

Dans la même collection

*L'inquiétude du discours. Barthes et Foucault au Collège de France*  
Guillaume Bellon, 2012.

Éléments de catalogage

*Les archives de Marguerite Duras* / Textes réunis et présentés par Sylvie Loignon. – Grenoble : ELLUG, 2012.  
254 p. + hors texte 8 pages coul. : couv. ill. en coul. ; 21,5 cm.  
Collection « La Fabrique de l'œuvre », ISSN à venir  
ISBN 978-2-84310-218-9

Maquette: Nicolas Protin, ELLUG.

Illustration de couverture: Marguerite Duras (1914-1996), écrivain français,  
1955. Crédit photographique: © Studio Lipnizki / Roger-Viollet.

ELLUG, 2012  
Université Stendhal  
B.P. 25  
38040 Grenoble cedex 9  
ISBN 978-2-84310-218-9

## Les archives de Marguerite Duras

---

Textes réunis et présentés par

Sylvie Loignon

ELLUG  
Université Stendhal  
Grenoble  
2012

**Quatrième partie**  
**Métamorphoses et permanence de l'œuvre**

---

## Hiroshima, ou l'amour de l'ennemi

---

Robert Harvey

« Tu me tues » [...] Je l'avais écrit ; je ne  
l'ai jamais, jamais vécu.

Marguerite Duras  
et Xavier Gauthier<sup>1</sup>

L'avertissement qui précède le premier récit de *La Douleur*, que POL publie pour la première fois en 1985, en impose par sa solennité. L'auteur nous explique que le texte que l'on va lire fut écrit quelque quarante ans auparavant, rangé dans un placard bleu, oublié. Cette focalisation sur l'oubli dès l'exorde de ces pages informées par la menace de mort, la collaboration, l'horreur nazie, la trahison générale a comme effet la sacralisation. Elle dote les autres récits du recueil de 1985 de cet air d'intemporalité où la noirceur morale peut déployer son étrange attrait sur l'auteur tout en lui permettant de s'en distancier par un effet d'aura inexplicable.

Si le trauma peut se définir comme la marque psychique d'événements impossibles à oublier, dans *La Douleur* quelque chose qui ressemble à une amnésie intégrale, nous dit-on, est venue annuler la mémoire pendant quarante ans. En revanche, la transformation d'une expérience traumatique en un *pouvoir* mnémique constitue le pari de l'histoire du scénario que Marguerite Duras élabore en quelques semaines pendant l'été 1958 pour *Hiroshima mon amour* – ce film intemporel d'Alain Resnais. Mais tout spectateur du film entre dans l'indécision lorsque Emmanuelle Riva prononce en transe les paroles inoubliables : « Impossible de t'oublier. » De quel homme parle-t-elle précisément ? – Son amant actuel à Hiroshima ? Celui qui mourut dans ses bras sur la berge de la

1. Marguerite Duras et Xavier Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 60.

Nièvre pendant la Libération ? Le sait-elle elle-même ? Et Duras, qui a écrit cette constatation au rétroent nécessairement indécidable, de quel homme se souvient-elle ? S'inspire-t-elle d'un événement vécu ou vu ?

Dès le prologue du film, les corps emmêlés de la Française et du Japonais forment le signe chorégraphié des intensités qui vont courir tout au long de cette histoire d'amour à Hiroshima. Mais le ressort origininaire de l'énergie affective et libidinale qui circule « aujourd'hui » dans la ville martyrisée par la bombe atomique est, bien entendu, une histoire d'amour autre, qui eut lieu ailleurs, dans un autre temps. C'est celle qui s'est déroulée quatorze ans auparavant, pendant l'Occupation, entre la jeune femme qu'Elle fut, cette fille de pharmacien à Nevers, et un soldat de la Wehrmacht.

Le trauma de la Française – le scénario du film nous l'enseigne – résulte d'au moins deux événements dont l'un est la conséquence de l'autre. Il nous suffit de nous souvenir qu'elle dit qu'elle fut « jeune à Nevers » mais aussi « folle à Nevers ». Si l'assassinat de son amant choisi par malheur parmi la population ennemie met brutalement fin à sa jeunesse à Nevers, c'est la tonte de ses cheveux et sa séquestration sous l'opprobre public et familial qui lui fait perdre la raison le temps d'une saison.

Cette confiance sur son passé de jeune femme qu'elle fait à son amant japonais et le resurgissement partiel, à Hiroshima, de sa période de folie à Nevers sont précipités par sa perception d'un phénomène tout à fait anodin : les doigts d'une main de son amant japonais avaient tressailli pendant son sommeil. Le descriptif que fournit Duras du début de la deuxième partie du film explique le rapport de ce mouvement involontaire du corps japonais à Hiroshima avec le trauma de sa jeunesse :

Elle est en peignoir de bain sur le balcon de la chambre d'hôtel. Elle le regarde. Elle tient à la main une tasse de café.

Lui dort encore. Il [...] est allongé sur le ventre. Il est nu jusqu'à la ceinture.

Elle regarde avec une intensité anormale ses mains qui frémissent doucement comme quelquefois, dans le sommeil, celles des enfants. Ses mains sont très belles, très viriles.

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement 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. (La chambre est dans la pénombre.) Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très

belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie.  
L'image dure très peu de temps.<sup>2</sup>

L'amant allemand – quelle rencontra pour la première fois en pansant sa main dans la pharmacie de son père – hantera dorénavant Riva-Elle et travaillera le texte du film tantôt explicitement, tantôt en souterrain. Il *infléchit* le comportement de l'amant japonais, comme il *déforme* le pouvoir d'affect de la Française. L'amant qui appartenait à l'armée ennemie passe du statut d'objet de désir à celui d'objet perdu dans la mort, arraché à tout travail de deuil du fait du « crime » d'une femme qui, à juste titre, ne ressentira jamais sa culpabilité auprès de la société, même après avoir été frappée par l'opprobre public et la honte familiale. Spécifiquement, même la tonte de sa chevelure ne pourra lever sa condamnation à la mélancolie : un trauma inoubliable... même dans l'oubli.

Ce qu'Elle voit, à cet instant critique, se réduit au mouvement convulsif de la main de son amant d'un jour, à Hiroshima, qui dort. Mais, agissant tout comme la madeleine proustienne, « grâce à » ce spasme de ces doigts, Elle revoit remuer ceux de son premier amour agonisant. Sur le registre qui n'est que d'association avec ce souvenir involontaire, le Japonais a parfaitement raison : Elle n'a pas plus vu « tout » à Hiroshima que Lui, qui y est né, n'a pu y être le 6 août 1945. Cependant, tout comme l'édifice qu'est *La Recherche* de Proust, Elle a tout vu et elle a tout vécu de ce que nous ne voyons sur l'écran qu'en fragments nivernais. Tout ce qui constitue son trauma à Elle, Lui ne le « voit » que par son récit. Quant à nous, nous voyons cela par le récit que rédigea Duras secondé par les images qu'Alain Resnais a tournées en décembre 1958 à Nevers même.

Peu avant la fin de la guerre, une Française prend, parmi les soldats allemands, un amant. Par imprudence, ils sont découverts. Lui mourra brutalement et elle, elle sera tondue en exemple. Quel rapport cette « histoire de quatre sous » peut-elle avoir avec le vécu de Marguerite Duras ? Non pas que ce type de rapport doive toujours, nécessairement, lier une fiction à la vie de l'auteur, mais l'insistance du geste biographique et son hégémonie parmi les choix herméneutiques nous obligent à intervenir sur la question pour imposer autant de précision scientifique

2. Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1960, p. 33-34. Désormais abrégé tout au long de cet article en HMA.

que possible avec l'aide de l'archive. Donc, quel rapport, demandais-je ? Dans les faits, pas beaucoup. Laure Adler a tenté de construire – sur des renseignements malheureusement erronés – une analogie avec l'histoire de Betty Bouwens, la deuxième épouse de Ramon Fernandez, collaborateur notoire, tous deux amis de Duras pendant l'Occupation. Ramon est décédé de causes naturelles juste avant la Libération et Adler affirmera que Betty est tondu et traînée dans la rue dans le quartier Buci - Saint-Germain<sup>3</sup>. Il est vrai qu'une évocation sibylline de « Betty Fernandez<sup>4</sup> » surgit inopinément au milieu de *L'Amant*<sup>5</sup>, mais Adler se laisse aller à un malencontreux renchérissement en prétendant que, pendant le tournage des scènes d'*Hiroshima* à Nevers, à la vue d'Emmanuelle Riva prêtant sa tête à la tonte de l'ignominie, Duras poussa un cri et s'évanouit.

Faisons plutôt confiance aux faits... même si ceux-ci sont parfois le fruit de l'imagination durassienne. Un examen minutieux du dossier d'*Hiroshima mon amour* conservé à l'IMEC révèle une constellation surprenante de conditions « criminelles » que Duras a conçues pour la Française, cette *amoureuse de l'ennemi*.

Entre le stade des ébauches et le texte définitif d'*Hiroshima* – établi plus d'un an après le film –, certains détails et hypothèses importants passent *sotto voce*. Ils continuent néanmoins à fonctionner dans le film et le texte final comme éléments d'une sorte d'inconscient de l'histoire. Ainsi, dans le « Cahier à Outa<sup>6</sup> », il est noté : « Ma mère était juive et nous avait quittés et vivait depuis 42 dans un département du Sud »,

3. Il n'y a aucune confirmation de cela dans *Ramon* de Dominique Fernandez (Paris, Grasset, 2008).
4. Si je mets ce nom entre guillemets de distanciation, c'est que mes recherches indiquent que la deuxième femme de Fernandez ne porta jamais son nom. On dira que la supposition qu'une femme adopte toujours, nécessairement, le patronyme de son époux fut courante à l'époque. Et Duras n'en fut pas à sa première, qui, dans sa dédicace aux *Petits Chevas de Tarquinia* (1953) désigna « GiNETTA » de Vittorini, alors qu'elle ne s'est jamais mariée avec l'auteur des *Celliers rouges*, Elio Vittorini, et garda le nom (patronyme tout de même...) de Varisco.
5. Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minit, 1984, p. 82-85.
6. Dans la dernière semaine du mois de mai 1958, sur la Côte d'Azur, en compagnie de son fils, Jean (dit Outa) et de Gérard Jarlot (qui partage alors sa vie), Marguerite Duras emprunte un cahier décoller au premier et esquisse d'une main fébrile la base du scénario et l'essentiel des dialogues du film à venir. C'est le « Cahier à Outa » : « Au bout de quinze jours, se souvient l'auteur, j'ai rapporté un texte. C'était le synopsis d'*Hiroshima mon amour*. »

alors que ce personnage, joué par Stella Dassas, est bel et bien présent dans le film. Si cette version avait été retenue, il aurait fallu composer avec la fille, forcément juive aussi, restée à Nevers avec son père. Cette version persiste, pourtant, longtemps dans l'évolution du texte, car la scène 530 d'un dactylogramme préparatoire qui date sans doute de l'automne 1958 se lit ainsi :

Coudre une étoile jaune sur mon imperméable était une façon de penser à lui encore. Rien ne m'y obligeait que l'amour, déjà. Seule, dans ma chambre, à minuit, je ne pouvais pas dormir. J'étais juive et je le déconvois. Cela compliquait mon amour d'un interdit supplémentaire. Mais je ne le savais pas encore. Sagement, je cousus [sic] l'étoile. Exorcisme. La mer de la Place du Champ de Mâts bat toujours derrière mes volets. Il a dû encore une fois passer ce soir. Je n'ai pas ouvert mes volets. J'ai cousu l'étoile maudite. Sa forme mène à la mort.<sup>7</sup>

Une autre version propose une scène où son père lui épingle l'étoile de David sur la poitrine. Aussi susceptible de condamnation que soit déjà la liaison d'une Française avec un soldat de la Wehrmacht, le statut que l'auteur songeait attribuer à ce personnage était pendant un certain temps blâmable sur un autre registre. Dans une « Note pour Nevers » du même dossier, elle conçoit qu'« Elle aurait pu être une prostituée aussi. Mais elle se serait ennuyée dans ce métier ». Juive, qui couche avec l'ennemi, pour se livrer ensuite à la prostitution était évidemment excessif : les créateurs du film conservent la seule trahison patriotique.

Sa punition consiste à avoir les cheveux tondus par une foule goguenarde. Préparé thématiquement dans le film par les images de Japonaises irradiées et perdant leurs cheveux, ce châtement emblématique de la Libération est d'une importance centrale. Parmi les femmes victimes d'un raisonnement misogynne qui, avec le recul, perdra de sa légitimité, se trouvaient des prostituées, des femmes de ménage, de simples filles de boutique qui eurent presque toutes en commun d'être tout simplement célibataires. Ou encore qui, comme la Française du film, tombent réellement amoureuses d'un Allemand. Or, le trauma du châtement administré à la « salope<sup>8</sup> » de Nevers et l'horreur qu'inspire cette punition pourraient rappeler deux événements à l'écrivain.

7. Ce document se situe dans le dossier DR5 18.6 à l'abbaye d'Ardenne.
8. L'épithète est sans doute un vestige de l'hypothèse de la Française en prostituée. Duras emploie le terme dans la note intitulée « La douleur de Riva. Sa folie. La cave de Nevers », *HMA*, p. 118.

Lorsque le groupe de la rue Saint-Benoît est expulsé du Parti communiste en 1950, l'une des insultes dont la nomenklatura accable Marguerite Duras est celle de « nymphomane<sup>9</sup> ». Bien plus important encore, un épisode plus obscur dans la vie de l'auteur touche de plus près cette préoccupation pour les femmes tondues.

Dans un récit soigneusement rédigé avec un stylo à bille bleu au verso de huit feuillets d'un autre dactylogramme préparatoire (DRS 18.8), l'auteur se délivre à la première personne d'un souvenir personnel de femme qui cherche avec acharnement son mari déporté en 1944 alors que, simultanément, elle s'enlise dans une relation ambiguë avec un agent de la Gestapo nommé A. D.<sup>10</sup>. Le récit semble n'avoir aucun rapport avec l'extrait du script qui se trouve au recto :

Il y a quatorze ans ces temps-ci que j'ai connu A. D. Et il y a treize ans que j'ai éprouvé pour la première fois de faire le récit de cette rencontre. Très peu de temps après qu'il ait été fusillé. Ce désir m'est revenu plusieurs fois depuis. En général après que j'aie fini un roman. Mais jamais je ne l'ai mené à bien, ni même commencé. Soit qu'il me venait, avant, le défilé de repartir dans un autre roman, soit que les gens de mon entourage me dissuadaient de l'écrire sous le prétexte que l'histoire d'A. D. est une histoire vraie et que, à ce titre, etc.

Si l'on soustrait quatorze ans de l'année où Duras écrit cela – 1958 –, nous sommes à la même époque où la Française d'Hiroshima rencontre son soldat allemand – l'automne 1944. Comme celui-ci, et sans préjuger de sa culpabilité dont on ne sait encore rien, cet A. D. est dit une « victime » de la guerre. La résonance avec le scénario du film va s'amplifier considérablement car le souvenir d'A. D. s'avère avoir exactement le même statut dans l'esprit de Duras que l'Allemand chez Riva.

[...] A. D. est juste, pour moi, à la limite de la mémoire et de l'oubli et il me semble que je dois le sortir de cette situation périlleuse. Pourquoi ? Parce que je l'ai connu, que je l'ai fait tuer et que je dispose professionnellement du moyen de relater ce qu'était A. D. lorsque je l'ai connu de

9. Gérard Streliff, *Procès stalinien à Saint-Germain-des-Près*, Paris, Syllepse, 1999, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. 2, 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 119. Dans une lettre du 26 mars 1950, que Duras adresse au secrétaire de la Fédération de la Seine du PCF, elle écrit : « Peut-être me traitent-ils de putain parce qu'ils ne trouvent aucune autre insulte », (cité par Jean Vallier, *ibid.*, p. 106-107).  
10. L'auteur reprendra cette ébauche pour en faire « Monsieur X. dit Rabier » dans *La Douleur*, Paris, POL, 1985.

Hiroshima, ou l'amour de l'ennemi

très loin – du plus loin possible bien entendu – mais pas de plus loin que d'habitude. (DRS 18.8)

Il se peut fort bien que l'écriture simultanée d'*Hiroshima* ait suggéré à la main de Duras la tournure « à la limite de la mémoire et de l'oubli » pour situer A. D. – que l'on doit dorénavant reconnaître comme le modèle pour « Monsieur X. dit Rabier » publié dans le recueil intitulé *La Douleur* –, mais qu'elle ait été volontairement responsable de son assassinat va bien au-delà de la situation entre la Française et son premier amour dans le film. On peut, par ailleurs, s'attarder sur ce piètement nerveux concernant la distance ou proximité exacte qu'il y eut entre l'auteur et A. D...<sup>11</sup>

Duras et A. D. se donnent de fréquents rendez-vous dans un café au métro Duroc. Elle évoque son zèle dans l'exercice de sa fonction dans la Gestapo (« A. D. était agent de la Police politique allemande ») qui consiste à dénicher les ennemis du Reich, les faire arrêter, déporter, exécuter. Elle livre des renseignements sur lui – âge, « grand, blond, [...] lunettes cerclées d'or, [...] très soigné » (DRS 18.8), vie familiale dans la banlieue parisienne, marié, un jeune enfant – comme si elle participait avec un zèle semblable à un procès-verbal. Puis, elle s'aventure à spéculer sur ses raisons profondes pour répéter leurs rencontres : « [...] s'il se troubla de cette rencontre c'est qu'il découvrit qu'il lui [était] possible de raconter à quelqu'un les aventures et de son cœur et de son corps. » (DRS 18.8.) Et, se reconnaissant le parfait appât, Duras ajoute : « – Il fut imprudent. Et en mourut. » (DRS 18.8.)

Quant à ce qui propulsait Duras à ses rencontres, c'était, nous ne le savons que trop bien, son acharnement à obtenir la libération de son mari, Robert Antelme, qui venait d'être arrêté et déporté. Mais un soupçon de curiosité – sinon sexuelle du moins affective – persiste à teinter le ton du récit que Duras ébauche, alors quelle corrige *Hiroshima* :

Jamais A. D. ne percut l'horreur qu'il m'inspirait<sup>12</sup>. Jamais. Lorsque je me taisais A. D. croyait que j'étais triste parce que j'étais sans nouvelles de mon mari à Fresnes.

[...] Je n'aimerais écrire que des romans d'amour. (DRS 18.8)

11. Autre piètement *éloquent*, le paragraphe que je viens de citer, où elle précise la chronologie du souvenir est précédé et suivi par la même phrase exacte, répétée, redondante : « Je n'aimerais écrire que des romans d'amour. » (DRS 18.8.)

12. La phrase « Je taisais cette horreur » est biffée ici.

La publication de « Monsieur X. dit Rabier » parmi les textes de *La Douleur* prouvera la persistance des promesses qu'elle se faisait à elle-même en 1958 : « Je reviendrai sur les conditions affreuses de cette mort. » (DRS 18.8.)

Que nous dit-il, cet inédit ? Qu'éclaire-t-il ? Tout lecteur de *La Douleur* reconnaît d'emblée ses éléments constitutifs : les efforts de Marguerite Duras pour sortir Robert Antelme de l'univers concentrationnaire des déportés politiques l'amènent à côtoyer un certain Charles Delval, agent de la Gestapo. Ensuite, traduites en fiction, les péripéties de cette histoire se retrouvent réparties dans plusieurs récits : « Monsieur X », « Ter le milicien » et « La Douleur ». Le véritable Delval fut arrêté, condamné et fusillé à la Libération. On peut consulter les documents autour de son procès dans la biographie de Jean Vallier<sup>13</sup>. On y découvre, notamment, un témoignage de Georges Beauchamp sur la « drague » mutuelle entre Duras et Delval<sup>14</sup>.

À supposer que leur commerce comportait bien cette dimension au-delà des prétextes officiels qui les lièrent – ce que l'inédit au recto de DRS 18.8 semble confirmer –, le souvenir chez Duras de la mort d'A. D. (Charles Delval) pourrait bien en être infléchi dans le sens d'une vague culpabilité. En tout cas, sa présence, dans une écriture posée, réfléchie, au dos d'un document autrement banal de l'archive autour d'*Hiroshima mon amour* prouve que l'animosité qu'en faisait Duras en 1958, c'est-à-dire *au moment précis* où elle concevait l'histoire d'amour entre une Française et un soldat allemand pendant la guerre, était suffisamment puissante pour qu'elle l'écrive.

Quant à ce que cet inédit éclaire au-delà de la science littéraire, il me semble qu'il faut retourner au trauma des cheveux tondues administré à la « salope<sup>15</sup> » de Nevers et l'horreur qu'inspire chez Duras cette punition aux relents misogynes. L'histoire scrupuleusement documentée des femmes tondues ne se développe que depuis une quinzaine d'années<sup>16</sup>.

13. Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. 1, 1914-1945, Paris, Fayard, 2006, p. 641-647, 654-665, 667-668 et 678-680.

14. *Ibid.*, p. 645-646.

15. Voir, ci-dessus, note 8.

16. La première vague de tonte de femmes vient au printemps 1944, avant même le débarquement de Normandie, et elle atteint son apogée en juin et juillet pour s'atténuer à l'automne. La deuxième vague arrive au retour des déportés en 1945. Voir : Fabrice Virgili, *La France virile. Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot, 2000 ; Claire Duchesne, « *Crime and Punishment in Liberated France. The Case of les femmes tondues* », dans Claire Duchesne et Irene Bandhauer-Schöffmann (dir.),

Elle nous apprend ce que l'on aurait pu deviner par l'emploi du sens commun, à savoir qu'un grand nombre – peut-être bien la majorité – de ces malheureuses furent punies (non seulement tondues, mais battues, mises à nu, dépouillées de leurs droits civils) à la place d'hommes qui avaient commis des délits proprement collaborationnistes. Punies par procuration sexiste donc ou bien pour des activités qui, avec la raison qui vient avec le recul, ne relèvent que *symboliquement* de la trahison. Ces victimes faciles eurent en commun presque toutes une seule et même caractéristique sociale : celle d'être célibataires et perçues, ainsi, comme disposant librement de leur corps sexué.

Se demander pourquoi cette liberté sexuelle chez des femmes – effective ou fantasmée par les hommes – fut à ce point punie est dorénavant l'une des questions centrales dans cette recherche en domaine d'histoire sociale. Mais en ce qui concerne la lumière que notre inédit littéraire jette sur *Hiroshima mon amour*, il nous incombe d'ajouter à la liste des femmes passibles de la tonte celles qui tombèrent « réellement » amoureuses d'Allemands, dont le cas le moins sujet à dénégation est la mère d'un « enfant de Boche ». La Française du film de Resnais apparaît, évidemment, à cette première catégorie. Tandis que, dans le récit que Marguerite Duras rédigea soigneusement au recto de DRS 18.8, notre auteur se livre à qui veut lire comme une femme ayant été, un jour, au bord de s'impliquer dans une relation truffée d'ambiguïtés avec un agent de la Gestapo. On le sait bien : ce fut pour *la cause* tout à fait honorable de libérer son mari des rets nazis. Et pourtant... Qui sait comment les interprètes *surmaïles* assoiffés de vengeance déplacée sur « le sexe faible » auraient compris ce récit s'il avait vu le jour au lendemain de la guerre ?

*When the War Was Over: Women, War and Peace in Europe, 1940-1956*, Londres et New York, Leicester University Press, 2000, p. 233-247 ; Dominique François, *Femmes tondues. La diabolisation de la femme en 1944. Les bûchers de la Libération*, Le Coudray-Macouard, Cheminements, 2006 ; Alain Brossat, *Les Tondues*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2008.