

«Mon nom est dans ma peine et ma peine est dans mon nom» ou Marguerite Duras et la judaïté

Christiane BLOT-LABARRÈRE

Université de Nice-Sophia Antipolis
azl.cbl@monaco.mc

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 29 de marzo de 2007

RÉSUMÉ

Entre l'Histoire et la fiction, Duras fonde son rapport à la judaïté. Tantôt intriguée, tantôt fascinée, elle fait du *juif* un personnage tardif puis récurrent dans son œuvre à partir des années quatre-vingt. Sans prétendre parvenir à démêler le réel de l'invention, on tente ici de montrer que la perception du *juif* se lie chez elle, du point de vue formel, au nom propre et, du point de vue de sa mythologie personnelle, à la connaissance de la douleur, à l'intelligence, à la mémoire, à la subversion ou, dans la perspective d'Edmond Jabès, à la difficulté d'écrire.

Mots clés: Juif, nomination, Shoah, douleur, intelligence, mémoire, écriture.

“Mi nombre está en mi pena y mi pena está en mi nombre” o Marguerite Duras y el judaísmo

RESUMEN

Entre historia y ficción, Duras funda su relación con el judaísmo. A veces intrigada, otras fascinada, convierte al *judío* en un personaje tardío y recurrente en su obra a partir de los años ochenta. Sin pretender desentrañar lo real de lo ficticio, aquí se intenta poner de manifiesto cómo la percepción del *judío* se liga en ella, desde el punto de vista formal al nombre propio, y desde el punto de vista de su mitología personal, al conocimiento del dolor, a la inteligencia, a la memoria, a la subversión o, en la perspectiva de Edmond Jabès, a la dificultad de escribir.

Palabras clave: judío, nominación, Shoah, dolor, inteligencia, memoria, escritura.

My name lies in my sorrow and my sorrow lies in my name», or Marguerite Duras and judaity

ABSTRACT

Duras' relation with judaity stands somewhere between History and fiction. The jewish characters, who sometimes puzzle her, sometimes hypnotize her, appear in her work only after 1968, now and then to

start with, then more regularly after the eighties. Although it seems almost impossible to tell the difference between reality and invention, this study tries to show that her own idea of the *Jew* is based first on his surname, then, according to her personal mythology, on her own experience of sorrow, also on such concepts as intelligence, memory, subversion or, referring to Edmond Jabès, on an endless struggle with words.

Key words: Jew, nomination, Shoah, sorrow, intelligence, memory, writing.

«J'écris et aussitôt je deviens le mot qui m'échappe et grâce auquel je suis.»
Edmond Jabès*

Dans un curieux récit posthume dont le narrateur est un chien, Franz Kafka dépeint les avatars de la condition juive. Il met l'accent sur la différence, la séparation, voire l'irréductible étrangeté qui empêche le juif de se fondre innocemment dans la communauté humaine, quelle qu'elle soit: «Quand je me reporte au passé et me remémore le temps où je vivais au sein de la société canine, prenant part à tous ses soucis, en chien parmi des chiens, je trouve pourtant à y regarder de près qu'il y avait là depuis toujours quelque chose d'anormal, une petite fêlure, un léger malaise qui me prenait au milieu des manifestations populaires les plus respectables, parfois même dans mon entourage intime [...] de telle sorte que la simple vue de mes chers congénères, cette simple vue découverte sous quelque angle nouveau me plongeait dans la gêne, la frayeur, le désarroi»¹. Selon lui, le juif rencontre toujours une résistance et même une oppression qui ne connaît que des trêves, des répit, mais perdure en une mythologie où se fomentent et se justifient méfiance et violence.

Albert Memmi n'en juge guère autrement: «Être juif, c'est d'abord un fait global, c'est d'abord se sentir en permanente accusation, explicite ou implicite, claire ou confuse»².

Beaucoup plus récemment, Esther Benbassa s'élève contre cette idéologie victimaire. Elle ouvre un débat nouveau: «L'histoire des juifs n'a pas toujours été une histoire de souffrances, elle ne se limite pas à une succession de catastrophes [...] Cette tendance se développe plus encore, et non sans raison, après la Shoah, surtout

* Le titre et l'épigraphie sont empruntés au *Livre des questions* d'Edmond Jabès.

¹ *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, I, 1964, p. 99 et sq. Marthe Robert, la traductrice, donne cette explication: «*Hundschaft*, formé sur le modèle de *Gesellschaft*, *Gemeinschaft*, etc. Dans cet ordre d'idées, le mot évoque avec insistance deux autres notions collectives, celles de *Menschheit* et de *Judentum* sur quoi Kafka joue tout le long du récit. En effet, le Chien est un homme puisqu'il est doué de parole et de pensée ; mais c'est aussi un juif, car si le juif est un chien comme le veut l'injure traditionnelle de l'antisémitisme, le chien est un juif, en vertu du retournement que Kafka provoque toujours en prenant les locutions au mot (de même, on traite l'artiste de crève-la-faim et il en fait un champion du jeûne ; ou de parasite et il en fait une énorme vermine).» (p. 311).

² *Portrait d'un juif*, Paris, Gallimard, 1962, p. 61.

à partir des années 1970, dans les milieux les plus sécularisés. Se met en place ce qu'un historien a pu appeler une "religion de l'Holocauste et de la Rédemption" – la rédemption étant associée à Israël. Le devoir de mémoire n'est pas illégitime pendant un temps et il est clair qu'il n'y a pas d'histoire sans mémoire. Mais peut-on continuer à ne vivre que sur une mémoire de souffrance qui ne s'ouvre plus sur l'es-pérance?»³.

Ce préambule ne me paraît pas superflu. Il montre d'emblée pourquoi et comment Marguerite Duras, ni juive, ni philosophe, ni historienne mais écrivain, a tenté d'exprimer par son langage propre ces choses contradictoires qui dépassent les catégories de la logique et trouvent chez elle un éclairage précaire sans doute et fulgurant. Autrement dit, son rapport à la judaïté se construit sur des événements réels, nourriciers, cependant que l'esprit parvient à superposer des intuitions antagonistes. Naissent alors des phrases dont la valeur sémantique s'affaiblit au profit de la sonorité, de la couleur, de l'insolite association des mots. Ainsi dirait-on des formules plus denses et polyvalentes de la mathématique moderne.

Avant d'en venir aux *Aurélia Steiner*⁴, à *Yann Andréa Steiner*⁵, puis à *L'Homme atlantique*⁶, un bref rappel des faits – mieux vaudrait dire des *paroles auctoriales*, puisque, chez Marguerite Duras, les mots valent plus que les faits – permet de commencer à répondre.

Nous sommes vers 1932. Elle a dix-huit ans et une liaison amoureuse avec Freddie, «petit juif de Neuilly». Elle l'évoquera souvent⁷. Entre autres, dans deux feuillets, conservés parmi ses archives, feuillets non datés, non récents, longtemps inédits, intitulés *La Bible*⁸.

En effet, ce petit juif lui a fait lire la Bible et, notamment, le *Livre de Qohélet (L'Ecclésiaste)* dont elle n'oubliera jamais ce verset: «Vanité des vanités. Tout n'est que vanité et poursuite du vent.» En outre, elle se montre sensible au rythme de la phrase biblique, à la valeur de chaque vocable, aux images, au ton, bref, à toute une prosodie qui informera sa propre écriture. Avec Freddie, elle découvre «une judaïté merveilleuse» qui la requiert et la conduira à cette question: «Comment peut-on être juif? Comment?»⁹. A mon sens, dès lors s'enracinent en elle la splendeur scriptura-

³ *Le Figaro littéraire*, jeudi 22 mars 2007. Entretien avec Jacques de Saint-Victor après la publication du livre d'Esther Benbassa *La Souffrance comme identité*, Paris, Fayard, 2007.

⁴ M. Duras, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979. Les deux premières *Aurélia Steiner* figurent dans *Œuvres cinématographiques* – Edition vidéographique critique – Ministère des Relations Extérieures, Bureau d'animation culturelle, 1984, accompagnés d'entretiens filmés avec Dominique Noguez.

⁵ Paris, POL, 1992.

⁶ Paris, Minuit, 1982.

⁷ Voir *Les Yeux verts*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Nouvelle édition 1987, p. 157, 229, et *La Couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, Edition critique, Benoît Jacob, 2001, p. 197.

⁸ La version intégrale de ce texte figure dans Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, POL/IMEC, 2006, p. 395 et sq. Avant cette publication, nous en citons des extraits dans notre article «Le vice-consul aux jardins d'Israël», Paris, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006.

⁹ *Les Yeux verts*, *op. cit.*, p. 56.

le de la Torah, une certaine attirance très obscure vers le divin et, naturellement, un intérêt passionné pour le peuple juif. Surgissent vite les heures noires où monte le nazisme, puis la guerre. La «judaïté merveilleuse» paraît négligée. Bien plus tard, deux ans après les *Aurélia Steiner*, en 1981, soit une quarantaine d'années après la Shoah, elle témoignera, lors d'entretiens à Montréal:

«J'avais des amis juifs, j'avais eu un amant juif, deux de mes meilleurs amis étaient juifs [...]. Et puis, tout à coup, ils avaient une étoile jaune. Et je n'y ai pas pensé [...]. C'est inoubliable, abominable. Pendant des années, j'ai été hantée [...]. Ces gens qui portaient une étoile jaune en toute innocence, comme nous, nous supportons qu'ils la portent en toute innocence»¹⁰.

J'ai douté, il faut l'avouer, de cette innocence. Allait-on croire que les Français de ce temps maudit avaient ignoré le sort réservé aux juifs? Un jour, par hasard, j'ai lu ces lignes du Prix Nobel de littérature 2002, Imre Kertész. Les voici:

«J'ai été arrêté à Budapest par la police hongroise et déporté à Auschwitz par les nazis en septembre 1944. [...]. Des millions de juifs européens avaient déjà été exterminés en Pologne. Pourtant, l'isolement des juifs hongrois était total. Nous n'avions pas la moindre idée de ce qui se passait dans les camps.»

Cela a un peu nuancé mon opinion. Ensuite, Imre Kertész ajoute ces phrases qui élucident involontairement l'attitude de Marguerite Duras quant à la judaïté:

«Il y a longtemps que je ne cherche plus ni ma patrie ni mon identité. L'Holocauste a créé une nouvelle espèce de juifs, pour qui être juif n'est ni une identité religieuse ni une appartenance communautaire, mais avant tout un devoir moral»¹¹.

Devoir moral, devoir de mémoire... Ce devoir indique un aspect de la direction choisie par Marguerite Duras. En ce qui la concerne, de surcroît, elle éprouve le sentiment d'une culpabilité diffuse, en sorte qu'elle ne cessera pas de rappeler par la suite la souffrance incommensurable des juifs torturés et exterminés jusqu'à la confondre avec la souffrance universelle en passant par ses propres souffrances. Parallèlement, Dionys Mascolo observe: «Nous nous sommes retrouvés judaïsés [...] à jamais»¹². Mais Marguerite Duras a besoin de temps pour l'écrire. Un événement a lieu, historique ou intime. Elle le maintient en elle. Il réapparaîtra, tel quel ou différent, lointain projet d'un livre à venir. Au demeurant, la sidération des nations, après la Shoah, est si violente qu'en 1956 Alain Resnais tournera *Nuit et Brouillard*, son magnifique court métrage dénonçant l'horreur des camps sans y insister outre mesure sur la spécificité du martyr juif. Tel est, du moins, le reproche

¹⁰ *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par S. Lamy et A. Roy, Québec, Spirale, 1981, p. 27-28.

¹¹ *Le Nouvel Observateur*, 2 mars 2006.

¹² *Autour d'un effort de mémoire, Sur une lettre à Robert Antelme*, Paris, Nadeau, 1987, p. 62. Voir aussi p. 61-68.

que, plus tard, à tort ou à raison, certains lui adresseront. Il faut ensuite attendre 1971 pour que *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls jette une lumière crue et sans fard, à rebours des images d'Épinal, sur la France de Vichy –mais le film ne sera présenté à la télévision qu'en 1983– et c'est seulement en 1985 que Claude Lanzmann réalise *Shoah* où l'ampleur et l'atrocité du crime génocidaire sont enfin révélées au grand jour.

Pour en revenir à Marguerite Duras, en 1964, paraît *Le Ravissement de Lol V. Stein*¹³, mais rien alors n'indique que Lol est juive. Dans *Les Yeux verts*, en 1980, on lit: «[Lol.] juive, je crois.», comme une soudaine prise de conscience tardive. De même, si l'amant juif est le modèle du *Vice-Consul*¹⁴, le héros éponyme n'offre aucun détail ayant un lien avec la judaïté. Tout change après les révoltes de mai 68. *Détruire dit-elle*¹⁵, en 1969, met en scène, cette fois, des personnages déclarés juifs. L'un se nomme Stein, un autre reprend les mots de Daniel Cohn-Bendit, le leader étudiant: «Nous sommes tous des juifs allemands.». L'année précédente, la pièce de théâtre *Un homme est venu me voir*¹⁶, qui comporte un Steiner, et, l'année suivante, *Abahn Sabana David*¹⁷, devenu film sous le titre de *Jaune le soleil* en 1971, ne laissent plus de doute sur l'engagement de Marguerite Duras dans cette voie.

A ce terme, que représente pour elle l'être-juif? Avant tout, le symbole d'une douleur insondable qui la plonge, dans «un trauma abominable» et l'obsède durablement: «Je ne me suis jamais remise de ce qui est arrivé aux juifs durant la guerre. [...] C'est là en moi pour toujours»¹⁸. Assurément, la cause, pour être juste n'est pas suffisante.

De cette douleur découle ce que Dionys Mascolo appelle «l'intelligence du monde», comprendre: l'intelligence des malheurs du monde, qualité prêtée au vice-consul et à Anne-Marie Stretter, entre autres, et aux juifs. Marguerite Duras l'explique ainsi: «Le mot juif dit en même temps la puissance de mort que l'homme peut s'octroyer et sa reconnaissance par nous»¹⁹. Elle confiera plus tard: «La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime»²⁰.

Cette position s'allie chez le juif, vu par Marguerite Duras, à un désespoir politique uni à une vive lucidité et à un pouvoir subversif. Dans *Détruire dit-elle*, Stein s'exclame: «Je peux me permettre de faire des choses que vous ne feriez pas».

Enfin, à propos de l'exil, de la diaspora qui, selon Marguerite Duras, définit le juif –«[Aurélia]», dit-elle à Dominique Noguez, «se dilue sur la planète. Elle se

¹³ Paris, Gallimard, 1964.

¹⁴ Paris, Gallimard, 1965.

¹⁵ Paris, Minuit, 1969.

¹⁶ *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁷ Paris, Gallimard, 1970.

¹⁸ *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 73 et p. 27.

¹⁹ *Les Yeux verts*, op. cit., p. 179.

²⁰ *La Douleur*, Paris, POL, 1985, p. 60-61.

dilue, elle est partout, comme tous les juifs» –, elle devance la pensée d'Abraham Yehoshua, un des fondateurs de la littérature israélienne contemporaine: «La question de l'exil est la question fondamentale qu'un juif doit se poser quand il s'interroge sur l'essence du peuple juif»²¹.

Chacun fera maintenant la part de ce qui relève des poncifs, de l'invention et du constat, du rôle de l'imaginaire chez Marguerite Duras. Un seul point me paraît indéniable: dans tous les traits considérés comme juifs, elle glisse des facettes de sa propre personnalité. Davantage, elle s'approprie l'histoire juive et proclame, toujours en 1981: «L'histoire des juifs, c'est mon histoire. Puisque je l'ai vécue dans cette horreur, je sais que c'est ma propre histoire»²². Une remarque cependant. Ce mythe juif, qu'elle forge à son gré et qui se repère dans l'œuvre peu avant les années 70, grandit, s'élargit, ne connaît plus de bornes autour de 1980. Deux exemples. Cet extrait des *Yeux verts*:

«Les juifs, ce trouble, ce déjà-vu, a dû certainement commencer pour moi, avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère ; les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j'ai vus»²³.

Certes, mais il y a là un effet d'après-coup où l'on s'égare un peu.

Autre exemple. Toujours dans *Les Yeux verts*, elle converse avec Elia Kazan et veut absolument le croire juif alors qu'il ne l'est pas. La voilà donc, on l'a vu, non seulement «judaïsée» mais désireuse de judaïser tous ceux qu'elle aime ou admire²⁴. Il est probable qu'Elia ou Elias ou Elie l'ont induite en erreur et ceci met en jeu la nomination.

Dans *Le Camion*, le personnage féminin tient ce discours à propos de son genre, lequel, antisémite, ne veut pas appeler son fils Abraham:

«Il disait qu'il fallait oublier ces noms-là, ces mots juifs [...]. Il disait que c'était encourager les pires psychoses collectives que de nommer un enfant de ce nom, Abraham, toutes les discriminations, les pogromes. [...] Il avait peur qu'on le dise raciste, voyez, s'il nommait son enfant Abraham. [...] Il disait que ce n'était pas la peine de nommer un enfant de ce nom-là, un enfant non juif»²⁵.

Or, écrivant cela à seule fin de dénoncer ce racisme, elle met l'accent sur un prénom lié, il est vrai, à la tradition hébraïque. Dans *Un homme est venu me voir*, elle passe du prénom au nom: «Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif.» Même procédé dans *Détruire dit-elle*: «Stein, dit Max Thor. Un juif aussi.», lequel Stein sera appelé Blum lors d'une confusion due à un personnage antisémite.

²¹ *Pour une normalité juive*, Paris, Liana Levi, [1980], 1992, p. 11.

²² *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, p. 73.

²³ *Les Yeux verts, op. cit.*, p. 179.

²⁴ Voir l'article de H. Merlin-Kajman, «La communauté judaïsée de Marguerite Duras», *Cahiers de L'Herne*, «Duras», n° 86, novembre 2005, p. 60-68.

²⁵ Paris, Gallimard, 1977, p. 54.

On voit le piège. A mes yeux –je peux me tromper, bien sûr–, Marguerite Duras me semble fidèle à son amour fasciné du juif. Pour d'autres, non. Ont-ils tort? Je ne sais. Cette insistance dans la nomination de juifs est, selon eux, déjà la mise en lumière d'une différence orientée. De fait, nul n'ignore qu'un même patronyme peut recouvrir une identité juive ou non juive. Le film de Joseph Losey, *M. Klein*, repose tout entier sur cette évidence. Il n'est pas nécessaire de porter un patronyme signalé, jugé, considéré comme juif pour être juif. Inversement, il n'est pas nécessaire de porter un patronyme supposé non juif pour n'être pas, en réalité, d'origine juive. Marguerite Duras ne semble pas s'attacher à ces nuances. Certains l'ont regretté²⁶.

Inéluctablement, le motif de la judaïté qui court en filigrane dans l'œuvre prend toute sa force avec la série des trois *Aurélia Steiner* semblablement intitulés, que l'on distingue par *Aurélia Steiner* «Melbourne», le premier, puis «Vancouver», puis «Paris», qui ne donna pas lieu à une adaptation filmique. Ces tournages s'accomplissent dans l'ombre d'une audace transgressive. A Dominique Noguez, Marguerite Duras confesse: «Ce sont des films comme sacrilèges un peu. D'ordre sacrilège. Presque sacrificiel. [...] C'est un cinéma limite que je ne peux pas dépasser. Où je me dévoile, si vous voulez – Je me dévoile dans ce désespoir de ne pas pouvoir "préhender" la chose juive. Et de quoi je me mêle de parler de ça?»²⁷.

Toutefois, elle en parlera, se confondant complètement avec son héroïne. Dans *Les Yeux verts*, ceci: «Quand je parle, je suis Aurélia Steiner.» D'autre part et presque à revers, elle emploie des détours et semble se dissimuler. Dans «Melbourne» particulièrement, les allusions aux camps sont rares. Elle cite les crématoires vers Cracovie, mais l'appel d'Aurélia demeure un appel d'amour lancé à quelqu'un qui n'est pas identifiable, sans doute juif mort parmi les charniers de la Shoah, le tout demeurant discret et allusif. Au fond, l'esprit de l'œuvre se concentre dans ces phrases: «Je n'ai connaissance seulement que de cet amour que j'ai pour vous. Entier, terrible.» Mais, qui est ce «vous»?

Bien des modifications se montrent dans «Vancouver». Là, on apprend la mort d'Aurélia Steiner, la mère, la naissance d'Aurélia Steiner, la fille, la mort du père, pendu au long d'un interminable supplice et la survie de l'enfant Aurélia, dans le rectangle blanc du rassemblement des captifs où l'on a aperçu une allégorie de la page ou de l'écran. Vient cette confidence à Dominique Noguez:

«C'est un appel à l'intérieur, un appel dans la mort. La voix appelle les morts, elle leur parle. N'oubliez pas que les morts d'Auschwitz sont morts sans sépulture (...). C'est une disparition. Il n'y a pas où aller prier. Où appeler. On peut appeler sur les fleuves ou sur les routes. Sur les fleuves»²⁸.

Dans «Melbourne», le fleuve est la Seine qui, dans «Vancouver», rejoindra la mer, préludant à ce passage de *Yann Andréa Steiner*:

²⁶ Voir H. Merlin-Kajman, *op. cit.*, *passim*.

²⁷ *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*, p. 190.

«Et puis les eaux de la Seine ont commencé à être envahies par celles de la mer. Et les différences entre les eaux de la Seine et celles de la mer se lisaient comme dans une lecture claire.»

Toujours, on le constate, l'eau requiert et le regard et l'écoute et la lecture et l'écriture. Dans nos films, écoute de la bande son, clapotis, bruits, silence, et reflets évanescents de la Seine, images de Paris, point si séparés les uns des autres, comme si la voix devenait passerelle entre les deux. Ce que souligne le critique Michel Cournot: «Entre la mémoire millénaire d'un peuple qui bute contre les piles des ponts et la voix fragile d'Aurélia Steiner qui, toute seule, appelle au secours, il y a une union entière»²⁹. Je dirais même une unité qui se confirme, unité qui tient précisément à la nomination. On n'abandonne pas si facilement ce domaine.

Lorsqu'Aurélia rencontre le marin, on le retrouve: «Je lui dis: je vais vous donner un nom. Vous allez le prononcer, vous ne comprendrez pas pourquoi et cependant je vous demande de le faire, de répéter sans comprendre pourquoi. Je lui dis le nom: Aurélia Steiner.» A cet ordre, le marin répondra: «Juden, Juden Aurélia, Juden Aurélia Steiner.» Aurélia devient alors moins un nom que le Nom, comme on dirait de Dieu chez les religieux juifs. Il n'y a là nulle divinisation incongrue d'Aurélia mais la quête, presque blasphématoire, d'une identité qui en passe par la profération de son nom, le rêve fou de devenir enfin sujet à part entière. Pourquoi? Comme l'explique pertinemment Bernard Alazet³⁰, Aurélia ne porte pas le nom du père, seulement celui de sa mère, identique au sien. D'où l'absolue nécessité de combler ce manque par un ancrage nominal qui exprime à la fois son existence et sa judaïté.

Par là, Marguerite Duras tente une synthèse entre Dieu, l'écrit et les juifs. On découvre dans *Les Yeux verts* une affirmation nette: «Aurélia Steiner, dix-huit ans, dans l'oubli de Dieu se pose en équivalence à Dieu face à elle-même.» et aussi «[La judaïté] a profondément à voir avec l'écriture. Cette phrase que dit Aurélia Steiner à la fin:

«Je m'appelle Aurélia Steiner [...]
J'ai dix-huit ans
J'écris.»
[cet] appel, ce n'est pas "j'appelle" mais "j'écris". Ça a à voir avec Dieu. L'écrit a à voir avec Dieu.»

Et comme cela arrive assez souvent, elle fait écho, à sa façon, à ce que l'écrivain, juif égyptien, Edmond Jabès traduit ainsi:

«Je vous ai parlé de la difficulté d'être juif, qui se confond avec la difficulté d'écrire; car le judaïsme et l'écriture ne sont qu'une même attente, un même espoir, une même usure»³¹.

²⁹ *Le Nouvel Observateur*, 26 novembre 1979.

³⁰ «Je m'appelle Aurélia Steiner», in *Didascalies* 3, Bruxelles, 1982, p. 51 et sq. L'article suggère de nombreuses pistes d'interprétation.

³¹ *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, [1963], «L'Imaginaire», 2002, p. 136.

Consciente de cette difficulté, Marguerite Duras n'en continue pas moins d'écrire. Ecriture ininterrompue. Ecriture qui s'appuie sur une très personnelle intertextualité. Ainsi parvient-on à *Yann Andréa Steiner*, l'inachevable livre qui s'appuie sur *L'Eté 80*. Et ce n'est pas Paul Otchakowsky-Laurens qui me contredira. Par lui, et longtemps sans le savoir puis sans le dire, j'ai appris qu'à *Yann Andréa Steiner* correspondaient trois versions dissemblables du livre. Les bons à tirer en font foi: 9 juin, 24 juin et 7 juillet 1992. Je n'ai pas le temps d'analyser ici les variantes et n'en retiendrai que deux³² Chronologiquement, l'une après l'autre vont dans le sens d'un lien plus serré à la judaïté. Par rapport au premier volume les deux suivants mettent en lumière un dialogue caractéristique. *L'enfant aux yeux gris*, tour périphrastique, est remplacé par son nom avec la monitrice des colonies de vacances dont il veut connaître – on n'en sort pas ! – quels sont le prénom et le patronyme:

«Alors il demande: Johanna comment... La jeune fille elle dit:
Goldberg, Johanna Goldberg. L'enfant répète le nom entier.
La jeune fille demande pour lui quel nom c'était.
L'enfant dit:
- Steiner Samuel.
[...]
Et ma petite sœur, c'était Steiner Judith.»

Plus tard, toujours entre ces deux personnages, cette curiosité linguistique:

«Elle a souri à l'enfant. Il lui a demandé: Tu es juif?

Elle a répondu qu'elle aussi était juif.» On peut relever un détail voisin dans *Aurélia Steiner* «Paris», non filmé, et qu'il serait trop long de commenter. Aurélia – sept ans, chante un chant juif et dit à la dame qui la cache pendant la guerre: «Je suis juive» et, ensuite: «Juif, dit l'enfant.»

L'on voit bien ici qu'au-delà du masculin et du féminin, le mot «juif» est un terme quasi talismanique ou encore un mot-valise. La clôture de *Yann Andréa Steiner*, dont l'argument tourne autour de Théodora Kats, personnage juif d'un roman abandonné dont les ébauches figurent dans les Archives Duras, s'augmente *in fine* de ce mot répété comme une litanie: «C'était peut-être quelque chose d'inconnu, Théodora Kats, un nouveau silence de l'écriture, celui des femmes et des juifs.»

Mais ce qui intrigue la critique, et en particulier Michel Braudeau dans *Le Monde* du 26 juin 1992, c'est le titre. Il écrit que, si Yann Andréa existe, «pour Steiner, ça on ne peut rien vous en dire de plus.» Or, la veille, à *France-Soir*, Marguerite Duras révèle, pour la première fois, le sens de ce titre et son secret:

³² Nous nous permettons de renvoyer à notre article «*Yann Andréa Steiner* de M. Duras, un «livre surprise?», Mélanges offerts à Etienne Brunet, Paris, Champion, 1998, p. 377 et sq.

«Yann Andréa est quelqu'un de très douloureux, très intelligent, très silencieux, très enfantin, aussi, il aurait pu être juif et je l'ai fait juif. Je l'ai naturellement associé à Steiner. C'est un mot clé, un mot qui est à moi. J'ai connu un juif, à Milan, qui s'appelait Steiner. Avec sa femme, ses gosses, ils étaient tous juifs. Des gens merveilleux.»

Tout à l'heure j'évoquais le mythe juif: intelligence, douleur, etc. Ici, il s'enrichit du silence et de l'esprit d'enfance. On comprend bien alors que lorsque le Centre Rachi, à Paris, convie Marguerite Duras à parler du «peuplement juif» de ses livres, elle refuse. L'image qu'elle construit de la judaïté lui appartient, vaut par son intense subjectivité et devient discutable, si l'on souhaite discuter. Il n'empêche, elle persiste et signe. L'écriture apparaît comme une façon de s'emparer de ce qui s'est produit pour promulguer une loi mystérieuse où tous les crimes seraient enfouis sans qu'on en perde la mémoire.

Ne séparant pas –je l'ai dit– l'événement historique de l'événement intime, Marguerite Duras sait aussi se cantonner dans la seule intimité. C'est le cas de *L'Homme atlantique*. Bien qu'il ait été publié en 1982, donc entre les deux œuvres précédentes, je l'ai gardé pour la fin parce qu'il ne s'attache pas à la judaïté proprement dite mais le titre est aussi intrigant que l'emploi des Stein ou des Steiner.

On sait que le film est tiré des chutes d'*Agatha*. Quant à sa genèse, je m'en rapporte encore à Dominique Noguez. Voici ce qu'il suggère, se souvenant des projections auxquelles il assistait avec Marguerite Duras au Festival d'Hyères. Il note plaisamment qu'à l'époque elle avait de «mauvaises fréquentations», elle s'intéressait au cinéma expérimental. En outre, bien avant *L'Homme atlantique*, elle dépouillait et amenuisait de plus en plus ses films et il continue: «A Hyères, je lui avais dit qu'il ne lui restait qu'à faire un film avec seulement la bande sonore et des images noires»³³. Pourquoi cette idée n'aurait-elle pas fait son chemin en elle? Quoi qu'il en soit, c'est bien ce qu'on observe avec *L'Homme atlantique*. Elle est certaine de la surprise qu'elle créera, certaine qu'elle sera mal comprise. Elle demande alors un espace au journal *Le Monde* - du 27 novembre 1981 - et écrit:

«Je rappelle aux uns et aux autres que ce film est dans sa majeure partie composé de noir. Il est dans les mœurs du plus grand nombre des spectateurs de cinéma en France de faire comme si le cinéma leur était dû et de protester et de hurler à la mort contre les films dont ils jugent qu'ils n'ont pas été faits pour eux seuls.

Je voudrais donc dire à ces spectateurs-là de ne pas entrer dans la salle de *L'Homme atlantique*, que ce n'est pas la peine parce que ce film a été fait dans l'ignorance totale de leur existence et qu'en y allant ils gêneraient les spectateurs éventuels de ce film. Je leur dis donc: ne prenez pas le risque de sortir: n'entrez pas.»

Les interprétations du film divergent selon la presse. On s'y montre attentif au mot «mort» qui revient fréquemment. Ainsi, quelqu'un note: «Elle filme la mort du

³³ Marguerite Duras entre littérature et cinéma, trajectoire d'une écriture, sous la direction de Jean Cléder, Rennes, Ennoïa, p. 91.

cinéma.» Peut-être. Mais, à bien écouter la voix, à bien lire le texte, d'autres approches deviennent plausibles. Si mort il y a, c'est d'abord la plus redoutable à ses yeux, la mort du désir, la fin d'un amour, d'autant plus pathétique que la narratrice a été quittée par celui qu'elle aime. La voix dit:

«Je ne vous aime plus comme le
premier jour. Je ne vous aime
plus.
[...]
Tandis que je ne vous aime
plus je n'aime plus rien, que
vous, encore.»

Après cette défense et cet aveu contradictoire, ne demeurent que la disparition, le vide, l'absence, vérités martelées comme pour s'en persuader:

«Vous êtes absent. [...] Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désor mais, sans possibilité aucune de s'y frayer une voie, d'y succomber de désir. Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence.»

Film et non point livre. Ecrire, dans ces circonstances, est présenté comme une tâche insurmontable. Le noir –noir couleur et non noir du noir et blanc– semble alors transcrire ou métaphoriser cette absence et ce vide. Le rien, en somme. Ce qui justifie une récurrente puis définitive pénurie d'images. Même s'il est traversé parfois, ainsi que dans un souvenir proche, par la réapparition de l'homme, cet homme nommé atlantique parce que, dit la voix, «Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi.», il y a un leurre dans ces réapparitions, un flottement des réminiscences qui aboutit à la décision d'en finir avec le film:

«Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l'on pourrait avoir de vous. [...] Je sais qu'aucune image, plus une seule image ne pourrait le prolonger.»

Si cérémonie il y a, avec ses rituels, son allure de pavane pour un enfant perdu, elle ne me paraît pas funèbre, mais, ce qui est différent, endeuillée par un abandon. Avec cette étrangeté significative. Une femme invisible à l'écran mais qui occupe la bande son se réduit à une voix impérieuse et, malgré la douleur ou bien à cause d'elle, se dote d'une mission solennelle:

«Vous penserez que c'est moi
qui vous ai choisi. Moi. Vous.»

Vous qui êtes à chaque instant le tout de vous-même auprès de moi, cela, quoi que vous fassiez, si loin ou si près que vous soyez de mon espérance. [...]
Personne, personne d'autre au monde que vous ne pourra faire ce que vous allez faire maintenant: passer ici pour la deuxième fois aujourd'hui, par moi seule ordonné, devant Dieu.»

L'interlocuteur qui, lui, se montre à l'écran ne parle pas. Il est une présence à éclipses, muette, immobile ou en mouvement, recevant bientôt des ordres que le noir de l'écran interdit de savoir s'il les exécute. Car il y a bel et bien une narration dans ce film si abstrait d'apparence. La voix décrit la maison délaissée, convoque les oiseaux, les roses, la mer, dont le bruit de la houle enfle un moment jusqu'à se substituer à elle. Voix qui raconte l'illusion de la passion et l'été changé en «saison menteuse, indécise, affreuse, sans nom».

C'est sur ce vocable que je termine. Bien dépourvus sont les êtres et les choses sans nom, voués à demeurer prisonniers de «l'épreuve du manque à être» selon Lacan, pauvres mots devenus cependant mots glorieux par l'écriture, même envisagée comme une sorte d'aporie. Une dernière fois, Marguerite Duras frôle cette pensée d'Edmond Jabès qui rapproche l'écrivain et le juif:

«Face à l'impossibilité d'écrire qui paralyse tout écrivain et à l'impossibilité d'être juif qui, depuis deux mille ans, déchire le peuple de ce nom, l'écrivain choisit d'écrire et le juif de survivre»³⁴.

Triomphe incontestable du courage, de l'espoir et de la liberté, cette dernière fût-elle, selon un titre d'Emmanuel Levinas, une bien *Difficile Liberté*³⁵.

³⁴ *Le Livre des questions*, op. cit. p. 253-254.

³⁵ Paris, Albin Michel, 1963.