

## 論文

# Hiroshima mon amour, *histoire construite entre le fictionnel et l'autofictionnel*

SEKI Mirei

### 要旨

1958年、『モデラート・カンタービレ』を刊行したばかりのデュラスはアラン・レネからシナリオ執筆の依頼を受ける。1966年に初の監督作品となる『ラ・ミュージカ』を手掛け、以降1985年公開作品となる『子供たち』まで、約20年もの長きあいだにわたって映画に携わることとなった作家デュラスの一面を決定づける脚本制作が、『ヒロシマ・モナムール』であった。デュラスの実人生とも接点が多い本作品は、史実を物語化してゆくうえで避けて通ることのできない、虚構性とリアリティーの喚起という小説の背負うジレンマを、作家が痛感した作品であったとも言える。広島をドキュメンタリー作品として映画化することを望まなかったレネはデュラスとともに、語り継ぐ物語として、戦後を生きる観客が各個人の置かれた時代のリアリティーを否定したり、あるいはまた損なうことなく、広島の象徴する負の歴史と向き合うよう誘う。日本では公開当時評価が二分した本作品について、本論ではデュラス作品全体を貫く現実と虚構の境界という側面から、分析を試みている。

キーワード：マルグリット・デュラス、『ヒロシマ・モナムール』、広島、虚構性、映画

En 1958, à 44 ans, Marguerite Duras, qui venait de sortir le grand succès *Moderato cantabile*<sup>1</sup> chez Minuit, accepte la proposition faite par Alain Resnais d'écrire un scénario. Commencant sa carrière assez tardivement avec *Les Impudents*<sup>2</sup>, publié en 1943, Duras a eu son premier succès en tant que romancière avec *Un Barrage contre le Pacifique*<sup>3</sup> en 1950, qui a manqué de très peu le prix Goncourt. Son nom, cependant, restait associé au milieu littéraire, et c'est avec *Moderato cantabile*, adapté en 1960 par Peter Brook, que Duras est reconnue du grand public. C'était la deuxième adaptation filmique d'un roman durassien.

Avant *Moderato cantabile*, René Clément avait déjà adapté *Un Barrage contre le Pacifique* en 1957. Or, du fait que ces deux adaptations ont été publiées en tant qu'œuvres littéraires, son premier véritable engagement cinématographique est la rédaction du scénario de *Hiroshima mon amour*<sup>4</sup>, proposé par Resnais. Après avoir été refusé par des écrivains dont Françoise Sagan, c'est Resnais lui-même qui suggère le nom de Duras au distributeur. *Hiroshima* lance, ainsi, le premier pas durassien dans ce nouveau champ artistique, et cette tentative marquera forcément la vaste étendue de la carrière ultérieure de l'auteur. Duras témoigne ainsi de la rencontre avec le réalisateur du film *Nuit et brouillard* dans *Le Monde* du 9 novembre 1972 :

Olga Wormser m'a téléphoné et m'a demandé si je voulais recevoir Alain Resnais. J'ai dit bien sûr. Il est venu, il m'a dit : "J'ai une commande franco-japonaise pour un film d'une heure. Une clause prévoit un acteur japonais et une actrice française. J'ai un script qui ne me convient pas. Est-ce que vous voulez l'arranger ?" Je n'ai jamais su de qui était ce script. Je l'ai lu. D'abord, j'ai dit à Resnais : "On peut garder une partie de l'histoire." Ensuite : "Je ne vois pas". Je suis partie pour Menton. Je devais travailler pour René Clément, écrire un commentaire [...]. Au bout de quinze jours, j'ai rapporté un texte. C'était le synopsis d'*Hiroshima, mon amour*. J'avais passé dix, treize jours à me dire que j'abandonnais, qu'il était impossible de faire un film sur Hiroshima. Il y avait déjà la phrase : "Tu n'as rien vu à Hiroshima". Je suis revenue. Resnais devait partir tourner à Hiroshima sept semaines plus tard. Il a accepté l'histoire dans son principe. Il venait tous les jours ou tous les deux jours lire ce que j'avais écrit. Ou bien il le "voyait", ou bien il ne le voyait pas et, dans ce cas-là, je recommençais jusqu'à ce qu'il voie<sup>5</sup>.

Le synopsis crépusculaire que Duras évoque appartenait à Resnais, Chris Marker et son ami Yéfime<sup>6</sup>. Resnais, pour sa part, mentionne comme suit :

[...] je n'ai apporté à Marguerite Duras qu'une vague idée de construction, simplement le schéma d'une histoire d'amour qui se passe à Hiroshima et évoque, avec ce montage parallèle, un événement qui s'est passé en 1944, pendant la guerre<sup>7</sup>.

En fait, il y a deux contraintes préalables demandées à Resnais pour s'engager sur ce

film franco-japonais. La première est que le tournage doit se faire, en partie, au Japon. La deuxième obligation, c'est que le film aura un acteur de rôle principal de chaque pays. À part ces deux règles préfixées au niveau du contrat signé avec les distributeurs, Duras exprime, pour chaque occasion, à quel point elle pouvait garder son autonomie et sa pleine responsabilité et liberté. Dans l'article intitulé *Travailler pour le cinéma*, écrit par l'écrivain pour le *France-Observateur* daté du 31 juillet 1958, Duras reprend ce que dit Resnais :

Allez-y. On a de la chance parce que ce n'est pas un film trop cher. Alors on pourra faire à peu près ce qu'on veut. Faites exactement ce qui vous plaira<sup>8</sup>.

Duras n'oublie pas d'ajouter :

Je sais comment Resnais travaille. Il torture les gens en les laissant trop libres de faire ce qu'il leur plaît. Il les laisse à leur peur entière de ne « pas écrire pour le cinéma »<sup>9</sup>.

Duras pouvait donc s'occuper de sa propre littérature tout en collaborant sur des projets cinématographique et littéraire. Dans une parfaite liberté artistique, l'écrivain élabore et établit un style original, sinon son propre langage avec une poésie singulière. La répétition de la phrase, les personnages sans noms propres, le dialogue simple et court, sans rhétorique décorative mais pleinement philosophique, passion plutôt sensorielle que sentimentale, entre les personnages appartenant à deux racines différentes, liaison adultère privée de toute justification, et cætera. Sur le plan à la fois diégétique et stylistique, l'engagement d'*Hiroshima mon amour* marque certainement un repère décisif dans la carrière de l'écrivain. Dans cette analyse, nous voudrions tâcher de clarifier le problème fictionnel ou non-fictionnel dans *Hiroshima mon amour* en comparaison avec d'autres textes durassiens, en vue d'éclaircir la création autofictionnelle dans l'ensemble des œuvres de Marguerite Duras. *Hiroshima mon amour*, semble-t-il, touche doublement la question de fiction et de non-fiction. Premièrement, dans la fiction, il s'agit du reflet de la vie personnelle, à savoir l'historisation de ses propres expériences, sinon, la mythification de l'autofiction. L'amour qui lie Riva au Japonais fait se modifier en une belle histoire légendaire la mémoire douloureuse du premier amour en Indochine ou sa relation avec Gérard Jarlot.

Le deuxième point concerne le processus de la création textuelle. Duras ne connaît

personnellement pas Hiroshima et elle n'assiste même pas non plus au tournage effectué à Nevers. Elle élabore la reconstruction des villes à la fois réelles et fictionnelles qui entourent les personnages principaux. Duras garde la liberté de sa propre imagination en recourant aux contacts indirects. L'esquisse du scénario devait se terminer au bout de neuf semaines, avant le départ du réalisateur pour Hiroshima. Resnais est parti d'abord, pour Tokyo à la fin de juillet 1958, et ensuite est descendu jusqu'à Hiroshima. Dans l'album de photos intitulé *Tu n'as rien vu à Hiroshima* publié en l'année du 50<sup>e</sup> anniversaire de la sortie du film *Hiroshima*, à savoir en 2009, les correspondances envoyées par Resnais destinées à Duras témoignent d'une collaboration parfaitement réciproque de ces deux artistes. Cet album contient plein de belles photos de la ville avec des enfants qui sourient, photos prises par Riva elle-même juste avant le tournage du film en 1958. Dans les lettres présentées dans ce texte, Resnais ne cesse ni de poser des questions relatives au scénario, ni de transmettre l'actualité de la ville d'Hiroshima et la vie des gens de l'époque. Il demande à Duras, aimablement mais fermement, de nombreuses petites modifications.

J'ai l'impression que la répli[que] sur Hiroshima fait encore trop « bons sentiments » et ne comporte pas assez de « Au fond on s'en foutait un peu [...] »<sup>10</sup>.

Resnais demande à Duras de remanier le dialogue concernant Hiroshima. D'autres exemples :

J'aimerais bien préciser : « Le film a déjà un mois de retard. On m'attend à Paris depuis plus de trois semaines »<sup>11</sup>.

Riva pourrait-elle se maquiller elle-même, pour le film, dans la chambre d'hôtel sans que ce soit invraisemblable ? Ça aiderait bien la mise en place (encore que pas très neuf). Et puis ça pourrait donner une certaine dureté à ses « Non », ce qui ne serait pas mauvais<sup>12</sup>.

Resnais ne cessa de proposer à Duras de le compléter ou de le modifier, même après qu'il se soit installé à Hiroshima, jusqu'à ce qu'il en fut satisfait. À part le témoignage des lettres que Resnais a écrites à Duras, si nous comparons la version définitive publiée en 1960 avec l'esquisse marquée dans le fameux *Cahier à Ota*, les modifications deviennent,

à nos yeux, assez claires. Dans le *Cahier*, apparaît déjà l'idée que Riva et Okada s'appellent par le nom de leur ville natale, insérée à la fin du scénario de la version définitive ainsi qu'au film. Or, le chiffre des Malgaches morts à Madagascar, par exemple, ne sera repris ni dans son film ni dans le texte ultime. La même décision est prise dans le film pour l'idée au sujet de la mère de Riva, juive, qui vit ailleurs, séparée de sa fille et de son mari. Une autre disparition concernant Riva et Okada, c'est que Duras mentionnait jusqu'à la possibilité que Riva exerce le métier de prostituée dans la note sur Nevers, écartée au moment de la publication mais récupérée dans la *Pléiade*. Aussi, celle où l'architecte japonais avait déjà rencontré quelques Américaines avant Riva, description qui se trouve dans le *Cahier*. Ces aspects, politiquement provocateurs et narrativement trop compliqués, disparaissent à la fin de ces échanges qui durent des mois. Par contre, la phrase extraite de l'Évangile sur la femme adultère « que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre » apparaît dans le *Cahier*, mais un peu différemment.

Que ceux qui n'ont pas connu d'être désemparé de soi-même [à ce point de dépendance d'une autre *biffé*] me jettent la 1ère pierre<sup>13</sup>.

La phrase définitivement choisie pour le film est ainsi ; « [q]ue ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour »<sup>14</sup>. Même pour cette seule ligne, on peut constater que Duras l'a poussée plus loin après les modifications reprises. Le *Cahier à Ota* montre ainsi le processus performatif de la perfection artistique de l'écrivain lors de l'élaboration. Durant une forte concentration de travail dans un délai extrêmement limité de neuf semaines pour le premier scénario avant le départ du réalisateur pour Hiroshima, certaines idées restèrent, d'autres non. Or, la fameuse phrase « Tu me tues. Tu me fais du bien » n'était pas dans ce cahier. Pourtant, Duras affirme comme suit :

J'ai dû écrire ce texte [= *L'Homme assis dans le couloir*], son premier état, dans l'année où j'ai écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour*. La phrase : « Tu me tues, tu me fais du bien » est dans ce texte pour la première fois<sup>15</sup>.

Paru en 1980, *L'Homme assis dans le couloir* a été écrit premièrement à l'époque où Duras se consacrait à la rédaction d'*Hiroshima mon amour* en 1958. Comme souligne Bernard Alazet, sa version publiée en 1962 dans la revue *L'Arc* présente, pour la première

fois, le nom d'Anne Marie-Stretter, fameux personnage durassien de femme fatale<sup>16</sup>. Nous pouvons y constater quelques ressemblances aux ouvrages antérieurs et ultérieurs. La réplique énoncée par Okada à Riva « [tu es] un peu laide »<sup>17</sup> y est aussi reprise dans cette version de 1962 de *L'Homme assis dans le couloir* avec une toute petite modification de la deuxième personne en troisième personne ; elle fut laide<sup>18</sup>. La fameuse réponse d'Anne au Chauvin qui souhaite sa mort dans *Moderato cantabile*, « [c]'est fait »<sup>19</sup> est revenue dans la version 1962<sup>20</sup>, ainsi que le motif des yeux blessés qui apparaîtront dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*<sup>21</sup> en 1986. Malgré cela, *L'Homme assis dans le couloir*, soit dans la version de 1962 ou dans la version ultime, ne répètera plus cette phrase représentative de Riva. Or, l'idée de la relation passionnelle entre deux personnages principaux comme dans *Hiroshima* prépare la création du livre. À propos de la naissance de *L'Homme assis dans le couloir*, Duras raconte ainsi dans une interview avec Jean Pierre Ceton :

Marguerite Duras : Le futur antérieur...

Je l'ai utilisé parce que je n'ai pas fait le film de la littéralité du livre, voyez, ça se rapporte au film qui aurait été possible et qui n'a pas été tourné et qui ne le sera jamais.

Tandis que dans *L'Homme assis dans le couloir*, ça a une tout autre portée, enfin... différente...

Ce texte a été écrit pour quelqu'un, pour un homme, et il a trait à une scène qui aurait pu avoir lieu entre l'homme et moi... de cette façon que j'écris, dont je l'écris, de cette façon que je dis là, qu'elle aurait pu avoir lieu de cette façon-là plutôt qu'autrement...

Jean Pierre Ceton : Un texte dans lequel il y a trois personnages.

Marguerite Duras : ... L'homme pour qui j'ai écrit le texte est mort et le troisième personnage c'est moi, maintenant [...]. C'est moi maintenant qui vois ça, qui vois ce que j'ai écrit pour lui, ce que j'avais écrit pour lui... maintenant je suis intégrée dans le livre, complètement<sup>22</sup>.

L'auteur évoque que la genèse de *L'Homme assis dans le couloir* sort bien de la connaissance propre d'un homme réel qu'elle a connu. Gérard Jarlot, un des co-auteurs du scénario d'*Une Aussi longue absence*<sup>23</sup>, avec qui Duras a partagé sa vie pendant une dizaine d'années, y compris la période de la rédaction de *Hiroshima mon amour*, est mort en 1966 à

l'âge de 43 ans, deux ans après sa séparation d'avec Duras. Loin d'écrire une histoire de quatre sous, Duras fait un livre de 36 pages publié à seize mille exemplaires à partir de sa propre expérience. Devenant la troisième personne, Marguerite Donnadiou elle-même se porte juste au seuil entre le vécu et son récit. Cet effet produit par l'historisation de l'expérience personnelle nous suggère que l'héroïne de *Hiroshima mon amour* regrette d'avoir raconté la mort de son amour allemand au Japonais. Riva a senti de la peine non seulement de l'aveu de son précieux secret avec cet homme qu'elle connaît à peine, mais aussi du fait qu'elle ne jouera plus le rôle intime de la deuxième personne du singulier en s'adressant à son amour allemand, vivant toujours dans sa mémoire, parce qu'elle est devenue un des personnages dans le récit qu'elle vient de narrer. Or, ce phénomène ne se produit pas uniquement pour la narratrice. Le lecteur subit le même mécanisme entre le réel et la fiction. Dans l'entretien publié entre Duras et Ceton, Jean Cléder remarque la technique de mise en fiction durassienne.

Dans *L'Homme assis dans le couloir*, le « conditionnel préliminaire » rappelle constamment à la conscience du lecteur la qualité fictionnelle de l'histoire, en introduisant un jeu (au sens mécanique du terme) dans la représentation ou la construction des images : c'est-à-dire que l'indécision — « Elle n'aurait rien dit, elle n'aurait rien regardé » — amoindrit l'autorité du récit en augmentant la liberté d'invention du lecteur<sup>24</sup>.

Le lecteur durassien ainsi que l'auteur même se mettent dans une indécision inévitable de flottement entre le vécu et sa mise en scène dans les ouvrages de Marguerite Duras. Cette confrontation entre la fiction et la non-fiction doit, en partie, également au témoignage même de l'écrivain. Dans une interview effectuée en 1959, juste après la sortie du film *Hiroshima*, Duras répond à André Bourin qui lui a posé si « cette femme n'est-elle pas une projection de vous-même ? », Duras a dit :

Il n'y a jamais d'identification véritable entre un personnage et l'auteur. C'est un souhait plutôt. Cette femme, évidemment, j'aurais aimé la connaître<sup>25</sup>.

Duras a nié assez résolument la possibilité de la non-fiction. Or, dans l'entretien avec Leopoldina Pallotta della Torre, publié d'abord en italien en 1989, et puis en français en

2013, elle affirme, sans la moindre hésitation que Riva représente exactement l'auteur.

Pendant des années, j'ai eu une vie sociale, et la facilité avec laquelle je rencontrais les gens ou je leur parlais se reflétait dans mes livres. Jusqu'à ce que je connaisse un homme, et peu à peu, toute cette mondanité a disparu. C'était un amour violent, très érotique, plus fort que moi, pour la première fois. J'ai même eu envie de me tuer, et ça a changé ma façon même de faire de la littérature : c'était comme de découvrir les vides, les trous que j'avais en moi, et de trouver le courage de les dire. La femme de *Moderato cantabile* et celle de *Hiroshima mon amour*, c'était moi : exténuée par cette passion que, ne pouvant me confier par la parole, j'ai décidé d'écrire, presque avec froideur<sup>26</sup>.

Entre les deux interviews, trente années se sont écoulées. Nous pouvons supposer que l'aveu soit devenu enfin racontable au bout de cette longue période, sinon, que l'héroïne de sa propre histoire remplace l'auteur à force de jouer maintes fois un rôle majeur. En écrivant plus de 50 livres publiés, Duras s'est rapprochée de ses propres personnages durant des heures et des années consacrées à sa vie vécue non-fictionnelle et à son histoire survécue fictionnelle. Duras exprime ce bord du réel et du textuel :

Je vois qu'en chaque homme la conversion du réel vécu en un réel recréé a tous les caractères de la fonction écrivante apparente. Je vois en chacun de nous un être-pilote à notre complète dévotion poursuivre la tâche incessante d'intégrer à notre arrière-personne ceci que l'on nomme notre expérience [...]. Mon être pilote, mon être écrivain me raconte ma vie et j'en suis le lecteur. Il modifie ce qui a été vécu hier en raison de ce qui a été vécu aujourd'hui, il classe, clôt les chapitres, en ouvre d'autres, les laisse en suspens en attendant ce qui sera vécu demain, etc. Son œuvre d'historien, mon être-pilote la fait en sens inverse de l'historien professionnel, du grand jour. Il a son objectivité exclusive. Il est tenu d'en passer par la distorsion afin que l'événement soit vivable par moi, pour moi, et qu'il puisse rejoindre la foule interne du moi [...]. J'écris pour me déplacer de moi au livre.

Pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place<sup>27</sup>.

L'auteur réclame la difficile manipulation ou concession du vécu subjectif sur les écrits

qui en témoignent, comme exactement la situation qu'affronte Riva devant l'oubli affreux qui, à travers de longues années, a abîmé l'amour vécu à Nevers. À l'instar de l'expression de l'auteur, c'est la distorsion, qui, seule, pourrait résoudre l'aménagement de l'historisation. Le temps pour la réflexion rétrospective de l'expérience dont il s'agit dans *Hiroshima* se lie parfaitement à la problématique d'un délai inévitable de l'écrivain, en vie lui-même, narrant à partir de sa conscience ou non-conscience dans le déroulement de la rédaction, qui demande, pour sa part également, son propre temps vécu. Duras termine le texte d'*Hiroshima* avec les phrases suivantes, qui n'apparaissent pas dans le film parce qu'elles fonctionnent comme didascalies explicatives.

Ce n'est pas le fait d'avoir été tondu et déshonorée qui marque sa vie, c'est cet échec en question : elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire [...].

Le récit qu'elle fait de cette chance perdue la transporte littéralement hors d'elle-même et la porte vers cet homme nouveau.

Se livrer corps et âme, c'est ça.

C'est là l'équivalence non seulement d'une possession amoureuse, mais d'un mariage.

Elle livre à ce Japonais — à *Hiroshima* — ce qu'elle a de plus cher au monde, son expression actuelle même, sa *survivance* à la mort de son amour, à *Nevers*<sup>28</sup>.

Elle ne possède que cet oubli de l'amour passionnel à raconter à un homme anonyme, sans caractère, un être tout à fait impersonnel, qui joue un rôle d'auditeur, lui exigeant de relater une histoire oubliée. Riva, sous cette interprétation, invente et narre son histoire, en subissant la distorsion tourmentée qui rejoint parfaitement celle de l'écrivain. La survivance de Riva se présente dans l'impossibilité de se souvenir de l'histoire complète. Ainsi entre Duras-écrivain, Duras-modèle du personnage, Riva-narratrice, Riva qui agit, c'est ce déséquilibre qui s'efforce de s'arranger à travers le processus de narrer ce qui est devenu racontable. Riva ainsi se double de l'écrivain qui se met à relater une histoire incomplète et se divise en deux.

Je dépendais de l'ennemi corps et âme.

Je ne disposais plus de mon corps [moi-même *add. interl.*] ni de mes mouvements<sup>29</sup>.

Certes, ce sont les propos qui concernent Riva, mais nous pouvons également la remplacer par l'auteur. Duras, ne voyant plus la différence entre la fiction et la non-fiction, laisse place à une tierce personne, à savoir l'écrit, qui, en quelque sorte, s'oppose à un simple acteur des expériences. L'écrivain, au lieu de se fermer dans son vécu, laisse sa propre survivance du processus de son historisation comme le fait exactement Riva au lecteur inconnu.

### Notes

- 1) Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Éditions de Minuit, Paris, 1958.
- 2) Marguerite Duras, *Les Impudents*, Éditions Plon, Paris, 1943.
- 3) Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris, 1950.
- 4) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.
- 5) Marguerite Duras, in *Le Monde*, 9 novembre 1972.
- 6) Voir Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 1631.
- 7) Sous la direction de Raymond Ravar, « Entretien avec Alain Resnais » in *Tu n'as rien vu à Hiroshima !*, Éditions de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1962, p. 214.
- 8) Marguerite Duras, « Travailler pour le cinéma », in *France-Observateur*, 31 juillet 1958, récupéré dans la Pléiade, t. II, p. 114.
- 9) *Ibid.*, p. 115.
- 10) Sous la direction de Marie-Christine de Navacelle, Emmanuelle Riva et autres, *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, Paris, Gallimard, 2009, p. 55.
- 11) *Ibid.*, p. 65.
- 12) *Ibid.*, p. 59.
- 13) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 106.
- 14) *Ibid.*, p. 66.
- 15) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, Éditions Gallimard, Paris, 2014, p. 675.
- 16) Voir la note de Bernard Alazet autour de *L'Homme assis dans le couloir*, *ibid.*, p. 1701.
- 17) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 29.
- 18) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, Éditions Gallimard,

- Paris, 2014, p. 632.
- 19) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 1257.
  - 20) Marguerite Duras, la première version de *L'Homme assis dans le couloir*, in *L'Arc*, octobre 1962, inclus dans les *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, Éditions Gallimard, Paris, 2014, p. 635.
  - 21) Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Éditions de Minuit, Paris, 1986.
  - 22) Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, 2012, François Bourin Éditeur, Paris, pp. 75-78.
  - 23) Marguerite Duras et Gérard Jarlot, *Une Aussi longue absence*, Éditions Gallimard, Paris, 1961.
  - 24) Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, François Bourin Éditeur, Paris, 2012, p. 77.
  - 25) Marguerite Duras et André Bourin, « Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima », in *Les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1959, p.1.
  - 26) Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras, la passion suspendue*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, pp. 52-53.
  - 27) Marguerite Duras, « Voix off de Marguerite Duras », entretien avec Jean Schuster, in *L'Archibras* N°2, Le Terrain Vague, Paris, octobre 1967, pp. 11-13.
  - 28) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Éditions Gallimard, Paris, 2011, pp. 103-104.
  - 29) Marguerite Duras, « Cahier à Outa », brouillon de *Hiroshima mon amour*, récupéré dans la Pléiade, t. II, Éditions Gallimard, Paris, 2011, p. 106.

