

Les amants de Nevers dans *Hiroshima mon amour*: passion et compassion

Joëlle PAGÈS-PINDON

Classes Préparatoires aux Grandes Écoles littéraires, Paris
pages.pindon@wanadoo.fr

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 6 de marzo de 2007

RÉSUMÉ

Dans le film *Hiroshima mon amour*, l'épisode que nous intitulos «Les amants de Nevers» est une réminiscence du passé de l'héroïne. Quand Duras publie le texte du scénario en 1960, elle ajoute des *Appendices*, une trentaine de pages d'annexes presque exclusivement consacrées à l'épisode de Nevers. L'étude qui suit étudie ce texte dans une double perspective: stylistique (la dimension poétique de l'écriture de l'amour) et génétique (l'épisode de Nevers amorçant de façon voilée la thématique autobiographique de *La Douleur*).

Mots clés: amour, écriture littéraire, autobiographie, guerre 1939-1945.

Los amantes de Nevers en *Hiroshima mon amour*: pasión y compasión

RESUMEN

En la película *Hiroshima mon amour*, el episodio que titulamos «Los amantes de Nevers» es una reminiscencia del pasado de la protagonista. Cuando publica Duras el texto del guión en 1960, le añade unas treinta páginas de anejos dedicados casi totalmente al episodio de Nevers. Nuestro análisis enfoca el texto bajo una doble perspectiva; estilística (la dimensión poética de la escritura del amor) y genética (el episodio de Nevers que inicia de modo solapado la temática autobiográfica desarrollada en *La Douleur*).

Palabras claves: amor, escritura literaria, autobiografía, guerra de 1939-1945.

The lovers of Nevers in *Hiroshima mon amour*: passion and compassion

ABSTRACT

In the film *Hiroshima mon amour*, the episode we call “The lovers of Nevers” is a flash back of the heroine’s youth. When the scenario is published by Gallimard in 1960, Duras added thirty pages called “Appendix”, almost entirely devoted to the episode of Nevers. Our paper analyzes this text through a

double approach: stylistic (the poetic language in the writing of love), and genetic (the episode of Nevers as a veiled anticipation of *La Douleur* autobiographic themes).

Key Words: love, literary writing, lived experience, “1939-1945” War.

Avec *Hiroshima mon amour*, titre du film d’Alain Resnais puis du scénario publié en 1960, on assiste au surgissement du mot «amour» dans les titres des œuvres de Marguerite Duras. D’autres suivront, qui reprendront le lexique amoureux: *L’Aman- te anglaise* (1967, roman; 1968, théâtre); *L’Amour* (1971); *L’Amant* (1984); *L’Amant de la Chine du Nord* (1991); ou bien encore, *La Maladie de la Mort*, qui peut s’entendre comme *La Maladie de «l’Amor»* (1982).

Mais *Hiroshima mon amour* marque aussi le surgissement du malentendu qui s’installe autour de l’œuvre de Duras, que l’on présente parfois comme un écrivain pour lectrices de la presse du cœur, à l’image d’une Emma Bovary dont Flaubert stigmatisait les lectures en ces termes: «Ce n’était qu’amours, amants, amantes... forêts sombres, troubles du cœur... *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux et qui pleurent comme des urnes» (*Madame Bovary*, I, 6). Ainsi Robbe-Grillet voyait-il en Duras «l’Édith Piaf du Nouveau Roman»¹. Et plus tard, en 1986, Patrick Grainville qualifiera l’écrivain de «midinette métaphysique»².

En réalité, quand Duras convoque dans son œuvre les clichés ou les grands mythes de l’amour, c’est pour les modeler à son imaginaire; l’amour et les amants, pour celle qui disait «J’ai vécu le réel comme un mythe»³, c’est d’abord une histoire d’écriture, dans un rapport singulier du vécu et de la création, quand affleure le poétique.

Avec l’épisode de Nevers, Duras se réapproprie totalement une œuvre qu’elle partage avec Resnais concernant l’épisode d’Hiroshima; l’histoire que l’on pourrait appeler celle des «Amants de Nevers», telle qu’elle apparaît dans le scénario d’*Hiroshima mon amour* et dans le texte annexe des *Appendices*, est l’expression d’un imaginaire proprement durassien, dans sa thématique comme dans son écriture.

Le texte des *Appendices*

Un an après le film d’Alain Resnais, paraît chez Gallimard le texte du scénario et dialogue d’*Hiroshima mon amour*, précédé par le *Synopsis* et un *Avant-propos*, et suivi par une annexe d’une trentaine de pages, les *Appendices*. Ce texte des *Appendices* est formé de quatre parties: la première a pour titre *Les Évidences nocturnes (Notes sur Nevers)*; sur presque vingt pages, de «Sur l’image de la mort de l’Allemand» (première note) à «Riva rentre à Paris, de nuit» (dernière note), Duras

¹ Comme le rappelle P. DEMERON (1964).

² GRAINVILLE, P. (1986).

³ DURAS, M. (1990): 18.

y exprime le point de vue de l'auteur qu'elle est sur son personnage féminin, dont elle parle à la troisième personne, l'appelant du nom de l'interprète du film, Emmanuelle Riva. La deuxième partie s'intitule *Nevers (Pour mémoire)*, et commence par ces mots: «Riva raconte elle-même sa vie à Nevers». Les deux dernières parties, plus courtes, ont pour titres: *Portrait du Japonais* et *Portrait de la Française*.

À l'exception de la troisième partie, qui est en relation avec le choix de l'acteur pour le film (Eiji Okada), on constate que l'ensemble des *Appendices* est centré sur l'épisode de Nevers, sur le personnage de «la petite tonduée de Nevers», tandis que dans le film de Resnais, les séquences de Nevers se présentent comme un contrepoint aux séquences d'Hiroshima. Dans les *Appendices*, Nevers existe donc de façon autonome par rapport à Hiroshima; puisque, comme Duras l'a écrit dans l'*Avant-propos*, le commentaire de l'auteur, sa parole, sont antérieurs aux images cinématographiques, telles qu'elles apparaîtront dans le film:

«Les passages sur Nevers qui ne faisaient pas partie du scénario initial (juillet 58) ont été commentés avant le tournage en France (décembre 58). Ils font donc l'objet d'un travail séparé du script (voir appendice: *Les Évidences nocturnes*)»⁴.

Il faut alors comprendre que le mot «images», qui revient constamment dans les *Notes sur Nevers*, n'a pas son sens cinématographique, mais qu'il désigne les «images mentales» de l'écrivain, le contenu de son imaginaire propre sur Nevers. Si le scénario et le dialogue sont l'œuvre commune de l'écrivain et du cinéaste, dans les *Appendices*, en revanche, Marguerite Duras reprend son autonomie: elle fait alors entendre la parole d'un auteur face à sa créature, face au personnage de la Française jeune, à 18 ans puis à 20 ans, face à la guerre aussi.

L'épisode de Nevers, en effet, offre un lien secret avec le vécu de Marguerite Duras au cours de la seconde guerre mondiale, comme le montre ce passage des *Yeux verts* datant de 1980, et intitulé «Je me souviens»:

«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. De même en 1945 pendant la découverte des charniers allemands des camps de concentration [...]. 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...»⁵.

Pour Duras, le drame d'Hiroshima est donc inséparable de celui qu'elle a vécu pendant la guerre, en France, de 1939 à 1945. Dans *Hiroshima mon amour*, écrit en 1959, l'écrivain nous livre, de façon voilée, une histoire personnelle qui ne ressurgira dans l'œuvre, de façon ouvertement autobiographique, que vingt-cinq ans plus tard, avec *La Douleur*. Le passé de la Française, à Nevers, qui alterne, dans le film,

⁴ DURAS, M. (1960): 19.

⁵ DURAS, M. (1980 b): 23.

avec le présent de l'histoire d'amour à Hiroshima, est particulièrement révélateur des liens qui existent entre Duras et celle qu'elle appelle «la petite tonduée de Nevers», «petite fille de rien» – des expressions où l'on entend, comme en écho, la formule qui désignera l'écrivain enfant, «la petite», dans *L'Amant*.

De même, quand l'écrivain emploie, pour désigner le soldat allemand de Nevers, l'expression «l'allemand», comment ne pas entendre «l'amant»...?

L'écriture de l'amour

Car, si l'on veut bien se souvenir de cette formule de Duras, «les romans vrais sont des poèmes»⁶, on ne peut négliger la dimension du signifiant sonore. L'esthétique durassienne fait de l'amour le lieu privilégié de l'émergence du chant poétique: c'est précisément dans le texte intitulé *L'Amour* que l'écrivain rompt avec la linéarité de la prose romanesque pour mettre en œuvre le matériau phonique et graphique du Verbe poétique.⁷ De même, dans la passion durassienne, le signifiant phonique du nom propre en fait un *analogon* poétique de l'être aimé, comme l'illustre le nom d'*Andréa* donné par l'écrivain à celui qui fut le compagnon de ses dernières années⁸. Pour *Hiroshima mon amour*, c'est l'écrivain elle-même qui nous invite à entendre, sous les mots et les noms, d'autres mots et d'autres noms. Ainsi, le nom de Nevers évoque-t-il, selon elle, l'anglais *never*: «J'ai fait *Hiroshima mon amour*, il y a... il y a seize ans maintenant et je me suis aperçue il y a deux ans peut-être que Nevers, Nevers en France, c'était *never*, "jamais" en anglais. Je me joue des tours comme ça souvent, c'est bizarre»⁹. On retrouve ce jeu poétique dans le texte même du dialogue:

«Lui – Où vas-tu en France? À Nevers?
Elle – Non. À Paris. À Nevers, non, je ne vais plus jamais.
Lui – Jamais?
Elle – Jamais»¹⁰.

En ce qui concerne le lexique, l'ensemble de l'œuvre durassienne témoigne d'une prédilection certaine pour les mots «amour» et «amant». L'expression «mon amour» –qui apparaît à deux reprises dans *Hiroshima mon amour* ainsi que dans le titre– est fréquemment utilisée pour s'adresser à l'être aimé: c'est la formule qu'emploie Anne Desbaresdes pour son fils dans *Moderato cantabile*, ou celle qui revient dans *Savannah Bay* à travers la chanson d'Édith Piaf, *Les mots d'amour*¹¹. Le mot «amant»,

⁶ DURAS, M. (1993 b): 218.

⁷ Voir à ce sujet PAGÈS-PINDON, J. (2001): 54-58.

⁸ Pour la relation entre Yann Andréa et l'écriture, voir PAGÈS-PINDON, J. (2001): 78-82.

⁹ DURAS, M. & PORTE, M. (1977): 85.

¹⁰ DURAS, M. (1960): 56-57.

¹¹ Voir la didascalie de la scène 1: «D'abord on entend très fort la chanson *Les mots d'amour* chantée par Édith Piaf», in DURAS, M. (1983): 94. Voir aussi les paroles redites plusieurs fois par la Jeune Femme «Je crois que j'en mourrais/Que j'en mourrais d'amour / Mon amour, mon amour», in DURAS, M. (1983): 98-99.

quant à lui, évoque bien sûr les titres de *L'Amante anglaise* ou de *L'Amant*, mais aussi le premier titre de *La Femme du Gange*, *Les amants du Gange*, ou les périphrases utilisées pour désigner les personnages de *La Musica Deuxième* («les amants d'Evreux»)¹² ou ceux de *Roma* («Les amants du Temple»)¹³. Dans les textes de Duras, le mot «amant» n'a jamais le sens «bourgeois» qu'il acquiert à partir du XVIII^e siècle et qui implique des relations sexuelles hors mariage; il désigne ceux qui s'aiment d'un amour partagé, d'un sentiment qui mêle les dimensions érotique et affective des deux mots qui signifient l'amour en grec, *erôs* et *philia*.

Nevers: un écho de l'histoire personnelle de Duras

L'épisode de Nevers, qui se déroule pendant les années de l'occupation allemande, celles de la jeunesse de la Française à Nevers, est en résonance profonde avec l'histoire personnelle de l'auteur. On sait que pendant les années de guerre, de 1939 à 1945, Duras a vécu des événements qui ont bouleversé son existence: c'est la déportation de son mari, Robert Antelme, avec lequel elle s'était engagée dans la Résistance; c'est la période de la Libération: les procès des collaborateurs, la tonte des femmes soupçonnées d'avoir entretenu des relations amoureuses avec des Allemands; c'est enfin la découverte des camps d'extermination, où ont péri des millions de Juifs.

De toute cette période, Duras sort marquée à jamais. Pourtant, il faudra attendre près de quarante ans pour que ces événements surgissent explicitement dans l'œuvre: d'abord, en 1979, de façon indirecte avec le cycle des *Aurélia Steiner*; puis, sous une forme autobiographique, dans *La Douleur*, ouvrage paru en 1985. Si l'on peut noter bien des échos entre le texte de *Nevers* et celui des *Aurélia Steiner*, cette jeune juive née dans un camp d'extermination (comme, par exemple, la présence fantômatique et inquiétante d'un chat dans les deux textes), c'est avec *La Douleur*, un recueil de six textes, que les rapprochements sont les plus féconds.

Le premier texte, qui donne son titre à l'ensemble du recueil, est le journal qu'a tenu Duras lors du retour de son mari, Robert Antelme, rescapé des camps de la mort en 1945. Et si le sort du soldat allemand de Nevers est bien éloigné de celui d'un déporté, il n'en est pas moins vrai que l'écrivain les englobe dans une même compassion, celle-là même qui la fait communier aussi avec la Française de Nevers au moment de la mort de son amant: «L'absurdité de la guerre, mise à nue, plane sur leurs corps indistincts»¹⁴.

Et c'est à travers une image, celle des mains de l'amant, que s'opère le rapprochement. Pour la Française d'Hiroshima, la vision des mains du Japonais endormi fait surgir l'image de l'amant mort de Nevers et déclenche le processus de la réminiscence:

¹² DURAS, M. (1985b): 81.

¹³ DURAS, M. (1993a): 120.

¹⁴ DURAS, M. (1960): 125.

«Elle regarde avec une intensité anormale ses mains [...]. Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brusquement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil»¹⁵.

On retrouve dans *La Douleur* la même évocation des mains d'Antelme, que l'écrivain imagine mort, abandonné dans un fossé:

«Sur lui la pluie, le soleil, la poussière des armées victorieuses. Ses mains sont ouvertes. Chacune de ses mains plus chères que ma vie. Connues de moi. Connues de cette façon-là que de moi. Je crie»¹⁶.

Dans le deuxième texte du recueil, intitulé *Monsieur X dit ici Pierre Rabier*, l'écrivain raconte la relation qu'elle a entretenue avec un collaborateur, nommé Rabier dans le texte (Delval dans la réalité), pour obtenir des informations sur son mari, voire même sa libération, après son arrestation, en 1944. Dans ce jeu dangereux avec l'ennemi, Marguerite Duras a été critiquée, comme la Française de Nevers, pour ce qu'elle nomme dans *Hiroshima mon amour*, «une moralité douteuse», et qu'elle définit comme une morale personnelle qui consiste à «douter de la morale des autres»¹⁷.

Plus profondément, son attitude est l'expression d'une souffrance si grande qu'elle ne lui permet plus de discerner le bien du mal, comme dans ce passage de *Nevers (Pour mémoire)*, où la Française avoue:

«Je me mis à rêver à un ennemi, la nuit, le jour.
Et dans mes rêves l'immoralité et la morale se mélangèrent de façon telle que l'une ne fut bientôt plus discernable de l'autre.»¹⁸

Le troisième texte, enfin, intitulé *Albert des Capitales*, est sans doute celui qui évoque au plus près l'atmosphère de *Nevers*: l'écrivain y raconte les interrogatoires menés par des Résistants, au moment de la Libération, sur des collaborateurs, des membres de la Gestapo soupçonnés d'avoir dénoncé des Juifs ou des Résistants pendant l'Occupation. Un personnage féminin, nommé Thérèse, se montre particulièrement acharné dans son esprit de vengeance, avouant un plaisir trouble à brutaliser et à humilier un «donneur de juifs». Or, dans la préface du texte, voici ce que Duras écrit:

¹⁵ DURAS, M. (1960): 43.

¹⁶ DURAS, M. (1985 a): 17.

¹⁷ DURAS, M. (1960): 55.

¹⁸ DURAS, M. (1960): 147.

¹⁹ DURAS, M. (1985 a): 134.

«Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes»¹⁹.

L'écriture de la compassion

Dans *Les Évidences nocturnes* et dans *Nevers*, Duras s'identifie à la «petite tondeuse de Nevers», à celle qui a commis le crime d'aimer un soldat allemand, à celle qui a pensé mourir quand son amour est mort sous les balles d'un Français; elle appelle les Résistants qui tondent la jeune Française, «des héros sans imagination»²⁰. À l'inverse, dans *Albert des Capitales*, l'auteur s'incarne dans le personnage de Thérèse, ancienne Résistante devenue à son tour bourreau. Des proches de Duras, qui ont vécu avec elle cette période de la Libération, comme Dionys Mascolo²¹, ont pu dire que ce texte donnait une vision excessive de la réalité; quoi qu'il en soit, réalité ou fantasme, l'écrivain a gardé de cette époque un souvenir douloureux. Dans *Albert des Capitales* comme dans *Nevers*, Duras évoque la tragédie des guerres, quand des victimes cèdent à la tentation de devenir à leur tour bourreaux, quand la souffrance endurée rend «folle de méchanceté», selon les mots mêmes de Duras dans le *Synopsis*, ou de la Française dans le dialogue d'*Hiroshima mon amour*²². Par-delà les jugements politiques et moraux, l'écrivain Duras nous fait partager toutes les souffrances, celles des victimes comme celles des bourreaux; c'est pourquoi, dans les *Appendices*, l'homme qui a tiré sur le soldat allemand est désigné par Riva comme «son frère»:

«Cet homme, ivre de liberté, avec sa carabine, cet inconnu de la fin de juillet 44, cet homme de Nevers, mon frère, comment aurait-il pu savoir?»²³.

Dans l'œuvre de Duras, les êtres et les situations sont complexes, et la grande force de son écriture est son aptitude à la compassion, au sens étymologique du terme latin *cum patior*, «souffrir avec». La compassion peut même se muer en une captation du corps de l'Autre, dans une fusion du sujet et de l'objet, caractéristique de la perception phénoménologique telle que la définit le philosophe Merleau-Ponty: «[...] le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène [...]»²⁴. On sait d'ailleurs qu'en décembre 1958, lors du tournage

²⁰ DURAS, M. (1960): 96.

²¹ ADLER, L. (1998): 204.

²² DURAS, M. (1960): 13, 58.

²³ DURAS, M. (1960): 132.

²⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1945): 406.

²⁵ ADLER, L. (1998): 345.

des séquences de Nevers pour le film d'Alain Resnais, l'écrivain n'a pas supporté la scène de la tonte: elle s'est évanouie²⁵.

Si *Hiroshima mon amour* est l'œuvre conjointe du cinéaste Alain Resnais et de l'écrivain Marguerite Duras, on peut voir dans l'épisode des «Amants de Nevers» l'expression singulière de l'esthétique durassienne, dans laquelle l'écriture est consubstantielle à l'amour et à la mort – comme en témoignent ces mots de *L'Été 80*:

«Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé»²⁶.

Bibliographie

- ADLER, L. (1998): *Marguerite Duras*, Gallimard, coll. «Biographies NRF», Paris.
- DEMERON, P. (1964): «Duras, mais oui, c'est la Piaf du "Nouveau Roman"», *Candida*, 8-15 avril.
- DURAS, M. (1960): *Hiroshima mon amour*, Gallimard, coll. «Folio», Paris.
- DURAS, M. & PORTE, M. (1977): *Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1980 a): *L'Été 80*, Éditions de Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1980 b): «Les Yeux verts», in *Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin.
- DURAS, M. (1983): *Savannah Bay*, Éditions de Minuit, Paris.
- DURAS, M. (1985 a): *La Douleur*, POL, Paris.
- DURAS, M. (1985 b): *La Musica Deuxième*, Gallimard, Paris.
- DURAS, M. (1990): «"J'ai vécu le réel comme un mythe". Un entretien avec Marguerite Duras, propos recueillis par Aliette Armel», *Magazine littéraire*, n° 278, juin.
- DURAS, M. (1993 a): «Roma», in *Écrire*, Gallimard, Paris.
- DURAS, M. (1993 b): «Réponses à Jean Versteeg», in *Le Monde extérieur (Outside 2)*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, POL, Paris.
- GRAINVILLE, P. (1986): «Duras: la midinette métaphysique», *Le Figaro littéraire*, 1^{er} décembre.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», Paris.
- PAGÈS-PINDON, J. (2001): *Marguerite Duras*, Ellipses, coll. «thèmes & études», Paris.

²⁶ DURAS, M. (1980 a): 67.