

L'homme atlantique de Duras: un signifiant noir pour un texte

Rafael GUIJARRO GARCÍA
Universidad de Granada

SOMMAIRE

Analyse des procédés utilisés par Marguerite Duras dans le domaine littéraire (*L'Amour*) et dans le cinéma (*L'Homme Atlantique*), afin d'établir les points communs entre ces deux écritures.

Dans sa longue quête de l'écriture du silence, Marguerite Duras aboutit à *L'Amour*, texte qui signifie une mise à mort de la littérature. Dix ans plus tard, l'auteur tente aussi une mise à mort du cinéma avec *L'Homme Atlantique*. Quels sont les motifs qui ont conduit cet écrivain au septième art et quels sont les procédés qu'elle a utilisés pour cette nouvelle mise à mort?

Pour répondre à ces questions nous prendrons comme point de départ *L'Amour*, qui est le résultat d'une longue recherche littéraire touchant au processus de l'écriture, recherche qui a commencé avec *Moderato Cantabile*, d'après les déclarations de l'auteur¹, et d'après la critique en général².

C'est à travers des procédés très personnels que Marguerite Duras parvient à la mise à mort du roman pour s'orienter vers la production de textes minimaux et silencieux. Dans *L'Amour*, comme dans toute son œuvre, Duras aborde la thématique du désir, de l'amour et de l'impossibilité de l'amour, contradiction fondamentale qui

¹ Duras affirme à Xavière Gauthier qu'il y a toute une période jusqu'à *Moderato Cantabile* qu'elle ne reconnaît pas, en reniant ainsi de ses premiers romans. Cf. Duras, M., *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 13.

² Madeleine Borgomano, par exemple, déclare qu'il y a «toute une série de romans durassiens, de *Moderato Cantabile* à *L'Amour*, qui peut être lue comme le récit d'un délire». Cf. Borgomano, M., «Romans: la fascination du vide», in *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 43.

gagne et sape les différents codes littéraires du texte. En effet, le désir, qui se manifeste à travers les thèmes répétitifs de la mort, de l'oubli, de l'absence de soi au monde, du vide et du silence, envahit le narrateur, les personnages, le temps et l'espace, l'écriture.

L'emploi d'un lexique volontairement abstrait et de certaines figures de rhétorique (oxymores, métaphores généralisantes) révèle une tendance au Tout, une volonté de fusion et d'indifférenciation. L'utilisation savante de la répétition -textuelle et intertextuelle- de mots, de phrases et même de paragraphes, parvient à conférer au texte un rythme interne, un martellement monotone qui rejoint la musique, et par là même le silence. Silence qui surgit aussi par suite de l'emploi d'un vocabulaire restreint, voire banal, ainsi que de la parataxe et des blancs typographiques. Ces blancs, qui produisent un discours discontinu et dispersé, sont de plus en plus fréquents dans les textes de Marguerite Duras à partir de *Moderato Cantabile*: séparation des paragraphes, grandes marges et alinéas. Il y a aussi l'utilisation exhaustive de phrases très brèves, souvent nominales, de mots isolés et de points de suspension dans les dialogues. Ainsi se crée une écriture «sans densité, rare, comme des herbes sur une p(l)age blanche»³. Béatrice Didier constate que ces blancs «créent un rythme, le plus visible -et lisible par une absence: une absence de texte»⁴. Nous croyons que cette absence de texte signale un au-delà de la simple communication verbale, l'informulable. En même temps un refus de l'auteur de donner un sens univoque à son univers diégétique, tout en exigeant la participation du lecteur, qui devra combler les lacunes du récit. Dans cette négation du sens univoque, s'ouvre un domaine de possibilités, où de multiples interprétations peuvent coexister, même des interprétations contraires, ce qui expliquerait les nombreuses antithèses qui apparaissent dans l'écriture durassienne.

Nous nous trouvons donc face à une destruction de la logique établie ainsi que des conventions littéraires. Marguerite Duras affirme que les «blancs apparaissent sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe»⁵, c'est à dire, de la logique du langage imposé. S'agit-il de la recherche d'un autre langage? C'est ce que croit Marcelle Marini: «Les vides instaurés au coeur même du langage-héritage par la pratique de l'écriture chez Marguerite Duras délimitent la place où un signifiant nouveau pourrait surgir»⁶. Ce rejet violent, cette destruction, ébranlent les codes littéraires du roman. Les codes de la narration et de la perspective narrative introduisent dans l'oeuvre «un doute d'ordre général», à cause de l'alternance des points de vue, de la vision limitée/illimitée du narrateur, et des rapports subtils qui s'établissent entre la narration et les dialogues. Les personnages en sont aussi atteints: fantômes qui n'ont plus de nom et ombres sans substance de personnages antérieurs. L'identité n'existe plus, puisque

³ Borgomano, M., «Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras.», in *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 61.

⁴ Didier, B., «Thèmes et structures de l'absence dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*», in *Ecrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 77.

⁵ Duras, M.-Gauthier, X., *Op. Cit.*, p. 12.

⁶ Marini, M., *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1978, p. 47. Marini croit aussi que cette recherche est spécifiquement féminine, car «les blancs dessinent les lieux de son exclusion comme femme», *Ibid.*, p. 69.

nous nous trouvons dans le lieu du désir: l'homme qui marche, la femme qui se trouve dans le sommeil et le voyageur, tournés vers l'ensemble, deviennent un pur mouvement. Ils déambulent inlassablement sur les sables mouillés de S. Thala, d'une marche guidée par les mouvements de la lumière et qui, dans sa géométrie triangulaire, manifeste le désir.

En ce qui concerne le temps et l'espace, il existe également une volonté de destruction car, comme dans les romans antérieurs, nous pouvons constater que le temps chronologique est détruit, et que le «tempo» est très lent. Il existe une recherche textuelle d'un temps suspendu, d'une «épaisseur du temps» qui rendrait éternel l'instant du désir: «... elle retourne au temps pur, à la contemplation du sol ...» (*L'Amour*, p. 13). Cependant, cette quête de la pure durée à travers l'écriture, dans un désir d'éternité, s'avère impossible, et le texte même le met en évidence: les mouvements de la mer, son flux et son reflux sont inévitables, de la même façon que l'alternance des nuits et des jours, séparés par l'aurore qui, avec sa lumière, scinde l'unité du Tout:

Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. A distinguer le sable de la mer, puis, la mer de la lumière, puis son corps de mon corps. (*L'Amour*, p. 143).

La recherche de l'absolu ne peut que déboucher sur le vide, et d'emblée le désir est condamné. C'est pour cette raison que l'œuvre présente un sentiment tragique: «dans les œuvres de Duras, il y a toujours une forme de destin»⁷, destin qualifié par d'autres critiques comme une «tragédie de l'ère moderne»⁸. Ce fatalisme manifeste l'ambivalence de l'écriture durassienne, qui essaie de nier «les prédicats de la finitude»⁹, en même temps qu'elle constate que l'amour soumis à l'action du temps est perdu dès le début.

Ce sentiment tragique surgit aussi dans l'organisation textuelle de l'espace. De même que pour le temps, l'écriture essaie de produire un «lieu sublime», où l'espace serait uniforme, indistinct et indéfini:

La mer se calme, l'enchaînement continu étale au soleil sa putréfaction générale. (*L'Amour*, p. 110).

Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. (...). Après la rivière, c'est encore S. Thala. (*L'Amour*, pp. 9-10).

Nous rejoignons ici une «épaisseur innombrable», une totalité où tout se ressemble à l'infini, dans un désir de fusion universelle, et où l'intériorité et l'extériorité s'annulent, surtout grâce aux fenêtres, qui permettent l'emmêlement des bruits: le voyageur assis face à la fenêtre de sa chambre entend «un rongement incessant, très sourd, d'une étendue illimitée» (*L'Amour*, p. 22). C'est le bruit de S.

⁷ Micha, R., «Une seule mémoire», in *La nouvelle Revue Française*, n° 98, février 1961, p. 297.

⁸ Bray, B., «Marguerite Duras: le langage comme événement», in *Un Nouveau Roman? Recherches et tradition*, sous la direction de J. H. Matthews, Paris, Minard, 1964, p. 77.

⁹ Bajomée, D., «La nuit, l'effacement, la nuit», in *Ecrire dit-elle...*, Op. Cit., p. 91.

Thala, traversé souvent par des sirènes de voiture de police. Ce rongement qui occupe l'épaisseur de l'espace suit cependant le rythme du temps imposé par la lumière: «... le rongement incessant qui croît avec la lumière, décroît avec elle» (*L'Amour*, p. 109). Le même fatalisme atteint alors ce «lieu sublime», qui devient inaccessible: le leitmotiv des murs s'oppose à cette perméabilité des lieux, soulignant l'idée de séparation. En effet, le domaine uniforme et illimité des sables de S. Thala trouve ses limites dans le mur qui le sépare de la ville; dans la ville, «il y a l'espace clos de murs, de grilles, de défenses» (*L'Amour*, p. 83). Pendant leur voyage à travers l'épaisseur de S. Thala, le voyageur et la femme voient que «les murs battent, blancs, ils se multiplient de chaque côté de la marche» (*L'Amour*, p. 119).

L'écriture, dans sa tentative d'expression du désir, ne peut donc atteindre ce «lieu sublime» et cet «instant éternel», se trouvant ainsi dans une impasse. Duras cherchera alors de nouveaux moyens -cinéma et textes hybrides- pour exprimer cette contradiction fondamentale.

* * *

Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant, c'est l'image que je veux atteindre, détruire.¹⁰

Avec ces déclarations, Duras expose les motifs qui l'ont conduite au cinéma. Elle avait déjà collaboré avec Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour*, et ensuite avec Henri Colpi dans *Une aussi longue absence*. La première collaboration eut sans doute une grande influence sur l'auteur (de même que sur Robbe-Grillet), car Resnais demandait à ses écrivains-scénaristes de créer entre l'image et le texte «un espace virtuel où les images mentales puissent trouver leur place en écho des images montrées»¹¹, grâce aux rapports spécifiques établis entre les images et la bande-son. Nous avons vu que Marguerite Duras avait déjà cherché dans le domaine littéraire cet «espace virtuel», ce vide où pourrait s'engouffrer l'imaginaire du lecteur. Elle va essayer de le faire à l'avenir en combinant de façon complémentaire et contradictoire le texte et l'image. En même temps, l'auteur commence à publier une série de textes que la critique a nommés «textes hybrides», et qui détruisent les frontières traditionnellement établies entre les genres littéraires. Il s'agit de textes qui sondent de nouveaux domaines dans l'écriture et qui partagent avec le ciné-roman «une structure fondée sur la référence implicite à une image cinématographique existant ailleurs et suggérée dans son absence, l'écriture naissant de ce manque à voir»¹². Les textes hybrides accompagnent les images dans les films de Duras, surtout à partir de *La*

¹⁰ Duras, M., *Les Yeux verts, Cahiers du cinéma*, n° 312/313, juin 1980, p. 59.

¹¹ Clerc, J.M., «Marguerite Duras, collaboratrice d'A. Resnais, et le rapport des images et des mots dans les "textes hybrides"», in *Revue des Sciences Humaines*, n° 202, 1986-2, p. 104.

¹² Clerc, J.M., Art. Cit., pp. 103-104.

Femme du Gange, où ils sont lus par des voix *off*, chargées des dialogues et de la narration lacunaire.

Auparavant, Duras avait déjà tourné quelques films, comme *La Musica*, qui est trop théâtral, puisqu'il s'agit d'une adaptation de la pièce du même titre, et *Détruire dit-elle*, qui est aussi l'adaptation d'une oeuvre qui n'avait pas été écrite pour le cinéma, ce qui produit un film un peu trop narratif. C'est avec *Jaune le soleil*, et surtout avec *Nathalie Granger* que Duras commence ses expériences cinématographiques. Dans ce dernier film, l'importance accordée à l'espace -la demeure des femmes- mine déjà la narration.

Dans *La Femme du Gange* les images du vide, des personnages déambulant sur le sable des plages, combinées aux voix extérieures qui constituent les différents pôles narratifs, parviennent à creuser cet «espace virtuel» que l'auteur cherchait dans ses textes littéraires. Avec ce film, qui est une adaptation de *L'Amour*, Duras inaugure la mise à mort du cinéma et, par contre-coup, elle parachève celle de ses textes: dans *La Femme du Gange*, «trois livres sont embarqués, massacrés» écrit-elle sur la jaquette du livre. Grâce au décalage entre les images et la bande-son, le livre massacré par le film acquiert un surplus de sens:

«La relation critique instaurée entre l'image et le son filmiques, indissociables et pourtant inassimilables, donne à lire la crise textuelle qui vient ébranler le modèle unitaire de la représentation comme de la narration qu'elle suppose: on ne touche pas à l'une sans faire vaciller l'autre; dans l'oeuvre de Duras le privilège accordé à la vision se trouve subverti par l'acte même de son énonciation, qui, à son tour, voit se désintégrer la parole au contact de l'image qu'elle instaure; et c'est ce double jeu de la voix et du voir, spécifique du texte durassien, que démonte le cinéma, à la fois visualisation et vocalisation».¹³

Avant de tourner *India Song*, qui sera sans doute son film le plus connu, Duras publie un livre du même titre, avec la mention «texte, théâtre, film». Le texte publié ne correspond pas exactement au texte lu dans le film par les voix *off*, car il y a des déplacements et des réorganisations, ce qui confirme que l'auteur continue à explorer les domaines de l'expression artistique, tout en détruisant les frontières imposées par la tradition, afin de produire une écriture faite d'une substance sonore et d'une substance visuelle.

La bande-son d'*India Song* joue un rôle très important dans le film, car elle lui confère son architecture: les chants de la mendiante indienne, la musique et les voix *off* parviennent à faire basculer l'histoire des images. Les voix extérieures des femmes sont des voix brûlées, atteintes de folie, qui parlent de l'Amour et des amours d'Anne-Marie Stretter, des Indes, de la chaleur des Indes, de la lèpre des Indes, de la mendiante, des cris du vice-consul, de l'amour du vice-consul pour Anne-Marie Stretter...

¹³ Ropars-Wuilleumier, M.C., «Contretexes ou le jeu de voix chez Marguerite Duras», in *Revue des Sciences Humaines*, n° 202, 1986-2, p. 100.

Dans le film des images, l'utilisation systématique des miroirs crée une incertitude, reflet des doutes établis dans les lacunes du discours narratif. Le jeu des miroirs redouble les personnages, qui ne sont plus figurés par les acteurs: ils sont absents, dans le passé. La mort est donc présente de façon ambiguë dans ce film qui essaie de mettre en images une histoire dont les personnages sont déjà morts et, cependant, dansent et déambulent devant nous, engloutis par un miroir.

India Song a été analysé par de nombreux critiques¹⁴, et tous semblent d'accord quand ils mettent l'accent sur sa modernité et sur sa volonté de recherche d'un nouveau cinéma; mais Duras va aller plus loin encore en accomplissant l'assassinat d'*India Song* avec *Son nom de Venise* dans *Calcutta désert*, film limite et scandaleux, selon Madeleine Borgomano¹⁵, puisqu'elle utilise la bande-son d'*India Song* pour créer un univers lithique, envahi par la lèpre. Les images montrent des miroirs ternis et cassés, des murs détruits, des décombres: absence radicale et décalage complet avec la bande-son.

En 1977 Marguerite Duras tourne *Le Camion*, film qui ouvre de nouvelles voies dans le cinéma: il n'y a plus de voix narratives, mais deux narrateurs présents dans l'image (Duras et Depardieu) qui parlent de ce qu'aurait été le film s'il avait été tourné. Le conditionnel passé accompagne souvent leurs propos, qui reproduisent au style indirect la conversation entre une dame auto-stoppeuse et un camionneur. Il s'agit de la mise en scène de l'absence d'un film, du désespoir de ne pas pouvoir le faire, désespoir qui est l'écho de celui, bien plus politique, de la dame. L'issue pour elle serait simplement l'errance continue, l'ouverture au monde, l'amour d'ordre général, le désir non préférentiel. Le refus de la représentation s'impose: les images effleurent uniquement le texte quand apparaît sur l'écran le camion circulant dans des espaces suburbains, qui pourraient être ceux de n'importe quelle ville. Nous pouvons donc constater qu'il y a une condamnation progressive de l'image dans l'œuvre filmique de Duras. Dans *Le Navire Night*, un jeune homme et une jeune femme vivent dans l'étreinte de leurs voix à travers des conversations téléphoniques. A un moment donné, le jeune homme a la possibilité de voir la femme, quand celle-ci lui envoie ses photographies, et alors le désir commence à disparaître: «Le désir est mort tué par une image» (*Le Navire Night*, p. 52). Le texte est illustré par des plans fixes et de longs travellings montrant des lieux vides, des personnages absents, une ville déserte. Recherche d'un non-licu¹⁶ qui rejoint de près la recherche littéraire effectuée dans *L'Amour*. Dans les films suivants, la neutralité des images aboutira à une universalité, une quête des origines: la mer, le ciel, le sable et le vent. Et la voix envoûtante de Duras dira, encore, l'impossibilité d'aimer (par l'interdit de l'inceste, dans *Agatha*) et le désir non individualisé, la volonté de se confondre avec le Tout (*Les Mains*

¹⁴Cf. Borgomano, M. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros (collection cinéma), 1984, p. 82 et ss.; Borgomano, M., *India Song (Marguerite Duras)*, Limonest, L'Interdisciplinaire Film(s), 1990; Ishaghpour, Y., «La parole, l'image et le réel», in *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1982, pp. 225-298; Ropars-Wuilleumier, M.-C., «Un miroir de l'écriture», in *Le texte divisé*, Paris, PUF, 1981, p. 127 et ss.

¹⁵ Borgomano, M., *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Op. Cit., p. 128.

¹⁶ Au début du film on voit des images de Paris tandis que la voix off parle d'Athènes.

négligentes, les *Aurélia Steiner*). Toujours la même contradiction qui, obsessive, cherche de nouveau un signifiant pour se dire, signifiant au-delà des blancs du texte, au-delà de la musique et du silence, et qui sera enfin trouvé dans *L'Homme Atlantique*.

L'Homme Atlantique a été tourné avec les chutes d'*Agatha*, ce qui n'est pas étonnant chez Marguerite Duras, puisqu'elle a souvent utilisé des bribes de ses histoires antérieures -même des phrases- pour en écrire d'autres. S'il est vrai que ce film semble toucher certains événements de la vie privée de l'écrivain -le départ de Yann Andréa le 15 juin 1981, un abandon qu'elle crut définitif- nous ne pouvons pas le considérer uniquement comme un «cri terrible et magnifique de l'auteur blessée», un «exorcisme» dans cette crise d'amour¹⁷. *L'Homme Atlantique* signifie surtout un aboutissement, et de l'oeuvre écrite de Duras et de son oeuvre filmique. En effet, encore une fois, le texte reprend la thématique du désir avec tous ses leitmotives et toutes ses répétitions, troués par les espaces blancs de la page écrite. L'oubli de soi s'y trouve présent:

Vous oublierez.
Vous oublierez.
Que c'est vous, vous l'oublierez. (*L'Homme Atlantique*, p. 7),

un oubli que l'on peut atteindre à travers la mort, signifiant ambivalent dans l'oeuvre de Duras:

... par exemple à partir d'autres approches, de celle entre autres de la mort, de votre mort perdue dans une mort régnante et sans nom. (p. 8),

ou bien par la marche, l'errance, comme la mendicante indienne, comme la femme du *Camion*:

Vous verrez, tout viendra à partir de votre déplacement le long de la mer, après les piliers du hall, du déplacement de votre corps ... (p. 13)

Ce désir réclame la fusion, l'union avec le Tout, pour avoir «partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien ...» (p. 12). Souvent cette fusion est réalisée textuellement par le regard, ou par le mélange des bruits:

...vous êtes le long de ces choses scellées entre elles par votre regard. (...) vous entendez sa rumeur mêlée à celle du vent. (...) Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi. (p. 14)

Mais le temps cyclique détruit l'étreinte éternelle, et le fatalisme surgit:

¹⁷ Cf. Armel, A., *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990, p. 107 et p. 112.

... là où je me tiens toujours dans le mois tragique de juin, ce mois qui ouvre l'hiver. (p. 17)

... (les roses) se tiennent ainsi dans leur parfum, écartelées, pendant quelques jours et puis elles s'effondrent. (p. 30)

Avec le temps qui passe apparaît inéluctablement «la putréfaction du bonheur de l'entente des amants» (p. 19) et leur séparation, révélée par la présence des murs:

... je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer ... (p. 9)

... la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent ... (p. 11).

La contradiction s'impose et elle se manifeste dans le texte par des antithèses:

Vous êtes à la fois caché et présent (...). Tandis que je ne vous aime plus je n'aime plus rien, rien, que vous encore. (p. 27)

Mais les images ne peuvent l'exprimer:

Je voulais vous dire: le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. (...) vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas. (p. 13)

Ne cherchez pas à comprendre ce phénomène photographique, la vie. (p. 25),

car, comme dans *Le Navire Night*, elles tuent le désir:

... que c'était elle, la caméra, qui la première avait voulu vous tuer. (p. 26)

L'écran noir devient alors nécessaire:

Pour le film seulement je sais, je sais qu'aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger. (p. 28)

Tandis que la voix de l'auteur lit cette bande-son, le film nous montre au début des images neutres: un homme qui marche, qui s'assoie, qui regarde la mer à travers les baies, le ciel, encore la mer. Parfois l'écran devient noir, puis les intervalles sont de plus en plus longs, et à partir de la moitié du film, il n'y a qu'absence d'images.

Duras a trouvé le signifiant depuis si longtemps cherché et, consciente de la cohérence de son film, elle apparaît dans le texte comme un dieu créateur qui donne des ordres à son univers, en utilisant souvent le futur et l'impératif:

Vous penserez que c'est moi qui vous ai choisi. Moi. (p. 14)

... ce que vous allez faire maintenant: passer ici pour la deuxième fois aujourd'hui, par moi seul ordonné, devant Dieu. (p. 24)

Ce Dieu qui est un signifiant aussi vide et ambivalent que l'écran noir:

... vous croyez que quelqu'un vous regarde, Dieu ou moi. (p.12)

Tels sont les motifs qui ont poussé Duras à chercher ce «mot-trou» que Lol était incapable de trouver, vingt ans auparavant:

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ça aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 48)

Après *L'Homme Atlantique* Duras abandonne le cinéma expérimental, de même qu'elle avait fait pour la littérature après *L'Amour*. Elle commence à écrire de nouveau, cette fois avec une «écriture courante», dit-elle, inaugurant ainsi une nouvelle période dans son oeuvre¹⁸ qui sans aucun doute ira encore chercher «le point le plus hostile de l'horizon», et par là même, le plus savant.

OEUVRES CITÉES DE MARGUERITE DURAS:

Moderato Cantabile, Paris, Minuit, 1959.

Hiroshima mon amour, scénario et dialogues, Paris, Gallimard, 1960.

Une aussi longue absence, scénario et dialogues, en collaboration avec Gérard Jarlot, Paris, Gallimard, 1961.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964 (citations d'après Folio, n°19, Gallimard).

La Musica, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.

La Musica, film, co-réalisé par Paul Seban, distr. Artistes Associés, 1966.

Détruire dit-elle, Paris, Minuit, 1969.

Détruire dit-elle, film, distr. Benoît-Jacob, 1969.

L'Amour, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁸ Cf. surtout Armel, A., *Op. Cit.*, qui considère l'autobiographie très importante dans cette nouvelle période.

RAFAEL GUIJARRO GARCÍA

- Jaune le soleil*, film, distr. Films Molière, 1971.
Nathalie Granger, film, distr. Films Molière, 1972.
India Song, texte, théâtre, Paris, Gallimard, 1973.
La Femme du Gange, film, distr. Benoît-Jacob, 1973.
Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.
Les Parleuses, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Minuit, 1974.
India Song, film, distr. Films Armorial, 1975.
Son nom de Venise dans Calcutta désert, film, distr. Benoît-Jacob, 1976.
Le Camion, film, distr. D.D.Prod., 1977.
Le Camion, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977.
Le Navire Night, film, Films du Losange, 1978.
Le Navire Night, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
Les Mains négatives, film, Films du Losange, 1979.
Aurélia Steiner, dit *Aurélia Melbourne*, film, Films Paris-Audiovisuel, 1979.
Aurélia Steiner, dit *Aurélia Vancouver*, film, Films du Losange, 1979.
Les Yeux verts, Paris, Cahiers du cinéma, n°312/313, juin 1980.
Agatha et les lectures illimitées, film, prod. Berthemont, 1981.
L'Homme Atlantique, film, prod. Berthemont, 1981.
L'Homme Atlantique, Paris, Minuit, 1982.