

L'après-guerre de Duras

— une écriture de réconciliation avec l'époque

Mirei SEKI

— La mort sera japonaise. La mort du monde. Elle viendra de Corée. C'est ce que je crois. — dit, Marguerite Duras dans son livre *Emily L.*¹⁾, sorti en 1987. Le traducteur pionnier des œuvres durassiennes au Japon, Michio Tanaka, a fait état d'une disposition négative de l'écrivaine à l'égard du Japon dans la postface de sa traduction d'*Emily L.*²⁾. D'ailleurs selon lui, Duras elle-même ne s'en était pas cachée dans une lettre personnelle adressée à son traducteur.

Duras avait perdu son frère préféré à cause d'un manque de médicaments, dans l'Indochine occupée par les Japonais. Comme notamment dans son œuvre à la fois romanesque et cinématographique *Agatha*, Paul, le frère cadet que Duras a tant aimé, revivra sous forme explicite ou implicite à plusieurs reprises dans la création durassienne. *Agatha*³⁾, le premier livre du cycle atlantique, dont l'amour incestueux apparaît pour la première fois d'une façon indéniablement claire comme intrigue principale après l'apparition de son esquisse dans *L'Été 80*⁴⁾, a été premièrement publié en tant que texte, puis suivi de la réalisation du film tourné par l'auteure elle-même sous le titre d'*Agatha et les lectures illimitées*⁵⁾. Duras ne raconte son amour d'enfance comme le sujet initial que dans ce seul ouvrage, *Agatha*. Or, par le fait qu'elle en crée, trente-neuf ans après la mort de son frère, les deux versions littéraire et cinématographique, on peut comprendre combien cette mort l'a marquée. En 1942, Duras n'avait pas encore le moyen d'affronter ou d'aborder sa mort, elle n'était pas écrivaine. Il faudra attendre encore un an pour qu'elle le devienne. Cette même année du deuil de son propre frère, Duras a aussi perdu un autre parent cher ; un nouveau-né, mort à sa naissance. Elle a décrit cet

accouchement qui s'est mal terminé dans *Outside*⁶⁾.

On m'a dit : « Votre enfant est mort. » C'était une heure après l'accouchement. La sœur supérieure est allée tirer les rideaux, le jour de mai est entré dans la chambre. J'avais aperçu l'enfant quand il était passé devant moi, tenu par l'infirmière. Je ne l'avais pas vu. Le lendemain, j'ai demandé : « Comment était-il ? » On m'a dit : « Il est blond, un peu roux, il a de hauts sourcils comme vous, il vous ressemble. » « Il est encore là ? » « Oui, il est là jusqu'à demain. » « Est-il froid ? » R. m'a répondu : « Je ne l'ai pas touché mais il doit l'être. Il est très pâle. » Puis il a hésité et il a dit : « Il est beau, ça doit être aussi à cause de la mort. » J'ai demandé à le voir. R. m'a dit non. J'ai demandé à la mère supérieure, elle m'a dit non, que ce n'était pas la peine⁷⁾.

Tout comme pour la mort de son frère préféré quelques mois après en Indochine, Duras ratéra pour jamais cet unique et dernier moment pour voir son enfant éternellement perdu. Et c'est l'année suivante que Duras lance sa carrière littéraire professionnelle avec la publication de son premier roman *Les Impudents*⁸⁾. Ce roman quasi-autobiographique sorti chez Plon en 1943 relate l'histoire d'une famille française pauvre en Indochine. Dorénavant, comme nous le savons, Duras mènera une activité prodigieuse en tant qu'écrivaine, scénariste, réalisatrice, metteuse en scène, et même journaliste, jusqu'à sa mort en 1996. Sa carrière, qui durera plus de cinquante ans, est donc lancée après avoir eu l'expérience de deux morts dont elle n'a même pas pu voir les corps. Elle sera hantée ainsi par cette expérience. Seule l'écriture lui permettra de s'approcher de ces deux corps invisibles.

Dans ses œuvres, parsemées de notions relatives à la vie et à la mort, Duras approfondit des réflexions où le littéraire touche au philosophique, politique, historique dans l'ordre d'une activité langagière qui conjugue ces deux ultimes états vivants. Le sujet, largement discuté et développé pendant la seconde moitié du XX^e siècle dans les champs non seulement politique ou sociologique mais aussi littéraire ou philosophique, s'élargit également tout au long de sa

carrière qui débute juste avant la fin de la seconde guerre mondiale, puis évolue après 1945. Pour Duras, écrire est une façon de se réconcilier avec le temps qui s'est écoulé et qui continue de s'écouler. Nous allons examiner dans cet article les textes relatifs à son expérience marquée par l'époque des guerres, et clarifier comment cette réflexion a joué un rôle décisif chez notre écrivaine. Cette analyse portera à la fois sur son écriture et sur son activité langagière.

I. L'écriture pour la compréhension ou la réception d'un passé difficile à accepter

Les œuvres durassiennes, pour ainsi dire, répondent à une demande à la fois personnelle et contemporaine, en tant que survivante des années de guerres. Traitant de l'histoire qui se passe dans la ville d'Hiroshima douze ans après la bombe atomique (*Hiroshima mon amour*, 1960), ou de l'amour maudit et éternellement perdu pour Paul pendant la seconde guerre mondiale (*Agatha*, 1981), et encore de l'existence inimaginable d'un corps cadavérique appartenant à son mari rescapé des camps (*La Douleur*, 1985), les ouvrages durassiens ont toujours été orientés vers la remise en question la vie ultérieure après une perte, en d'autres termes, la survie d'une telle expérience dure à comprendre ou nommer, qui déterminera l'après-guerre de l'écrivaine. Le temps présent portera les repères du passé et ce temps sera obsédé par la mémoire de l'adieu, arrivé sans prévenir, comme dans le cas de Riva par rapport à la mort soudainement advenue de son amant allemand dans *Hiroshima mon amour*⁹⁾. Le sentiment de soupçon qu'inspiraient les Japonais à Duras ne l'empêchait pas dans *Hiroshima mon amour* de considérer le malheur humain qu'ils ont vécu. Dans l'article intitulé « Je me souviens » inséré dans *Les Yeux verts*¹⁰⁾, Duras raconte les émotions qu'elle a eues à l'annonce du largage de la bombe.

Je me souviens du 6 août 1945, on était mon mari et moi dans une maison de Déportés près du lac d'Annecy. J'ai lu le titre du journal sur la bombe d'Hiroshima. Puis je suis sortie précipitamment de la pension

et je me suis adossée au mur devant la route, comme évanouie debout tout à coup. Petit à petit la raison est revenue, j'ai reconnu la vie, la route. [...] Ce sont des souvenirs très précis, très clairs, j'étais très clairement devenue une autre personne. Ensuite, et c'est là que je veux en venir, ensuite dans ma vie, je n'ai jamais écrit sur la guerre, sur ces instants-là, jamais non plus, sauf quelques pages, sur les camps de concentration. De même, si *Hiroshima* ne m'avait pas été commandé, je n'aurais rien écrit non plus sur Hiroshima et lorsque je l'ai fait, vous voyez, j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi¹¹).

Duras a bien fait remarquer que le scénario était une commande, et que l'idée n'était pas d'elle. En outre, la proposition faite par Alain Resnais d'écrire l'histoire concernant Hiroshima paraissait, au début, complètement irréalisable pour Duras. Elle raconte ainsi :

J'avais passé dix, treize jours à me dire que j'abandonnais, qu'il était impossible de faire un film sur Hiroshima¹²).

La même hésitation, qui a gêné Duras à faire de la littérature à partir d'un deuil historique, aurait aussi découragé Françoise Sagan. Cette dernière n'est jamais apparue au lieu de rendez-vous avec Resnais. Dans sa carrière relativement tardive, Duras, qui venait d'avoir enfin le succès auprès du public de *Moderato cantabile*, n'avait plutôt, de sa part, que le choix de rédiger un scénario sur le thème de la guerre pour le premier long métrage de Resnais. *Hiroshima*, qui est le lieu de la survivance après la catastrophe, décrit également, en tant qu'ouvrage, la tentative de refaire la vie après sa déconstruction. Cette attitude de re-manipulation ou d'aménagement envers ce qui reste après un incident personnellement et historiquement déterminant, pourrait expliquer la persévérance de la réécriture du même motif, pour le cas de Duras. Il ne s'agit plus de l'histoire toute neuve. Riva, qui a déjà connu l'amour perdu, et le Japonais, qui est le seul survivant de sa famille, doivent faire face à un passé pesant, en perdant leur amour qui est à peine né. Ils tentent, à chaque instant,

de résister à la plongée dans l'oubli total, sinon à l'effacement complet de ce passé douloureux à surmonter. Dans *La Douleur*, publié en 1985, l'écrivaine raconte avoir vécu une brève rencontre en 1944 avec un collaborateur, qu'elle croyait soldat allemand. Riva, dont le modèle est l'auteure elle-même en relations à la fois avec son amour allemand et aussi avec son amant asiatique, comme décrit dans *L'Amant*¹³, affronte le passé sombre de sa jeunesse.

La création discursive artistique est un moyen, ainsi, de rechercher, pour Duras, ce temps d'après, à vivre avec l'expérience marquée par les guerres, le colonialisme ou le post-colonialisme. La vie et la mort ne sont donc jamais formulées chez elle comme un problème métalangagier, mais elles ont une présence vive à la fois dans sa vie biographique et dans ses œuvres. Or, Duras, du fait qu'elle n'a jamais visité ni Hiroshima ni même le Japon, élabore une description à la fois imaginaire et réelle de la ville grâce aux nouvelles qu'Alain Resnais lui envoyait du Japon.

Parmi toutes les choses qu'on nous avait racontées, certaines sont vraies, d'autres fausses, bien sûr. Ainsi : un Européen ne peut pas aimer la cuisine japonaise, laquelle d'ailleurs ne vaut rien. Faux. [...] La vie nocturne continue toute la nuit à Tokyo. Faux. Les boîtes de nuit ouvrent à six heures du soir et ferment à minuit. À une heure du matin tout le monde est couché. [...] Tokyo est la capitale du néon. Vrai¹⁴.

À partir de lettres ou de photos envoyées par Resnais, Duras a construit, ou plutôt reconstruit, la ville historique où l'actrice française aurait rencontré l'architecte japonais durant le tournage d'un film pour la paix. Ainsi *Hiroshima*, tout comme le vécu de Riva ou celui de l'auteure, devient le point de croisement où le littéraire touche le vécu et l'imaginaire, le passé et le futur. Le temps de la rédaction mène l'écriture vers la bordure entre un passé irréversible et un futur qui, chargé de ce passé, avance entre l'expérience personnelle et l'imaginaire historique collectif. Comme le remarque Robert Harvey dans la notice de *La Pléiade* sur *Hiroshima mon amour*¹⁵, la judéité de

Riva, soulignée d'une manière un peu trop écartée du sujet dans l'esquisse écrite sur le « Cahier à Outa », tel qu'appelait l'auteure, a disparu dans le film, alors que dans le texte publié l'année suivante, celle-ci reste, de manière modeste tout de même. La séparation de son père et de sa mère n'est plus maintenue dans la version cinématographique. Par contre, l'idée de l'appellation par le nom des villes natales est gardée à la fois dans le film et dans le texte publié. En voici le brouillon extrait du *Cahier* ;

Elle. Hi-ro-shi-ma

— C'est mon nom ? Oui.

Lui. [Chaque fois que tu verras le mot dans les journaux ?

Elle — Oui. *biffé*] Si tu veux. C'est vrai qu'on en est là seulement. Tu as les yeux couleur de Nevers. Nevers c'est ton nom¹⁶).

Avec un léger changement, cette appellation réapparaît dans le texte publié l'année qui suit la sortie du film.

ELLE : Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.

Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.

LUI : C'est mon nom. Oui.

[On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce¹⁷).

Le texte ainsi que le film se terminent sur la scène où Riva et Okada s'appellent par le nom de leur ville natale respective, Nevers pour Riva et Hiroshima pour Okada, une modification naturelle et logique. On remarque une autre retouche dans le *Cahier*, Duras mentionnait la possibilité que Riva menait le métier de prostituée, mais ce plan est enlevé au moment de la publication. Aussi, a disparu l'idée que l'architecte japonais a connu des Américaines, description politiquement provocatrice et narrativement compliquée. Duras a examiné et refait l'aménagement de l'écrit afin de s'approcher de la survie du temps après Hiroshima. Analysons maintenant un autre

remaniement, celui de l'amour incestueux dans les œuvres durassiennes autour de la description de son frère Paul dans *Agatha* ou dans les textes autobiographiques.

II. La création langagière relative à l'amour perdu

Pour la genèse d'*Agatha*, l'écrivaine donne trois principales explications : La première est le sentiment inédit qu'elle a eu pour son frère Paul. Ensuite, la rencontre avec Yann Andréa en aout 1980 fut décisive, il lui a fait penser à Paul et il joue le rôle du frère dans le film d'*Agatha*. Enfin, la troisième raison vient de l'inspiration nourrie par la lecture de *L'Homme sans qualités* de Musil, dont le récit relate l'amour entre Ulrich et sa sœur Agathe. Dans l'extrait de la conférence de presse de Montréal qui a eu lieu en 1981, en répondant à une question, Duras évoque que le modèle du frère d'*Agatha* est son propre frère perdu :

Q. : Est-ce que ça faisait longtemps que les personnages d'*Agatha* vous poursuivaient ? L'homme dans *Agatha*, c'est « l'homme sans qualités » de Musil.

M. D. : C'est très bien, vous êtes l'une des rares à l'avoir deviné. À Paris, personne ne l'a encore su. À l'origine de ça, il y a ma vie, ma propre vie. J'ai perdu un frère — il avait 27 ans — en trois jours, en Indochine. Il y avait la guerre avec le Japon, il n'y avait pas de médicaments. J'étais en France, et quand j'ai appris la mort de ce frère, je voulais mourir. C'était quand même anormal. Je me jetais la tête contre les murs ; les gens m'ont empêchée de me tuer parce que je voulais mourir. Très souvent après, je me suis dit : « Qu'est-ce qui s'est passé, pour que cette mort ce soit si grave ? » Et petit à petit, je suis arrivée, à travers *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*, à comprendre que ce frère, je l'avais aimé et qu'il m'avait aimée¹⁸).

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, l'amour de Duras envers Paul transparait discrètement dans la ressemblance que Suzanne, le personnage principal, a sentie entre son copain Agosti et son frère Joseph.

Une fois, à la cantine de Ram, pendant qu'on jouait *Ramona*, ils s'étaient embrassés. Il [=Agosti] l'avait entraînée dehors et il l'avait embrassée. Elle le regardait avec curiosité. On aurait peut-être pu dire qu'il ressemblait à Joseph¹⁹).

Plutôt que de ressentir de la joie et du bonheur de ce premier amour naissant avec Agosti, surtout après une demande amoureuse perverse de M. Jo, Suzanne s'est rendu compte qu'Agosti se superposait à Joseph. Dans *L'Éden Cinéma*²⁰), publié vingt-sept ans après *Un Barrage* et quatre ans avant *Agatha*, Suzanne est plus consciente de son souhait. À Agosti qui l'a demandée en mariage, elle a exprimé son refus sans une minute d'hésitation.

Agosti est revenu le lendemain.

Il m'a demandé si je voulais me marier avec lui. J'ai dit que non. Que je préférerais partir avec Joseph quand il reviendrait²¹).

Suzanne a voulu partir avec son frère, un choix que l'auteure n'a pas pu prendre au moment où elle a quitté l'Indochine pour faire ses études à Paris. Elle s'y est installée avec son mari Robert Antelme, alors que Paul est resté puis est mort à Saïgon sous l'occupation japonaise de l'Indochine. Après cette perte, elle a bien découvert leur amour incestueux juste lors du décès de Paul, et y a donné une forme littéraire. Comme dans *Un Barrage* et dans *L'Éden Cinéma*, Duras décrit ce sentiment à l'égard du frère dans le cycle autobiographique. Or, dans *Agatha*, c'est le frère qui supplie Agatha de ne pas partir loin de lui.

LUI : Vous savez, ce n'est pas possible, je ne supporte pas ce départ.

ELLE : Je le sais. (*Temps.*) Vous ne pouvez pas accepter ce départ. De la même façon je ne l'accepterais pas de vous. Jamais. En aucun cas. (*Temps.*) Et nous allons le faire. (*Temps.*) Nous allons pourtant nous faire cela, nous séparer de nos vies²²).

Leur relation qui ne se laissait que vaguement transparaître dans les œuvres précédentes, prend un ton nettement plus déterminant avec une mise en scène narrative sensuelle. Dans *Agatha*, le changement de l'appellation symbolise à la fois leur proximité et leur distance qui alternent suivant la permanente mutation de leur relation.

ELLE : Je dors près de vous. (*Temps.*) Nos chambres sont séparées par une cloison sonore. (*Temps.*) Vous le savez. (*Temps.*)

[...]

LUI : Je rentre dans la chambre hallucinatoire. (*Temps.*) Je crois qu'elle dort. (*Temps.*)

ELLE : Elle ne dort pas.

LUI : Je la regarde. Le sait-elle ?

ELLE : Elle le sait.

[...]

LUI : Le corps de ma sœur est là, dans l'ombre de la chambre²³).

La deuxième personne du singulier est brusquement remplacée par la troisième personne quand leur conversation remonte vers la chambre hallucinatoire. Cette objectivation d'Agatha renforcée par l'appellation de la tierce personne dramatise la scène ultime, qui, pourtant, n'est pas concrètement révélée, comme si Elle devenait le personnage qui jouerait dans une pièce réalisée par leur désir. Le frère, Paul, ainsi a obtenu une vie éternelle dans l'histoire d'amour gigogne théâtralisée. Dans le dernier chapitre, en entreprenant l'analyse génétique du texte *La Douleur*²⁴), nous examinerons le but de cet aménagement de l'écrivaine.

III. L'aménagement possible du passé insurmontable à travers la littérature

Recueil de six textes courts, *La Douleur* est publié en 1985 (sa première rédaction remonte vers 1945). Grâce à la parution en 2006 des *Cahiers de la guerre et autres textes*²⁵), quatre cahiers de manuscrits durassiens réunis par P.O.L en collaboration avec l'Imec, nous pouvons analyser la genèse du brouillon datée de durant et d'après la

deuxième guerre mondiale. Dans sa grande première partie, *La Douleur* raconte le retour de Robert Antelme déporté, le premier mari de Marguerite Duras. Les deuxième et troisième cahiers inclus dans les *Cahiers de la guerre et autres textes* sont des manuscrits de *La Douleur*. Duras n'y mentionne que son attente avant le retour de son mari, probablement parce qu'elle n'osait pas, ou tout simplement elle n'avait pas encore écrit la description atroce relative au corps cadavérique d'Antelme. C'est dans le dernier cahier beige, daté entre 1946 et 49, qu'apparaît un futur article intitulé *Pas mort en déportation* dans son brouillon. Cet écrit est paru la première fois dans la revue *Sorcières*, sans signature, en 1976, et puis repris dans *Outside*, recueil d'articles, en 1981. Voici l'extrait du cahier beige.

Fallait voir comment il mangeait. Cet homme mangeait comme jamais homme ne mange. Ni bête non plus²⁶).

Une description sèche et glaciale de son propre mari moribond qui avait été enfin sauvé à la dernière minute ne nous fait que frémir par l'attitude résolue de l'écrivaine qui cherchait une description réelle avec un regard professionnel. *Pas mort en déportation*, récupéré dans *Outside*, s'ouvre comme suit :

... S'il avait mangé dès le retour du camp, son estomac se serait déchiré sous le poids de la nourriture, ou bien le poids de celle-ci aurait appuyé sur le cœur qui lui, au contraire, dans la caverne de sa maigreur était devenu énorme [...] ²⁷.

La violence du regard appartenant à une tierce personne a disparu, et le ton chaleureux de la narratrice atténue la scène tragique, comme si, afin de vivre ou raconter, ou lire telle cruauté effectuée au passé, l'écrivaine a enfin pris une conviction, après des années d'hésitation, de réécriture, avant la parution de *La Douleur*, que cette cruauté devait se réaliser dans une œuvre littéraire autrement que par une écriture directe. Cet article est presque entièrement recueilli dans *La*

Douleur. En le prolongeant, l'auteure enchaîne avec les phrases suivantes :

Je le regardais de la porte du salon. Je n'entrais pas. Pendant quinze jours, vingt jours, je l'ai regardé manger sans pouvoir m'habituer non plus, dans une joie fixe²⁸).

Le regard intime, qui manquait dans le premier brouillon, ici se dégage. La présence du Je porte au texte une double dimension à la fois interne purement personnelle et externe, banalisée mais universelle, comme c'était le cas pour la mémoire de Nevers et celle de Hiroshima dans *Hiroshima mon amour*. Loin de cacher le poids lourd du passé, Duras, au bout de l'élaboration évolutive, a trouvé le moyen d'accepter la cohabitation de son vécu personnel et de son temps actuel, pour que le lecteur s'approche également de cette scène cruelle. Or, l'intention de l'auteure est loin de vouloir atténuer le passé avec une attitude négationniste. Duras était dans une permanente recherche de la reformulation de ce qui était arrivé, afin que le littéraire, ayant tenté à maints essais de compréhension avant, enfin, de l'accepter, trouve un chemin réversible vers le passé irréparable.

Notes

- 1) Marguerite Duras, Éditions de Minuit, 1987, *Emily L., Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome IV, Gallimard, Paris, 2014, p. 405.
- 2) Marguerite Duras, traduit en japonais par Michio Tanaka, Kawadeshobo-shinsha, Tokyo, 1988, pp. 193-194.
- 3) Marguerite Duras, *Agatha*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- 4) Marguerite Duras, *L'Été 80*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- 5) *Agatha et les lectures illimitées*, réalisé par Marguerite Duras, Des femmes filment, Paris, 1981.
- 6) Marguerite Duras, *Outside*, Éditions Albin Michel, 1981.
- 7) Marguerite Duras, *Outside, Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, 2014, p. 1083.
- 8) Marguerite Duras, *Les Impudents*, Plon, Paris, 1943.

- 9) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris, 1960.
- 10) Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, *Cahiers du cinéma* N° 312-313, Éditions de l'Étoile, Paris, 1980.
- 11) Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, 2014, pp. 663-664.
- 12) Marguerite Duras, in *Le Monde* du 9 novembre 1972.
- 13) Marguerite Duras, *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- 14) Voir la lettre d'Alain Resnais récupérée dans *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, publié sous la direction de Marie-Christine de Navacelle avec la participation d'Emmanuelle Riva et d'autres, Gallimard, Paris, 2009, p. 53.
- 15) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome II, Gallimard, Paris, 2011, p. 1642.
- 16) Marguerite Duras, in « Cahier à Outa », la collection de *La Pléiade*, tome II, Gallimard, Paris, 2011, pp. 109-110.
- 17) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome II, Gallimard, Paris, 2011, p. 76.
- 18) Voir l'extrait de la conférence de presse de Montréal, récupéré dans la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, pp. 1154-1155.
- 19) Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome I, Gallimard, Paris, 2011, p. 465.
- 20) Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, Mercure de France, Paris, 1977.
- 21) Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, 2014, pp. 419-420.
- 22) Marguerite Duras, *Agatha*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, 2014, p. 1125.
- 23) *Ibid.*, p.1137.
- 24) Marguerite Duras, *La Douleur*, P.O.L, Paris, 1985.
- 25) Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, P.O.L / Imec, Paris, 2006, publication posthume.
- 26) *Ibid.*, p. 283.
- 27) Marguerite Duras, « Pas mort en déportation », *Outside*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome III, Gallimard, Paris, 2014, p. 1090.
- 28) Marguerite Duras, *La Douleur*, *Œuvres complètes*, la collection de *La Pléiade*, tome IV, Gallimard, Paris, 2014, p. 47.