolue, un punctum barthésien, le film noir, etc. -, le projet est ici de montrer comment agissent de tels effets de style, de distorsion de la langue, jusqu'à rendre accessible la dimension du neutre, de donation de la seconde mort, de cas qui tombe, de troublante liberté en fin d'analyse. *Vivre avec le trouble*⁹.

Si la dimension du neutre ne peut être saisie que sous l'angle d'une expérience, selon une acception foucauldienne¹⁰, expérience du sensible d'un lieu sans lieu, celle du dehors, de l'impersonnel, d'une écriture en fragments, le neutre prend dès lors des couleurs lacaniennes : d'abord avec Blanchot qui le pense comme expérience limite, écriture qui s'écrit depuis le désœuvrement, écriture du

⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1969.

⁶ M. Blanchot, *L'amitié*, *op. cit.*, p. 132-136.

⁷ Antoine Compagnon, *1966 Année mirifique*, Paris, Gallimard, 2026.

NdR. 1966 est aussi l'année de parution des *Écrits* de Jacques Lacan, Paris, Seuil, 1966.

⁸ M. Duras, *Détruire dit-elle*, *op. cit.*, p. 133 (un craquement de l'air) à p. 137 (C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle).

⁹ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. V. Garcia, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020.

¹⁰ Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, n°229, 1966 ; réédité dans Michel Foucault, « La pensée du dehors - texte 38 », *Dits et Écrits, T. 1*, Paris, Gallimard, 1994, p. 513-539.

désastre¹¹, disparition du moi, désistement du sens, passage *du je au il*, et surtout avec l'écriture de Marguerite Duras dans ses torsions et son évolution, au cœur de cet article.

Détruire dit-elle, écrire peut-être

Après la parution du *Vice-consul* en janvier 1966 et de façon sensible dès *Détruire dit-elle* en 1969 – on est alors dans la foulée du *Comité d'action étudiants-écrivains du 18 mai 68* – la modification de l'écriture durassienne devient décisive et pointe alors ce moment crucial dans son œuvre lorsque viennent à se produire d'étonnantes distorsions du code et de la langue qui se révèlent après-coup d'une étrange et banale éloquence.

Trois textes-films permettent à eux seuls de repérer comment se donne à entendre, à voir, le dévoiement de son écriture vers l'impersonnel de la 3^{ème} personne, utopique, hors-lieu : ces trois textes/films sont contemporains de la décision de Marguerite de passer elle-même derrière la caméra, guidée par la nécessité d'une écriture filmique, qui va se radicaliser :

1. *Détruire, dit-elle*, paru en 1969.
2. *L'amour*, en 1971, suivi d'une écriture filmique *La femme du Gange*¹², en 1972.
3. *Le Vice-consul*, paru en 1966, suivi d'une écriture filmique en 1974 et 76 avec *India song – Son nom de Venise dans Calcutta désert. C'est là un choc inédit au cinéma : India Song / India song bis* connaissent une unique bande sonore, les mêmes sons, les mêmes lieux aussi mais déserts, vides, en ruines.

Duras réalise toujours ses films avec de petits budgets et sur des périodes courtes. À cette époque, la disjonction des voix et des corps *morcelés* devient sensible lors du passage du corps à une voix neutre, sans âge : brisures visuelles du texte, décalages récurrents de l'enchaînement narratif, ruptures syntaxiques ou modales, images blanches¹³ font place et lieu à cette contrée de *L'amour Duras*.

Quel amour c'était...

Entier...

Mortel...

¹¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, [1980] 1997.

¹² Marguerite Duras, *Nathalie Granger suivie de La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.

¹³ Catherine Alcoulobré, « Textures du neutre », 2022 :

<https://alcoulombre.fr/2024/06/15/textures-du-neutre-2/>

Si je vous le demandais, accepteriez-vous de me tuer ?

Oui¹⁴.

L'accroche ici pour une approche des dislocations et cris de la langue (syntaxe, lexique, pronoms personnels, indices temporels...) est un détail saisi dans le dernier livre de Jean Allouch quand il s'appuie sur la *Logique de Port-Royal* (1662), via Louis Marin : « La seule question est de savoir si cette opération théorique de neutralisation du sujet de l'énonciation est possible¹⁵ ». Cet abord d'un sujet de l'énonciation et de son absence est en question en effet depuis des décennies, déjà dans le champ éminent de la sémiologie des années 1970, à travers certains tours de la folie, enfin dans l'expérience d'une psychanalyse.

Étant donné la propension déjà repérable et le regard porté vers l'impersonnel dans le contexte des années soixante, vers cette impersonnalité utopique sous forme d'abandon de tout secret et de toute personnalité telle qu'en parle Mascolo¹⁶, cité par Marie-Magdeleine Lessana « *la raison de Lol*¹⁷ », voire la « dé-personne » comme le dira Duras à propos de Lol V Stein, que serait cette sorte d'opération de « neutralisation » du sujet, non selon un défaut d'existence¹⁸ mais selon l'exigence d'un vivre à la troisième personne ? Un détour par l'exemple de langues ergatiques serait peut-être précieux, ici, aux côtés de Duras.

Abordons cette question dans sa *dit-mension*¹⁹ esthétique à la lumière de quatre points cruciaux à divers titres, dans le cadre des textes-films de la période retenue :

- a) les deux films de *La femme du Gange*
- b) l'image absolue
- c) le punctum
- d) la non-image, image nulle, image blanche, film noir.

¹⁴ M. Duras, « Avant-propos », dans *Nathalie Granger suivie de La femme du Gange*, op. cit., p. 103-104.

¹⁵ Louis Marin, *La critique du discours. Sur la logique de Port-Royal et les pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975, p. 349, cité par Jean Allouch, *Vitalité du neutre, neutralité du vital. Sur la folie et son autre tour*, Paris, revue neutre/Epel, 2024, p. 11, n. 1 et p. 85.

¹⁶ Dionys Mascolo, *Fragment d'utopie*, 1962 et repris en 1993 dans *À la recherche d'un communisme de pensée*, Paris, Fourbis, 1993.

¹⁷ Marie-Magdeleine Lessana, *Dits à la télé, suivi de la raison de Lol*, Paris, Epel, 1999.

¹⁸ Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 670.

Il écrit à propos de la forclusion : « C'est dans la symphise même du code avec le lieu de l'Autre que gît le défaut d'existence que tous les jugements de réalité où se développe la psychose n'arriveront pas à combler. »

¹⁹ Dit-mension, jeu de mots de Lacan, dimension du dire... « L'étourdit », *Scilicet*, n°4, 1973, p. 5-52.

Telles les arêtes d'un cristal au regard du cadre qui s'impose, chacun de ces quatre points dans l'écriture durassienne cisèle de petites choses de *ce basculement qui fait qu'après que l'objet a occupé son lieu (dit par Lacan « lieu de l'Autre »), c'est ce lieu [dès lors dit lieu du corps] qui résorbe l'objet*²⁰. Ce lieu de l'empreinte de l'absence de quelque chose qui aurait eu lieu, dont il ne reste que le lieu, vide, ce sont les rues de Calcutta déserte d'*India Song bis* :

VC. Je vais faire comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici, dit le vice-consul de Lahore (à Anne-Marie Stretter).

[...]

VC. Je vais faire comme s'il était possible que vous me reteniez.

AMS. Oui. Pourquoi faisons-nous ça ?

VC. *Pour que quelque chose ait eu lieu.*

AMS. *Entre vous et moi ?*

VC. Oui, entre *nous*²¹.

a) « *La femme du Gange*, c'est deux films : le film de l'image et le film des voix²². »

« Les voix... ELLES SE PARLENT. ELLES IGNORENT LA PRESENCE DU SPECTATEUR. Il ne s'agit pas d'un commentaire... Ce ne sont pas non plus des Voix off, elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent. »

– Logique de l'égaré des lieux, il est sensible que si la mendicante demande une indication, c'est pour se perdre... Et dans *L'amour*, on ne sait plus rien :

[...] où est-on ? - ici c'est *S.Thala* jusqu'à la rivière

- Et après la rivière ? - après la rivière, c'est encore *S.Thala*²³.

– Logique de l'égaré du temps, Alissa a toujours 18 ans²⁴ (L V Stein, la jeune fille...).

– Logique du désir et de la folie : dans *Détruire*, c'est la forêt d'où vient la musique, par-delà les tennis au fond du parc ; dans *L'amour*, c'est au-delà de la digue, ce sont les sables et la mer d'où émergent d'autres noms, Stein Alissa, Aurelia Steiner, Voix1/Voix2...

²⁰ Jean Allouch, *L'Autre sexe*, Paris, Epel, 2015, p. 186 ; George-Henri Melenotte, *L'insistance de la lettre chez Lacan*, Paris, Epel, 2021.

²¹ C'est moi qui souligne.

²² M. Duras, « Avant-propos », *La femme du Gange*, op. cit., p. 103-104.

²³ *Id.*, p. 120.

²⁴ M. Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 134.

Avec *India Song bis*, Duras cherche au cinéma la mort de la représentation, de façon ascétique jusqu'à *l'Homme Atlantique* (1981), film où une absence d'image, une image noire, tente de faire coupure à toute représentation.

Par ailleurs, c'est en 1973, dans une semblable recherche de non-représentation, que le film de Guy Debord, *La Société du spectacle*, sort sur les écrans parisiens²⁵, quinze ans après l'essai écrit du même titre :

Dès ses premiers films et de façon de plus en plus claire, Debord nous montre l'image en tant que telle, c'est-à-dire, selon un des principes théoriques fondamentaux de *La Société du spectacle*, en tant que zone d'indécidabilité entre le vrai et le faux. Mais il y a deux façons de montrer une image. L'image exposée en tant que telle n'est plus image de rien, elle est elle-même sans image. La seule chose dont on ne puisse faire une image, c'est pour ainsi dire l'être image de l'image. Le signe peut tout signifier, sauf le fait qu'il est en train de signifier. Wittgenstein disait que ce qu'on ne peut signifier ; ou dire dans un discours, ce qui est en quelque sorte indicible, cela se montre dans le discours. Il y a deux façons de montrer ce rapport avec le « sans-image », deux façons de donner à voir qu'il n'y a plus rien à voir. L'une, c'est le porno et la publicité qui font comme s'il y avait toujours à voir ; toujours encore des images derrière les images ; l'autre qui, dans cette image exposée en tant qu'image, laisse apparaître ce « sans-image » qui est, comme disait Benjamin, le refuge de toute image. C'est dans cette différence que se jouent toute l'éthique et toute la politique du cinéma²⁶.

b) Image absolue et décisive inexistence (de l'objet)

Duras pensait nommer son roman *L'Amant L'image absolue* : il existe une photographie manquante, jamais prise, qui aurait capturé un moment clé de sa jeunesse. Cette absence a des effets : « cette image, cette photographie absolue non photographiée, est entrée dans le livre²⁷ ». Comment ce qui n'existe pas peut-il agir ainsi ? demande-t-elle, à sa façon : l'image absolue induit l'idée que l'absence même de cette image réelle peut donner lieu à une expérience décisive et

²⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, 1973, film de Guy Debord, documentaire.

²⁶ Giorgio Agamben, *Le cinéma de Guy Debord, Image et mémoire*, 1995. Ce texte est la transcription – revue par Agamben – d'une conférence prononcée dans le cadre d'un séminaire consacré à Guy Debord, accompagné d'une rétrospective de ses films, lors de la 6ème Semaine internationale de vidéo à Saint-Gervais, Genève, en novembre 1995. Texte intégral, éditions Hoëbeke, 1998, collection Arts & esthétique, (p. 65-76), publié avec trois autres articles, dans un recueil intitulé *AGAMBEN, Image et mémoire*. Paris, Gallimard, 1998 :

<https://www.pileface.com/sollers/pdf/Le%20cin%C3%A9ma%20de%20Guy%20Debord.pdf>

²⁷ Marguerite Duras, « Entretien avec Hervé Le Masson, *Inconnue de la Rue Catinat* », *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984. Duras donne à son roman *L'Amant* comme titre original « L'Image absolue » :

https://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1038_19840928/OBS1038_19840928_092.pdf

inédite. Lieu du neutre qui traverse son œuvre ? Vu sous l'angle de la seconde analytique dépliée par Jean Allouch, l'écrire qui fait acte, avec Duras, serait affine à une fin d'analyse qui fait acte.

c) Punctum barthésien et rapport à nos morts

Dans *La chambre claire*²⁸, Barthes évoque à l'aide du « punctum » le rapport à nos morts, cette espèce de « supplément subtil, cette chose en plus que l'image me donne. [...] une piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés ». Le punctum peut être un détail quelconque, souvent visuel, mais surtout il a un effet intime, subjectif. Devant la photo de sa mère, dans le jardin d'hiver : le punctum devient un déictique de l'absence, du deuil, de l'éprouvé d'une présence réelle, telle un fantôme. Non de l'ordre du détail ni du localisable, le « punctum » est « d'intensité » : au-delà de la disparition, il pointe la présence du « Ça a été », le point invisible qui émeut, *camera lucida*, la chambre claire.

Dans le recueil « L'impensable qui fait penser²⁹ », un article est intéressant à ce propos : *Au bord de l'image, Aux marges de La Chambre claire*³⁰ dans la mesure où il souligne l'immense mélancolie inhérente à cet émoi induit du punctum.

d) Non-image, image nulle et film blanc, film noir

Juste après le tournage de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* en 1976, Duras évoque une image nulle, des images nulles : « Je voulais, oui, remplacer l'image d'India Song par une non-image peut-être – enfin ce qui est au plus près d'une image blanche. [...] faire ça, un film blanc³¹ ».

Puis *Les Parleuses*³²...

« Je sais que le lieu où ça s'écrit, où on écrit [...], c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité sensorielle. Tout n'est pas entendu, mais certaines choses seulement, voyez. C'est un lieu noir et blanc³³. »

« Lieu de l'horreur de l'acte analytique en tant qu'il objecte au semblant³⁴ » ?

²⁸ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

²⁹ Pierre-Antoine Fabre, Annie Tardits et François Trémolières (dir.), *L'Impensable qui fait penser, Pour Jacques le Brun*, Paris, Seuil, 2009.

³⁰ *Id.*, n. 29.

³¹ Marguerite Duras, *Lettres retrouvées, entretiens avec Michelle Porte, 1969-1989*, Paris, Gallimard, 2022.

³² Marguerite Duras, « Entretien 1974 avec Xavier Gauthier », dans *Les Parleuses*, Paris, Gallimard, p. 151.

³³ Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras*, Paris, La Pléiade, 2014, p. 152.

Le noir, le bloc noir³⁵ : « [...] “Quand on lit, on se retrouve, et quand on va au cinéma, on se perd”. Et quand on va voir tes films, on ne se perd pas. C’est dans le noir qu’on se retrouve³⁶. »

Le « noir atlantique » : *Je crois que le noir est dans tous mes films, terré, sous l’image.*

Le noir couleur :

L’Homme Atlantique est composé en partie de plans non utilisés d’*Agatha*. [...] Un événement considérable est survenu avec *L’Homme Atlantique*. [...] Je n’avais plus assez de chutes d’*Agatha* pour le remplir d’images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l’intérieur du hall, c’est-à-dire à l’intérieur de l’amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. Alors j’ai employé du noir, beaucoup. [...] C’est la première fois que je filme du noir couleur, je veux dire que j’écris des textes entiers sur du noir couleur. [...] Il défile tout entier comme un fleuve. Il ne s’agit pas d’une matière arrêtée, mais d’une matière en mouvement, entre toutes identifiable parce que plus étroitement liée au son, à la parole, du moment qu’aucune image ne corrompt la plénitude du lien entre noir et son, et surtout entre noir et parole, entre noir et vie, noir et mort³⁷.

Question de l’adresse, poétique du quiconque

Un autre aspect intéressant est la question de l’adresse dans l’écriture et dans une cure analytique : qui s’adresse à qui ? « C’est bien autour de la question de l’adresse et comme une question portée en ce lieu même de l’adresse que s’opère la modification du style durassien ». À propos du neutre, après *glissement*³⁸, ce serait une parole sans adresse. *Le Vice-consul*³⁹ dès 1966 annonce cette poétique du *quiconque*⁴⁰, du *n’importe qui* :

C’est vrai, il hurlait chaque jour le vice-consul... mais d’un lieu pour moi secret. Comme chaque jour on prie, lui il hurlait. C’est vrai ça, il criait fort et dans les nuits de Lahore, il tirait sur les jardins de

³⁴ J. Allouch, « La passe ratée du vice-consul », *Lettres de l’école*, n°22, 1978, p. 397-406. Cf. phrase finale : « Si le vice-consul – cette plaie – n’est pas sans susciter en son adresse quelque chose comme de l’horreur, c’est l’horreur même de l’acte psychanalytique en tant qu’il ne supporte pas le semblant. » :

<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/Lettres-de-LEFP-22-6.pdf>

³⁵ Marguerite Duras, « Le bloc noir », dans *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 30-34. D’abord paru dans le numéro 57 de l’hebdomadaire *Des femmes en mouvement*, 11-18 septembre 1981.

³⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, *Cahiers du cinéma*, n°312-313, 1980, p. 58-59.

³⁷ Marguerite Duras, « Le noir atlantique » dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 14-17.

³⁸ Jean Allouch, *Pourquoi y a-t-il de l’excitation sexuelle plutôt que rien ?*, Paris, Epel, 2017, p. 67 : « Qu’est-ce qui rend donc possible un tel passage, un tel virage, un tel glissement (qui convoque le terme de versement plus haut employé à propos des deux analytiques lacaniennes ?) », p. 16 et 45.

³⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

⁴⁰ Jean Allouch, « Du n’importe qui », *L’amour Lacan*, Paris, Epel, 2009, p. 144 : « Voici le transfert, un de ses versants tout au moins ; et voici aussi ce dont, réglé sur le “n’importe qui”, le désir du psychanalyste permettrait à l’analysant de se dégager. Fin du transfert, illumination : “c’était n’importe qui !” ».

Shalimar pour tuer. N'importe qui, mais tuer⁴¹. Il tuait pour tuer. Du moment que n'importe qui c'était l'Inde entière en état de décomposition. Il hurlait chez lui, à la Résidence, et quand il était seul dans la nuit noire de Calcutta désert. Il est fou, fou d'intelligence le vice-consul. Il tue Lahore toutes les nuits. (Marguerite Duras)⁴².

Je dis la passe du Vice-consul. Ceci en aucune façon n'implique que cette passe il l'ait franchie. Certainement pas en tout cas en ce temps d'écriture qui s'intitule de son nom de Vice-consul. Si bien qu'il y aura cette autre tentative, *India Song*. Reste qu'avec Le Vice-consul, c'est là le fait remarquable, l'exigence assumée d'insérer – mais peut-être d'une insertion impossible ? – la question du lecteur, qui est du même pas question au lecteur, au coeur même du texte, se traduit par l'invention d'un dispositif d'écriture qui ne manque pas de nous évoquer celui de la passe. (Jean Allouch)⁴³.

La suspension de la voix subjective ouvre une nouvelle érotique induite de cette poétique : le lieu accueille ce qui arrive au *lieu de*, à la *place du* deux et du lien manquant, comme dans la psychose (où une petite lettre se renverse, il y a lieu mais pas de lien). Sous cet angle d'approche, un effet de fin d'analyse peut s'éclairer du rai lumineux que projette ce passage au film pour Duras et son dispositif d'écriture : c'est un moment de dislocation, non du code propre selon l'acception de Foucault⁴⁴, mais dis-location comme un pas de côté à propos de son propre rapport au code, là où un gouffre s'ouvre soudain sous les pieds, un glissement de terrain sans précédent.

Chez Duras, tant le délitement d'une causalité logique que le manque de normalité produisent ce surgissement délibéré des rires et des sirènes de S. Thala, en feu⁴⁵ : désarticulation de la trame narrative et délitement de *cette austère monarchie du sexe* évoquée par Foucault à la fin de *La Volonté de savoir*, la force de détruire en acte efface les personnages, voire tout indice personnel ou possessif⁴⁶ et laisse sans corps des voix machinales, neutres et dissociées, voix de femmes surgies d'ailleurs, extérieures au récit, voix qui se parlent et arpentent affolées des lieux dévastés, sans retour, S. Thala. Ce sont elles qui nomment d'abord le lieu, S. Thala. Le passage à un certain neutre

⁴¹ Ce syntagme « n'importe qui, mais tuer » n'est pas sans évoquer Ricardo Melogno dans l'ouvrage de Carlos Busqued : *Les quatre crimes de Ricardo Melogno, Entretiens*, trad. Guy le Gaufey, Paris, Epel, 2019. En 1982, dans un quartier populaire de Buenos-Aires, R.Melogno tue de la même façon quatre chauffeurs de taxi, sans pouvoir dire un mot de cet acte quatre fois répété, *sans raison*.

⁴² M. Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ J. Allouch, « La passe ratée du vice-consul », *op. cit.*

⁴⁴ Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019.

⁴⁵ Marguerite Duras, *L'amour*, Paris, Gallimard, 1971, p. 66.

⁴⁶ Emile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », *Problèmes de linguistique générale T. 1*, Paris, Gallimard, Tel, 1966, p. 225-236.

chez Duras devient le signe après-coup de *cet objet a chu, qui fait place au neutre*⁴⁷. Ce qui tombe là, c'est le cas de le dire, ce n'est pas rien.

Degré zéro du neutre.

S. Thala, la suspension de la voix subjective

Le lieu récurrent de S. Thala jaillit d'abord dans le roman *L'amour* (1971) puis tisse en filigrane une trame à travers tous ses derniers textes et films. Il rejoint ce lieu sans lieu de l'écrire, ce temps de l'attente, de l'oubli. Seules y passent des vibrations, puis un souffle dans une chambre inconnue, un hôtel, un lieu vide, un cri, un meurtre au loin (*Moderato Cantabile*, 1958), sans image, un désir absolu : irréversible virage⁴⁸.

Une absence au lieu de l'Autre. Au bi du bout, la folle dissipation du rapport sexuel qu'il n'y a pas, quoi qu'on en dise⁴⁹. *Détruire dit-elle* est un texte charnière avant *L'amour* et *La femme du Gange*, film tourné du 14 au 26 novembre 1972 à Trouville, sur la côte normande⁵⁰, qui offre un entrelacs entre l'errance des voix sans corps et le mouvement des corps sans voix, le voyageur, le fou qui marche, la jeune fille, la mendicante enceinte, les enfants. Là, on glisse dans le champ ouvert par le neutre que met en valeur la seconde analytique : les pronoms personnels sujet s'effacent (*Ne savent pas être entendues... Ne les appelle pas / Le fou arrive. Parle seul / Se sait être aimée...*), le triangle se fait et se défait sans cesse entre eux, le ternaire des personnages sans nom insiste, vibrations d'un désir saisissant, de la digue à la mer, de l'hôtel à la digue et au-delà, c'est encore S. Thala, le mouvement des corps qui marchent, les cris, les sirènes. La voix devient neutre, l'adresse s'estompe, cet élan si fort de mourir parfois, l'attente, l'oubli, la peur de la folie, *détruire dit-elle*⁵¹, *écrire peut-être*⁵²...

Ainsi l'écriture et la modification du style de Marguerite Duras viennent-elles illustrer à merveille un tel virage, ce versement, comme le précise Allouch. Cela semble pointer l'accès à ce que sera ce neutre selon l'acception que lui donne Maurice Blanchot, dès 1931 avec l'écriture de *Thomas le solitaire*⁵³, qui deviendra *Thomas l'obscur*⁵⁴. En 1955, son idée de neutre traverse aussi *L'espace*

⁴⁷ J. Allouch, *Vitalité du neutre, neutralité du vital*, op. cit., p. 87, n. 4.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, [1962] 2000

⁴⁹ Jean Allouch, À propos du « on-dit » : « Dans l'écart du dire supposé à l'impossible redite, il y a de l'on dit. » dans « La passe ratée du vice-consul », op. cit., p. 404.

⁵⁰ Viendra ensuite *La Pute de la côte normande*, Paris, Minuit, 1986.

⁵¹ M. Duras, *Détruire dit-elle*, op. cit., p. 34, dit par Alissa.

⁵² *Id.*, p. 38, dit par Max Thor.

⁵³ Maurice Blanchot, *Thomas le solitaire*, Paris, Kimé, [1932].

⁵⁴ Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, [1941] 1986.

*littéraire*⁵⁵. Enfin, cette notion se précise de plus en plus lorsqu'en 1969 se trouve éditée par Gallimard *L'entretien infini*, presque contemporain de la parution de *Détruire dit-elle*.

L'hypothèse d'absence d'un sujet de l'énonciation dans ces moments d'expérience limite est un appui précieux pour aborder *ce qu'il arrive qu'il se passe* en fin d'analyse⁵⁶, c'est la question de l'acte psychanalytique. C'est de la veine de cette expérience que le dispositif actuel de la passe est censé recueillir le jus. Le neutre serait vital en tant qu'il permet l'expérience du continu : un continu qui n'exclut pas l'hétérogène, le discret, le disparate, le discontinu de la folie, de la mort, parce qu'il s'en constitue dans le même mouvement. La notion de topos chez Grothendieck⁵⁷ n'est pas sans y faire penser.

Blanchot, dans *La Communauté inavouable*⁵⁸, propose une forme de communauté fondée sur une sorte de co-présence à l'absence. Non la communauté ineffable de Bataille. Plutôt une communauté liée par l'intransmissible d'une expérience-limite, « l'expérience du dehors » comme de l'impossible à dire. C'est là que Lacan, avec sa topologie du réel, résonne : une parole sans sujet d'énonciation identifiable, sans destinataire fixé. Ce lieu d'énonciation sans sujet fixe ressemble à ce lieu du Neutre qui traverse les siècles depuis une très ancienne tradition en Inde jusqu'en Occident. Quand on parle de neutralisation, d'effacement du sujet de l'énonciation, après Louis Marin, cela ne veut pas dire qu'il n'y a rien, qu'il n'y a plus d'énonciation. Parler ainsi dit que ça porte sur l'effet de sujet, non sur l'énonciation elle-même. Hors représentation, hors signification, cet irréductible virage est ce qu'on appelle la/une *passe* dans quelques milieux psychanalytiques. C'est un lieu de passage, paradoxal, obscur, irréversible, sans les coordonnées syntaxiques du sujet de l'énonciation.

Samuel Beckett poussera lui aussi l'effacement du sujet à un point tel que le lieu vient à persister sans sujet, en particulier dans un surprenant court-métrage *Film*, réalisé en 1960 avec Buster Keaton⁵⁹.

⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1985.

⁵⁶ Jean Allouch, « Versions du fantasme, leurs effets sur l'exercice analytique et sa fin », intervention à l'ALI, 24 janvier 2021 :

<http://jeanallouch.com>

⁵⁷ Alexandre Grothendieck, *Récoltes et semailles, Réflexions et témoignages sur un passé de mathématicien, T. 1*, Paris, Gallimard, 2022, p. 47, n. 29 ; voir aussi : Alain Connes et Patrick Gauthier-Lafaye, *À l'ombre de Grothendieck et de Lacan, Un topos sur l'inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2022 ; Colloque de la Lysimaque : *Lacan et Grothendieck, l'impossible rencontre ?*, 21-22 mai 2022, accessible sur le site de Stéphane Dugowson :

<https://sites.google.com/site/dugowsonrecherche/coordinations-colloques/LG>

⁵⁸ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1990.

⁵⁹ Samuel Beckett, *Film*, avec Buster Keaton, 1965.

« Il n’y a pas d’écriture sans traversée de la forêt des morts », écrit Yannick Haenel⁶⁰ à la recherche d’une phrase absente, « perdue » de Duras. Ladite phrase parle au plus secret de ce qu’il nomme ce « point scintillant et neutre, absolument irrécupérable, qui échappe à l’emprise de la société. ».

*Ce projet est inhabituel et il exige de vous, lecteur, une pincée de bonne volonté et de patience. Il exige l’effort de laisser le travail réalisé ici travailler en vous*⁶¹.

Le dernier mot⁶²

Lecteur.e, nul tour d’analyse, nul écrire effectif, jamais, sans une passe étroite à travers la folie et la forêt des morts ! Passage impensable, *camera obscura camera lucida*, qui requiert *a minima* la délicatesse et le commun de la troisième personne : *la* phrase absolue, telle une image absolue, se sera trouvée dès lors élevée à la dignité du neutre. Ainsi en va-t-il de la liberté de tout un chacun.

⁶⁰ *L’irréductible*, revue numérique AOC, 4 février 2024 : un joli texte de Yannick Haenel : <https://aoc.media/fiction/2024/02/03/lirreductible/>

⁶¹ Eduardo Köhn, *Comment pensent les forêts ? Vers une anthropologie au-delà de l’humain*, préface de Philippe Descola, Paris, Zones sensibles éditions, 2017.

⁶² Maurice Blanchot, *Le dernier mot*, tel est le titre d’un écrit en 1935, édité ensuite à Paris, Fontaine, 1947.