

**Le lieu touristique dans les œuvres d'Alain Resnais et de Marguerite Duras
(1944-1965) : espace des violences présentes et passées**

By Patti Germann

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
The University of Manitoba
in partial fulfilment of the requirements of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Canada

Copyright © 2022 by Patti Germann

ABSTRACT

This study questions the function of the tourist setting in relation to the theme of trauma associated with the experience of war. Through the consultation of discourse from multiple fields concerning ideas on tourism, movement, history, rites, and grief, it examines a corpus of films and texts by Alain Resnais and Marguerite Duras, produced in the two decades following the Second World War, that all feature tourist settings. *Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*, *La Vie tranquille*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Les Chantiers*, *Dix heures et demie du soir en été* reflect the social practice in France of holidays. We observe that, as presented in these works, the tourist setting, in isolating the characters from their day to day existence, serves to accentuate their struggles. The tourist site indeed provides for the characters a suspension in time and space, a rite of passage, a space for reflection and for the use of imagination. These elements combine to create an ideal setting in which the characters can confront trauma, grieve a loss and consolidate the story of their lives. The tourist site is therefore represented as a site of transformation.

RÉSUMÉ

Cette recherche examine la fonction du décor touristique tel qu'il est représenté dans différentes œuvres cinématographiques et littéraires réalisées dans la période d'après-guerre par Alain Resnais et Marguerite Duras : *Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*, *La Vie tranquille*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Les Chantiers*, et *Dix heures et demie du soir en été* ont tous pour décor un lieu touristique - en l'occurrence, un hôtel, une station balnéaire, et un musée. Ces œuvres témoignent d'une époque historique où la pratique du tourisme augmente, mais qui reste troublée par le souvenir de la guerre, d'où la recherche problématique du plaisir au moment même de la confrontation à la souffrance. À partir d'une approche interdisciplinaire et de textes théoriques traitant des thèmes du mouvement, du tourisme, de l'histoire, du rite de passage et du deuil, cette étude interroge le rôle joué par l'activité touristique dans la réconciliation des personnages avec leur passé. Les six chapitres de la thèse sont regroupés en deux parties thématiques et antinomiques, traitant l'une de la paralysie des personnages, l'autre de l'aller de l'avant que ces derniers effectuent. L'entrée des personnages dans l'espace touristique marque une rupture d'avec le quotidien ; elle leur offre un cadre liminal qui met en évidence les luttes et les conflits avec lesquels ils sont aux prises. Fournissant une suspension dans le temps et dans l'espace, les lieux touristiques donnent aux personnages l'occasion de revoir et de réimaginer leur vie. Ces facteurs interviennent dans la confrontation du chagrin, dans la réalisation d'un deuil et dans la consolidation par chacun des protagonistes de sa propre histoire. Les sites touristiques sont représentés ainsi comme des lieux de transformation.

On aura la vie tranquille. J'ai fait le tour de ma tête.

Marguerite Duras, *La Vie tranquille*

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui m'ont aidée, en tout premier, Dr. Irène Chassaing qui a fourni de très bons conseils. Je veux également remercier les autres membres de mon comité du Département de français, espagnol et italien, Dr. María Inés Martínez et Dr. Constance Cartmill, et du Département de l'anthropologie, Dr. Anna Fournier. Leurs lectures, leurs commentaires et leurs questions ont contribué énormément au développement du projet. Je leur remercie d'avoir élargi ma vision du sujet et d'avoir aidé à préciser ma pensée. Je dois beaucoup à l'examinatrice externe, Maïté Snauwaert de l'Université de l'Alberta qui a joué un grand rôle avec sa lecture minutieuse de la version finale de ma thèse. Qu'elles trouvent ici l'expression de ma gratitude. Je veux rendre hommage à l'excellence des services de soutien académique de l'Université du Manitoba fournis par la Faculté des études supérieures, par la bibliothèque Elizabeth Dafoe, par Vonne Bannavong au département, par les Services informatiques et par le *Media Lab*. Je remercie de tout cœur, mes compagnons de route dans cette aventure doctorale : Semiyu Adegbite, Hoorieh Rezasoltani et Rogers Okrah et aussi mes prédécesseuses très sympathiques Lea Kon et Michelle Keller. Ce projet de recherche n'aurait pas été possible sans le soutien financier de la Faculté des études supérieures de l'Université du Manitoba, de l'Université de Saint Boniface, et du prix Dr. Anita K. Ross. J'ai eu le privilège de recevoir des bourses de voyage ; celle de l'UMGSU, en particulier, a permis un voyage au Japon pour donner une communication au colloque de la Société Internationale Marguerite Duras. Pendant ce séjour j'ai eu l'occasion de visiter le musée du Mémorial de la Paix à Hiroshima. Je leur adresse mes vifs remerciements. Je remercie mes amis et tous les membres de ma famille qui m'ont généreusement soutenue, particulièrement ma fille Emily avec sa patience et son humour tout au long du projet.

DEDICACE

à Adeline Germann

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT

RÉSUMÉ

REMERCIEMENTS

DÉDICACE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
<u>1. Le traumatisme – une conséquence de la guerre</u>	3
<u>2. Le lieu touristique</u>	5
<u>3. Concepts de base : mouvement, vie et récit</u>	8
<u>4. Une définition du tourisme : la quête du développement personnel</u>	10
a. Le lieu touristique et le touriste : les phénomènes provisoires	
b. Les deux grands thèmes du tourisme : la nature et l’histoire	
<u>5. Le voyage dérouté : présentation du corpus</u>	15
a. Les vacances troublées par une violence omniprésente	
b. Un trajet marqué par les traces de la guerre	
c. Un séjour où règne un climat de stase	
d. L’aspect thérapeutique de la suspension du temps et de l’espace	
<u>6. La démarche de l’étude : blocage et déblocage du touriste</u>	19

PREMIÈRE PARTIE – LA PARALYSIE

Chapitre 1	Le fantôme de la guerre et l'expérience imprévue des touristes : l'exemple des <i>Petits Chevaux de Tarquinia</i> et d'<i>Hiroshima mon amour</i>	22
1.	<u>L'horreur et le divertissement : l'itinéraire incongru des vacances des <i>Petits Chevaux de Tarquinia</i></u>	27
2.	<u><i>Hiroshima mon amour</i> et le « miracle du souvenir » : une figure de voyageur confrontée à son passé violent</u>	33
3.	<u>Le deuil et le fantôme de guerre dans <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i> et <i>Hiroshima mon amour</i></u>	42
4.	<u>L'écho pascalien : composer avec le vide existentiel dans la banalité du lieu touristique</u>	47
5.	<u>Conclusion</u>	49
Chapitre 2	L'Expérience des touristes comme rite de passage : l'exemple de <i>Dix heures et demie du soir en été</i>, <i>La Vie tranquille</i>, <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i> et <i>L'Année dernière à Marienbad</i>	52
1.	<u>Du rite de passage au pèlerinage : une violence sous-jacente</u>	54
2.	<u>L'hôtel comme espace liminal</u>	57
3.	<u>La dimension liminale de l'hôtel dans <i>Dix heures et demie du soir en été</i></u>	61
	a. Un orage menaçant	
	b. Le militarisme	
	c. La rencontre d'un meurtrier et l'évolution de l'héroïne	
4.	<u>Les dangers des lieux maritimes</u>	69

a. La noyade accidentelle dans <i>La Vie tranquille</i>	
b. La noyade dans <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i>	
5. <u>Le feu et la chaleur dans <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i></u>	73
6. <u>L'hôtel dans <i>L'Année dernière à Marienbad</i> : un espace cérémonial</u>	75
a. Un héritage nébuleux	
b. Une musique violente et inquiète	
c. « Fantômes de tragédie »	
7. <u>Conclusion : La survie et le changement</u>	86
 Chapitre 3 Le paradoxe du touriste immobilisé dans <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i> et <i>L'Année dernière à Marienbad</i>	
<u><i>L'Année dernière à Marienbad</i></u>	89
1. <u>La résistance à la mobilité au sein du lieu touristique durassien</u>	93
2. <u>Le sentiment de paralysie dans <i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i></u>	96
a. L'échec du titre	
b. Les barrières physiques	
c. Un air, une chaleur, un soleil écrasant	
d. Un bateau qui tourne en rond	
e. Répétition et ennui	
f. La stagnation du temps	
g. L'obstination de la vieille femme	
3. <u>L'Hôtel Marienbad, « un drôle d'endroit pour être libre » : La représentation de l'hôtel comme prison</u>	104
a. Le portrait d'une prison	

b. Ennui	
c. Un temps non dynamique	
d. La tenue statuaire des personnages	
e. Un traumatisme à l'échelle de la nation	
4. <u>La partie paisible de la non-action</u>	112
5. <u>Conclusion</u>	113

DEUXIÈME PARTIE – UN ALLER DE L'AVANT

Chapitre 4 La méditation au bord des eaux : l'espace thérapeutique de <i>La Vie tranquille</i> et des <i>Petits Chevaux de Tarquinia</i>	115
1. <u>La station balnéaire : un lieu liminal qui inspire Marguerite Duras</u>	117
2. <u><i>La Vie tranquille</i> et le thème de la vacuité</u>	121
a. Une réflexion inspirée	
b. L'abolition de la réflexion	
c. La mer comme remède	
3. <u><i>Les Petits Chevaux de Tarquinia</i> et la plage comme lieu de sociabilité</u>	134
a. Conversation et silence	
b. Le rôle conciliatoire de la mer	
4. <u>La méditation et le « style blanc »</u>	144

Chapitre 5	Le voyage et la création narrative : l'exemple du <i>Marin de Gibraltar</i> et des <i>Chantiers</i>	
	<i>Chantiers</i>	148
	<u>1. Mouvement et récit</u>	149
	<u>2. Le souvenir du passé et sa narration</u>	154
	a. Raconter pour oublier	
	b. Faire sortir l'histoire de l'autre	
	c. Le récit thérapeutique	
	<u>3. L'espace créatif ouvert par le voyage</u>	164
	a. La table rase comme point de départ pour la création	
	b. La mise en abyme	
	c. D'autres éléments du récit qui donnent à voir son caractère d'invention	
	d. Imaginer une aventure amoureuse : l'exemple des <i>Chantiers</i>	
	e. <i>Le Marin de Gibraltar</i> : l'usage d'imagination pour écrire	
	<u>4. Conclusion : Le perfectionnement de soi et de son récit</u>	182
	a. Le récit de voyage : la formation en l'art d'écrire	
	b. Conclusion : l'identité renouvelée	
Chapitre 6	Les lieux touristiques et le deuil : Retour sur <i>Hiroshima mon amour</i>	188
	<u>1. Tourisme et histoires des guerres</u>	193
	a. Un tourisme de deuil	
	b. Le monument aux morts et le deuil	
	c. La tradition du musée et la mission de faire comprendre	
	<u>2. La représentation du musée dans <i>Hiroshima mon amour</i> : une vision en conflit</u>	200

a. Un musée « faute d'autre chose »	
b. Prétexte à la réflexion	
c. Un problème d'échelle : « Tu es comme mille femmes »	
<u>3. Les souvenirs de Nevers et de l'Indochine</u>	209
a. La tombe d'un inconnu	
b. « Tout est là » : l'effort d'imaginer le passé	
<u>4. L'expression et l'apaisement de sentiment</u>	218
a. Le coup de poing émotionnel, un choc senti et ressenti	
b. Formaliser son souvenir : « Tu deviendras une chanson »	
c. Conclusion	
CONCLUSION	224
<u>1. Synthèse de la réflexion – les arrêts et les reprises des personnages</u>	226
<u>2. Un espace qui transforme les personnages</u>	227
a. Un malaise résiduel	
b. Du côté des morts	
c. La confrontation à l'existence	
d. La sortie des histoires	
<u>3. Un décor rentable</u>	230
<u>4. Nouveaux départs</u>	231
NOTES	235
BIBLIOGRAPHIE	242

INTRODUCTION

Voir, c'est se voir.

André Rauch, *Les vacances*

Le thème du voyage se manifeste dans un nombre considérable des œuvres littéraires et cinématographiques de Marguerite Duras et d'Alain Resnais. Marguerite Duras favorise la représentation des lieux touristiques dès l'apparition de son deuxième roman *La Vie Tranquille* (1944), dont la protagoniste part séjourner au bord de la mer. Depuis lors, le personnage durassien reste peu chez lui. Les films d'Alain Resnais évoquent le lieu touristique moins souvent que l'œuvre de Marguerite Duras, mais proposent quelques représentations de ce dernier, par exemple dans les films *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ou *Stravinsky* (1974) dont les images rendent hommage à l'architecture des hôtels européens du dix-neuvième siècle. La présence du thème du tourisme chez ces deux auteurs s'explique de manière simple par le trope de la quête ou de l'aventure. De manière plus importante, l'œuvre de Duras et Resnais représente une pratique du tourisme en évolution dans la société française de l'après-guerre. Ces représentations sont l'occasion d'exposer et de commenter la mobilité croissante de multiples classes sociales. La préférence qu'ont ces auteurs pour le décor du lieu touristique inspire la présente étude sur les considérations littéraires et cinématographiques liées à ce choix. L'expression « lieu touristique » désigne les décors qui comprennent spécifiquement des endroits désirables à visiter - la plage, la montagne, le musée, l'hôtel, par exemple. Les thèmes positifs qu'évoque d'emblée la visite à ces lieux – en l'occurrence la libre circulation des personnes, la disponibilité du temps, le divertissement, l'apprentissage, l'aventure, le repos - contrastent avec ces représentations d'un

tourisme plutôt hanté par la violence et le malheur : soldats et membres de la famille tués, meurtre ou noyade d'un étranger. Les intrigues des œuvres sélectionnées pour cette étude comprennent presque toutes un élément de violence, que ce phénomène soit perceptible dans le présent du récit ou qu'il constitue un rappel du passé. Cette problématique inspire la question centrale que nous posons dans cette recherche : est-ce que le décor particulier du lieu touristique met en lumière les traumatismes de guerre, et de quelle manière ? Le corpus sélectionné pour répondre à cette question comprend cinq récits de Marguerite Duras, à savoir *La Vie tranquille* (1944), *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) et *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *Les Chantiers* (1954) ; le film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et finalement, le texte clé de cette étude, *Hiroshima mon amour* (1959), un film d'Alain Resnais réalisé sur un scénario de Marguerite Duras.

Racontant l'histoire d'une femme française qui visite le Japon à la fin des années cinquante, *Hiroshima mon amour* sert de point de départ à cette analyse. Ce film évoque en effet la confrontation de son personnage principal au souvenir imprévu de la mort de son amant allemand pendant l'occupation de la France par les nazis. En traitant également du sujet de la bombe atomique à Hiroshima, le film de Resnais affirme vouloir documenter des atrocités du passé, de la mémoire et du souvenir troublés. D'autres exemples de cet intérêt du réalisateur sont ses films *Guernica* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1953), *Nuit et Brouillard* (1956) et *Toute la mémoire du monde* (1956). *Hiroshima mon amour* témoigne également d'un aspect important de l'œuvre de Duras : une fascination pour la violence. C'est une écrivaine qui cherche à « mettre à découvert une violence de l'être », comme le souligne bien Christiane Blot-Labarrère (Blot-Labarrère 1992, 8). Les récits de *Moderato Cantabile* (1958) et du *Vice-Consul* (1968), ainsi que la pièce de théâtre *Les Viaducs de la Seine-et Oise* (1959) et les films *Nathalie Granger* (1972), *India Song* (1975),

Aurélia Steiner (Melbourne) (1979) et *Aurélia Steiner* (Vancouver) (1979) sont des exemples de cette représentations de la violence. L'ambiance troublée qui règne au cœur de l'œuvre de ces deux auteurs signale l'existence d'un paradoxe entre la recherche du loisir que font leurs personnages et la permanence de l'inquiétude.

La présente étude interrogera la représentation du lieu touristique dans l'œuvre de Duras et Resnais afin de dresser un portrait du moment historique spécifique où la France se remet de la dévastation de la Deuxième Guerre mondiale. En soulignant la signification historique de cette représentation de l'espace touristique, notre objectif consiste aussi à mettre en évidence l'importance stratégique (l'utilité) de ce choix du lieu touristique par rapport à la représentation artistique de la douleur et de la réparation du passé. Plus précisément, nous montrerons que la représentation du lieu touristique – ainsi que de l'activité associée aux vacances, aux séjours dans les hôtels et aux voyages maritimes - constitue une toile de fond très utile à la narration, à partir de laquelle Resnais et Duras explorent les thèmes du traumatisme associé à la Deuxième Guerre mondiale, ainsi que celui de la consolidation du passé. Pour mener cette enquête, nous établirons un lien entre les thèmes développés par le corpus – à savoir le tourisme, son rapport aux violences et aux traces de la guerre - et le contexte historique qui a engendré ces œuvres, les années d'après-guerre constituant une importante période de développement de l'industrie du tourisme en France.

1. Le traumatisme – une conséquence de la guerre

Le problème posé par notre corpus est décidément lié à l'époque de la guerre précédant sa production, période d'extrême violence marquée par la Shoah et la bombe atomique. Les bouleversements de la Deuxième Guerre mondiale marquent profondément notre corpus. Un grand nombre de théoriciens font des déclarations sur ce moment historique qui a changé notre

conception du monde. Dans *Soleil Noir*, par exemple, Julia Kristeva évalue le traumatisme présent dans le film *Hiroshima mon amour* et y note « une formidable crise de la pensée et de la parole, crise de la représentation » (Kristeva 229), ce que rappellera plus tard l'affirmation de Bertrand Westphal, selon lequel les « événements de la Deuxième Guerre mondiale ont altéré les systèmes de pensée et les systèmes de représentation » (Westphal 2000, 9). Dans son analyse des films d'Alain Resnais et de Marguerite Duras, Gilles Deleuze note lui aussi la rupture significative que l'événement de la guerre impose aux méthodes de représentation.

The postwar period has greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe [...] Situations could be extremes or, on the contrary, those of everyday banality. (Deleuze 1989, xi)

La coexistence de l'extrême et du banal dont parle Gilles Deleuze dans cet extrait de sa préface à l'édition anglaise de *Cinéma 2 : L'Image-Temps* est un aspect caractéristique des œuvres de notre corpus. *Hiroshima mon amour* juxtapose des scènes montrant la banalité d'une aventure amoureuse et les images de la destruction causée par la bombe atomique. *L'Année dernière à Marienbad* juxtapose pour sa part des scènes de violence – à savoir le viol et le meurtre – avec les scènes banales de jeux de société. Dans le roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, ce contraste est présent dans l'évocation des restes humains conservés dans une boîte sur un sentier de montagne, tout près du lieu où les clients de l'hôtel se plaignent de leur dîner. Cette représentation de la banalité signale un effort de vivre « la vie tranquille » dont parle Duras dans un des titres du corpus, une sorte de vie qui ne se réalise qu'en faible mesure.

Nous montrerons que ces représentations témoignent d'un traumatisme imposé au monde. Dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Cathy Caruth explique qu'une expérience traumatisante ne s'assimile pas immédiatement (Caruth 2016, 4-5). Les survivants restent longtemps hantés par leur expérience difficile. Les textes et les films de notre corpus

montrent une sensibilité à ce monde encore en crise, toujours à la recherche d'une issue. Les personnages nient et explorent en même temps l'impact décalé et continu de cette crise. Notre thèse affirme que cet impact de la guerre, amplement évident dans *Hiroshima*, se ressent également dans les autres œuvres du corpus. Julia Kristeva insiste sur « la permanence de la blessure » (Kristeva 244) dans l'œuvre durassien. Notre thèse se propose, cependant, de retracer le trajet nécessaire en vue d'un dépassement de ce traumatisme. Dans *Hiroshima mon amour*, il existe une correspondance déterminable entre la réparation du monde, plus précisément celle de la ville détruite par la bombe atomique, et « la reconstruction » de l'individu - le personnage de la femme française. Notre étude utilisera les recherches sur le traumatisme de l'après-guerre faites par Nigel Hunt qui soulignent l'importance pour le souffrant de développer son propre récit de l'événement traumatisant.

2. Le lieu touristique

Cette revue documentaire présente une définition des termes clés de cette thèse. Elle concerne spécifiquement les études sur le lieu touristique dans les œuvres culturelles françaises, en notant l'application des théories du tourisme et de l'espace aux œuvres littéraires, telle que nous souhaitons la mener dans cette thèse.

Les recherches sur le thème du tourisme, dans la littérature et le cinéma français, sont actuellement en nombre restreint. La question de la signification et de la fonction de l'espace touristique s'est peu posée pour la critique. En principe nous n'incluons pas dans cette définition les recherches sur les récits de voyages, en grand nombre depuis ceux que documentent dans leurs écrits Montaigne ou Chateaubriand, par exemple. Bien que le récit de voyage ne soit pas le sujet majeur de notre étude, nous noterons en passant que le récit du *Marin de Gibraltar* évoque cette

sorte de texte. Notre thèse concerne plutôt des récits de fiction qui traitent du voyage et des lieux visités. Les *Mémoires d'un touriste* (1838) de Stendhal (Henri Beyle) et *À recherche du temps perdu* (1933) de Marcel Proust sont de bons exemples de ce type de textes, qui représentent la vie touristique menée par les classes moyennes vers le début du dix-neuvième et vingtième siècle, respectivement. Deux exemples dans la littérature française contemporaine sont *Voyage de noces* (1995) de Patrick Modiano et *Plateforme* (2001) de Michel Houellebecq. Ces deux auteurs utilisent le décor du lieu touristique en vue de traiter des thèmes socio-politiques : le premier texte raconte l'histoire de la fuite de personnages juifs pendant la Shoah, le deuxième, de l'industrie du tourisme sexuel en Thaïlande.

Un des problèmes posés au chercheur qui s'intéresse au tourisme est celui de la distinction des termes touriste et voyageur. Pour cette raison, un article de Catharine Mee nous intéresse. Comme cette chercheuse analyse des récits de voyage, nous ferons exception en l'incluant dans ss sur les œuvres de fiction. Catharine Mee trace l'histoire de cette distinction, souvent perçue comme antagoniste, entre la figure du touriste, généralement perçue comme négative, et la figure plus valorisée du voyageur, qui est perçu comme plus authentique et qui déplore la présence du touriste. Trois caractères entrent dans le stéréotype négatif du touriste : il est celui qui passe trop vite sans apprécier le lieu ; il est étranger aux gens du lieu et il est présent en trop grand nombre (Mee 270). Les scènes se déroulant à Florence, dans le récit du *Marin de Gibraltar*, montrent précisément ces défauts stéréotypés du touriste, du point de vue de son narrateur qui passe ses journées sur la place centrale, observant la foule des visiteurs. La conclusion de Catharine Mee met cependant en question ce stéréotype. En analysant l'usage des termes voyageur et touriste dans les récits de voyage contemporains *Allegro occidentale* (2003) de Francesco Piccolo et *Travellers* (2004) d'Alexandre Kaufmann, Catharine Mee conclut que ces deux récits donnent « unforgiving

portraits » (Mee 280) des deux figures, c'est-à-dire que même si les visiteurs se décrivent comme touristes ou voyageurs, ils se comportent de manière semblable selon ces trois critères de superficialité, d'aliénation, et d'abondance. Cette conclusion influence ainsi notre décision d'utiliser indistinctement les deux termes. En général ce débat renvoie à un sentiment de nostalgie (Robinson, Jamal 695), c'est-à-dire qu'il implique souvent une image idéalisée du voyageur-touriste du passé. Sans nier l'importance des recherches sur les conséquences négatives du voyage et du tourisme, cette thèse ne s'engagera pas dans ce débat. Nous considérons cette distinction entre le voyageur et le touriste comme floue et imprécise. Nous définissons tout simplement nos personnages de corpus comme des vacanciers qui voyagent et qui visitent des sites touristiques. Nous nous intéressons plus à la distinction claire des termes promeneur du pèlerin ; il s'agit d'une différence entre le caractère léger ou sérieux de son projet de déplacement : c'est la différence entre « la déambulation frivole » (Amirou 52) et la compulsion sincère de visiter un lieu. En effet, nous soutenons l'argument que le projet touristique qui a pour prétexte une excursion insouciance finit par ressembler à une mission sérieuse.

Sur la question de l'espace touristique, Anaïs Escudier demande comment le lieu balnéaire de Balbec représenté par Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*, ainsi que divers lieux présentés dans les œuvres de Paul Morand, constitue une hétérotopie telle que la définit Michel Foucault, c'est-à-dire un espace non-hégémonique aux multiples significations, qui reflète et dérange la perception des espaces hégémoniques. Les textes de Paul Morand analysés par Anaïs Escudier sont *Le Voyage* (1927), *Méditerranée*, *Mer de surprises* (1938). *L'homme pressé* (1941) et *Bains de mer* (1960). L'étude d'Anaïs Escudier concerne la période historique de l'entre-deux-guerres. D'emblée, elle ne concerne pas les thèmes qui nous intéressent, relatifs à la période d'après-guerre, ceux de la santé et de la sécurité personnelle, mais nous utilisons son article pour

parler du problème de l'espace quotidien, de l'espace du lieu non-touristique, que présume l'idée du lieu touristique lui-même. Dans l'argumentation d'Anaïs Escudier, l'espace quotidien se caractérise par l'hégémonie dans le sens où l'entend Foucault. Anaïs Escudier affirme que « la plage figure [un] espace de retranchement, de déviation permettant de s'affranchir des normes de sociabilité » (Escudier 56). Nous allons développer dans cette thèse un argument similaire, celui qui affirmera l'affranchissement de nos personnages, mais qui se développe d'une autre manière : pour ces personnages, la plage est un bon lieu pour l'introspection. Avec Anaïs Escudier, notre étude concerne l'usage tactique de cet espace littoral, mais sous une perspective d'utilité personnelle (et non sociale). Nous affirmerons que nos personnages entreprennent des réflexions, chacun ainsi dans ses propres pensées. Il nous reste le problème de déterminer le juste caractère de l'espace quotidien pour nos personnages de touristes devant le manque général de sa représentation dans les œuvres du corpus. Les personnages sont présentés en pleine suspension de la vie quotidienne, un espace à ainsi supposer, limitant pour la plupart, notre analyse à la description de l'expérience hors du quotidien.

3. Concepts de base : mouvement, vie et récit

Pour cadrer nos observations de la représentation de l'expérience touristique des personnages du corpus, notre thèse se fonde sur des conjectures empruntées aux domaines de la philosophie, de l'anthropologie, de l'histoire et de la psychologie – en l'occurrence, à des concepts liés à la notion de rite de passage, à la mémoire et au deuil.

Le philosophe Blaise Pascal nous dit premièrement que « notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort » (Pascal 213). Cette association de l'existence au mouvement est fondamentale à toute étude du déplacement. Notre corpus rappelle au lecteur-

spectateur cette idée en présentant à l'opposition de la vie, le thème de la mort. Une raison valable pour voyager, il nous semble, est le simple rappel de son existence que le voyage peut susciter.

Nous affirmons deuxièmement que le nombre de raisons justifiant le voyage est infini. Gaston Bachelard souligne une telle abondance de raisons quand il dit que « l'utilité de naviguer n'est pas suffisamment claire pour déterminer l'homme préhistorique à creuser un canot » (Bachelard 1941, 101). Bachelard suggère ici que le déplacement ne s'associe pas uniquement à une utilité par rapport aux besoins vitaux de nourriture et de sécurité. Le but du voyage des touristes de notre corpus varie. Pour résumer néanmoins les formes qu'il prend, nous citons avec d'autres chercheurs l'ouvrage fondamental dans le domaine de tourisme de Joffre Dumazedier, *Vers une société de loisir*, qui avec les « 3Ds » du tourisme résume succinctement les motivations personnelles du touriste : « le développement, le divertissement, la détente » (Amirou 45, Boyer, 1972, 203-4). Dans la présentation de nos recherches nous allons considérer surtout l'attente de développement personnel qui inspire le voyage, par exemple celle de réaliser un deuil ou encore de se mettre à l'épreuve. Nous montrerons toutefois que cette sorte de raison donne au voyage et aux sites visités une utilité - non vitale - qui contribue au besoin, à la volonté de se déplacer.

Un troisième concept clé informant nos lectures et nos recherches est celui de Michel de Certeau qui explore différents parallèles entre le mouvement et la langue. Ce philosophe détermine que l'espace est défini par le sujet qui le traverse. Le déplacement invite le promeneur à produire un type de récit. Selon De Certeau, le mouvement ressemble à la parole – de la même manière que l'on choisit des mots, le marcheur choisit une route, une direction, un temps. Marcher c'est comme « tourner une phrase » (De Certeau 151). Le déplacement est à la fois un acte expressif et créatif.

Nous avancerons l'argument que les représentations de tourisme que fait le corpus, aboutissent ainsi à l'affirmation de la vie et de la créativité. Les intrigues de ces textes et films

présentent un nombre de barrières et de contradictions qui contestent ces affirmations, les unes liées aux souffrances de la guerre et les autres aux obstacles de la route. Nous affirmons que l'espace liminal dans lequel se trouve le touriste est le lieu parfait pour le développement de ces histoires de confrontation. Ce lieu provisoire, qui est l'espace touristique, vécu en transit par des personnages qui passent, est un lieu transformateur similaire à ce que l'anthropologue Arnold Van Gennep a défini comme celui d'un « rite de passage ».

4. Une définition du tourisme : La quête du développement personnel

Un des objectifs de l'industrie du tourisme est de fournir au touriste un contexte qui favorise sa santé, son bien-être et son développement personnel. Ana Težak résume l'idée du développement personnel relative au tourisme examinant les modèles théoriques du *wellness*. La chercheuse affirme que le concept du « développement personnel » (Težak 1986) comprend le développement d'un bien-être physique, social, émotionnel et spirituel et comprend ainsi les actions de faire un deuil, dépasser un traumatisme, comprendre sa place dans le monde.

En traitant d'œuvres qui privilégient le lieu touristique pour leur décor, nous présupposons ainsi que l'acte de voyager favorise la bonne santé du touriste. C'est-à-dire que le touriste croit avancer vers son bien-être, vers une situation qui lui est bénéfique, qui lui apporte de la quiétude. Cette idée informe la problématique que nous avons posée plus haut en notant le paradoxe existant entre la recherche du loisir et la permanence de l'inquiétude dans ces œuvres d'après-guerre. Afin d'explorer plus avant cette problématique, nous définirons à présent le tourisme en général et le rapport du tourisme avec les connaissances en histoire. Notre étude prend en compte, de façon significative, la visite de sites historiques. Nous nous intéressons particulièrement aux sites historiques liés au souvenir des différentes guerres. Nous postulons que les connaissances en

Histoire sont liées au développement personnel dans le sens que cette connaissance permet à l'individu de voir que sa situation est le résultat des conditions politiques et économiques pour le meilleur ou pour le pire.

a. Le lieu touristique et le touriste – les phénomènes provisoires

Le caractère provisoire du tourisme donne lieu à une expérimentation menée par le touriste. Par le terme « tourisme », nous nous référons à un déplacement et à un séjour faits volontairement, et qui impliquent un retour final au point de départ. Le dictionnaire *Le nouveau Petit Robert* en donne cette définition : le tourisme est « le fait de voyager, de parcourir pour son plaisir un lieu autre que celui où l'on vit habituellement (même s'il s'agit d'un petit déplacement ou si le but principal du voyage est autre) » (2277). Le plaisir n'est pas toujours au centre de ce qui peut être appelé le tourisme. Une définition large du terme « touriste », utilisée par l'historien André Rauch dans *Les Vacances*, nous permet de qualifier de touristes tous les personnages du corpus :

Doit être considérée comme touriste toute personne en déplacement d'au moins vingt-quatre heures et inférieure à quatre mois et pour l'un des motifs suivants : agrément, santé, mission, voyage d'affaire, voyage scolaire. (Rauch 1993, 8)

André Rauch cite ici la définition du touriste proposée par l'INSEE, l'Institut national de la statistique et des études économiques. Les *Mémoires d'un touriste* de Stendhal, par exemple, évoquent les impressions d'un commis voyageur pour le commerce du fer. La femme française, dans *Hiroshima mon amour*, se trouve au Japon justement pour son travail d'actrice et profite de ce voyage par une visite au musée.

La mention par le dictionnaire du « lieu autre » que celui du quotidien, nous permet de parler de la suspension temporaire de la vie ordinaire. La suspension de cette vie habituelle permet au touriste d'adopter une nouvelle perspective dans le double sens d'un nouvel environnement et

de manière plus importante dans le sens de la perspective mentale. Le changement d'environnement provoque une évolution dans la pensée du voyageur. C'est ce changement de perspective qu'éprouve le personnage du touriste qui nous intéresse dans cette étude. Diverses émotions, souvent intenses, accompagnent cette évolution dans la pensée du touriste. Selon André Rauch, le voyage associé aux vacances ouvre la voie à une réflexion produite dans « la perspective de quitter l'horizon quotidien » (Rauch 1993, 5). L'historien évoque ainsi les changements mentaux qu'éprouve le touriste par rapport à l'espace et par rapport au temps : les vacances induisent « l'élargissement d'un horizon mental. Le grand déferlement dans l'espace-temps des vacances disqualifie le rapport ordinaire aux lieux, bouleverse la vision du monde » (Rauch 1993, 11). C'est un processus mental évoluant à l'intérieur de soi-même. Selon André Rauch, le tourisme correspond à une « investigation invertie » (Rauch 1993, 16). « Voir c'est se voir » (Rauch 1993, 17) affirme-t-il succinctement. Cette même idée est formulée dans *Non-lieux* par l'anthropologue Marc Augé, qui affirme chez le touriste la rencontre de soi (Augé 1992, 131) et sa préoccupation des réflexions sur soi-même (Augé 1992, 112-3). Le personnage de Francine dans *La Vie Tranquille*, par exemple, prend des vacances expressément pour méditer sur son passé et ignore en large mesure les gens autour d'elle. De même, le voyage en mer entrepris par les personnages du *Marin du Gibraltar* sert de cadre à leur introspection et à leur expression personnelle. C'est ainsi dans cet état transitoire déterminant le tourisme que se produit la croissance personnelle.

b. Les deux grands thèmes du tourisme – la nature et l'histoire

Le « vacancier s'éveille à la nature et à l'histoire » selon André Rauch (1993, 20) ce qui en fait « les deux grands thèmes » (Rauch 1993, 57) des vacances. Ces thèmes signalent « le retour aux sources » (Rauch 2001, 102-3), c'est-à-dire que le voyageur a l'impression de revenir à un état

antérieur, qui précèderait les progrès technologiques et les développements culturels. Cet appel au passé fait réfléchir le vacancier à l'évolution de sa vie.

Premièrement la nature, surtout la mer, joue un rôle important dans notre corpus où les eaux apportent du calme aux personnages. La montagne aussi bien que le littoral deviennent des lieux touristiques de par la conviction qu'une visite de ces lieux profiterait à la santé du visiteur. C'est précisément la croyance dans la bonne qualité de l'air et dans les aptitudes physiques exigées du visiteur, qui sont estimées être bénéfiques pour la santé. Au début du dix-neuvième siècle se sont développées en France les stations balnéaires et celles de ski et de randonnée en montagne. La nature attire l'intérêt pour diverses raisons résumées ici par Alain Corbin :

La campagne, la montagne, et la mer, la forêt et le désert ont été soumis [...] au regard panoramique et dominateur [...] à la soif du savoir du savant géologue, à la curiosité de l'antiquaire, à l'admiration du paysagiste, à l'attente et au rêve du voyageur romantique en quête de lui-même. (Corbin 2001, 81)

Alain Corbin signale ici le grand rôle des écrivains de la période romantique dans la promotion de la visite des sites naturels.

Deuxièmement, les visiteurs sont attirés par les sites historiques. Par les images d'un bus de touristes, de magasins de souvenirs, le film *Hiroshima mon amour* nous rappelle que la ville d'Hiroshima constitue un site touristique où les thèmes du divertissement touristique et de l'histoire convergent. Le film représente des constructions propres à la commémoration d'un événement historique : le musée et le monument. Ces installations sont l'occasion d'une méditation sur l'histoire. C'est l'expérience muséale qui introduit le sujet de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale dans *Hiroshima mon amour*. Cette représentation nous mène à considérer la manière dont les personnages comprennent et racontent le passé, particulièrement le

passé violent. La représentation de la visite de la femme française met en question l'aspect du développement personnel associé au voyage, plus précisément la sensibilisation à l'histoire.

L'historien Pierre Nora voit dans le musée un dépôt d'objets oubliés. « Habiterions-nous encore notre mémoire, nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux » propose Pierre Nora (Nora 24). Dans le film *Hiroshima mon amour* c'est proprement sur un lieu de commémoration de la guerre, « un lieu de mémoire » que la femme française essaie de déterminer la signification d'un dépôt d'objets. Le tournant dans l'intrigue consiste en le souvenir élaboré de la guerre qui émerge dans l'imagination de la femme française ; ce souvenir est cependant très personnel. Le film représente ainsi un exemple d'une des fonctions d'un lieu de mémoire par laquelle la mémoire collective contribue au rappel d'une histoire de l'individu. Le rôle accordé au musée dans *Hiroshima mon amour* problématise néanmoins le savoir historique. En vue de comprendre l'historiographie, nous avons consulté l'œuvre de Paul Ricœur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, qui se trouve profondément concernée par ce moment du lendemain de la guerre ainsi que par les séquelles de cette dernière. Dans cette œuvre, le philosophe explore les problèmes relatifs aux liens entre la mémoire, l'histoire et le souvenir. Sa réflexion guidera notre interprétation du rôle de témoin de la guerre que jouent certains personnages de notre corpus, ainsi que de leur processus de deuil.

Le temps des vacances sert ainsi aux projets personnels liés à la santé physique et mentale au moyen de l'éveil ; les deux grands thèmes du tourisme en France – le spectacle de la nature et le lieu de mémoire – constituent ensemble l'occasion pour le touriste de se développer, d'éprouver un sentiment de bien-être relatif à une meilleure compréhension des limites de son humanité, de sa place dans le temps et dans l'espace.

5. Le voyage dérouté : présentation du corpus selon des thèmes clés

Le corpus choisi pour mener cette étude regroupe des œuvres de l'écrivaine Marguerite Duras et du cinéaste Alain Resnais, créées entre 1944 et 1965, et qui décrivent l'espace touristique. Empruntées à la littérature et au cinéma, ces œuvres évoquent le monde qui leur est contemporain, à l'exception de *L'Année dernière à Marienbad* qui se caractérise par une intemporalité générale. Dans la description des œuvres qui suit, nous présenterons le corpus de manière thématique en signalant la présence de quatre thèmes principaux : l'inquiétude, l'empreinte de la guerre, la suspension du temps et de l'espace et la thérapie. Il est question de la représentation des personnages pris au piège d'un événement violent ou du rappel d'un événement traumatisant. L'œuvre exemplaire de notre corpus, *Hiroshima mon amour*, rassemble ces quatre éléments, pertinents à notre étude, dans son intrigue : loin de sa vie quotidienne, et face aux troublantes images de destruction, une femme française réussit à dépasser son propre traumatisme lié à la guerre.

a. Les vacances troublées par une violence omniprésente

L'ubiquité de la violence est le premier élément qui caractérise les textes et films de notre corpus. Par le terme « violence », nous signalons initialement l'infliction corporelle de blessures destinées à faire mal ou à tuer. La plupart de nos personnages sont des témoins de cette sorte de blessure liée à la guerre, au conflit interpersonnel, ou à l'oppression sexuelle. En conséquence, l'affligé risque d'être traumatisé, c'est-à-dire que la violence cause un choc psychologique un « ébranlement [...] après une blessure grave » (*Nouveau Petit Robert* 2299). L'association des vacances et du traumatisme lié à la violence se trouve premièrement dans le roman *La Vie tranquille*, qui évoque la vie troublée de la protagoniste, Francine. Pendant son séjour au bord de

la mer, ce personnage affronte le souvenir de son propre rôle dans le meurtre de son oncle et du suicide de son frère. Chez Duras, l'ombre de la violence se manifeste dans les lieux touristiques selon trois formes : actuelle, suggérée et rappelée. *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Dix heures et demie du soir en été* représentent ainsi des situations où les touristes arrivent sur les lieux immédiatement après un événement violent. Les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* en vacances sur la côte ligure, apprennent la mort soudaine et toute récente d'un démineur. L'intrigue de *Dix heures et demie du soir en été* se passe dans un hôtel en Espagne, dans un village où un double meurtre vient d'arriver. Le récit raconte l'obsession de la protagoniste, Maria, pour l'assassin qu'elle trouve caché près de l'hôtel. Dans la nouvelle *Les Chantiers*, le traumatisme est plutôt suggéré. Le protagoniste de cette nouvelle est obsédé par une jeune femme que traumatise un chantier sur le chemin qui passe par l'hôtel où tous deux résident. Le texte des *Chantiers* ne révèle ni les raisons de ce traumatisme, ni ce que la jeune femme observe précisément, ni les détails de son inquiétude. C'est une violence du passé qui concerne les personnages du *Marin de Gibraltar*, évocation d'un voyage maritime autour de la Méditerranée. Tout comme *Dix heures et demie du soir en été*, ce récit raconte l'obsession de la protagoniste pour un assassin. Sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet, Resnais réalise le film *L'Année dernière à Marienbad*, qui décrit un séjour dans un vieil hôtel. Grâce au style elliptique, et à l'ambiguïté du rappel des personnages, le spectateur s'interroge sur l'existence, dans le passé, d'un viol et d'un assassinat. Hors du quotidien, l'hôtel opulent de Marienbad est le lieu d'une reviviscence d'émotions inquiétantes. Les œuvres du corpus ont ainsi pour point commun une fixation sur la violence. Un pressentiment de danger est perceptible dans toutes les œuvres du corpus, à commencer par *La Vie tranquille*. Duras affirme plus tard que pendant cette période d'après-guerre, il s'opère « le règne de la classe de la violence » (Noguez, 2001, 40). Duras parle ici de son film antérieur, *Nathalie Granger* (1972) qui

évoque des tendances vers la violence des tout jeunes ; c'est un film qui explore, tout comme les œuvres du corpus l'idée de l'omniprésence de la violence.

b. Un trajet marqué par les traces de la guerre

Un deuxième élément qui unit les œuvres de corpus est le thème de la Deuxième Guerre mondiale. Une des raisons pour laquelle les personnages du corpus témoignent de la violence est déterminée par la période historique dans laquelle ils vivent, celle qui suit directement la Deuxième Guerre mondiale. Ces œuvres nous renseignent sur la manière dont la vie d'après-guerre se reprend. Nous envisageons ces œuvres comme des documents historiques, reliques de cette ère. Un trait commun aux œuvres du corpus est la représentation des traces de la Deuxième Guerre mondiale. La guerre constitue ainsi un sujet de préoccupation dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. La confrontation déroutante des touristes français à une histoire liée à la guerre se manifeste dans leur rencontre de parents endeuillés par la perte de leur fils dans l'accident de déminage mentionné plus haut. Le film *Hiroshima mon amour* évoque également le sujet de la guerre dans un lieu touristique, mais d'une manière plus explicite. Suite à des visites au Musée du Mémorial de la Paix à Hiroshima et à la rencontre de son amant japonais, le personnage de la femme française revisite sa propre expérience de la guerre. Le texte du *Marin de Gibraltar* rappelle aussi régulièrement que la guerre ne s'est terminée que récemment.

c. Un séjour où règne un climat de stase

Troisièmement, comme nous l'avons signalé plus haut, les œuvres du corpus représentent un climat de stase. Dans les œuvres du corpus, et au cœur de notre analyse, se trouve de manière évidente une impression de suspension du temps et de l'espace qui se concrétise dans un portrait

d'immobilisme. Le terme « suspension » peut référer en fait à un temps immobile ou inactif. Sont représentés des moments d'une déterminable cessation d'activité, d'une retraite qui ont plus l'air de la paralysie que du repos. Dans *Hiroshima mon amour*, par exemple, la Française se trouve prise dans un état de réminiscence sur lequel elle ne semble pas avoir de contrôle. De même, les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* hésitent à l'idée d'un voyage supplémentaire à leur séjour balnéaire, vers les lieux évoqués dans le titre du récit. Au moment du dénouement du roman, cependant, la visite à Tarquinia n'a pas encore eu lieu. Ce texte reflète ainsi l'idée de mouvement suspendu. La contradiction entre la mobilité et une sorte de piège génère également une forte tension dans le récit des *Chantiers*. « Un départ est toujours possible » (1 : 1096) y constate ironiquement le narrateur alors que les personnages ne partent jamais. *L'Année dernière à Marienbad* traite d'un souvenir qui tourne en rond. Ici l'univers figé d'un hôtel sert de cadre à un vain effort des personnages pour reconstituer le passé.

d. L'aspect thérapeutique de la suspension du temps et de l'espace

L'isolat spatio-temporel associé par les œuvres aux divers lieux touristiques apporte des bénéfices aux personnages. Un thème courant à notre corpus est l'aspect thérapeutique du voyage, c'est-à-dire que les personnages finissent par dépasser leurs troubles. Dans *La Vie tranquille*, le personnage de Francine se guérit de son choc et se rétablit. C'est dans ce récit que le thème du voyage comme moyen de réparer sa vie est le plus explicite. Sensible aux effets de la mer et hyper consciente du développement de ses pensées, Francine analyse et juge sa vie. Ces premières vacances représentées dans l'œuvre de Duras - celles de Francine - sont importantes pour notre étude, car elles établissent un rapport thématique entre le congé et la réflexion. L'ambiance de « temps arrêté » provoquée par l'ailleurs donne surtout naissance à une méditation sur la violence.

Hiroshima mon amour affirme la part centrale de la contemplation du passé par la figure du touriste, et donne le lieu touristique comme un prétexte au rassemblement des morceaux de l'histoire individuelle. Nous affirmons que l'action de créer un tel récit est thérapeutique.

Associant de la même manière le voyage au conte, l'art du récit est un thème central du *Marin de Gibraltar*. Quand le narrateur de ce récit embarque sur un yacht, le prétexte d'une abondante créativité s'établit. Cette œuvre est celle où l'association de l'acte de voyager à l'acte de créer une histoire – du passé par exemple - est la plus nette. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, de multiples versions du passé sont également mises en scène, affirmant un argument central du film : il est difficile de fixer l'histoire. En cela, cette œuvre affirme la nature subjective, et possiblement fictive, de toute élaboration des événements du passé.

6. Démarche de l'étude : blocage et déblocage du touriste

Cette thèse sur la représentation du lieu touristique dans les œuvres d'après-guerre d'Alain Resnais et de Marguerite Duras se divise en deux parties. Elle regroupe l'expérience des personnages en deux catégories : les trois premiers chapitres démontrent des « blocages » du projet touristique et de la paralysie. Les trois chapitres suivants font la preuve en revanche d'un aller de l'avant, d'une tentative de dépassement menée par les personnages souffrants. Cette distinction en deux parties de la thèse renvoie de manière métaphorique au mouvement typique du tourisme qui combine successivement l'avancée et l'arrêt. De manière contrastée, la pause et le mouvement constituent l'essence du tourisme. Selon André Rauch,

Le tourisme crée une spatialité déterminée par deux impératifs tour à tour en conflit et en compromis. D'un côté la route (ou le chemin d'accès) : [...] et de l'autre la curiosité réclamant l'arrêt. [...] Le paysage est partagé entre les tronçons de parcours et des stations imposées. (Rauch 2001, 101)

Ce que nous allons décrire cependant, sont des arrêts plutôt involontaires.

Sous le titre de « La Paralyse », la première partie de thèse réunit ainsi trois chapitres qui abordent le thème des effets du traumatisme et de la violence. Le premier chapitre, « Le fantôme de la guerre », évoque les traces de la guerre qui hantent les lieux touristiques et laissent supposer un choc provenant de la Deuxième Guerre mondiale, qui se répand dans l'activité sociale, et notamment dans la pratique du tourisme. Ce chapitre observe cette présence dans sa manifestation directe en comparant le film *Hiroshima mon amour* au récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* où est montrée la nature imprévue de l'incursion d'une douleur associée à la guerre. Le deuxième chapitre, « L'expérience du touriste comme rite de passage », approfondit le thème de la violence imprévue au sein du lieu touristique. Ce chapitre analyse des représentations de l'obsession des actes violents et comment l'inquiétude se répand dans *La Vie tranquille*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Les Chantiers*, *Dix heures et demie du soir en été* et *L'Année dernière à Marienbad*. Le pressentiment de la menace fait de la pratique touristique une sorte d'épreuve. Au début, les personnages sont peu capables d'affronter directement les sources de l'inquiétude. Le chapitre suivant, « Le paradoxe du touriste immobilisé », explore plus à fond l'incapacité des personnages à agir, le climat d'étouffement et le sentiment d'emprisonnement qui envahit le lieu touristique.

La deuxième partie de la thèse regroupe trois chapitres sous le titre « Un aller de l'avant ». Elle aborde les thèmes du deuil et de l'acceptation du passé. L'objectif de réaliser un deuil informe ces représentations de l'expérience de sortir du quotidien. Le quatrième chapitre, « La méditation au bord des eaux », affirme le stéréotype positif du voyage perçu comme moyen de rechercher du calme afin de réfléchir. La forte présence de la nature, de la mer (*La Vie tranquille*, *Le Marin de Gibraltar*), de la montagne (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*) forment l'arrière-plan de cette réflexion. Bien que les chapitres de la première partie soulignent les dangers aléatoires du lieu

touristique, ce chapitre détermine que la fuite en mer comprend un mouvement vers l'équilibre et que la montagne des *Petits Chevaux de Tarquinia* peut être considérée comme un lieu de transcendance. Le cinquième chapitre, « Le voyage et la création narrative », développe l'idée que, selon l'une des acceptations du tourisme, la distance dans le temps et dans l'espace aide à « mieux voir sa vie », un préjugé mis en jeu par les œuvres de corpus. Nous interrogeons ici la pensée créatrice qu'inspire le lieu. L'espace touristique favorise l'imagination autant que la reconstitution méthodique du passé, deux concepts liés, et qui constituent des thèmes du *Marin de Gibraltar* et d'*Hiroshima mon amour*. Le dernier chapitre, « Le lieu touristique et le deuil », se concentre sur le film *Hiroshima mon amour* afin d'examiner la représentation de l'Histoire, de la mémoire (du souvenir collectif) et du souvenir personnel. Le rapport entre ces éléments du film se révèle dans le contraste de la visite de la femme française au musée avec le propre souvenir de celle-ci de la guerre. En évoquant le souvenir de la violence de guerre, *Hiroshima mon amour* propose des moyens de reconnaître les peines du passé et des moyens d'en faire son deuil. La possible réconciliation avec un passé violent dépend des espaces touristiques dédiés à cette entreprise : les mémoriaux de guerre.

Cette thèse se termine sur une affirmation du pouvoir qu'a la visite au « lieu autre ». Nous concluons avec Nicolas Bouvier qu'« on croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait » (Bouvier 10). Nos recherches sur la représentation de l'expérience touristique montrent que ces deux possibilités coexistent et se complètent.

PREMIÈRE PARTIE – LA PARALYSIE

Chapitre 1

Le fantôme de la guerre et l'expérience imprévue des touristes : l'exemple des *Petits*

Chevaux de Tarquinia et d'Hiroshima mon amour

L'étude menée dans ce chapitre cherche à connaître les moyens par lesquels les citoyens français reprennent leur vie normale dans un monde profondément altéré par les événements de la Deuxième Guerre mondiale. Quels sont les effets de la brutalité vécue par les gens ordinaires ? Est-il possible d'oublier la guerre et de vivre normalement ? Les deux œuvres littéraires et cinématographiques que nous étudions dans ce chapitre dépeignent la poursuite de la vie après-guerre et marquent la permanence des effets de cette dernière. La représentation des traces de la Deuxième Guerre mondiale en Europe, au sein du lieu touristique dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) et le film *Hiroshima mon amour* (1959), affirme que l'après-guerre est une période qui absorbe encore le choc du conflit. Cette affirmation constitue notre argument principal dans ce premier chapitre. Une autre œuvre de notre corpus, *Le Marin de Gibraltar*, mentionne aussi à plusieurs reprises la guerre qui vient d'avoir lieu.¹ Nous traiterons pleinement de ce roman dans le cinquième chapitre de cette thèse.

Le sujet de la guerre pénètre les œuvres de cinéma de l'époque de plusieurs façons. Nous en donnons ci-dessous quelques exemples : l'expérience de la guerre provoque ainsi la perte totale de la conscience du passé du héros dans le film d'Henri Colpi *Une aussi longue absence* (1961). Marguerite Duras a écrit avec Gerard Jarlot le scénario de ce film basé sur un fait divers qui parle d'une femme retrouvant par hasard son mari, un ancien soldat, maintenant déplacé et amnésique.

Ce que la Deuxième Guerre mondiale représente pour les Français, laisse aussi son empreinte dans l'œuvre cinématographique de Jacques Tati (Chion 148) : dans le film *Jour de fête* (1949), par exemple, des personnages représentant des membres de l'armée américaine apparaissent ici et là, faisant partie intégrante du milieu villageois. L'intrigue simple de ce film dépeint la journée d'un postier sur sa route, lors des préparatifs d'une fête de village. *Les Vacances de monsieur Hulot* (1953), un autre film de Jacques Tati, situe son intrigue dans un lieu touristique. Ce film consiste en une série de tableaux représentant des vacanciers au bord de la mer, et dont le personnage principal est le maladroit Monsieur Hulot. Le film présente une radio dans le foyer de l'hôtel qui passe Radio Londres, comme si c'était toujours l'époque de la guerre. Dans le même foyer, un client de l'hôtel, un ancien commandant, raconte ses histoires de guerre, ignoré cependant par tous les autres personnages. Si les touristes, dans l'œuvre cinématographique de Tati, ignorent les traces de la guerre qu'ils rencontrent, ceux des œuvres d'Alain Resnais et de Marguerite Duras en sont très conscients. Le présent chapitre analyse la manifestation du sujet de la guerre dans le lieu touristique en comparant le film *Hiroshima mon amour*, réalisé par Resnais sur un scénario de Duras, au récit de cette même auteure *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Ces deux œuvres représentent clairement une situation où les personnages qui voyagent sont contraints de penser à la guerre en se trouvant face à ses traces. L'originalité de notre étude réside justement dans ce lien effectué entre le tourisme et la guerre.

Il nous serait utile de définir le terme « trace » dans le contexte historiographique. Paul Ricœur résume le triple sens compris par l'idée de « traces » du passé. Le terme « trace » peut se référer premièrement aux éléments matériels qui restent, comme des documents ou des artefacts. Il signale deuxièmement « l'inscription dans l'âme » du souvenir (recherché ou non) d'un événement ou d'un objet. Troisièmement, liée à la présence psychique du passé, se trouve

« l’empreinte corporelle, cérébrale, corticale », c’est-à-dire des blessures physiques (Ricœur 2000b.16). Les traces de la guerre représentées dans les deux œuvres analysées ici sont ainsi de caractères variés.

Ce qui subsiste de la guerre est évoqué dans *Hiroshima mon amour* par des images de vieux films, d’objets conservés au musée et par le souvenir de la principale protagoniste. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, cette trace est concrétisée dans la représentation d’une mine qui tue un jeune homme. La présence du souvenir de la guerre dans *Hiroshima mon amour*, ainsi que la représentation de l’incident fatal lié à la guerre dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, suggèrent qu’il n’est pas possible pour les personnages de s’engager pleinement dans les activités de tourisme représentées. Ce qui est similaire dans les deux œuvres est la nature inattendue de l’incursion, au sein du lieu touristique, d’une douleur associée à la guerre. Dans le film *Hiroshima mon amour*, le souvenir de la mort de son amant allemand surprend le personnage d’une femme française lors d’un moment de détente, une belle matinée dans L’Hôtel New Hiroshima, lors de sa visite au Japon. Dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la sombre histoire d’un démineur qui a sauté sur une mine surgit dès le premier paragraphe, une fois que le récit a déterminé que l’intrigue se déroule dans un lieu touristique - une station balnéaire sur la côte tyrrhénienne.

Ces deux éléments incongrus de l’intrigue – les activités associées au lieu touristique et l’incident du démineur – progressent ensemble au cours du récit de manière imprévue. La notion de l’imprévisibilité a une longue association à la pratique de tourisme. L’historien André Rauch affirme que l’imprévu est une condition du voyage et que l’événement inattendu est plus « vrai » que la routine banale de la vie quotidienne :

« ...les vacanciers s’attachent à caractériser les manières d’appréhender les événements inattendus d’un voyage ou d’un séjour. Ces événements vécus servent de toile de fond à une vérité intime que qualifie le désir de vivre authentiquement ». (Rauch 1993, 17)

L'idée de l'authenticité de l'événement imprévu est pertinente et problématique dans notre analyse. L'acte de faire son deuil peut être considéré authentique, par exemple, bien que l'authenticité d'autres expériences touristiques soit un point de débat.

Pour caractériser l'interruption imprévue des activités divertissantes du voyage, nous avons choisi la métaphore du fantôme à cause de la nature obsédante (hantant) de la représentation de la guerre dans ces œuvres. Nous allons procéder en traitant du récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et du film *Hiroshima mon amour* individuellement, pour les comparer par la suite. Nous prendrons cependant d'abord le temps de qualifier le contexte historique de l'après-guerre, par rapport au développement du tourisme.

Le film *Hiroshima mon amour* et le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* montrent la manière dont l'industrie du tourisme évoluait pendant l'après-guerre. Cette période se trouve à la croisée d'un grand changement du tourisme en France. Les congés payés et l'accès aux vacances se répandent grâce à la politique inaugurée par le gouvernement du Front Populaire dans les années trente (Viard 16). « Les départs en vacances ne deviennent un phénomène de masse qu'au cours des années cinquante » (Viard 17). Dans les études sur le tourisme en France nous trouvons, à côté d'une critique réquisitoire, une revendication de valeurs positives. André Rauch définit, par exemple, ces vertus du dépaysement et le bon côté d'une figure sociale qui commence à voyager grâce à la nouvelle extension de son temps libre :

...le voyage est une œuvre. L'authenticité ne résulte pas du simple plaisir de connaître, elle engage son auteur dans la tension d'une recherche. Sensations et efforts conjuguent la dialectique de la passion et du savoir. Voilà qui crée cette figure sociale nouvelle : le vacancier [...] En contact avec les qualités des éléments naturels ou culturels, le vacancier s'éveille à la nature et à l'histoire, la sienne tout autant que celle du pays qu'il découvre ». (Rauch 1993, 19-20)

Le contact avec des éléments naturels ou culturels en France et ailleurs décrit par André Rauch comme le pilier de l'industrie touristique qui s'est développée au cours du dix-neuvième siècle. Au vingtième siècle, avec les classes aisées, les classes moyennes et ouvrières ont du temps libre et les moyens de voyager. L'historien Alain Corbin note que dès l'après-guerre, la condition nécessaire pour les vacances - le temps libre, cette nouvelle valeur sociale depuis le dix-neuvième siècle - devient paradoxalement sujet à une réglementation défavorisant la poursuite de l'aventure, de l'inconnu et de l'oisiveté auxquels se sont adonnés les premiers touristes (Corbin 2001, 413). L'historien Jean Viard aussi note le nouvel impératif (de tendance moraliste) de « ne pas perdre son temps » (Viard, 55), c'est-à-dire que l'oisiveté du vacancier est découragée en faveur d'un itinéraire chargé.

Alain Resnais et Marguerite Duras, sensibles à la critique croissante du tourisme, offrent leurs perspectives sur cette industrie par le moyen de leurs arts. Leurs œuvres - *Hiroshima mon amour* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* - reconnaissent la quête du développement personnel existant au fond de l'entreprise touristique. Ces deux œuvres représentent cependant l'extrême banalité des divertissements touristiques. Rappelons l'idée de Gilles Deleuze qui observe la coexistence des représentations de la banalité et de situations bouleversantes dans la production cinématographique de l'après-guerre (Deleuze 1985, xi). Les expériences de nos personnages de touristes comprennent ces deux aspects du voyage : l'aventure et la banalité, tout comme pour l'aristocrate ancien à la recherche de l'inconnu pendant son ample temps libre, et moins comme le touriste (de masse) dont tout l'itinéraire est préfabriqué.

La représentation dans notre corpus des aspects médiocres, insignifiants et divertissants de l'activité touristique accentue l'impression de vide chez le lecteur ou spectateur, invoquant ainsi une dimension philosophique que nous explorerons vers la fin de ce chapitre et tout au long de la

thèse. Un objectif majeur de notre recherche est de déterminer si ce « vide » est une condition voulue ou plutôt évitée par les protagonistes. Pour les Français, « ...le mot anglais [holiday] [pour « vacances »] était trop proche de la notion de fête. Le mot français évoque plus l'idée de vacant, vide » (Viard 52). Cela suggère déjà une préférence pour une ouverture dans le temps et dans l'espace.

1. L'horreur et le divertissement : l'itinéraire incongru des *Petits Chevaux de Tarquinia*

Notre lecture des *Petits Chevaux de Tarquinia* veut souligner la présence problématique du contraste des thèmes du loisir et de la guerre au cœur de ce récit. « Est-ce qu'on n'est pas tous pour les bals contre tout ce qui peut arriver dans le monde ? » (1 : 863) demande le personnage de Sara lors du retour des bals, après qu'un village pour vacanciers a prorogé les activités de loisir en signe de deuil suite à la mort soudaine d'un démineur. Le travail du démineur consistait à neutraliser des mines explosives, héritages de la Deuxième Guerre mondiale.² « Bal ou pas, ça n'empêche rien, remarquez, ni de souffrir, ni d'y penser » (1 : 863), exprime le personnage du passeur, celui qui amène sur son bateau les touristes d'un côté du fleuve à l'autre. L'attitude du passeur expose l'ambivalence manifeste de cet endroit touristique, l'idée que souffrir et continuer à vivre vont de pair. Un certain respect est marqué envers les victimes de l'accident très grave, mais le village est prêt à faire des affaires et les activités reprennent.

L'intrigue des *Petits Chevaux de Tarquinia* est centrée sur un couple français, Sara et Jacques, et leur enfant, qui visitent la côte ligure en plein été, où ils retrouvent leurs amis : Diana et le couple formé par Ludi et Gina. Les vacances du vingtième siècle sont héritées des coutumes des classes aisées du dix-neuvième siècle (Viard, 45). Ce regroupement d'amis dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* imite le rassemblement saisonnier de la classe noble dans des lieux

touristiques – ville, mer, montagne – pour laquelle le déplacement était social et courtois. Le sixième personnage important du récit de Duras est l'étranger solitaire avec son beau bateau, une figure qui imite en revanche la classe bourgeoise du dix-neuvième siècle et leurs valeurs plus privées et individualistes.

La côte qui sert de décor aux *Petits Chevaux de Tarquinia* se situe à l'ouest de l'Italie, du côté de la France. Les lieux des vacances dans le récit comprennent un petit village situé au bord d'un fleuve, derrière lequel s'impose une montagne. Juste en haut de l'hôtel se situe l'endroit de l'accident du démineur.

La première description du lieu n'est pas positive ; le narrateur déclare que « [la] seule chose belle dans cet endroit, c'était le fleuve. L'endroit par lui-même, non » (1 : 824). Le village est « isolé et sans espoir », « trop proche de la montagne trop à pic et trop proche du fleuve » (1 : 824). La chaleur d'été contribue à rendre ce lieu maritime désagréable, en dépit de la proximité de la mer elle-même « torride [...] et sur les bords de laquelle la guerre venait encore de passer » (1 : 824). Le contexte historique du récit est ainsi signalé. Cette description et celles qui suivent – par exemple « ...on restait sur cette rive torride où on mangeait forcément toujours la même chose... » (1 : 881) – ne correspondent guère aux rêves de lieux insolites associés aux vacances où on attend que « le séjour à la mer prodigue [...] des plaisirs inédits » (Rauch, 1993, 59). Nous commenterons la grande quantité de références faites à la chaleur dans ce récit dans le troisième chapitre de cette thèse.

L'histoire du démineur constitue une sous-intrigue obsédante dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Incongru dans la scène touristique, le thème du démineur finit par s'intégrer profondément à l'expérience des personnages. La mort du démineur influence les activités de ces touristes et les fait changer de parcours. Les personnages s'embarquent néanmoins dans des

activités typiquement touristiques – les visites à la plage, la natation, les bitter campari en terrasse. La juxtaposition de la récréation oisive et de l'incident très grave constitue le paradoxe au cœur du récit. La scène de vie et de mort, dans la montagne, s'ouvre sur la banalité de l'activité touristique en contrebas.

Même quand les personnages s'engagent dans des activités récréatives, le texte rappelle au lecteur la connexion au démineur. Quand les femmes se promènent vers la plage, par exemple, Gina s'arrête chez « l'épicier qui avait donné la caisse à savon » (1 : 835), c'est-à-dire la boîte qui contient les restes du démineur. Les personnages n'évitent guère de penser à cette atrocité. En marchant vers un match de pétanque, comme tous les soirs, Ludi et Sara se rappellent l'incident : « Au croisement du chemin et du sentier de la montagne, ils levèrent machinalement les yeux. Les lampes-tempête de l'épicier éclairaient violemment les murs blancs de la maison abandonnée » (1 : 885). Le terrain autour de la maison abandonnée est l'endroit où se rassemblent les parents du démineur et tous ceux qui les visitent, l'épicier par exemple. La maison, éclairée la nuit, signale sa présence dans la conscience des visiteurs et des villageois. Un autre exemple de la manière dont l'histoire du démineur hante la pensée des personnages est le bain que fait Sara, qui nage sur le dos et pense qu'on « ne voyait rien, sur le dos, que la montagne. Elle est au cœur de cette montagne, les murs blancs de la maison abandonnée où le jeune homme avait sauté sur la mine » (1 : 837).

Ludi est invité à faire une excursion en bateau, mais s'oblige à visiter le site de deuil dans la montagne (1 : 839). Il se plaint : « [d]epuis que ces gens sont là, on ne peut plus respirer, je n'aime pas ça » (1 : 839), dit-il. Ludi, sa femme et leur groupe d'amis se rendent tous les jours de manière rituelle sur le site du deuil. Quelle force les attire vers ce spectacle d'un jeune homme disparu et de la douleur de ses parents ? L'affaire du démineur se complique par le refus de sa vieille mère de signer la déclaration de décès. Au milieu du deuil se manifeste ainsi un élément de

résistance à laquelle les personnages s'intéressent ; en cherchant à comprendre le refus de la vieille, l'ascension journalière dans la montagne se mue en sorte de quête. L'idée de rituel se trouve dans la manière dont la montagne est décrite : la « puissante odeur des cinéraires jetait de l'encens dans l'air » (1 : 842). L'encens est un objet associé aux rituels. Comme lieu de rencontre, et destination ritualisée des personnages de touristes dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la montagne ressemble à un temple. « [O]n ne pouvait pas parler bas dans le silence de la montagne. Toute chose s'y entendait comme dans une conque » (1 : 849). L'ambiance est calme, rassurante. « C'est très bien [que tu ne veuilles pas signer la déclaration de décès] dit Jacques doucement à la vieille femme » (1 : 848). L'atmosphère est solidaire : « Ils étaient serrés les uns contre les autres » dans l'ombre de la maison abandonnée et parlaient « de choses et d'autres » (1 : 848). Ils observent le silence général, ponctué par les soupirs de la vieille femme (1 : 850, 851). Ils la respectent : « Pendant qu'elle réfléchit personne ne parle » (1 : 851). La vieille est une figure de stase autour duquel le récit se construit : « Elle était devenue une énorme puissance de refus et d'incompréhension. Sans doute avait-elle décidé de ne plus comprendre, comme d'autres décident de comprendre. Il n'y avait pas de différence » (1 : 849). Aucun jugement n'est porté sur la vieille femme et une profonde patience caractérise la scène du rassemblement dans la montagne. Les personnages n'essaient pas d'expliquer, ni de raisonner. Ils assistent tout simplement à la scène, témoins d'une triste perte. Ces figures de vacanciers tombent sur cette scène d'une manière passive et laissent évoluer leur rapport tranquille avec la tragédie. L'événement dans la montagne devient alors la préoccupation de tous.

A la scène du deuil dans la montagne se juxtapose celle des mêmes clients de l'hôtel qui bavardent dans la salle du dîner, sur des sujets banals comme la mer, la chaleur, le manque de bon vin (1 : 855). C'est un exemple de plusieurs scènes qui relèvent le paradoxe du récit et la

simultanéité de deux univers contrastants. Le narrateur résume ce badinage vide de grande substance :

Tous les clients de l'hôtel se mirent dès lors à parler de ce mauvais patron, de ce mauvais hôtel. Mais tous étaient d'accord sur ces points. On changea vite de sujet de conversation. On parlera d'autre chose. C'est-à-dire de ces mauvaises vacances. De la chaleur. D'anciennes vacances, de prochaines que l'on se promettait meilleures. Des différents mérites de la montagne et de la mer, du froid et de la chaleur, soit pour les grands, soit pour les enfants. Chacun connaissait un endroit extraordinaire où passer de bonnes vacances mais personne ne dit pourquoi il n'y était pas allé. En somme, tous trouvaient naturel d'être revenus ou de rester dans cet endroit-ci. (1 : 963)

Pendant les vacances, on se plaint de celles qui précédaient et planifie celles qui s'en viennent. C'est un univers clos avec ses propres routines et codes de comportement détachés des autres aspects de la vie. Le dilemme des vacances des années cinquante est ainsi exemplifié. Elles sont réglées, ennuyantes, et pleines de répétitions. Ce problème de la période de l'après-guerre relatif au temps libre, noté par Corbin (2001, 413-4), est bien capturé dans le texte de Duras. Cet ennui constitue la toile de fond du drame du démineur. Cette circonstance banale est troublante dans l'intrigue à cause de la conscience persistante de l'accident du déminage dans la montagne :

Tous les repas étaient finis depuis longtemps et ils attendaient, tout en bavardant, le moment d'aller vers le jeu de boules, lorsque de l'autre côté du fleuve, comme une détonation dans la nuit si calme, s'éleva le pick-up du bal. C'était la première fois, depuis trois jours que le démineur avait sauté sur la mine, qu'on l'entendait. (1 : 883)

Avec son choix de vocabulaire le narrateur fait ici appel aux armements de guerre, rendant cette scène similaire à celle des *Vacances de Monsieur Hulot* où le personnage titre fait involontairement sauter des feux d'artifice. Dans cette scène, le cinéaste Jacques Tati fait s'entremêler les sons de la vraie artillerie de guerre au spectacle lumineux. *Les Vacances de Monsieur Hulot* traite des vacanciers comme d'une sorte de troupeau de gens indistinctes, engagées dans un bavardage continu et la poursuite d'activités banales, un traitement qui trouve écho dans *Les Petits Chevaux*

de Tarquinia. Puis, comme le film de Tati évoque les feux d'artifice partis par accident à cause de M. Hulot (et les bruits de guerre qui accompagnent cet événement), le narrateur des *Petits Chevaux de Tarquinia* évoque les bruits du bal par un mot qui fait appel au combat : « une détonation dans la nuit » (1 : 882). Comme un geste cérémonial qui rappelle la Journée du Souvenir, « [c]hacun baissa les yeux et observa un silence gêné » (1 : 884) à cette détonation. Cette musique inspire une amertume qui affecte l'ambiance du lieu : « L'air était triste. Il avait quelque chose d'amer comme les retours, les lendemains d'événements et chacun devait le ressentir ainsi. C'était un tango, il parlait d'amour » (1 : 884). Se voit illustré ici le sentiment nostalgique de vivre dans un temps « postérieur » à un épisode de vie, et la dure nécessité de laisser cet épisode derrière soi, un passage, souvent symbolique, qui se trouve facilité par l'expérience du voyage.

Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* interprète « la nuit profonde » de la paix, nommée comme telle par Duras dans *La Douleur*. La narratrice de ce récit autobiographique s'attend à ce qu'à la suite de la guerre, la paix soit « comme une nuit profonde qui viendrait » (4 : 37). Cette époque ténébreuse de paix est traduite dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* par la représentation de la tension et de l'ambiguïté présente dans les choix d'activités du groupe de touristes. Pour résumer, la période de l'après-guerre se reflète dans la dissemblance des images, la frivolité touristique et l'ambiance méditative du deuil. L'aspect ritualiste des vacances s'affirme dans la représentation de l'activité monotone. Le deuil concernant la mort du démineur, qui surprend le lecteur au début du récit, se retrouve comme un élément de routine dans la journée des personnages de touristes.

2. *Hiroshima mon amour* et « le miracle » du souvenir : une figure de voyageur confrontée à son passé violent

Tout comme dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, un souvenir imprévu de la Deuxième Guerre mondiale hante la représentation d'un voyage dans *Hiroshima mon amour*, film qui exprime la grande douleur associée à la période de l'après-guerre. Ayant la guerre pour sujet central, ce film constitue un important portrait de son époque. Notre lecture cherche à déterminer le lien y existant entre le lieu et le rappel soudain d'un souvenir personnel. Pour créer le film *Hiroshima mon amour*, le cinéaste Alain Resnais invite l'écrivaine Marguerite Duras à composer un scénario en tant que littéraire (et non pas cinéaste) affirmant un trait particulier de sa propre méthode, à savoir son intérêt pour l'écrit. Resnais est de fait reconnu pour son désir de créer les œuvres cinématographiques à partir des scénarios de poètes et d'écrivains réputés comme Jean Cayrol, Paul Éluard, Alain Robbe-Grillet ou Jorge Semprùn. La présente étude citera souvent le scénario qu'ont développé ensemble Duras et Resnais, par communication fréquente par lettres et par l'envoi de bandes magnétiques lors de la production et de la création du film au Japon et en France. Cette approche collaborative est affirmée par le biographe de Duras, Jean Vallier, dans *C'était Marguerite Duras* (Vallier 2 : 296) et par Robert Harvey dans une « Notice » sur *Hiroshima mon amour* (2 : 1634). Le scénario du film est rédigé en partie pendant le visionnement par Duras de nombreuses séquences de film rapportés du Japon par le cinéaste. Ce fait est commenté par Henri Colpi, monteur du film, et cité dans la biographie de Duras par Jean Vallier (Vallier 1 : 369). La romancière écrit ses impressions, dont la signification pour le spectateur n'est pas nécessairement évidente. Nous citerons ces commentaires figurant dans le texte du scénario en italiques ; elle affirme des idées fondatrices du projet de film, et surtout du rôle qu'occupe le lieu de l'action dans cette production.

Nous lisons, vers la fin du scénario, cette référence à la ville de New Hiroshima et son effet sur le personnage d'une femme française qui visite la ville : « *Dans ses yeux à elle il y a la clarté de la ville* » (2 : 74). Poétique et significatif, cette description attachée au personnage de la femme française atteste de la lucidité de la vision qu'elle retrouve pendant son séjour. Cette phrase affirme le caractère particulier du site ; la ville d'Hiroshima représente une idée spécifique dans l'esprit des deux auteurs ; selon eux, c'est un lieu caractérisé par la franchise : « HIROSHIMA sera le terrain commun (le seul au monde peut-être ?) où les données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur apparaîtront sous une lumière implacable » (2 : 9). Dans la description provenant du scénario, la ville est personnifiée : elle s'endort par exemple : « *par la fenêtre ouverte on voit Hiroshima reconstruit et paisiblement endormi* » (2 : 66) et plus tard, « *Le silence de l'aube pèse sur toute la ville. [...] Au loin, Hiroshima dort encore* » (2 : 74). Le nom de la ville s'ajoute inexplicablement au texte comme un chant (2 : 58, 58, 59). La merveille de la ville d'Hiroshima est qu'elle est un lieu de transformation pour le personnage de la femme française – l'endroit où elle s'est souvenue d'une tragédie personnelle liée à la guerre et où elle la dépasse.

Le personnage de la femme participe d'abord aux aspects touristiques de la ville : elle séjourne dans l'Hôtel New Hiroshima. Elle visite le Musée du Mémorial de la Paix, un musée historique dédié à la catastrophe de la bombe atomique. Elle raconte cette expérience de musée au personnage d'un architecte japonais, qu'elle a rencontré dans un café. Elle veut comprendre l'histoire du bombardement nucléaire vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale, à la fois en tant que touriste et en tant qu'actrice qui prépare son rôle dans un film sur la paix. Le discours de la femme sur le musée et les images du tourisme, représentées dans le prologue – en l'occurrence, un car de touristes avec leur guide souriant, les boutiques à souvenirs bon marché, et précisément, un modèle du bâtiment bombardé, le Dôme de Genbaku, fabriqué en perles – déterminent que le site

de la catastrophe de la bombe atomique est l'objet de l'entreprise touristique. Resnais a tourné en fait ces scènes à New Hiroshima.

Le personnage de la Française passe la nuit avec son nouvel amant japonais. Le lendemain matin, l'image brutale de son amant allemand tué surgit tout à coup. Cette image est liée à son rapport intime avec l'homme japonais. La présence du corps allongé de celui-ci évoque le souvenir du cadavre de l'autre. Le montage illustre la comparaison des deux corps et l'imprévisibilité abrupte de ce souvenir.

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. (2 : 29)

Le lecteur trouve ici des exemples, de « l'inattendu » associé au dépaysement et qui relèvent du lieu : la rencontre de l'homme japonais et le souvenir spontané du passé.

Cette réminiscence marque le point dans le film où la femme commence à perdre de vue le Japon. Le souvenir de son passé s'introduit rapidement et modifie abruptement son humeur et l'ambiance de détente. La nature troublante et douloureuse du souvenir se lit dans l'expression de son visage :



Cette image faite sur le plan rapproché montre le moment où la femme française se souvient de la mort de son amant. Le cadrage fait par le rideau suggère un personnage un peu caché, mais presque découvert. Image fixe d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (19 : 33).

Vite passé au début, ce souvenir morbide finit en revanche par occuper ses pensées pendant le reste de son séjour à Hiroshima et par couper court à toute impression (touristique et spontanée) de l'espace qu'elle traverse. La femme a l'air de ne plus voir les alentours, les lieux visités d'Hiroshima la nuit, les cafés, la gare. Cette représentation de la résurgence du souvenir évoque justement l'idée bien résumée par André Rauch par rapport au touriste : « Voir c'est se voir » (Rauch 1995, 17). À partir de ce point de l'intrigue, l'attention du personnage de la femme n'est plus fixée sur l'histoire de Japon de manière « touristique ». Malgré une intrigue située sur le site de la dévastation par un bombardement nucléaire, le sujet de la guerre en France domine le film *Hiroshima mon amour*, et s'exprime à travers des analepses qui représentent le souvenir personnel du personnage de la femme française.

Par rapport à la perspective du personnage de la femme, le souvenir représente un événement distancié dans le temps et dans l'espace. La femme française est loin du lieu où

l'histoire tragique de son amour clandestin est advenue. Son voyage contribue à ce rappel : un aspect important de la scène qui relève de l'expérience touristique est la rencontre habituelle de l'autre. L'intrigue d'*Hiroshima mon amour* dépend de cette condition. L'inconnu fait dégager des détails de ce souvenir, c'est-à-dire de l'histoire de son amour prohibé pour le soldat allemand dans sa ville natale de Nevers, en France.

La femme résiste aussitôt au retour du passé et essaie de glisser sur le sujet et de minimiser l'événement à Nevers. Elle insiste d'abord sur le fait que « [c]'est fini » (2 : 36) et à deux reprises, que « ça s'est passé » (2 : 36). Elle croit en avoir fini avec cette histoire, mais le grand intérêt de l'homme japonais pour celle-ci encourage le dévoilement de son rapport avec le soldat allemand et de la punition qui s'en est suivi. Elle demande au Japonais pourquoi il insiste pour parler de ce sujet. La question de la femme française à l'homme japonais fait écho à sa question à elle plus tôt dans le film. Le Japonais demande pourquoi elle voulait tout voir sur des événements de la bombe à Hiroshima (2 : 25).

ELLE : Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres ?

LUI : Pourquoi pas ?

ELLE : Non. Pourquoi ?

LUI : À cause de Nevers, je peux seulement commencer à te connaître. Et, entre les milliers et les milliers de choses de ta vie, je choisis Nevers. (2 : 50)

Le scénario nous dit que la réponse de l'homme à cette question est « *très importante pour le film* » (50). L'homme japonais se rend compte que l'épisode vécu par la Française et le soldat allemand, constitue une clé pour comprendre la première et pour mieux la connaître. C'est un moment formateur où elle a « dû commencer à être » (2 : 51) ce qu'elle est. Il écoute attentivement et s'intéresse à ses sentiments en posant beaucoup de questions. « Tu cries ? », « Tu cries quoi ? », « Tu as peur ? » (2 : 55). L'architecte ne change pas de sujet, montrant ainsi une complicité dans cette occasion pour la femme de revivre son souvenir. Il est complice en faisant de ce souvenir le

point central de leur discussion pendant leurs dernières heures ensemble à Hiroshima. De cette manière, il affirme son importance. Le Japonais verse le contenu de son verre dans celui de la Française pour que « *dure le miracle de l'oubli de Nevers* » (2 : 57). Il suggère même à la femme un sentiment différent de celui qu'elle décrit : quand elle raconte comment ses cheveux sont méticuleusement tondus par des gens du village, comme punition pour sa liaison amoureuse, il lui demande « Tu as honte pour eux mon amour ? » (2 : 58).

L'homme japonais assume le rôle du soldat allemand « LUI : Quand tu es dans la cave, je suis mort ? » (2 : 53) Ce transfert de rôle se fait tout naturellement, en continu. L'homme japonais ne pose pas de questions de nature factuelles, concrètes, historiques, ne demandant pas pourquoi, par exemple, le soldat allemand se trouve à Nevers, ni comment ils se sont rencontrés, ni quand et comment elle est tombée amoureuse. Les images du film dans les séquences sur Nevers traitent de ces sujets factuels sans qu'ils soient directement discutés par le couple. Cela permet à la femme de suivre le courant de ses émotions.

Bien que l'histoire de Nevers cimenter le rapport intime entre l'homme japonais et la femme française, le rapport de celle-ci avec Hiroshima reste superficiel. Le couple ignore tout à fait ses alentours. L'idée que le touriste a le regard fixé sur lui-même est confirmée dans cette mention dans le scénario : « *Ils regardent Nevers* » (2 : 55). La visiteuse française ainsi que son nouveau compagnon revisitent exclusivement un moment dans l'histoire de la première. Le scénario précise que la femme est « *hantée* » (2 : 57) par le souvenir de la perte de son amour. « *Elle ne sort pas de la possession* » (2 : 56). « *Ils sont tous deux ; un peu comme des possédés de Nevers* ». (2 : 55). Même si la femme revient pour un instant au temps présent, elle « *revient à Nevers, à peine en est-elle sortie* » (2 : 57). Lors de leur visite à la maison de l'homme, et des visites aux cafés, et pendant

les promenades dans les rues de New Hiroshima, le sujet de la conversation demeure le passé de la femme.

Pour la femme française, les deux éléments – l’amour naissant d’un Autre et la sortie du quotidien – contribuent à ce premier aveu de sa pénible histoire. Cela rend l’homme japonais heureux « *Il est dans une joie violente. Il rit.* LUI : Il n’y a que moi qui sache. Moi seulement » (2 : 61). Il a quand-même une part dans cette révélation. L’actrice réfléchit intensément au soldat allemand du fait de la corrélation de deux moments : celui de son emprisonnement par ses parents dans la maison familiale, dans sa chambre et dans la cave, et celui d’une autre sorte d’exil : son voyage au Japon.

Un aspect important du film *Hiroshima mon amour*, et typique de l’expérience du voyage, est la sensation de n’avoir qu’un temps limité devant soi. La pression du temps limité est ressentie par les personnages du film, un phénomène particulièrement important dans le tourisme. C’est la nature même du tourisme de définir précisément les limites du temps et du lieu.

LUI : C’est toujours demain, ton avion ?

ELLE : Toujours demain.

LUI : Demain absolument ? (2 : 40)

Le fait de voyager impose des paramètres absolus. Par conséquent, les enjeux sont élevés.

Hiroshima mon amour dramatise ces contraintes de temps et la séparation inévitable des amants : « *C’est la fin. La fin de la nuit au terme de laquelle ils se séparent pour toujours.* » (2 : 73) Le moment est comparé à l’expérience du prisonnier voué à la mort : « *Et voici, à travers des vitres, terrifiante, ‘l’aurore des condamnés’* » (2 : 74). Les personnages sont toujours conscients du temps : « ELLE : Demain à cette heure-ci je serai à des milliers de kilomètres de toi » (2 : 61).

Il dit, calme, calme...

LUI : Il ne nous reste plus maintenant qu’à tuer le temps qui nous sépare de ton départ. Encore seize heures pour ton avion.

Elle dit dans l'effolement, dans la détresse :

ELLE : C'est énorme...

Il répond doucement :

LUI : Non il ne faut pas que tu aies peur. (2 : 51)

L'actrice française perçoit les seize heures qui lui restent avec son amant japonais comme « énorme[s] » à cause de la gravité de son souvenir ; le sentiment de peur (de ce fantôme de la guerre) est plus fort que son désir de profiter du temps qui reste. Sensible aux émotions de la femme, l'homme japonais comprend qu'elle a besoin de calme pour affronter le fantôme du passé.

L'ambiance de détresse dans ce film, par rapport à l'impression d'un temps qui fuit, est notée dans le scénario. Le passage suivant souligne aussi la bienveillance à tirer de cette situation :

On vient de les quitter dans la détresse à l'idée de seize heures qui les séparent de leur séparation définitive. On les retrouve presque dans le bonheur. Le temps passe sans qu'ils s'en aperçoivent. Un miracle s'est produit. Lequel ? Justement, la résurgence de Nevers. (2 : 52)

Pour mieux comprendre le film, nous avons porté une attention particulière au terme « miracle » employé par l'auteure. Le « miracle » de la résurgence s'empare de ce temps hâtif mais riche en discours et en réflexion de la part des nouveaux amants. L'homme japonais est le metteur en scène de ce miracle sur lequel insiste le scénario ; il organise cette « résurgence » de la mémoire, l'analepse qui permet le passage de la femme d'un état d'esprit tourmenté à un état plus serein. Le voyage au Japon de cette dernière est par conséquent producteur de miracles : l'apparition et la disparition du « fantôme de la guerre ». Il s'avère en fin de compte que le souvenir de l'Allemand cesse de troubler la femme française.

« Histoire de quatre sous je te donne à l'oubli » (2 : 72), annonce la femme vers la fin de son séjour à Hiroshima. Ce passage marque la relégation définitive du souvenir au passé, preuve du passage et de la transformation. Les identités du Japonais et de l'Allemand ne sont plus entrelacées à ce point. L'histoire de l'Allemand est dès lors livrée au temps passé. Pour qu'une

expérience de passage puisse être qualifiée de rite de passage par rapport à un individu, l'anthropologue Arnold Van Gennep stipule qu'elle doit comporter trois mouvements : la séparation du quotidien, l'entrée dans l'espace liminal - un monde rituel - et le retour ou réintégration au quotidien (Abrahams ix). C'est un système qui marque les processus de vie comme l'initiation au monde adulte ou la guérison d'un malade. La notion de rite de passage est corroborée dans *Hiroshima mon amour*. Une intrigue, comme celle du film, structurée autour d'une figure qui arrive et qui repart, un touriste ou voyageur pour ainsi dire, possède les moyens d'accentuer le début, le milieu et la fin d'une expérience exceptionnelle et transformatrice, et dans ce cas spécifique, d'une expérience de deuil.

Les restrictions du temps et de l'espace que le tourisme - comme un projet d'art d'ailleurs - impose sur la vie, fait de lui un projet qui s'achève et comprend ainsi l'artifice d'un début et d'une fin. Christoph Hennig compare le tourisme à l'art imaginaire : les touristes

...project their wishes, illusions and fantasies on the regions they visit. This situation need not necessarily be appraised negatively as traditional tourism criticism does. One can also positively assert that tourism is related to the fictional worlds of literature, film and fine arts. It forms part of the great and bounteous realm of imagination. (Hennig 170)

Deux histoires d'amour sont « imaginées » dans *Hiroshima mon amour*, par rapport au personnage de la femme : son aventure avec l'homme japonais et son retour mémoriel vers l'histoire de son amant allemand. La conscience aiguë de ce personnage, du temps qui s'écoule et du temps arrêté, l'aide à faire son deuil, comme elle montre bien dans cette affirmation :

Nous pleurerons le jour défunt avec conscience et bonne volonté.
 Nous n'aurons plus rien d'autre à faire, que pleurer le jour défunt.
 Du temps passera. Du temps seulement.
 Et du temps va venir. (2 : 70)

La femme française reconnaît ici le cours inéluctable du temps.

3. Le deuil et le fantôme de guerre dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Hiroshima mon amour*

Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Hiroshima mon amour*, les personnages de touristes s'adaptent peu à peu à l'intrusion dans leurs vacances d'une histoire de deuil liée à la guerre. Quoique prévues pour ces voyages, les traces de la Deuxième Guerre mondiale dérangent leur itinéraire, et empiètent sur la liberté des vacances. Les personnages finissent par accepter cette réalité. Nous allons étudier ici la représentation de l'élément inattendu d'un deuil, provoqué dans ces œuvres par l'écho de la guerre.

Les Petits Chevaux de Tarquinia et *Hiroshima mon amour*, proposent deux représentations distinctes d'un phénomène originellement désigné par Sigmund Freud comme celui du « travail de deuil » (Ricœur 2000b. 86). C'est un processus « culminant dans la réconciliation avec la perte » (Ricœur 2000b. 86). Le deuil est d'abord l'acte cognitif de reconnaître la réalité d'une perte. Le deuil se distingue du phénomène de la mélancolie, qui est plutôt la manifestation d'une « tristesse sans cause » comme le dit succinctement Paul Ricœur (Ricœur 2000b. 92). Ricœur affirme, avec Sigmund Freud, que le travail de deuil consiste en la réconciliation du souffrant avec « l'épreuve de la réalité [qui] a montré que l'objet aimé a cessé d'exister » (Ricœur 2000b. 87). C'est le travail de « renoncer au lien que [l'individu] rattache à cet objet » (Ricœur 2000b. 87). C'est un travail difficile parce que « l'objet perdu se poursuit psychiquement » (Ricœur 2000b. 87).

Des pertes bouleversantes à différents niveaux et vues de multiples perspectives accompagnent les excursions touristiques représentées dans les textes de Marguerite Duras et les films d'Alain Resnais. L'échelle de perspective qui nous intéresse ici est le point de vue intime des personnages de touristes. Dans *Hiroshima mon amour*, c'est le personnage de la femme

française qui rejoue ce « travail » de deuil en revisitant son passé. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, le texte suit le groupe de touristes qui observe de l'extérieur le travail de deuil de la vieille femme dans la montagne. Paul Ricœur souligne, en interprétant la théorie de Sigmund Freud, que le deuil peut avoir un objet plus large que la perte des proches : le deuil inclut « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction érigée en substitut de cette personne : patrie, liberté, idéal, etc. » (Ricœur 2000b, 87) Nous revisiterons cette notion d'objet de deuil abstrait dans notre sixième chapitre sur le souvenir et la mémoire. Dans ce présent chapitre, c'est l'expérience de la perte d'un individu, associée à la Deuxième Guerre mondiale, qui nous intéresse, par rapport à ce groupe de touristes dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et à la femme française qui voyage au Japon dans *Hiroshima mon amour*. Cependant, cette idée de l'abstraction de l'objet de deuil peut aider à expliquer l'intérêt persistant des personnages en vacances en Italie pour la sombre situation des étrangers dans la montagne ainsi que l'intérêt de la femme pour l'histoire de la bombe à Hiroshima. Il convient à ce titre de rappeler la part majeure du thème de l'histoire (abstraite) qui anime *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Hiroshima mon amour*, et qui s'attache au lieu touristique. Car il y a une association générale des vacances à l'intérêt pour l'histoire et les sites historiques - pour reprendre l'expression d'André Rauch : « le vacancier s'éveille à la nature et à l'histoire » (Rauch 1993, 20).³ Cette association est bel et bien représentée dans le titre du récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Dans le récit, le désir que les vacanciers expriment de voir la fresque étrusque « Les Petits Chevaux » affirme en général leur conscience de l'histoire. Cet éveil à l'histoire est invoqué dans le grand intérêt du personnage de la femme française pour le Musée du Mémorial de la Paix dans *Hiroshima mon amour*. Dans les deux cas, une histoire tragique et plus individuelle intervient et interrompt leur quête.

Les personnages de Duras et Resnais sont ainsi « habités » par le deuil. Une marque de ce travail est la fatigue. À ce sujet, les deux textes soulignent l'épreuve associée à la douleur et au souvenir : la femme française « *est toujours hagarde à force de se souvenir* » (2 : 56). La vieille mère, quant à elle, « reposait, elle dormait, somnolait, presque tout le temps » (1 : 845). Face au souvenir de la mort soudaine (et violente) d'un être aimé, deux sortes de souffrances se manifestent chez les personnages, représentant différentes étapes du deuil. Les textes représentent un malheur silencieux, composé, tranquille, chez l'une, et un deuil plutôt verbalisé, prolix, chez l'autre. Pour la Française, le souvenir de Nevers s'associe d'abord à la folie, à un moment d'égarement ; « On ne peut l'expliquer » (2 : 35). La résistance initiale de la femme française et le refus persistant de la vieille constituent « une révolte compréhensible » (Ricœur 2000b. 87). Selon Rupert Read, une telle résistance est logique ; l'ensemble du refus et de s définit l'état de deuil (Read, 180, 193 note 16). Ce philosophe souligne le paradoxe au cœur de cette forme de souffrance :

One resists one's own desire to be understood. For one wants an unimpeachable grief, an inconsolable sorrow. (This point is made magnificently in the 'Nevers' scenario in Resnais's great therapeutic work about loss and grief, *Hiroshima Mon Amour*. 'Elle' in the film is haunted by the way that she was unable to stay in grief forever, but found herself recovering from it; she thus tends to resist the process of recovery and of forgetting.) If one's grief is sharable, then one fears that the loss is not as great as one had felt it to be. (Read 179)

Rupert Read confirme ici l'affirmation de Pierre Nora selon laquelle « la vraie tristesse est de ne plus souffrir de ce dont on a tant souffert » (Nora 1984, 43). Comme si lui aussi parlait spécifiquement du film *Hiroshima Mon Amour*, Paul Ricœur souligne qu'en général le « travail de deuil est le coût du travail du souvenir ; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail de deuil » (Ricœur 2000b. 88). Le portrait de la vieille femme dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* donne aussi un exemple de ce désir de ne pas être compris et du refus initial (et logique) d'une grande perte. La théorie de deuil d'Elizabeth Kübler-Ross, revisitée en 2005, en désigne cinq

étapes dont le refus est la première, suivi par la colère, la négociation, la dépression et l'acceptation. (Kübler-Ross et Kessler 7). Cette dernière étape est bien représentée dans *Hiroshima mon amour*.

Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* montre le début du processus de deuil tandis que le film *Hiroshima mon amour* montre la fin de ce cheminement. La fin du travail de deuil implique une libération. Après avoir « renonc[é] au lien », le souffrant émerge avec un soi intact, libéré (Ricœur 2000b. 87). La femme française exemplifie ce mouvement vers l'acceptation de la perte. L'intrigue du film *Hiroshima Mon Amour* évoque et corrobore de cette manière l'idée d'une forme de rite de passage. Le voyage accentue d'une façon métaphorique et littérale ce passage important, qui est marqué par un élément social : des témoins y assistent. L'aspect social du travail de deuil est représenté dans l'assistance des personnages à la douleur des affligés. Dans les deux œuvres, il y a une fascination pour ce passage. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, le personnage de Jacques regarde la vieille femme souffrante comme « un spectacle de beauté » (1 : 849). Dans *Hiroshima mon amour* l'homme japonais est de même captivé par le processus de deuil vécu par la femme française.

Dans le travail de deuil, le temps importe : « un certain temps devait s'écouler avant que s'accomplissent la liquidation en détail de ce qu'exige l'épreuve de la réalité » (Ricœur 2000b. 89). La représentation, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, de l'accident du démineur peut aussi indiquer une temporalité différente : dans ce récit, l'histoire de la guerre continue, il ne s'agit pas simplement d'un événement du passé qui hante le présent. En général, la présence des mines illustre concrètement comment les débris de la guerre continuent à troubler la sécurité des individus à long terme. Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* évoque une période plus proche de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, aux environs de 1952, tandis que l'intrigue du film

Hiroshima mon amour se situe à la fin des années cinquante. Si le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* marque une circonstance liée au passé, toujours en train d'évoluer, *Hiroshima mon amour* reflète le « travail » de recherche du passé ; le souvenir de la guerre et le deuil conséquent, dans ce film, sont orchestrés grâce à l'intervention du personnage de l'homme japonais.

Les deux œuvres partagent l'expérience intensive du temps, d'abord associée à l'expérience touristique (Corbin 2001, 413-4). La perception du temps, très prononcée dans *Hiroshima mon amour*, relève de la référence fréquente au temps qui fuit, et au moment où finit le séjour de la femme. Si *Hiroshima mon amour* est un film où le temps presse, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* est à l'opposé un récit où le temps semble s'étendre infiniment, grâce à la figure statique de la vieille femme. Son mari insiste sur le défaut d'urgence par rapport à la signature de l'acte de décès. Le vieux encore « On verra. Demain, après-demain... On a le temps » (1 : 849) et (1 : 848).⁴ Ainsi, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la perception du temps est intense, mais d'une différente manière : le temps semble s'arrêter au risque d'être lourd. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, cette présence des vestiges de la guerre paraît contradictoire et incompatible avec de longues journées oisives – terrasse, plage, déjeuner, promenade - lorsqu'en haut de l'hôtel repose le couple en deuil, tous près du cadavre de leur fils. Bien que le deuil dans la montagne influence le séjour des estivants, les rappels de la guerre sont moins intenses dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* que dans le film *Hiroshima mon amour*. Quoique cette incursion dans la vie des touristes soit plus discrète et modérée par rapport à l'expérience possédante de la femme au Japon, elle constitue un problème dans le contexte des vacances. Dans le cas des deux œuvres, le sens particulier du temps renforce la présence du fantôme de la guerre, fantôme qui provoque chez les personnages un sentiment de perte.

La perte d'un objet aimé est « une véritable amputation » (Ricœur 2000b. 468), un état où « l'univers [...] apparaît appauvri et vide » (Ricœur 2000b. 88). L'idée d'un univers appauvri nous amène à notre prochain sujet : le vide.

4. L'écho pascalien : composer avec le vide existentiel dans la banalité du lieu touristique

La représentation des traces de la Deuxième Guerre mondiale et du deuil subséquent au sein du lieu touristique, dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et dans le film *Hiroshima mon amour*, est rendue encore plus grave (et beaucoup moins amusante) du fait de l'ambiance particulière que le lieu touristique peut fournir : celle du néant. Ce vide de sens est présenté dans de nombreuses références à la banalité associée à la quête touristique et dans le peu de succès que rencontrent les touristes dans leur divertissement. Il est tout à fait possible de reconnaître l'écho des idées de Blaise Pascal dans les textes de ces deux œuvres. Le lieu touristique y est représenté comme faisant appel, par excellence, aux idées de ce philosophe français du dix-septième siècle. Nous allons souligner deux de ses concepts qui se lient : celui de la « chambre vide » et celui du « divertissement ».

Une idée majeure de Blaise Pascal concerne la peur existentielle qui mène à la recherche du divertissement : « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos dans une chambre » affirme le philosophe dans *Les Pensées* (Pascal 353). Dans *Hiroshima mon amour*, le personnage de la femme montre de l'hésitation devant sa chambre d'hôtel au premier coup. Le spectateur la voit

Pénétrer dans cette chambre et s'arrêter net comme devant un gouffre ou comme si quelqu'un était déjà dans cette chambre. Puis s'en retirer à reculons [...] Se tordre les mains, cherchant une issue, ne la trouvant pas, revenir dans cette chambre tout à coup. Et cette fois, supporter le spectacle de cette chambre. (2 : 65)

Ce passage traduit la maxime pascalienne et présente l'acte de composer avec le vide existentiel. Dans *Hiroshima mon amour*, la représentation du geste touristique accentue la confrontation au vide, qui ne s'accomplit pas par les moyens du divertissement. Ce film pose un problème philosophique déjà abordé dans le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia*, qui juxtapose les scènes méditatives du deuil dans la montagne et le divertissement du loisir balnéaire.

Françoise Barbé-Petit affirme l'intérêt de Marguerite Duras pour les idées de Blaise Pascal ; l'auteure « retrouve la notion pascalienne de divertissement face à l'horreur de la dévastation » (Barbé-Petit 12). L'idée que donne Blaise Pascal du divertissement inclut toute forme d'activité qui sert à soulager le malaise existentiel. Les personnages, chez Duras et Resnais, cherchent à dépasser la double affliction de l'horreur et de la banalité qu'ils retrouvent autour d'eux (deux thèmes dont Gilles Deleuze, comme nous l'avons signalé en introduction, signale la présence dans le cinéma d'après-guerre). Par exemple, cette liste des images du film dans le scénario présente les éléments rétablis dans la ville ; une machine visant à divertir en fait partie :

Arbres.

Église.

Manège.

Hiroshima reconstruit. Banalité. (2 : 21)

Selon le scénario, tous ces objets filmés par la caméra sont banals. Simultanément, la voix de la femme en mode off liste des statistiques relatives à la bombe :

ELLE : ... Écoute-moi. Je sais encore [...]

Deux cent mille morts.

Quatre-vingt mille blessés.

En neuf secondes. (2 : 21)

Vers la fin du film, comme nous l'avons déjà mentionné, la femme française qualifie de banale sa propre histoire de guerre : c'est une « histoire de quatre sous » (2 : 71, 72), affirme-t-elle à deux reprises. Le sentiment de sa propre perte diminue devant la dévastation massive de la bombe et plus encore devant le problème de la vacuité complète.

Le thème de la vacuité se trouve aussi dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. L'étude de Robert Mazzola affirme que ce récit accentue la sensation du « vide invivable » (Mazzola 96) : « C'est la vérité des vacances qui sont de nature vide, où rien ne se passe, où le large laissé donc à la pensée augmente au fur et mesure que Sara, tout comme Ludi, considère la vacuité de sa propre existence » (Mazzola 94). L'isolat spatio-temporel du lieu touristique place clairement les personnages dans un espace vidé, en large mesure, de toute signification identitaire. Ces sites touristiques éliminent les éléments qui comblent la vie quotidienne : les rues désertes la nuit à Hiroshima, le chalet abandonné dans la montagne, les chambres vides. Un nombre de textes postérieurs de Duras, situés dans les lieux touristiques, dépendent aussi des scènes des chambres vides. Les récits de la *Maladie de la mort* (1982) et des *Yeux bleus, cheveux noirs* (1986) en sont des exemples. La confrontation au souvenir de la guerre se passe ainsi dans ces espaces vidés. L'espace touristique qui vient participer des thèmes contrastants de la banalité, du divertissement et de la gravité de la perte de la vie est ainsi susceptible d'être hanté par le passé. La représentation de la nature triviale des vacances est quand-même sécurisante par rapport aux conditions inoubliables de la guerre.

5. Conclusion

Le problème que posent clairement le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et le film *Hiroshima mon amour* est celui de la possibilité d'une conciliation entre les horreurs de la guerre

et la banalité de la vie qui continue. Une critique de la guerre se fait entendre dans l'incongruité de cette juxtaposition. La notion de guerre semble absurde face aux préoccupations triviales des vacanciers. En juxtaposant l'activité touristique avec l'écho de la guerre, *Hiroshima mon amour* et *Les petits chevaux de Tarquinia* mettent en question la signification et la valeur de l'activité touristique moderne. Inversement, la valeur de la guerre est aussi mise en question par le biais des personnages qui reprennent le cours ordinaire de leur vie.

Avec le film *Hiroshima mon amour* et le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, nous observons, à travers le prisme historique, un portrait de ce que les Français ont vécu, dans les premiers moments de l'adaptation aux conséquences de la Deuxième Guerre mondiale. Dans le film *Hiroshima mon amour* un couple reconnaît la signification du thème de la guerre au cœur de sa rencontre touristique :

ELLE : [...] Il est probable que nous mourrons sans nous être jamais revus ?

LUI : Il est probable, oui. (*Un temps.*) Sauf, peut-être, un jour, la guerre...

Un temps.

Elle répond. Marquer l'ironie.

ELLE : Oui, la guerre...(2 : 63)

Ce que le film de Resnais souligne, comme *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, ce sont des façons de vivre avec les contradictions de la nouvelle prospérité et le triste témoignage des tragédies de la guerre, désormais indissociables de leur monde. Les deux œuvres nous montrent un aperçu de l'ère qui demande aux individus d'oublier la guerre et de « faire la vie » post catastrophe, tout en se souvenant de ce qui est en effet difficile à oublier, le fait historique de guerre qui laisse sa marque permanente ; le passé persiste toujours dans les environs – ainsi, dans les mines des *Petits Chevaux de Tarquinia* et dans les pensées compulsives de la voyageuse d'*Hiroshima mon amour*. Quand les personnages mettent en parenthèses leur vie quotidienne et entrent dans le monde liminal des vacances, le fantôme de la Deuxième Guerre mondiale apparaît. Ces œuvres évoquent

deux manières (et deux étapes) de confronter cette affliction, et de faire taire les démons de la guerre : dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, par la calme résignation, et dans *Hiroshima mon amour*, par un exorcisme plus mouvementé. Les touristes sont assistés dans leur démarche par des figures locales : le personnage de la vieille femme dans la montagne ainsi que celui de l'homme japonais, catalyseurs silencieux du rite transformateur de deuil.

Chapitre 2

L'Expérience touristique comme rite de passage : l'exemple de *Dix heures et demie du soir en été*, *La Vie tranquille*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *L'Année dernière à Marienbad*

L'atmosphère des lieux touristiques représentés dans notre corpus est lourde de menaces. Le but du présent chapitre est de souligner la présence de la violence dans la représentation de l'expérience touristique des récits de *Dix heures et demie du soir en été*, *La Vie tranquille*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *L'Année dernière à Marienbad*. Cette violence apparaît dans la présentation d'une nature hostile ainsi que dans les tendances criminelles et la brutalité de certains personnages. Les touristes sont mis à l'épreuve par ces deux sortes de dangers qui convergent pour créer un climat romanesque et cinématographique sombre, sinistre et hostile. Dans le chapitre précédent, nous avons établi une connexion entre le lieu touristique et le souvenir d'une violence bien concrète : les traces de la Deuxième Guerre mondiale hantent en effet les personnages de voyageurs. *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras traitent ainsi tous deux de la confrontation à une douleur dont l'origine, la guerre, est claire. Dans *Hiroshima mon amour*, lors d'un séjour au Japon, le personnage d'une femme française se souvient de la mort de son amant, un soldat allemand, tué par un sniper. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, les vacances d'un groupe de touristes français en Italie sont marquées par la mort d'un jeune démineur qui saute sur une mine placée dans la montagne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Les œuvres que nous étudions dans le présent chapitre traitent de la question des circonstances également inquiétantes pour les personnages de voyageurs. Nous continuerons à explorer dans ce chapitre le paradoxe du vacancier troublé, au cœur de la problématique de cette thèse. Nous affirmons que les représentations qui viennent d'être évoquées

rejoignent la notion de rite de passage. Dans le chapitre précédent, nous avons déjà noté que l'expérience de la femme française corrobore certains aspects rite de passage, tel qu'il est décrit par Arnold Van Gennep. La théorie du rite de passage de cet anthropologue, expliquée et développée plus tard par le britannique Victor Turner, va nous aider à expliquer cette manière particulière dont est représentée l'expérience des touristes dans les œuvres mentionnées plus haut. La théorie d'Arnold Van Gennep et Victor Turner prend en effet en compte l'élément de violence. Dans le rite de passage, un individu quitte son milieu quotidien et passe par une zone cérémonielle pour affirmer l'état de transition sociale dont il fait l'objet. Ce sont des « séquences cérémoniales qui accompagnent le passage d'une situation à une autre ... [marquant] les changements de lieu, d'occupation, de situation sociale, de statut, d'âge » (Belmont 11). Un rite de passage marque par exemple l'accession au rôle de chef.

Le sociologue Rachid Amirou, explique ce qu'il appelle « la parenté formelle » du tourisme et du rite de passage, qui jalonne par exemple les étapes successives d'éloignement. Ces étapes « correspondent dans leur forme, aux trois temps du voyage : départ, vol (y compris le transit) et arrivée : ils renvoient à une idée de franchissement de seuils (*limen*) successifs et bien délimités » (Amirou 157). Cette zone périphérique se distingue de l'espace quotidien. L'espace du rite ignore les routines de la vie quotidienne qui définissent et orientent l'expérience humaine. Par exemple, la zone liminale « a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir » (Turner 1990, 95) c'est-à-dire qu'elle a l'air d'être suspendue dans le temps. Certains aspects de ce lieu du rite sont effrayants. À ce propos, Victor Turner note qu'un élément de violence peut être associé à l'expérience du rite de passage. Les personnages de touristes de notre corpus sont confrontés à des dangers et de la violence. Cette confrontation est un élément de leur expérience comparable au rite de passage. Pour faire cette comparaison, nous proposons d'examiner divers dangers représentés

dans ces textes. Nous interrogerons aussi l'espace hôtelier à travers le spectre de la liminalité et de la transition. Avant de faire l'inventaire de ces obstacles dans l'analyse des textes et films, et avant de considérer l'hôtel comme lieu liminal, nous précisons le concept de rite de passage. L'application de la théorie du rite de passage constitue l'originalité de notre argument et informe les recherches menées pour ce chapitre.

1. Du rite de passage au pèlerinage : un espace de violence sous-jacente

L'idée de rite de passage comprend une certaine orchestration d'activités et même l'anticipation d'une épreuve pour le participant. Victor Turner note les parallèles existants entre ces deux sortes de passages que sont le pèlerinage et le rite de passage, et les qualifie de « functional equivalents » (Turner 1974, 65). Selon Victor Turner, le pèlerinage est partiellement un rite de passage et partiellement « un rite d'affliction », c'est-à-dire un rite dont le but est de guérir la maladie et de chasser le malheur (Turner 1974, 65). L'idée que nos personnages de touristes ont peut-être la guérison pour objectif deviendra importante dans notre quatrième chapitre sur l'aspect thérapeutique des rives et des rivages.

Le rite de passage et le pèlerinage partagent d'autres qualités. Ces deux activités ont premièrement en commun le fait de transporter leurs participants vers un lieu spécifique situé en dehors de la vie quotidienne, vers un lieu sacré. Deuxièmement, dans ces deux entreprises, des difficultés sont attendues, celles qui exigent du participant un certain effort et mènent à son développement personnel. L'expérience du pèlerinage et du rite de passage contribuent troisièmement toutes deux à la transformation de celui qui participe. Cette transformation est engendrée en partie par la confrontation aux difficultés inhérentes des deux rituels et par le malaise associé à cette expérience. Notre argument principal est fondé sur la présence des dangers qui

mettent les touristes à l'épreuve dans les représentations de voyage de notre corpus. Il est suggéré par Victor Turner que cet élément de danger est prévu par l'individu en charge du rite, tandis que dans le pèlerinage le danger relève plutôt d'un hasard. C'est un point de différence entre les deux activités. La violence semble être programmée, surtout dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, ce qui contraste avec l'idée de l'imprévu du pèlerinage et du tourisme perceptible dans les autres œuvres. Cependant, le malaise du participant (et du touriste) peut être à la fois imprévu et anticipé. Il est normal que ce processus puisse générer de l'inquiétude chez les participants. En se référant au rite de passage, Nicole Belmont souligne que « tout changement est générateur d'angoisse » (Belmont 15). L'anthropologue affirme le désir de gérer des moments de changement inévitable dans le cours de la vie humaine. Le rite de passage confirme l'« aptitude à vivre dans et par la discontinuité » (Belmont 227). Avec son changement de lieu et son élément d'imprévu, le voyage est bien placé pour être considéré égal à ce type de rite.

Rappelons l'une des conclusions du premier chapitre de cette thèse : la rencontre de la violence au sein du lieu touristique s'associe à celle de la nature imprévue des vacances. Selon l'historien des loisirs André Rauch, déjà cité,

les vacanciers s'attachent à caractériser les manières d'appréhender les événements inattendus d'un voyage ou d'un séjour. Ces événements vécus servent de toile de fond à une vérité intime que qualifie le désir de vivre authentiquement ». (Rauch 1993, 18)

Ainsi, les dangers imprévus (ou anticipés) vont toujours constituer pour les voyageurs une sorte de test « authentique ». L'existence du danger et de l'imprévu se rapporte à cet aspect positif qui contribue enfin au contentement du voyageur ; l'aspect de défi mental ou physique compris dans le dépassement du danger et de l'imprévu nourrit l'estime de soi. L'idée de défi inspire et initie le départ de certains touristes comme les alpinistes, par exemple. En affirmant que le pèlerinage ancien et le tourisme moderne sont « homologues[s] de structure » Amirou, constate que c'est

précisément l'élément de danger qui lie le tourisme contemporain à la pratique du pèlerinage ancien (Amirou 24). Ce danger dont parle Rachid Amirou peut se présenter sous forme de la menace de violence.

Quelles autres explications donner à la représentation du danger et de la violence ? La critique Carol Murphy note que le thème de la violence apparaît constamment dans l'œuvre de Marguerite Duras (Murphy 75). Dans les textes et les films de cette auteure, un événement violent est souvent représenté de manière fragmentée, répétée et amplifiée, ce qui cause sa réverbération à travers l'œuvre tout entière (Murphy 76). Cette même qualité de diffusion de la violence est au cœur du film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*. L'étude de la violence dans l'œuvre de Duras et Resnais permet de dégager leur vision de l'être humain traumatisé. Resnais et Duras témoignent des brutalités de la Deuxième Guerre mondiale. Le monde que proposent leurs œuvres ignore tout civisme stable et conserve une forme de violence sous-jacente. La sécurité des touristes est en cause. Évoquant la période de l'après-guerre, Duras parle du « règne de la classe de la violence » (Noguez 2001, 40) comme nous l'avons déjà noté dans l'introduction de cette thèse. Un événement extrême comme la guerre déstabilise la conception qu'ont les participants de leur sécurité. Un moyen de gérer ce changement est justement la production de textes qui situent leurs intrigues dans des espaces liminaux permettant aux personnages un passage, le dépassement d'une étape douloureuse de leur vie.

Avant d'aborder l'analyse des œuvres qui explicitera les liens entre le rite de passage et la représentation du tourisme, il nous faut examiner la représentation d'un lieu quintessentiel de l'espace touristique : l'hôtel.

2. L'hôtel comme espace liminal

La représentation de l'hôtel, le lieu au centre de l'entreprise touristique, apparaît ainsi en littérature et au cinéma au moment où le tourisme commence à s'intégrer aux pratiques communes. L'art reflète et informe les développements sociaux et économiques ; il est à la fois producteur et miroir de la culture. « En effet, l'artiste rend sensible les idées qu'il s'est appropriées ou dont il se fait écho, des idées qui constituent une part de l'esprit du temps, des idées qui se compromettent et s'engagent dans les contradictions de l'esprit du temps » (Patrice 15). Comme décor littéraire et cinématographique, l'hôtel constitue « une scène » où se joue la vie en microcosme, et qui le rend intéressant pour les écrivains et les cinéastes. L'architecte Carol Berens affirme que l'hôtel prévoit l'espace pour un spectacle spontané, une sorte de performance :

[j]ust as good theatre creates its own world as it illuminates our real one, hotel bars and lobbies are the stages that reflect society's images of what it values and finds extraordinary [...] As stage sets, lobbies and bars are backdrops for human drama to unfold [...] We do not pass through these rooms anonymously but engage in two roles simultaneously: actor and spectator. (Berens 1-2)

Avec la croissance générale du tourisme au dix-neuvième siècle et la construction de nombreux lieux touristiques, l'hôtel trouve naturellement sa place dans l'espace littéraire. La chercheuse Bettina Mattias s'intéresse à ce phénomène. Bien que sa recherche traite de l'époque édouardienne, ses observations générales sont pertinentes à notre étude de la représentation du lieu touristique dans les années 1950. Elle souligne les différents éléments qui font de l'hôtel un décor qu'aiment utiliser les auteurs. Selon Bettina Mattias, l'hôtel constitue une « zone grise », un *no man's land* existentiel où le client n'est ni chez soi ni à l'étranger ; il n'y est ni seul ni partie d'un groupe ; l'espace de l'hôtel n'est ni privé ni public (Mattias 2006, 4). C'est un lieu « betwixt et between » (Turner 2011, 95), selon l'expression de Victor Turner ; l'hôtel constitue le cadre d'un

moment de discontinuité entre ce qui est arrivé à un individu par le passé et ce qui va lui arriver dans l'avenir.

« Hotels, generally overlooked by literary critics as obvious backdrops in travel, were actually a key literary device for several early twentieth century Austrian authors » (Mattias 2004, 325), affirme Bettina Mattias. Nous faisons l'argument dans cette thèse que nos auteurs de l'après-guerre comprennent l'utilité de ce lieu. Nous avons ainsi remarqué dans le chapitre précédent que la chambre de l'hôtel New Hiroshima, dans le film *Hiroshima mon amour*, constitue une toile de fond vide, sur laquelle l'héroïne se confronte doublement au souvenir de son passé et au vide existentiel.

Avant *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras s'était déjà inspirée du lieu de l'hôtel dans un de ses premiers romans, *Théodora* (4 : 1177), un récit composé entre 1945 et 1947, mais qui n'a été publié que plus tard (Bogaert 2014, 4 : 1525).⁵ *Théodora* rassemble ses personnages, un groupe de vacanciers, dans un hôtel isolé prêt de la forêt. Cet hôtel rappelle celui où logeaient Duras et son mari Robert Antelme pendant le rétablissement de ce dernier à la suite de sa déportation dans les camps nazis (Bogaert 2014, 4 : 1526). Un lieu similaire sert de décor au récit de Duras *Détruire dit-elle* (1969). L'existence de *Théodora* nous renseigne sur le fait que le lieu touristique fait partie très tôt de l'imaginaire durassien. En dehors du corpus, l'hôtel sert de décor par exemple, dans le récit des *Yeux bleus chevaux noirs* (1986), dans les pièces de théâtre *La Musica* (1965) et *Savannah Bay* (1982) et dans le film *Dialogue de Rome* (1982). Le décor de l'hôtel permet à Duras de réaliser une expérience sociale avec un rassemblement isolé de divers personnages. Comme Mattias l'affirme, « For writers of fiction, hotels are perfect experimental settings [being] isolated places away from the familiar context of everyday life » (Mattias 2006, 5). De manière spatiale, l'hôtel délimite la portée de la scène et du sujet, dépeignant la vie de

manière syntagmatique, c'est-à-dire que la tranche de vie spécifique dont on y fait l'expérience peut symboliser la vie en général. L'idée que l'espace hôtelier peut montrer, de manière exagérée, les différents éléments de la société, s'exprime également dans l'œuvre de l'auteure allemande Vicki Baum *Grand Hôtel* (1929). *Grand Hôtel* représente l'univers de l'hôtel comme un microcosme, une métaphore de l'existence, déterminant à la fin de manière paradoxale que « les gens arrivent, les gens s'en vont. Presque rien ne se passe » (notre traduction). Le film hollywoodien du même nom, réalisé en 1932 par Edmund Goulding, présente cette phrase tout au début du film plutôt que dans sa conclusion comme c'est le cas dans le roman de Vicki Baum. L'idée que « rien ne se passe » mentionnée par Vicki Baum constitue un trope important développé dans l'œuvre de Duras ; nous avons abordé la discussion sur ce thème au chapitre précédent et nous continuerons à en parler dans le prochain chapitre, où nous traiterons du thème de la vacuité émergeant de la représentation de l'hôtel. Ici, nous nous intéressons à un autre aspect conceptuel qui définit l'espace hôtelier : les idées de marge et de liminalité.

Concernant l'idée de marge et en se référant à l'œuvre de Duras, le critique Patrick Vayrette affirme que les « romans [de cette dernière] semblent naître d'une distension de l'espace provoquée par l'attraction qu'un pôle marginal y exerce en permanence » (Vayrette 35). Patrick Vayrette affirme l'intérêt constant de l'auteure pour le lieu marginal. Le concept de « marge » dénote l'« intervalle d'espace ou de temps, [la] latitude dont on dispose entre certaines limites » (*Petit Robert* 1353). Cet intervalle est « en dehors de, mais qui se rapporte à » un temps et un espace central. C'est précisément le rapport des vacances à l'hôtel avec la vie quotidienne. La critique Monique Pinthon souligne pour sa part l'aspect transitoire de ce lieu marginal représenté dans l'œuvre durassien : « Cette volonté de marginalisation se manifeste entre autres par le désir de vivre à l'hôtel, lieu de passage par excellence, lieu de provisoire et de l'éphémère » (Pinthon

65). Parlant de la protagoniste des *Yeux bleus cheveux noirs*, qui habite un hôtel, Pinthon note les avantages de ce lieu. Ce personnage est ainsi « plus libre, libérée des taches matérielles, plus disponible. Être à l'hôtel, c'est être partout et nulle part à la fois » (Pinthon 66). La marginalité de l'hôtel se définit par rapport aux différences de la vie qu'on y mène, par rapport à celle du domicile. Cette comparaison est notée par Patrick Vayrette qui affirme que « l'espace diégétique des romans de Marguerite Duras semble se structurer en fonction d'une bipartition opposant un lieu central, ordonné et conformé, à un lieu d'exil marginal » (Vayrette 36). Bien que l'idée de la marginalité soit évidente dans les lieux choisis par l'écrivaine, il faut noter que le « lieu central, ordonné et conforme » que Patrick Vayrette oppose au lieu marginal n'est pas toujours décrit dans les textes et les films de Duras, avec quelques exceptions dont celle du narrateur du *Marin de Gibraltar*, qui trace pour sa part une image de la routine quotidienne chez lui à Paris. Nous contribuons à cette conversation sur le thème de la marginalité dans l'œuvre de Duras en affirmant la « liminalité » de ce lieu.

Les personnages retenus dans la zone liminale de l'hôtel sont dans un état de transition. L'hôtel étant un lieu de marge, il est potentiellement symbolique d'un rite de passage dans le sens où l'entend Arnold Van Gennep, notamment si les personnages quittent ce lieu avec l'impression d'avoir été transformés par l'expérience qu'ils y ont vécue. La comparaison de l'hôtel à la zone liminale des rites se justifie premièrement par la coupure des liens à leur monde ordinaire et ensuite par la situation transitoire des passants et par leur formation potentielle. Dans l'hôtel, les personnages de notre corpus, abandonnés à leur sort, sont souvent mis à l'épreuve accompagnés d'une figure de parrain.

3. La dimension liminale de l'hôtel dans *Dix heures et demie du soir en été*

La dimension liminale de l'hôtel permet aux personnages qui y passent d'être mis à l'épreuve, et par la suite, transformés. L'analyse du roman *Dix heures et demie du soir en été* permet d'observer cette mise à l'épreuve, qui commence dans une ambiance sinistre. « Une nuit difficile s'annonce » (1 : 1314) confirme la narratrice de *Dix heures et demie du soir en été*. Ce roman de Marguerite Duras raconte l'histoire de Maria, une touriste française, pendant une période de vingt-quatre heures. Il a pour décor le nord de l'Espagne, et témoigne du fait social des voyages des Français de cette période : « À partir de la fin des années 1950, les Français se rendent massivement en Espagne [...] pour y passer leur vacances » (Blot-Labarrère 2011, 1 : 1598, note 11). L'auteure du roman et ses compagnons voyageaient eux-mêmes beaucoup à cette époque ; Duras a nourri ce texte des impressions communes de leurs séjours.⁶

Dix heures et demie du soir en été représente une suspension de la vie quotidienne des personnages, marquant pour ces touristes une période d'expériences fortes, condition qui s'attache également au fait touristique et au déroulement de rite. De même que dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et le film *Hiroshima mon amour*, le personnage principal de *Dix heures et demie du soir en été* affronte et essaie de dépasser une étape difficile de sa vie, à savoir des difficultés dans son couple. Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* traite lui aussi d'un mariage en difficulté, une situation juxtaposée à la représentation du deuil du démineur. Le film *Hiroshima mon amour*, de la même manière, traite du processus difficile par lequel un personnage revisite la mort de son amant. Le récit de *Dix heures et demie du soir en été* observe l'action et la pensée de Maria, femme qui devient obsédée par un meurtrier, et dont les vacances coïncident avec la fin de son mariage.

Dans ce récit, le mauvais temps va jouer un rôle dramatique. Un orage retarde Maria et sa famille – sa fille Judith, son mari Pierre – ainsi qu’une amie, Claire, en route vers Madrid. Ils sont obligés de loger dans l’hôtel d’une petite ville, qui abrite les voyageurs. Comme dans les romans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *La Vie tranquille* (nous étudierons ce dernier plus tard dans ce chapitre) l’acte violent – en l’occurrence le meurtre d’une jeune femme et d’un jeune homme - est annoncé dès les premières lignes du récit. Maria apprend vite, dans un café où elle se rend, qu’un homme du pays, Rodrigo Paestra, vient de tuer sa femme et l’amant de celle-ci. Un client du café émet la supposition que le meurtrier se cache sur les toits. Plus tard, en pleine nuit, Maria aperçoit, par une fenêtre de son hôtel, Rodrigo Paestra sur le toit ; elle l’aide à sortir de la petite ville avant l’aurore et à se cacher dans un champ de blé. Le désir qu’éprouve Maria de retrouver Rodrigo Paestra et de le sauver de la police tourne à l’obsession. Maria et le meurtrier ont en commun d’avoir un conjoint qui aime une autre personne. Pendant ce séjour en Espagne, Maria réfléchit sur son propre sort et sur l’attraction mutuelle en cours de développement entre Pierre et Claire. En même temps, elle devient captivée par l’histoire de Rodrigo Paestra qui vient de tuer ceux qui l’ont offensé, sa femme et son amant.

La juxtaposition des thèmes de la violence et de la banalité se retrouvent ici, comme dans *Les Petits Cheveux de Tarquinia*, dans la représentation des préoccupations triviales des touristes conjointement à celle d’un meurtre. La salle à manger de l’hôtel est le lieu où s’entremêlent les rumeurs et les commérages, ce qui fait douter de la possibilité de connaître la vérité. Cette dernière, de même que les détails des meurtres, importe finalement peu, parce que le récit se concentre sur ce que Maria interprète et observe dans cette situation tragique, ainsi que sur les liens qu’elle tisse entre ladite situation et sa propre vie. La salle à manger de l’hôtel a pour fonction de faire déferler les soucis (mal définis) des voyageurs qui n’entendent que des fragments d’informations, tout

comme le lecteur. *Dix heures et demie du soir en été* génère chez le lecteur de l'incertitude en représentant plusieurs versions contradictoires d'un même événement – il en ira de même dans *L'Année dernière à Marienbad* que nous analyserons un peu plus loin. Les sites de rite de passage sont ainsi imprégnés de mystère.

Dix heures et demie du soir en été représente une ambiance de soupçon et de surveillance avec le personnage de Maria qui se faufile discrètement dans les corridors de son hôtel.⁷ Avec ce récit, Duras expérimente une forme de narration dans laquelle l'ambiance est à la fois gothique et policière ; des ruses et des prétextes nécessaires sont inventés pour permettre des promenades dans l'hôtel et dans les alentours du village, en pleine nuit. Maria est une voyeuse dont la perspective manque de certitude, selon la critique Deborah Gaensbauer. Cette dernière souligne qu'un « [v]oyeur's material is fragmented, speculative, necessarily distorted and incomplete » (Gaensbauer 194). Cette distorsion ajoute à l'ambiance inquiétante, que vient compléter le développement du thème de la violence, représenté de trois façons différentes. Il est d'abord représenté de manière métaphorique dans les images de l'orage, ensuite, dans la forte présence du militarisme et finalement, dans l'ombre jetée par l'histoire du crime de Rodrigo Paestra.

a. Un orage menaçant

L'ambiance inquiétante se développe dans le récit *Dix heures et demie du soir en été* à travers le champ lexical un peu sinistre utilisé pour décrire l'orage. Nous mettons ce lexique en italiques dans les citations suivantes : « Dans le café, déjà, l'ombre a gagné. Au fond, sur le bar mouillé, des bougies sont allumées et leur lumière se mélange, jaune à celle, bleutée, du jour mourant. L'averse cesse comme elle est venue, *brutalement* » (1 : 1307) ; et encore : « L'averse se termine *brutalement* » (1 : 1308). La pluie tombe et s'arrête de manière abrupte. C'est un lieu

où les « orages [...] sont *très violents* » (1 : 1320). C'est la peur de l'orage qu'éprouvent Judith, la petite fille de Maria, et son amie Claire, qui fait s'arrêter la promenade de ces touristes dans la petite ville, malgré leur intention première de gagner Madrid. L'orage constitue pour eux une menace : « Cette masse océanique, bleu sombre, de l'après-midi s'avance lentement au-dessus de la ville. [...] Il fait juste assez de lumière encore pour voir sa couleur *menaçante*. » (1 : 1309). L'orage intercède avec force. Le « *bruit fracassant* de la pluie » se mêle aux bavardages du café : « On *hurle*, parfois. Et les noms de Rodrigo Paestra et de Perez », l'homme que le premier a tué (1 : 1310). Comme un éloge météorologique, le texte trace la beauté sombre, attirante, paralysante de l'orage, de la pluie et des lumières changeantes du ciel. La beauté et l'hostilité de la nature s'entremêlent : « L'horizon est parfaitement nettoyé par l'orage, enfin. *Comme une lame* il coupe le blé » (1 : 1336). L'ampleur de l'orage a pour effet de faire ralentir l'activité humaine, c'est-à-dire de faire s'arrêter les touristes. « Un miracle climatique se produit [...] souvent l'été » (1 : 1336). Ce « miracle » imprévu, tempétueux, livre à Maria l'occasion de se confronter à la douleur que lui cause la fin de son mariage.

b. Le militarisme

Un événement historique, une guerre, détermine l'atmosphère particulière conférée par le récit *Dix heures et demie du soir en été* tout comme dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Hiroshima mon amour*. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, les mines dans la montagne représentent les vestiges de la Deuxième Guerre mondiale. Le rappel de cette même guerre est le sujet d'*Hiroshima mon amour*. Cependant, « le fantôme de la guerre » y apparaît d'une manière plus subtile ; il est intégré à la vie quotidienne de cet endroit, une ville rurale d'Espagne. Le conflit militaire en question est la guerre civile espagnole, un conflit particulièrement brutal qui a eu lieu dans les

années trente. Entre 1936 et 1939, cette guerre civile a opposé le camp des républicains, associé aux idéologies de gauche, et le camp nationaliste mené par le général Franco, un regroupement des orientations politiques de droite. La victoire de Franco a établi la dictature en place pendant la période évoquée dans le roman *Dix heures et demie du soir en été*. Le régime franquiste, né de ce conflit, est perceptible dans une forte présence de la police et de la milice. « Sous le régime franquiste, la Guardia Civil était l'instrument omniprésent d'un pouvoir absolu » (Blot-Labarrère 2011, 1 : 1599). L'auteure crée par la présence policière une sorte de chorégraphie comprenant un grand nombre de policiers, leur passage fréquent, et leurs coups de sifflets réguliers ; il y existe une orchestration sonore des sifflets de police qui ponctuent la narration, toute vue et commentée de l'extérieur, du point de vue des touristes. À certains moments, le lecteur a l'impression de regarder de vieux films de *Keystone Kops*⁸ avec le portrait de l'incompétence comique d'une police qui n'arrête pas facilement Rodrigo Paestra, malgré la petite étendue de la ville. Le texte insiste en effet sur la petite taille de cette dernière. Par exemple, les fenêtres de l'hôtel donnent sur un champ de blé. Les clients de l'hôtel s'accoutument à entendre les « pas alourdis par la boue » (1 : 1326) de la police et interprètent les signaux qu'ils transmettent par leurs sifflets. Un seul coup de sifflet, par exemple, indique un « [s]imple relais de l'attente... » (1 : 1326). Cette présence militaire exagérée et superflue constitue un vestige de la guerre civile. Elle met en évidence la folie d'un militarisme excessif contre un homme effrayé perché sur un toit. Même dans ce contexte de forte présence policière, le capitaine demande des renforts (1 : 1318), alors que le meurtrier attend sa capture tranquillement, et se trouve prêt à mourir. La peine capitale n'existe plus pour cette sorte de crime, mais les policiers sont décrits comme des bourreaux. Le narrateur devient sarcastique à leur sujet : « Dans la rue, en bas, tout à coup, bavarde, joyeuse déjà de l'humeur matinale de la

mise à mort, passe la police » (1 : 1337). L'effet paralysant de cette embuscade entreprise par la police entrave la ville. Nous reprendrons le thème de « la démobilisation » dans le chapitre suivant.

L'héroïne de *Dix heures et demie du soir en été* surmonte le défi auquel elle est confrontée et réussit à faire s'échapper « [d]es police [sic] de l'enfer » (1 : 1317) le meurtrier condamné. Une critique de l'activité militaire est au fond de cette représentation d'une chorégraphie un peu bouffonne.

c. La rencontre d'un meurtrier et l'évolution de l'héroïne

Le lecteur de Marguerite Duras s'habitue aux prompts annonces d'événements violents. Il en va ainsi dans le roman *Dix heures et demie du soir en été* où le groupe de touristes, arrêté en route par l'orage, apprend le meurtre des jeunes amants. En se cachant et en attendant sa capture, le meurtrier perd le goût de vivre. Il devient un objet significatif pour la protagoniste Maria. Cette figure du meurtrier, lui-même sur le point de mourir, constitue pour la protagoniste une source de réflexion ainsi qu'un catalyseur de son développement personnel.

Maria observe comment le corps de Rodrigo Paestra est positionné sur le toit. Il est décrit d'une façon qui le rend moins qu'humain : « la forme éclatante, hurlante et imprécise de Rodrigo Paestra » (1 : 1323). Elle reconnaît que c'est un homme condamné avec sa « forme enveloppée de son linceul du criminel » (1 : 1324). Et pourtant, elle cherche avidement à communiquer avec lui. « La seule supposition qu'il puisse répondre, bouger, sortir de cette pose inhumaine fait déborder l'imagination de joie » (1 : 1331). Maria lui propose un plan de secours. « Elle l'appelle, appelle cette animalité de la douleur » (1 : 1335).

Dans son désir de sauver Rodrigo Paestra, Maria s'inspire de son amour passé pour son mari Pierre. Les points de repères pour les touristes sont souvent d'autres vacances, comme nous

l'avons vu dans les scènes de la salle à manger du roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia* ; se souvenir d'autres voyages lors d'un voyage est typique du discours touristique dans notre corpus. C'est le sujet de conversation dans la salle à manger des *Petits Chevaux de Tarquinia* par exemple (1 : 855, 881, 963-4). Quand elle pense à son passé, la protagoniste de *Dix heures et demie du soir en été* cantonne sa réflexion au monde isolé du tourisme. Les souvenirs de Maria concernent uniquement d'autres voyages avec Pierre, à Vérone par exemple, un endroit que lui évoque la senteur de l'Espagne :

L'odeur de la boue et du blé arrive par effluves dans le couloir. L'hôtel baigne dans cette odeur, la ville, Rodrigo Paestra et ses morts, et le souvenir inépuisable mais parfaitement vain d'une nuit d'amour à Vérone. (1 : 1329)

L'attitude que développe Maria envers l'amour peut être attribuée à l'idée de vanité. Elle s'avoue ici que son amour pour Pierre est vain. Ce jugement permet à l'héroïne à se motiver pour passer à l'action, celle de la libération de Rodrigo Paestra, en pensant au beau souvenir d'elle et de Pierre ensemble dans une barque sur un lac (1 : 1341). Cependant, elle ne s'attache plus à son propre passé amoureux. Le moment de sa délivrance de la douleur que lui cause son mariage se produit quand elle prend la décision d'aller voir Rodrigo Paestra : « Elle se relève tout à fait, frôle son corps abandonné dans le sommeil, délivré, seul » (1 : 1331). Maria pense à l'amour de Pierre pour Claire, pour renforcer sa détermination à intervenir dans le destin de Rodrigo Paestra. Elle retrouve, par la suite, un certain équilibre : les actions de Maria se déroulent « sereinement » (1 : 1337) ou encore « patiemment, raisonnablement » (1 : 1338). En aidant Rodrigo Paestra, elle prend soin d'elle-même.

Le drame du crime commis par Rodrigo Paestra ne semble être perceptible que par Maria. L'attitude du personnel de l'hôtel envers ce crime est différente de la sienne. Ce personnel prend la nouvelle du meurtre calmement et trouve cela normal. Par ailleurs, Maria note que l'hôtel ne

s'en occupe pas : « Les portes vers la cour ont dû rester ouvertes. Il s'agit d'un crime passionnel, d'un criminel d'occasion. Pourquoi aurait-on fermé les portes ? » (1 : 1338). Selon la réaction des habitants de la ville, les triangles amoureux semblent être des histoires ordinaires. Ce texte documente une attitude à l'égard du féminicide à cette époque. La protagoniste elle-même accepte la notion de crime passionnel, pour lequel il existait alors une peine diminuée. Les garçons de service dans la salle à manger partagent même avec Maria un faible pour Rodrigo Paestra.

Les coups de sifflets continuent, et dans la salle à manger les bavardages ont repris, les plaintes, qui portent surtout sur la mauvaise nourriture espagnole que les garçons servent encore avec un zèle triomphant puisque Rodrigo Paestra n'a pas encore été pris. (1 : 1318)

Dans l'interaction avec ce fugitif, Maria digère et dépasse son malheur personnel. Le succès de Maria dans le sauvetage de Rodrigo Paestra, et le fait de courir des dangers – la force policière, le voisinage d'un être violent – constituent pour elle un élément de rite de passage. Pour Maria, l'hôtel en Espagne est l'espace liminal dans lequel elle subit la transformation de femme mariée en femme indépendante. Cet espace liminal est naturellement marqué par différents dangers, que l'on peut regrouper en trois catégories. Les trois thèmes de l'orage, de la milice, et du meurtre se combinent dans *Dix heures et demie du soir en été* pour créer un climat d'appréhension, de peur et de pathos dans lequel Maria, abandonnée, se débrouille. Ce texte compare des réactions variables à l'infidélité d'un époux ou d'une épouse. Le crime de Rodrigo Paestra est un exemple des effets potentiellement dangereux, violents, que cause l'infidélité. Deux solutions sont données au triangle amoureux par *Dix heures et demie du soir en été*. Maria accepte et poursuit son destin sans son mari Pierre, sans faire de mal à personne, alors que Rodrigo Paestra tue ceux qui l'ont offensé et puis se suicide.

4. Les dangers des lieux maritimes

Les dangers sous-jacents auxquels sont confrontés les personnages de touristes consistent des fois en la mort par noyade. Cette forme de mort accidentelle fait preuve du caractère hostile de la nature représentée par Marguerite Duras dans *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Dans ces œuvres, l'expérience du vacancier au bord de la mer dans sa « quête de repos et de Nature » (Boyer 1999, 36) est décrite comme plutôt inquiétante, parallèlement au portrait de la nature adverse dans le roman *Dix heures et demie du soir en été*. Le thème de la noyade constitue la rencontre d'un péril aléatoire au sein du lieu touristique. Dans les œuvres du corpus, la possibilité de se noyer menace la détente et le plaisir balnéaire. Le sentiment de peur associé à la potentialité de noyade s'exprime souvent dans les récits de Duras. La plage n'est pas un lieu bénin. La critique Madeleine Borgomano remarque à propos de l'œuvre durassien que « le plus souvent, on ne pénètre dans la mer que pour s'y noyer » (Borgomano 1985, 42).⁹ (*Le Vice-Consul* et *Savannah Bay* en sont des exemples. *Les Impudents* représente également une noyade dans une rivière.)

a. La noyade accidentelle dans *La Vie tranquille*

Le roman de Marguerite Duras *La Vie tranquille* se divise en trois parties distinctes. Il s'agit de la seule œuvre de notre corpus qui présente les trois constituants du temps du voyage, avec les scènes de la vie à domicile, le séjour ailleurs et le retour chez soi.¹⁰ Conformément au sujet de cette étude, nous nous intéressons ici surtout à la deuxième partie du roman où la protagoniste Francine séjourne au bord de la mer. Nous allons décrire cependant quelques éléments importants de l'intrigue qui se déroulent dans la première partie de l'histoire.

Le récit de *La Vie tranquille* commence par la présentation d'une agression vécue par le personnage de Jérôme, agriculteur et jeune oncle de la protagoniste. Il meurt des blessures infligées

par Nicolas, le frère de Francine. La famille n'aide pas Jérôme à se soigner. Quant à Jérôme « [c]'était une chose qu'on ne sauve pas, abandonnée ». Jérôme est attaqué pour les mêmes raisons que les victimes de Rodrigo Paestra dans *Dix heures et demie du soir en été*. Nicolas, comme Rodrigo, est jaloux de l'amour que Jérôme a pour sa femme. Un peu plus tard, Nicolas se suicide. Francine s'est impliquée dans le destin du meurtrier et de la victime au moment où elle a dénoncé l'aventure amoureuse à Nicolas. La description de la violence au début du récit, et les détails de l'agonie de Jérôme, contrastent fortement avec le titre *La Vie tranquille*. Toutefois, l'expérience de ces incidents violents va finalement mener Francine à composer avec l'imprévisibilité de la mort.

Les éléments romanesques de la violence, explicites au début de *La Vie tranquille*, ne correspondent pas au sujet nuancé de ce chapitre – la violence sous-jacente. Ces éléments s'écartent aussi du sujet général de notre thèse – les lieux touristiques - car Jérôme est agressé chez lui, sur la ferme familiale, à l'endroit où son neveu Nicolas se suicide plus tard. Plus intéressante pour nous est la partie de l'intrigue où Francine, l'héroïne, prend des vacances afin de voir plus clair dans ses sentiments et ses pensées. En réalité, à cette époque (et de nos jours) les agriculteurs ne voyagent que très peu à cause des exigences de leur travail et du besoin d'être constamment sur place pour répondre aux besoins de leurs animaux. « Dans les familles d'agriculteurs, le taux de départ est faible » (Rauch 1993, 25) affirme André Rauch. Comme groupe social, les « agriculteurs partent le moins » (Rauch 1993, 27). Duras place alors son personnage sur la plage des vacances en ignorant la réalité sociale. Nous soulignons ainsi l'importance du lieu balnéaire dans l'estime de l'auteure, ainsi qu'une certaine nécessité pour celle-ci de situer son personnage, Francine, au bord de la mer, un espace liminal.

Francine est à la recherche d'un redressement, d'un dépassement de sa vie « surchargée de drames » selon sa propre constatation (1 : 214). « Avec tous ces deuils on ne voit plus clairement » (1 : 214). Elle raisonne cependant que : « La mer. On veut toujours la connaître » (1 : 214). Une fois arrivée au bord de la mer, Francine ne se divertit guère de sa mission de réfléchir et de méditer sur la mort de son oncle et de son frère. À cette fin, elle évite de parler aux autres estivants, sauf à celui qui finit par se noyer. (Nous reprendrons ces thèmes de la méditation et de la réflexion dans le quatrième chapitre de cette thèse.) L'incident de la noyade dans *La Vie tranquille* arrive par hasard. La narratrice Francine n'annonce pas clairement l'événement. Elle observe calmement la disparition de cette nouvelle connaissance sous les vagues. Face à cette perte de vie, Francine ne réagit pas, ce pour quoi elle sera jugée, plus tard, par les autres clients de l'hôtel. Dans *La Vie tranquille*, comme dans *Dix heures et demie du soir en été*, la protagoniste en vacances converse avec quelqu'un durant ces derniers moments de vie – en l'occurrence, un autre client.

Notre questionnement concerne la manière dont la représentation de la mort sur la plage contribue à l'idée de rite de passage associée par le récit au séjour touristique. La critique Noëlle Caruggi observe la dimension introspective de ce roman et la trajectoire claire de l'héroïne, à laquelle le voyage au bord de la mer permet une méditation existentielle et une réflexion analytique. Noëlle Caruggi suggère que le voyage de Francine dans *La Vie tranquille* est un « périple initiatique » (Caruggi 29), une sorte de rite de passage dans lequel l'héroïne développe une « philosophie de détachement » (Caruggi 39), dans le sens où elle se distancie des tragédies qui l'entourent. Avant tout, le détachement de Francine constitue une étape du processus de deuil. Avant son retour chez elle, Francine réussit à « percevoir une vision d'être dans le monde » (Caruggi 11). Malgré les morts soudaines et violentes présentes dans son histoire, le titre du roman *La Vie tranquille* est juste parce que Francine dépasse ces événements bouleversants.

La Vie tranquille propose ainsi une comparaison de différentes morts – meurtre, suicide, noyade. L'accident tragique de la noyade contraste avec les drames précédents dans le sens où l'héroïne ne joue pas un rôle actif dans son avènement. L'examen de toutes ces morts – le meurtre de Jérôme et le suicide de Nicolas - la noyade accidentelle du client de l'hôtel – permet à Francine d'adopter une attitude conciliatoire envers la perte. En revanche, *La Vie tranquille* affirme le danger provisoire, imprévu et fatal dont relève l'eau. Le récit montre un aspect hostile de la nature à l'égard du touriste, mais cette hostilité est au service d'une leçon personnelle. Comme la zone liminale propre au rite, ce lieu permet le passage de Francine à la nouvelle vie qui l'attend en revenant de vacances.

b. La noyade dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*

Le thème de la noyade, dans le roman de Marguerite Duras *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, apparaît premièrement dans un souvenir de l'héroïne, Sara, au moment où elle observe la mer depuis la véranda de sa maison de vacances en Italie : « Sara observe un pêcheur qui jetait son filet. Cela lui fait rappeler un moment du passé, où elle se trouvait dans un pareil bateau ailleurs, dans une région de palétuviers, et de singes dans un bateau avec son frère qui est mort » (1 : 856). L'image déconcertante du cadavre du frère de Sara surgit tout à coup, pendant sa contemplation de la belle scène touristique. Cette brève image se présente dans le texte de la même manière que la première image du soldat allemand tué dans le film *Hiroshima mon amour*. C'est une apparition rapide, brutale, inattendue, qui se produit dans un moment paisible. L'héroïne d'*Hiroshima mon amour* ignore cette image. Bien que celle des *Petits Chevaux de Tarquinia* semble elle aussi ignorer le souvenir morbide qui lui vient à l'esprit, ses pensées reviennent finalement à son frère : « Le frère était mort et avec lui, l'enfance de Sara » (1 : 856). Ce souvenir influence les actions de ce

personnage en tant que mère ; elle surveille attentivement son fils qui joue sur la plage. Le texte affirme chez elle une forte inquiétude maternelle. À plusieurs reprises, elle note de loin l'activité de son jeune fils près de l'eau (1 : 836, 836, 837, 837, 867). Le texte n'explicite pas la connexion directe entre la peur de Sara à l'égard de son fils et la mort de son frère, pas plus qu'elle n'affirme que le frère est mort noyé. Comme son corps est au fond d'un bateau, la suggestion en est faite, mais n'est jamais vérifiée. Cette allusion à une noyade n'en a pas moins pour effet de déranger la scène heureuse de vacances. Elle rend troublante l'obsession que montre l'enfant de Sara pour les bateaux et la pêche (1 : 823, 837, 838). Pire encore, au moment de la première visite à la plage, le lecteur apprend que Sara ne sait pas nager (1 : 836). Plus tard, sur la rive du fleuve, un autre épisode de danger se présente quand le groupe des vacanciers rentre de la plage. Pendant que les adultes prennent un apéritif, le fils de Sara joue dans la boue sur la rive (1 : 876). Sara doit venir à son secours, et devient peinée par l'incident. Ces épisodes concernant les dangers de la rive et du rivage affirment le pressentiment continu d'un danger sous-jacent. Le thème de la mort accidentelle (du fils) fait écho dans l'intrigue au triste décès du démineur. La mère du démineur, figure qui parle très peu, rappelle cependant à tout le monde la perte de son propre fils (et la peur de Sara) quand elle demande si l'enfant de Sara et Jacques est un garçon (1 : 851).¹¹ Les dangers du village maritime présentés dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* se multiplient avec l'apparition du feu dans la montagne, aperçu depuis la plage par les estivants, et dont nous nous occuperons à présent.

5. Le feu et la chaleur dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*

Outre par le thème du risque de noyade, l'atmosphère inquiétante et dangereuse du roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia* est marquée par la représentation d'un incendie de forêt qui se développe sur les flancs de la montagne. Ce feu et la mention d'un soleil très agressif incarnent

deux autres dangers omniprésents dans le lieu touristique que représente ce roman. Le personnage de Ludi annonce la présence du feu dans la montagne de manière humoristique : « Voilà le feu pour vous faire plaisir » (1 : 869). Le narrateur décrit l'effet scénique : « Au loin, à une dizaine de kilomètres, un point de la montagne rougeoyait dans le crépuscule bleu. Une fumée noire en jaillissait, courbée par la brise » (1 : 869). Le feu, visible de la plage, est commenté par des estivants. Pendant toute leur période de vacances, ce feu couve en haut, comme l'indication d'un danger omniprésent. Pour souligner le paradoxe de ce portrait de vacances marqué par la fumée, André Rauch nous rappelle que, en termes de tourisme, « les bienfaits de la petite montagne sont liés à l'air » (Rauch 1993, 60).

Le texte des *Petits Chevaux de Tarquinia* contient aussi un grand nombre de références au soleil hostile et malveillant. Par exemple, le personnage de Sara « imagina l'enfant dans le soleil affreux et irrémédiable du chemin de terre et elle s'effraya » (1 : 830). Quand le groupe des vacanciers s'assoit par terre avec le vieux couple endeuillé dans la montagne, le « soleil atteignit leurs pieds. Il brûlait. [...] La brise se leva tout d'un coup et le soleil brilla de tous ses feux, comme une forge » (1 : 851). Le narrateur revient fréquemment sur la chaleur extrême du climat local, signalant un inconfort constant. Cette représentation du soleil contraste avec l'image iconique proposée par l'industrie touristique qui dessine « le plus souvent un soleil tout joyeux, optimiste » (Laurent 41).

Le feu et la chaleur constituent de nouveaux éléments de risque et de danger auxquels sont confrontés les touristes du corpus. Ce type de danger rappelle les risques qu'affrontaient les anciens pèlerins dont parle Rachid Amirou en comparant le tourisme moderne et le pèlerinage du passé. En outre, le voyage peut donner lieu à un sentiment de malaise.

6. L'hôtel dans *L'Année dernière à Marienbad* – un espace cérémonial

Victor Turner affirme que le monde cérémonial du *limen* peut être peuplé de figures de monstres (Turner 1990, 96). Cette affirmation guide notre interprétation de *L'Année dernière à Marienbad*, un film peuplé de figures glaçantes. Ce tableau inquiétant de gens peu humains fait partie du rite qui mène au départ de l'hôtel des protagonistes. Leur départ de ce monde entravé se réalise par leur confrontation à des violences imaginées – le meurtre, le viol, le suicide. Pour appuyer l'argument que le film a pour décor un espace liminal de rites, nous décrivons dans la suite de cette section l'aspect cérémonial du lieu. Deuxièmement, nous soulignerons les différentes manières dont les éléments violents sont représentés.

L'intrigue du film *L'Année dernière à Marienbad* a pour lieu singulier un hôtel somptueux, dans lequel se déroule une série de crimes possibles, c'est-à-dire dont la réalité n'est jamais claire. De même que tous ceux de notre corpus, cet hôtel est un lieu d'épreuve. Le film d'Alain Resnais se distingue du roman *Dix heures et demie du soir en été*, dont l'intrigue est centrée sur le crime clair de Rodrigo Paestra, et suit une trame linéaire, comme dans un roman policier. Dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, à l'opposé, l'indétermination du crime signifie une intrigue allant bien au-delà de l'esprit investigateur du détective. Grâce au style elliptique et ambigu du film, le spectateur doit lui-même interpréter la signification des épisodes de violence. Les violences « indéterminées », mais montrées dans le film comme des analepses possibles ou comme des choses imaginées par les protagonistes, continuent cependant de déterminer un cours d'action précis entrepris par ces derniers.

Resnais réalise le film *L'Année dernière à Marienbad* sur un scénario de l'écrivain Alain Robbe-Grillet. Le scénario de Robbe-Grillet évoque le séjour d'un groupe de vacanciers dans un hôtel de luxe. L'action se déroule intégralement dans l'univers « clos, étouffant » de ce bel hôtel

(Robbe-Grillet 13).¹ Cet espace se transforme par l'intermédiaire de deux consciences : les personnages d'un homme et d'une femme y inventent (ou se rappellent) une possible rencontre amoureuse et violente de l'année précédente, dans ce même lieu. Le style du film est tel que le spectateur est « aux prises avec des subjectivités pures » (17). Les créateurs du film, Robbe-Grillet et Resnais, décident « de [...] faire confiance [au spectateur] » (17), c'est-à-dire que le film, comme le prologue d'*Hiroshima mon amour*, propose quelques éléments variés avec lesquels le spectateur construit un savoir. L'intrigue très simple est résumée ainsi par Robbe-Grillet : le personnage d'un homme nommé X dit au personnage d'une femme nommée A « qu'ils se sont rencontrés déjà, lui et elle, il y a un an, qu'ils se sont aimés, qu'il revient maintenant à ce rendez-vous fixé par elle-même, et qu'il va l'emmener avec lui » (13). La femme commence par prendre les propos de l'homme X comme un jeu puis elle « cède du terrain » (13) en s'accordant avec l'histoire créée. La femme A finit par quitter l'hôtel avec l'homme X dans la dernière scène du film. Avec ce mystère au cœur de l'intrigue, l'ambiance du film est celle d'un « film policier ».

L'Année dernière à Marienbad présente les thèmes de la surveillance et du voyeurisme, également représentés par les actions du personnage de Maria dans *Dix heures et demie du soir en été*. Dans ce film de Resnais, comme dans le roman de Duras, les personnages (et la caméra) se faufilent dans les corridors de l'hôtel pour espionner. Le personnage de X décrit « des tapis si lourds, si épais » (26) « qu'aucun bruit de pas ne parvient à sa propre oreille » (27) une condition parfaite pour du mouvement discret. Dans la scène du jardin de l'hôtel, les bruits de pas sur le gravier n'accompagnent personne (70), élément encore plus sinistre. Sans poids, ce sont des personnages de fantômes ou bien de très habiles espions.

¹ Par la suite, les citations du scénario de *L'Année dernière à Marienbad* ne seront notées que par le numéro de page.

Avant tout l'espace de l'hôtel est montré par le film comme un lieu de rencontres, fait illustré par le face-à-face aimable d'un jeune couple anonyme, par exemple (41 et 47). Les conversations d'autres clients de l'hôtel rappellent l'idée que les gens se rencontrent et se revoient habituellement dans ce lieu d'une année à l'autre (46-47). Le dialogue des visiteurs affirme qu'une telle rencontre annuelle leur permet de commenter et d'évaluer le temps qui passe et les épisodes de la vie vécus dans l'intervalle. Un homme anonyme tient par exemple ces propos : « *Vous ne connaissez pas l'histoire ? On ne parlait que de ça, l'année dernière. Frank lui avait fait croire qu'il était un ami de son père et qu'il venait pour la surveiller. C'était une surveillance plutôt bizarre, bien entendu* » etc. (43). Comme dans les récits des *Petits Chevaux de Tarquinia* et de *La Vie tranquille*, l'hôtel est lieu de banals entretiens répétitifs entre les clients. Robbe-Grillet propose de « la conversation vide » (12) sur des affaires, des incidents, des opinions sur ces choses. Le dialogue n'aboutit jamais ; le spectateur écoute en passant divers fragments de conversations, jamais congrus, mais suffisants pour confirmer le registre du bavardage. Cette parole, qui sert à attacher les êtres mais qui est vide de contenu, a une fonction purement phatique dans les termes linguistiques de Roman Jakobson (Fry 117). Voici un exemple de dialogue vide de contenu où se suivent les expressions telles que : « ... *trafic d'influence ... c'est toujours la même chose... on ferme les yeux ... une chaussure au talon brisé ... dont il n'y a pas de moyen de s'échapper* » (42). Le scénariste insiste sur la netteté dans la prononciation de la dernière phrase de cette série : « il n'y a pas de moyen de s'échapper ». Cet énoncé contribue au sentiment d'être bloqué dans ce monde auquel il est difficile de se soustraire. Il souligne l'importance du départ des protagonistes à la fin du film. À plusieurs reprises, la caméra fait le tour des corridors de l'hôtel pour capturer des fragments de ces types de dialogues, ces conversations vides.

La caméra touristique de Resnais fait également le tour de l'hôtel vidé de touristes.¹² Ce choix de représentation suggère que l'Hôtel Marienbad constitue plutôt un lieu abandonné et fantomatique, une relique de l'histoire, un lieu statique qui conserve un style de vie mort et dépassé. Comme dans ses films documentaires, Resnais utilise ici la technique cinématographique du *travelling*. Sa caméra, placée sur rails, s'introduit dans les corridors et avance lentement. Cette technique était aussi utilisée dans les scènes de musée et d'hôpital d'*Hiroshima mon amour*, et auparavant, pour montrer les corridors de la Bibliothèque nationale dans *Toute la mémoire du monde* et dans *Nuit et Brouillard*, où elle décrivait les bâtiments du camp de concentration. Le spectateur est conscient que la caméra fait ici un type d'exploration dans laquelle l'objet qu'elle recherche semble absent, comme le note la question posée par Gaston Bounoure : « *Toute la mémoire du monde*, comme *L'Année dernière à Marienbad*, [...] n'illustre-t-il pas la lente pérégrination d'une intériorité qui se cherche ? » (Bounoure 66). Cette recherche, centrée sur un état intérieur, est déconcertante parce que l'objet cherché reste dissimulé. Dans le scénario qu'il a écrit pour ce film, Robbe-Grillet envisage un espace hôtelier purement mental, celui des rêves, des souvenirs et des émotions. L'écrivain souligne que l'esprit ne fonctionne pas de manière linéaire comme peut le faire une intrigue de roman ou de film. Le scénariste affirme que ce temps mental « avec ses étrangetés, ses trous, ses obsessions, ses régions obscures, [...] est celui de nos passions » (10). *L'Année dernière à Marienbad* fournit ainsi un exemple clair de l'utilité de l'isolat spatio-temporel du lieu touristique, où le regard est tourné vers l'intérieur et où les points de repères de la vie quotidienne s'absentent. En outre, fixé par les personnages dans l'espace mental, un tel lieu à l'écart du monde ordinaire permet aux personnages de « se voir » (Rauch 1993, 17).

Bien que l'esprit des personnages se montre comme une entité très active dans le film de Resnais, la représentation du lieu - l'Hôtel Marienbad – se caractérise par une atmosphère statique

semblable à celle d'un musée historique. Le commentaire en mode *off* du personnage de X ressemble au discours d'un guide de musée. La femme, A, signale d'ailleurs que celui-ci est « un bon guide » (51). Sa connaissance de l'architecture en général et plus spécifiquement des détails de cet hôtel, l'associe à l'univers mondain auquel les personnages appartiennent. Par exemple, X parle de manière ritualiste « *d'un décor sombre et froid de boiseries [...] de couloirs transversaux* » (27) et des « *chapiteaux en trompe-l'œil, fausses portes, perspectives truquées, fausses issues* » (39). Le discours sur le décor dénote la fausseté de ce lieu soulignant l'idée inquiétante de l'apparence trompeuse. L'imposture du décor et de ses habitants souligne son impermanence. Il y a également un aspect faux et troublant apparent dans la contenance des personnages. Les clients de l'hôtel représentés dans *L'Année dernière à Marienbad* ont l'air rigide et figé, comme des statues (nous continuerons à parler des thèmes de statisme et de paralysie au milieu du lieu touristique dans notre prochain chapitre). Le style particulier du film donne à l'hôtel un caractère muséal – une exposition de morts-vivants - et affirme l'un des aspects « monstrueux » du lieu.

Dans ce monde cinématographique figé et cérémonial, le thème de la violence s'introduit de trois manières : il s'attache premièrement à l'idée de la mort de la classe aisée décrite, deuxièmement, à la bande sonore détaillée plus loin, et dernièrement aux images que le film propose du meurtre, du viol et du suicide.

a. Un héritage nébuleux

L'espace de l'Hôtel Marienbad anticipe et revoit en même temps la disparition d'un groupe social associé à une vie de luxe du dix-neuvième siècle. Un aspect de leur existence consiste à se rencontrer dans de grands hôtels. Avec sa forte référence à cette ère dépassée, L'Hôtel Marienbad

constitue une sorte de musée. Le film *L'Année dernière à Marienbad* présente également un monde atemporel et marqué par l'anachronisme, avec des éléments décoratifs d'un siècle passé et des personnages habillés selon la mode de 1961, l'année de la sortie du film. Ce caractère intemporel peut ici être associé à l'espace liminal du rite de passage, tel que le décrit l'anthropologue Nicole Belmont, qui évoque le rapport très flou du temps au moment de la cérémonie.

...les rites de passages ont pour fonction essentielle de manipuler symboliquement le temps de toutes les façons imaginables : de le retarder, de l'avancer, de le rendre plus rapide ou plus lent, de l'atomiser ou de le synthétiser, d'anticiper pour mieux revenir en arrière, ou de revenir en arrière pour mieux anticiper. (Belmont 17)

La multi temporalité, tout comme la zone liminale décrite par Nicole Belmont, est déconcertante dans *L'Année dernière à Marienbad*, et même cauchemardesque. Interpréter le message de ce film revient à déchiffrer un rêve. Cette leçon pourrait bien concerner le passage du temps. La parole de X insiste ainsi sur l'idée d'un « autre siècle » :

...le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, - lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, - silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiseries, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures. (24-25)

Le lexique de ce passage sur le décor de l'hôtel, énoncé par l'homme X, comprend des adjectifs comme « lugubre », « silencieux », « déserts », « sombre », « froid ». Ce lexique reflète ses habitants. Richement parés pour bien se présenter, les clients de l'hôtel performant sombrement les rites propres à leur classe sociale,

activities and rites that had to be mastered or internalized in order to belong to and participate fully in the leisure class. All of these are social interactions or need to be performed in front of others. Hotels offered perfect stages for these performances with their various social places such as lobbies, bars, tea rooms, palm gardens, and music salons. (Mattias 2006, 33)

L'importance de l'hôtel de luxe au dix-neuvième siècle est décrite par le sociologue Jean Viard qui souligne que séjourner dans un tel espace affirme l'appartenance à la classe sociale de la bourgeoisie ascendante ou à la classe aristocratique ; le pouvoir de ce dernier groupe a été réduit à partir de la Révolution française, mais il constituait toujours une classe prestigieuse capable de vivre de ses rentes (Viard 42-43). Au dix-neuvième siècle, pour les classes aisées, l'hôtel est prétexte à une démonstration de richesse. « Les rentiers effectuent la mise en scène publique de l'oisiveté » (Viard 65). Le sociologue Thorstein Veblen traite de manière critique le tourisme de ces groupes sociaux à l'époque édouardienne dans sa publication de 1899, *Théorie de la classe de loisir* dont un résumé est donné par Bettina Mattias :

Veblen offers a merciless account of a collective loss of values and celebration of superficiality, consumption, and theatricality, of ritualized performances that proves one's undeniable belonging to the privileged class. This 'show' finds its most glamorous and effective stage in the hotel, signs of *conspicuous* wealth appear as stock motif in the hotel stories of the [Edwardian] time. (Mattias 2006, 31)

La description par Robbe-Grillet dans l'introduction du scénario de *L'Année dernière à Marienbad* semble reprendre une page du traité critique de Thorstein Veblen.

Une clientèle anonyme, polie, riche sans doute, désœuvrée, y observe avec sérieux, mais sans passion, les règles strictes des jeux de société (cartes, dominos...), des danses mondaines, de la conversation vide, ou du tir au pistolet. (12)

Robbe-Grillet se sert d'un lexique particulier pour décrire leur manière de danser : la danse

« mondaine » « démodée » consiste en des « mouvements browniens » de caractère

« grandiloquent » et « guindé » (53). Loin d'être admiré, cette description dénonce ce style de

vie. Dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, de tels rituels de la classe aisée sont dépourvus

de vie et d'humanité ; c'est-à-dire qu'ils constituent des animations machinales avec des gestes

de caractère « précis et mécanique » (55). Ces traits sont illustrés dans l'image suivante des

joueurs du tir au pistolet :



Image fixe d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, bande annonce officielle (1 : 06).

Les scènes du jeu de tir au pistolet, font se juxtaposer le symbole de la violence des armes à la trivialité du discours oisif. Les thèmes de la banalité et des armes s'entremêlent ici de la même manière que dans le récit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, évoqué plus haut. Créant un effet déconcertant, le film attache par la méthode de la voix *off*, le son du pistolet à une scène de conversation mondaine avec la femme A par exemple (57).

L'Année dernière à Marienbad propose ainsi une perspective morose sur le destin de la classe aisée, composée ici de créatures à demi-mortes, sans vitalité, facilement interchangeables. Le couple de X et A réussit à s'échapper du vieil hôtel qui suscite en eux des fantasmes de violence – viol, meurtre, suicide. Le couple survit à la rencontre épouvante avec ce groupe fantomatique.

b. Une musique violente et inquiète

Un élément important de l'aspect monstrueux de *L'Année dernière à Marienbad*, est sa bande-sonore. Avec ce film, Robbe-Grillet s'est plongé pour la première fois dans la forme fictionnelle du cinéma.¹³ Avec les dialogues pour ce film, le texte de Robbe-Grillet suggère les détails de réalisation comme la direction précise de la caméra, le contenu spécifique de la bande sonore, dont la musique. Le caractère de la scène cinématographique est clairement décrit dans l'introduction au film. Celle-ci préconise en effet une violence des sons, et avant tout sur le plan

musical. Tout comme les romans de Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Dix heures et demie du soir en été*, le film *L'Année dernière à Marienbad* commence par indiquer la violence, la première ligne du scénario proposant « une musique romantique, violente, passionnée comme on entend à la fin des films où l'émotion éclate » (23). Quand le personnage de la femme « A » est présenté pour la première fois, la « musique violente et passionnée continue avec la même force, couvrant totalement le bruit de conversations » (32).

Avec la musique, le son prononcé et rythmé des pistolets offense l'oreille du spectateur : une scène de danse est rapidement suivie par la représentation du jeu du tir au pistolet accusant les hommes de cette société d'une certaine agressivité. Le scénario précise que les sons de pistolet doivent être « forts et violents » (54) et qu'ils doivent continuer après l'image du jeu de tir. Ils ponctuent ainsi les paroles médiocres des clients de l'hôtel. Les traits de A « avaient exprimé une certaine tension lors du coup de pistolet lointain » (57). En ce qui concerne l'utilisation des sons de détonation, le scénario veut « agrémenter [une série d'images de l'hôtel] par un bruit violent chaque changement de plan » (78).

La méthode cinématographique consistant à unir des éléments disparates et dont la correspondance doit être construite par le spectateur se retrouve ailleurs encore, là où le funeste son de l'orgue accompagne une image des violonistes qui jouent. Ce montage propose ainsi une image de violonistes fantômes, de musiciens qui vivaient à un autre moment, de reliques du passé. Quand les instrumentalistes de corde jouent, il s'agit d'un coup d'éclat. Suite à un « silence total » (86) Robbe-Grillet indique : « on entend, violent et soudain, tout le grand orchestre qui attaque un air de valse » (87).

Outre la violence, une deuxième attitude exprimée par la musique est l'inquiétude. Le scénario spécifie que, parallèlement aux bribes de conversations, « la musique reparaît,

insensiblement ; ce n'est plus celle, romantique, du début : elle est faite au contraire de notes éparses ou de brèves séries, elle est incertaine, hachée et comme inquiète » (37). Cette « musique fragmentaire » (38) et inquiète contribue pareillement au sinistre et à la tristesse du décor liminal créé par le film, scène cérémoniale où se déroule la persuasion de la femme A par l'homme X à travers des fantasmes violents.

c. « Fantasmes de tragédie »

Le thème du traumatisme est au cœur de *L'Année dernière à Marienbad*. La source de cette souffrance est moins claire que la douleur associée à la guerre dans *Hiroshima mon amour*. Diverses interprétations affirment la nature énigmatique de ce film. Selon la critique Naomi Greene, le film exprime la condition classique du traumatisme, celle qui fait revivre les expériences traumatisantes (Greene 32). Emma Wilson et Lynn Higgins suggèrent que la représentation d'un viol renvoie au passé traumatisant de la femme A, et que l'image du viol renvoie à plus qu'un fantasme. Elles suggèrent aussi que le film est allégorique dans un moment de censure nationale en France. Il s'agit du viol de l'Algérie (A) par la France (Higgins 108). Resnais corrobore cette affirmation en disant que : « faire ce film au moment où je crois, justement, qu'on ne peut faire ce film, en France, sans parler de la guerre en Algérie. D'ailleurs je me demande si l'atmosphère close et étouffante de *L'Année* ne résulte pas de ces contradictions » (Wilson 2006, 84). Vu de cette manière, ce film, lui aussi, est hanté par une guerre. Le film suivant de Resnais *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) traitera pour sa part pleinement de la guerre en Algérie.

Notre étude de *L'Année dernière à Marienbad* est axée sur l'expérience des personnages qui traversent une zone périphérique. Nous tenons à l'affirmation de Robbe-Grillet qui suggère que « la tension croissante entre les trois protagonistes crée dans l'esprit de l'héroïne des fantasmes

de tragédies : le viol, le meurtre, le suicide » (14). Le troisième protagoniste, « M », dont parle Robbe-Grillet est « un autre homme, tendre et distant, désabusé, qui veille sur [A] et qui est peut-être son mari » (14). L'exact rôle du personnage de l'homme M dans la vie de la femme A, n'est jamais déterminé. C'est un personnage stable, calme et adepte des jeux de société et des rites sociaux de sa classe. L'homme M ne s'engage pas dans les fantasmes de la femme A et de l'homme X. Par le terme « fantasme », nous comprenons ici « une production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité » (*Petit Robert* 893). La femme A et l'homme X imaginent de manière fragmentée leur rapport d'auparavant comme passionné et brutal, marqué par des incidents de viol, de meurtre, de suicide. Ces actions violentes semblent justifier leur départ final. Comme cela est prévu par les auteurs du film, le spectateur construit la signification de ces images fragmentées de la violence. Comme Victor Turner l'explique : « Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre deux » (Turner 1990, 96). Par rapport aux éléments liminaires, « leurs attributs ambigus et indéterminés s'expriment par une riche variété de symboles » (Turner 1990, 96). Selon Victor Turner, dans cet espace entre les mondes ordonnés, tout peut arriver (Turner 1974, 13).

Emma Wilson note que dans *L'Année dernière à Marienbad* la femme A est souvent vue au seuil, au *limen* du plan, ou entre les salles diverses du grand hôtel qui sert de décor (Wilson 2006, 80), c'est-à-dire que ce positionnement concrétise la notion de passage. La première fois que le spectateur la voit, « la caméra s'achève sur une femme isolée » (32). Ce positionnement de la femme A est indiqué par l'homme X : « *Mais vous demeuriez toujours à certaine distance, comme sur le seuil, comme à l'entrée d'un lieu très sombre, ou inconnu* » (111). Cet espace liminal, symboliquement et physiquement, est le lieu de passage dont l'homme X est le guide. Le but de la cérémonie et le rôle du guide sont d'encourager la passivité et l'humilité et de tempérer l'orgueil

du candidat (Turner 1990, 96-97). Le candidat doit « obéir aveuglement à [ses] instructeurs et accepter sans se plaindre une punition arbitraire » (Turner 1990, 96). Dans un exemple de *L'Année dernière à Marienbad* nous observons la volonté de la femme A de suivre les directives de l'homme X, qui commence dans une scène dans le jardin de l'hôtel, à l'endroit exact où, selon l'homme X, ils se sont rencontrés pour la première fois. L'homme X décrit les actions de la femme A, associées au moment de ce rendez-vous au passé. Elle rejoue les gestes qu'il lui propose (70). L'homme X observe que derrière les « yeux absents » de la femme A, réside une grande capacité d'imaginer. Il lui raconte « *Je vous ai dit que vous aviez l'air vivante* » (70). Dans cet univers d'hôtel à demi-mort, froid, violent, l'expression « vivante » a une résonance. En effet, c'est la proposition de l'homme X à laquelle la femme A répond positivement, comme si elle désirait être vue de cette manière particulière : survivante, ressuscitée, bien portante dans ce monde que l'homme X avait prononcé mort auparavant.

L'Hôtel Marienbad constitue ainsi une scène de changement depuis laquelle les protagonistes se projettent vers leur avenir, après avoir jugé leurs propres rôles dans cette existence mondaine avec ses sous-courants de tendances violentes. Ils ont accompli « une investigation invertie » (Rauch 1993, 16). Les fantasmes de la violence, les actes violents non-déterminés, conduisent enfin au départ que font X et A du lieu où leur rapport est initié.

7. Conclusion : la survie et le changement

La Vie tranquille, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Dix heures et demie du soir en été* et *L'Année dernière à Marienbad* sont des histoires d'épreuves et de passage. Elles dépeignent l'inquiétude des vacanciers face à des hostilités naturelles et sociales. C'est un monde où la prospérité économique se développe, mais qui demeure hanté, sous le choc, en deuil et à la

recherche de solutions à la violence. Ces œuvres représentent une période de paix, mais une vision d'un monde toujours perturbé informe la représentation du lieu touristique par les auteurs du corpus. En observant ces traits particuliers, nous avons posé la question de comment ces représentations ressemblent aux rites de passage. Le lieu touristique est l'espace liminal choisi par Marguerite Duras et Alain Resnais pour représenter à la fois ces difficultés et un pas vers leur dépassement. La représentation d'un ensemble de dangers divers, de violence sous-jacente et d'inquiétude généralisée, dans le cadre du voyage, est cependant en contradiction avec la notion de plaisir associé aux vacances. En revanche, du point de vue des rites de passages, le développement personnel des personnages passants est lié à la confrontation aux obstacles, aux peines, comme ces dangers représentés. Les deux circonstances opposées – danger et bien-être – se complètent donc. Cette complémentarité se manifeste par exemple dans la représentation d'une Nature variant entre hostilité et douceur. La présence de la nature dans ces récits et ces films reconnaît le fait que les éléments naturels constituent souvent la raison d'être de l'industrie touristique.¹⁴ Si les conditions naturelles menacent les personnages de touristes dans les récits et les films examinés ici, dans un deuxième mouvement, le dépassement de ces dangers engendre une certaine force personnelle, grâce au fait de surmonter les défis imposés.

Nous avons montré ici que l'imaginaire touristique spécifique à Duras et à Resnais adopte certains aspects du rite de passage et du pèlerinage. Les dangers énumérés dans ce chapitre : le risque de la violence d'origine humaine – notamment le meurtre - et les dangers d'une nature hostile – noyade dans la mer, asphyxie par le feu et la chaleur – constituent les défis auxquels sont confrontés les personnages. Ces éléments de danger mettent les personnages de touristes à l'épreuve, les testent et leur fournissent un cadre de réflexion. Les personnages acceptent, assument et dépassent ces obstacles – qu'ils soient anticipés ou imprévus - à la fin du récit et du

film. La survie et la transformation résultant de celle-ci, sont ainsi reconnus dans ces représentations du tourisme, aussi bien que dans des rites anciens de passage qui consistent en une visite dans un lieu cérémonial à part.

Chapitre 3

Le paradoxe du touriste immobilisé dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *L'Année dernière à Marienbad*

Dans son essai *Le droit de rêver*, Gaston Bachelard souligne la valeur de l'immobilité en parlant de la poésie :

La poésie est une métaphysique instantanée. En un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois. Si elle suit tout simplement le temps de la vie, elle est moins que la vie ; elle ne peut être plus que la vie qu'en immobilisant la vie, qu'en vivant sur place la dialectique des joies et des peines. Elle est alors le principe d'une simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni, conquiert son unité. (Bachelard 1970, 224)

Tout en évoquant un caractère général de la poésie, Bachelard nous donne ici une idée majeure pour étudier le thème de l'immobilisme dans la représentation du lieu touristique. Selon nous, « en immobilisant la vie », les personnages de notre corpus vivent « sur place la dialectique des joies et des peines » (Bachelard 1970, 224). La première moitié de la thèse et ce présent chapitre concernent surtout la représentation des peines. Celles-ci sont la source de grandes hésitations chez les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras, et de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Les intrigues de ces deux œuvres se déroulent toutes deux dans un lieu touristique. Elles partagent aussi, paradoxalement l'expression d'un sentiment d'immobilisme et d'une vie mise en pause. Dans le chapitre précédent, nous avons comparé ces lieux à l'espace liminal du rite de passage. Notre argument principal dans ce chapitre est que la pause dans la vie, associée aux vacances, est représentée dans ces œuvres comme une sorte d'impasse.

Le critique Patrick Vayrette mentionne cet immobilisme dans son étude sur Duras. Ici, notre but est de développer pleinement l'idée de stase qui marque les textes et films du corpus.

Notre idée originale est que cet élément de stase est encore plus prononcé à cause de leur décor touristique.

À première vue, en effet, les idées de stase et d'immobilité ne semblent pas correspondre à celles de voyage et de tourisme, qui impliqueraient plutôt le mouvement. Nous nous demandons dans ce chapitre comment et pourquoi ces œuvres résistent à la circulation, à l'avancement. Nous explorons ainsi le paradoxe évident de l'immobilité au sein du voyage. Le thème de la paralysie se dégage de toutes les œuvres que nous avons étudiées jusqu'à ce point de la thèse. Une problématique se présente dans le contraste du tourisme, conventionnellement associé à une certaine liberté de mouvement, et le fait d'être pris, retenu, coincé dans un endroit. Cette problématique est bien exprimée dans l'expression métaphorique anglaise courante *being stuck*, qui décrit le sentiment que peuvent avoir les personnages d'être pris dans une situation difficile et sans issue. L'hypothèse qu'entend vérifier ce chapitre est que les deux fictions étudiées évoquent l'effet démobilisant des événements traumatisants, des violences du passé et du présent, associées doublement à la Deuxième Guerre mondiale et aux crimes et crises individuelles.

Le tourisme, comme nous l'avons défini dans l'introduction de cette thèse, constitue une activité aux connotations positives – la liberté, la spontanéité – et qui est associée à la santé et au bien-être de l'individu. Le tourisme répond, selon les historiens du loisir André Rauch et Alain Corbin, au « besoin [...] d'aviver le désir d'un temps libre, ouvert à la spontanéité » (Corbin 2001, 2). « En glorifiant la libre disposition de soi (plutôt que la gestion de ses biens, par exemple) le vacancier apprend à participer à une conquête collective : la liberté de disposer de sa propre personne. » (Rauch 1993, 17). Suivant ces deux affirmations, nous partons de l'hypothèse que le mouvement volontaire de l'être humain, sous toutes ses formes, le porte vers son bien-être. C'est

cette supposition même qui nous permet d'affirmer que l'espace touristique représenté dans les œuvres du corpus, semble pourtant enfermer ses visiteurs.

Dans la citation qui amorce ce chapitre, Bachelard souligne l'importance de l'immobilité (du texte) et la possibilité de créer à travers lui un moment unifiant. Sans oublier ces affirmations, nous examinons la définition des termes « immobilité » et « immobilisme » au cœur de ce chapitre. La notion d'immobilisme signale d'abord « la disposition à se satisfaire de l'état présent des choses, à refuser le mouvement ou le progrès » (*Petit Robert* 1129). L'immobilité est plutôt « l'état de ce qui est immobile » (*Petit Robert* 1129). Les synonymes d'immobile incluent les termes « fixe [...] cloué, figé, paralysé, [...] pétrifié, dormant, stagnant » (*Petit Robert* 1129). Nous avons trouvé des exemples de ces conditions tout au long de notre lecture du corpus, des exemples d'individus immobiles qui « ne se déplace[nt] pas ». Tout itinéraire touristique inclut des voyages sur la route aussi bien que des moments d'immobilité, c'est-à-dire des arrêts, des séjours. La plupart des personnages de touristes de notre corpus font cette étape du séjour. Leur « paralysie » y est en partie associée. Le terme immobilisme comprend l'idée de manque de mouvement (physique), mais il comprend aussi le manque d'évolution de la pensée. Une telle impasse physique et psychique marque un aspect de la vie de ces touristes, et demeure vécue de manière plutôt involontaire.

L'immobilité génère un climat d'étouffement et le sentiment d'emprisonnement qu'éprouvent les personnages de touristes résultent d'abord de la suspension dans le temps et l'espace qui définit le projet touristique. Les intrigues des *Petits Chevaux de Tarquinia* et de *L'Année dernière à Marienbad* consistent en une sorte de suspension narrative par rapport aux trois temps du cycle touristique : le départ du domicile, le séjour ailleurs et le retour au domicile. Dans l'ordre diégétique des œuvres en question, les personnages ne partent pas, ni ne retournent

chez eux. Ces œuvres n'offrent qu'un aperçu du moment où les personnages sont de passage, éloignés de leur vie quotidienne.¹⁵

Selon Alain Corbin, un sujet important des études sur le tourisme est l'usage du temps. Ces études entraînent l'analyse de différentes valeurs qui définissent l'usage du temps à travers l'histoire, à travers diverses cultures et à travers différents groupes sociaux. Ces recherches examinent par exemple la notion d'oisiveté - une sorte d'immobilité associée à la détente propre aux vacanciers. Cette forme d'usage du temps est également défendue et critiquée (Corbin 2001, 15-17, 413). Un oisif est quelqu'un qui « de manière momentanée ou permanente, est dépourvu d'occupation, n'exerce pas de profession, » celui qui est « désœuvré, inactif, inoccupé » (*Petit Robert* 1527). Le terme oisif s'attache aux classes aisées du dix-neuvième siècle, celles qui ont inauguré bien des modes du tourisme. « La fin de la classe oisive préfigure les vacances pour tous » (Viard 65). Pour les classes non aisées, il advient l'idée que « le travail sans arrêt montre la nécessité du repos » (Viard 38). La définition du terme « oisif » se rapporte bien à la figure du touriste. L'oisiveté ne constitue pourtant pas la seule raison pour laquelle les personnages de nos textes et de nos films sont immobilisés. Les efforts de ces personnages semblent être entravés. Ils ne peuvent pas prendre de décisions ni faire de projets.

Une des raisons de ce blocage est la confrontation des personnages à des formes de violence dont, nous avons déterminé dans le chapitre précédent les multiples formes perceptibles. Dans ce chapitre, nous posons la question de la capacité de la violence à immobiliser les personnages. Quels sont spécifiquement les effets démobilisateurs du traumatisme, par exemple ? Nous interrogeons ici plus la présence du choc reçu chez les personnages que leurs efforts pour dépasser les problèmes rencontrés dans l'espace liminal du lieu touristique. Le choc est « une émotion brutale » (*Petit Robert* 369) capable de paralyser l'individu. La liste des éléments démobilisants

que nous allons explorer englobe des obstacles physiques, naturels et construits, des conditions environnementales, telles que les orages et la chaleur, ainsi que des conditions psychiques et physiques, telles que la peur, la fatigue et l'ennui.

La première partie de ce chapitre présente des manifestations de l'immobilisme dans les œuvres du corpus en général. Les deux parties suivantes comprennent des analyses plus détaillées des *Petits Chevaux de Tarquinia* et de *L'Année dernière à Marienbad*.

1. La résistance à la mobilité au sein du lieu touristique durassien

Le lieu touristique, en marge perpétuelle, se présente comme un piège dans l'ensemble des œuvres du corpus. Patrick Vayrette remarque que pour les personnages de Marguerite Duras, par exemple, « la marge se révèle, non seulement puissamment attractive, mais finit par devenir un piège qu'il devient difficile et douloureux de quitter » (Vayrette 43). L'aperçu général du thème de l'immobilisme que nous proposons dans la suite de cette partie s'appuie sur différents récits de cette auteure conçus pour la plupart dans les années d'après-guerre : *Les Chantiers*, *Dix heures et demie du soir en été*, *Le Marin de Gibraltar*, *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

Une grande tension envahit l'atmosphère des *Chantiers* quand le protagoniste, un client de l'hôtel, observe la peur d'une jeune femme devant un chantier situé à proximité. Une tension se dégage également des actions à l'aspect un peu sinistre du protagoniste mâle qui se comporte comme un espion ou comme un voyeur. Celui-ci constate que « [u]n départ est toujours possible » (1 : 1096), mais en dépit de la peur et du malaise qu'elle exprime, la jeune femme ne quitte pas les lieux. Elle y est retenue. Le protagoniste analyse à fond cette décision qu'elle prend de rester dans l'hôtel malgré sa peur (1 : 1096). La jeune femme devient fascinée par l'attention que lui accorde cet homme. Le récit constitue ainsi l'histoire de sa paralysie et de son dépassement de la peur, un

dépassement long et ardu. Nous considérons ainsi ce récit comme une histoire d'invention et de découverte, ce dont nous traiterons dans le sixième chapitre de cette thèse.

L'intrigue de *Dix heures et demie du soir en été*, que nous avons étudié dans le chapitre précédent, peut être pour sa part considéré comme celle d'une épreuve qui consiste en différents blocages : d'abord, l'orage fait s'arrêter les touristes et les empêche de continuer leur voyage vers Madrid. De manière plus concrète, plusieurs policiers pénètrent ensuite la petite ville et bloquent les routes dans le but de prendre au piège un criminel. Dans un hôtel sombre et maussade similaire à celui des *Chantiers*, l'héroïne, Maria, résiste à tout ce qui l'enlise. L'intrigue suspend ici à nouveau les personnages dans les marges ; le roman ne raconte pas l'arrivée à Madrid de ces touristes.

Les thèmes du non-départ et de la non-arrivée, très présents dans les romans de Duras, se lient à celui de la non-réussite. Par exemple, le titre du roman *Le Marin de Gibraltar* se réfère à un personnage jamais retrouvé. De par sa place privilégiée dans le titre du récit lui-même, le nom du personnage recherché et jamais trouvé « le marin de Gibraltar » renforce l'idée d'échec et d'impasse. Certes, *Le Marin de Gibraltar* est un récit de voyage où le mouvement semble constant. Mais ce mouvement, la recherche impossible du marin éponyme, est futile, et constitue un parcours répétitif en forme cercle ; ce cercle consiste en la suite des ports qui encadrent la Méditerranée. Il est déclaré que le marin de Gibraltar disait lui-même que « [l]orsqu'on n'a pas de domicile on est mieux sur une terre ronde » (1 : 684) reportant ainsi l'analogie du cercle au niveau mondial. Le sentiment de tourner en rond, et celui de la paralysie, sont ainsi perceptibles au sein même de la narration. Les thèmes clefs du *Marin de Gibraltar* – cercle et suspension – indiquent une sorte d'immobilisme – un manque d'avancement et d'évolution. Ce trait de circularité est commenté par Jean Cassou. L'écrivain observe qu'en « [b]ref, le touriste [est] impérieusement impliqué dans un

circuit fermé » (Cassou 29). Jean Cassou affirme l'absurdité d'une entreprise touristique où il est impossible de sortir du cercle fermé. L'anthropologue Jean-Didier Urbain décrit nettement cet aspect circulaire du projet touristique :

Au sens large de voyage d'agrément, le tourisme renvoie à deux formes de mobilité. À celle du tour, du circuit, du « voyage circulaire », Thomas Cook *dixit*. À une mobilité d'itinérance, de *circulation*, proprement touristique. Ou bien à celle du séjour, de la station : de la villégiature, de la cure, de la résidence, voire de la retraite. (Urbain 2013, 59)

Jean-Didier Urbain note l'existence de points fixes sur le circuit. Les personnages du roman *Le Marin de Gibraltar* circulent et s'arrêtent par exemple, selon les termes empruntés à Jean-Didier Urbain. L'idée de retraite, telle que développée par Jean-Didier Urbain, suggère une certaine stase immédiatement associée au lieu. La forme du cercle est cependant un autre moyen d'exprimer un manque manifeste dans l'avancée, comme dans l'expression « tourner en rond ».

Le passage maritime constitue une circonstance particulière. Dans ce cas, l'impression d'immobilité provient d'une impression de vacuité lié aux lieux maritimes, comme celui décrit dans *Le Marin de Gibraltar*. Parlant de l'avènement du paquebot, Alain Corbin souligne le thème de « la vacuité de l'espace et du temps » qui s'associe aux voyages maritimes (Corbin 2001, 62).

La traversée de l'océan marque

une contiguïté originale du public et du privé [qui] impose, ici, une économie inédite de l'ennui et de la distraction, un équilibre à trouver entre le vide et le plein des heures, au cours d'une traversée qui semble inscrire celui qui l'effectue hors de l'espace et du temps. (Corbin 2001, 63)

Le sentiment d'isolement spatio-temporel est bel et bien en jeu dans *Le Marin de Gibraltar* un récit dans lequel l'embarquement des personnages à bord d'un navire semble les détacher du monde. Cette vacuité est comblée par l'invention d'histoires. Le récit de ce roman, comme celui des *Chantiers*, fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans notre cinquième chapitre « Le voyage et la création ».

Un thème qui unit les œuvres de notre corpus est celui du mariage en échec. Présentant l'union civile comme un obstacle initial ou un rapport emprisonnant, les tristes portraits de mariage proposés par *Dix heures et demie du soir en été*, *Le Marin de Gibraltar* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* contribuent généralement à l'impression de blocage. Dans ces récits, le lieu touristique accentue la nature stagnante des relations du couple marié.

Il faut enfin remarquer que le film *Hiroshima mon amour* et le roman *La Vie tranquille* présentent des personnages entravés par leurs souvenirs. Clairement, le personnage de la femme française d'*Hiroshima mon amour* est bloqué, suffoqué par le poids des événements historiques et par ses propres souvenirs de la guerre. Ce personnage affirme qu'il « faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde, quelquefois. Sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable » (2 : 63). L'incapacité de respirer exprimée ici au sens métaphorique, est présentée de manière littérale dans le texte des *Petits Chevaux de Tarquinia*, que nous étudierons de près dans la prochaine partie de chapitre, avec ses images de feu et de chaleur. Le film *Hiroshima mon amour*, avec le roman *La Vie tranquille* – où l'héroïne séjourne au bord de la mer afin de raviver un souvenir tragique – signale pour sa part les bénéfices de l'arrêt de mouvement et de l'acte de suspendre la vie quotidienne.

Une résistance générale au mouvement se dégage ainsi de la représentation des situations spécifiques : en l'occurrence, le non-départ, la non-arrivée, la suspension dans le temps, ainsi que le besoin des personnages de vivre cet « arrêt ».

2. Le sentiment de paralysie dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*

Dans le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras, le sentiment qu'ont les personnages de touristes d'être pris au piège émerge d'abord du portrait particulier que ce roman

propose du mariage. Le récit montre et compare deux couples en vacances. La critique Carol Murphy explique ainsi : « [v]acation as vacancy, marital stagnation [are] the overriding themes of *Les Petits Chevaux de Tarquinia* » (Murphy 47). Carol Murphy note que l'intrigue, le décor et le style des *Petits Chevaux de Tarquinia* sont coordonnés pour évoquer une vie d'ennui et de vacuité. Le personnage de Ludi définit le mariage comme une situation à laquelle « [se] soustraire, on ne peut pas » (1 : 972). Cet aveu soutient l'ambiance générale de paralysie présente dans ce récit. Nous continuerons sur la même voie que Carol Murphy en soulignant maintenant, au-delà du thème de mariage stagnant, d'autres aspects de ce texte qui montrent également la paralysie.

a. L'échec du titre

De la même façon que le titre du *Marin de Gibraltar* représente une sorte d'échec (puisque le personnage nommé dans le titre n'apparaît jamais dans le récit), le titre des *Petits Chevaux de Tarquinia* est contradictoire par rapport à l'intrigue, car les personnages n'arrivent jamais à visiter le musée historique de Tarquinia, malgré leurs projets. Du titre du récit émane ainsi l'idée de revers, de but non-atteint, de paralysie.

b. Les barrières physiques

Le lieu de vacances dans lequel se trouvent les personnages est marqué par la barrière que constituent les montagnes. Ce village se trouve « au pied de cette montagne qui était trop proche, asphyxiante » (1 : 824). La protagoniste Sara remarque de plus que le chemin qui passe par la grande plage en est la seule route d'accès. Elle se sent coincée parce que la petite route qui mène au village est difficile : « Ce mauvais chemin, à peine carrossable, vous donne de la claustrophobie » (1 : 882), affirment d'autres clients de l'hôtel qui se plaignent avec elle de la

difficulté de quitter l'endroit. Patrick Vayrette compare la représentation d'une région montagneuse des *Petits Chevaux de Tarquinia* à celle d'un autre roman de Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962). Dans le récit de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, le vieux personnage éponyme habite une maison au bout d'un chemin escarpé qui « cessait d'être carrossable » et où il n'existait « aucune autre construction » (cité par Vayrette 41). Le critique note que ces « lisières de l'espace sont, comme on le voit, souvent enserrées entre la montagne et la mer » et que « [l]'étroitesse extrême des lieux aggrave l'isolement » (Vayrette 41).

c. Un air, une chaleur, un soleil écrasant

Le touriste est généralement censé s'enchanter des lieux montagneux à cause de leur effet revigorant. Nous avons souligné dans le deuxième chapitre que le discours touristique accentue l'idée que les « bienfaits de la petite montagne sont liés à l'air. » (Rauch, 1993, 60). Dans son étude des préconceptions touristiques, André Rauch trace l'origine de cette idée ; évoquant Gustave Flaubert et ses randonnées bretonnes, l'historien affirme que

les propriétés de l'air des monts s'harmonisent à la vitalité et à l'enthousiasme du marcheur ; au mouvement de l'air de cimes répond celui de la marche, ainsi que ses équivalents en états d'âme. Les paysages acquièrent de ce fait, une grande importance, surtout les sommets, les gorges, les cascades, les étangs et les forêts. (Rauch 2001, 103)

Ce bon air est cependant contaminé dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* par un incendie de forêt près du sommet de la montagne. Le feu sur la montagne ne symbolise pas seulement le danger omniprésent, mais aussi l'inquiétude d'être pris au piège dans un endroit difficile à quitter. Le récit évoque en outre une chaleur pétrifiante. Le narrateur décrit ici la présence inébranlable et agressive de la chaleur :

Dans la montagne la chaleur était tellement sans recours qu'on la supportait mieux qu'en bas, qu'au bord de la mer. Là elle était face à vous dans une hostilité loyale, sans appel. (1 : 842)

L'héroïne Sara remarque que la « chaleur était pour beaucoup dans ces vacances ratées » (1 : 882).

¹⁶ En revanche, le personnage de Ludi « dit que lorsqu'il allait faire froid, dans quelques mois, le souvenir de cet endroit, de cette chaleur, l'imagination de ces après-midis morts, irrespirables, l'aiderait à mieux supporter la brume et le vent » (1 : 882) des lieux au nord d'où viennent ces vacanciers. La chaleur fait suffoquer : « La chaleur était extraordinaire. On suffoquait. Mais pas pour la femme, ni le vieux, ni même l'épicier » (1 : 846). Ce trio de personnages qui font leur deuil dans la montagne est déjà immobilisé par la douleur, par la profonde tristesse associée à la mort du démineur, tué à cet endroit où « le soleil brilla de tous ses feux, comme une forge » (1 : 851). L'effet immobilisant de la chaleur est surtout ressenti à midi quand « la chaleur, dans la montagne, atteignit son point culminant. L'immobilité des choses était mortelle » (1 : 922).

L'effet du soleil est pire dans le village que dans la montagne. Sara observe le manque d'arbres (1 : 826-7) à cet endroit, c'est-à-dire le manque d'ombre, soulignant ainsi l'impossibilité d'échapper au soleil. L'étouffante présence du soleil, de la chaleur et du feu contribue à l'impression d'immobilité.

d. Un bateau qui tourne en rond

Ludi, le seul personnage à n'être pas dérangé par la chaleur, attribue plutôt à l'accident fatal du démineur la responsabilité d'avoir paralysé ses vacances : « Depuis que ces gens sont là, on ne peut plus respirer, je n'aime pas ça » (1 : 839). Ludi est invité à faire une excursion en bateau, mais dit qu'il choisit d'aller dans la montagne. Ce bateau de plaisance appartient au personnage

de Jean, un client de l'hôtel auparavant inconnu du groupe d'amis. L'activité associée à ce genre de bateau est l'encerclement. Le bateau

décrivit un très grand cercle sur lui-même. Cela dura dix minutes. Un si grand cercle que lorsqu'il atteignit l'horizon il devint un point sur la mer. Puis il revint, grossit progressivement, éteignit son moteur et s'avança lentement et silencieusement au milieu des baigneurs. (1 : 837)

Ludi a ainsi le choix entre faire les cercles sur la mer et participer à la visite rituelle au deuil dans la montagne. Plus tard dans l'intrigue, les estivants ont l'occasion de se promener dans ce même bateau, après cette période de temps lourd.

e. Répétition et ennui

Des éléments prononcés de la répétition persistent à travers le roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Loin d'éprouver un sentiment d'aventure, Sara affirme que « dans cet endroit-ci on est drôlement coupé de l'inconnu » (1 : 879). Ce texte souligne un caractère spécifique de ces vacances : elles sont réglées, ennuyantes, pleines de répétitions. Selon Corbin, l'un des problèmes propres aux vacances contemporaines est celui du remplissage du temps. Par rapport à l'usage du temps, Corbin parle de *forcing* : « au lendemain de la deuxième guerre mondiale, une [...] éthique du *forcing* en est venue à régir, tout à la fois, le travail et le loisir » (Corbin 2001, 15). Jean Cassou aussi parle du voyage où tout est « prévu et ordonné » (Cassou 28).

Le but en était d'imposer « la notion de remplissage du temps disponible [et de] réaménager de la crainte de la vacuité » (Corbin 2001, 15). Le texte de Duras rend perceptible un sentiment de vacuité au sein de l'hôtel, qui a cependant pour cause le ménagement du temps. Malheureusement pour les touristes de la côte ligure, l'hôtel constitue une sorte de prison, dans laquelle ils se sentent enfermés.

Comme il n'y avait que cet hôtel, on n'avait pas de choix d'aller ailleurs, du moins sur cette rive. Et personne ne songeait à aller manger sur l'autre rive où il y avait cependant deux hôtels. Non, on restait sur cette rive torride où on mangeait forcément toujours la même chose, le patron ne craignait aucune concurrence, fût-ce même celle de l'autre rive : du poisson, des pâtes, du bouillon. Le ravitaillement, prétendait le patron, arrivait mal et c'était là la raison de ce sempiternel menu. C'était une habitude à prendre, la plupart des clients l'avaient prise. (1 : 881)

Le manque d'issue et l'élément de répétition appartenant à cette vie ritualisée accentue l'impression d'immobilité : « Chaque soir à cette heure-là, sous la tonnelle, la même scène se répétait » (1 : 877). Les clients de l'hôtel sont présentés comme un groupe d'individus non-différenciés. Le critique Thomas Broden affirme qu'une « impression de vide, de lassitude causée par le désœuvrement, par une occupation monotone ou dépourvue d'intérêt » (*Petit Robert* 768-9) caractérise un thème important des textes de Marguerite Duras pendant les années cinquante (Broden 98). Le roman conteste ainsi l'idée de divertissement attachée aux vacances, et leur promesse d'un dépassement de la monotonie quotidienne. Le récit met en question les vacances où « se dessinent les temps forts du loisir : émerveillement, sentiment religieux de la nature, goût de la solitude qui déclenchent l'exaltation de réagir 'contre' le quotidien et la monotonie » (Rauch 1993, 20). Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* crée à l'opposé un décor vacancier monotone.

f. La stagnation du temps

L'idée de monotonie génère celle de la lenteur du passage du temps. Carol Murphy souligne l'immobilité du temps dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (Murphy 47-48). « The author succeeds in stretching out time to the point of virtual immobility » (Murphy 102). Ce résultat est obtenu par l'usage de certaines images et par la structure des phrases. Le critique Armand Hoog affirme lui aussi le statisme du temps et son mouvement circulaire et répétitif dans

ce récit, des traits qu'il associe au symbolisme de l'eau : « Using the trustworthy symbolism of water and boats, Madame Duras [...] records her obsession with time as it slips by, its texture endlessly undone and endlessly re-begun like that of waves » (Hoog 71).¹⁷ L'écrivain Dominique Noguez évoque pour sa part l'impression de stagnation qui ressort du style de Duras. Il explique l'effet qu'a sur le lecteur la répétition des mots : « les juxtapositions sont à rapprocher de certaines répétitions de mots [qui] ont pour but de retarder et même dilater le temps de la lecture, comme pour faire coïncider avec la durée supposée de ce qui est décrit – moment privilégié, prenant du coup l'éclat d'une épiphanie (au sens joycien),¹⁸ ou enlissement, stagnation » (Noguez, 2001b. 22-23).¹⁹ La manière dont le texte et le style des *Petits Chevaux de Tarquinia* manipulent le temps contribue ainsi à générer une impression prononcée d'immobilisme. Dans notre premier chapitre, « Le fantôme de la guerre », nous avons souligné l'idée que le décor même de ce récit – le lieu touristique – sert à accentuer la conscience qu'ont les personnages du temps qui passe. Et dans le chapitre précédent sur la violence, nous avons cité l'anthropologue Nicole Belmont qui souligne le rapport important entre les rites de passage et la manipulation du temps, dans les espaces liminaux qui sont capables de « le retarder, de l'avancer, de le rendre plus rapide ou plus lent » (Belmont 1986, 17). Belmont associe cette manipulation du temps au désir qu'ont les participants au rite de le maîtriser. Bien que cette maîtrise existe dans l'expérience touristique, nous affirmons que la lenteur extrême dessinée dans les *Petits Chevaux de Tarquinia* relève plus proprement du fatalisme, c'est-à-dire qu'elle est attendue et subie par les personnages qui deviennent de plus en plus conscients de leurs peines.

g. L'obstination de la vieille femme

Le traumatisme au cœur des *Petits Chevaux de Tarquinia* s'exprime indirectement dans la présentation de l'histoire du démineur et dans les scènes de rassemblement des personnages dans la montagne. Ce qui est troublant dans l'intrigue est que l'ennui des touristes constitue la toile de fond du drame du démineur. Le personnage de la mère du démineur incarne la définition de l'immobilisme au sens psychique. La vieille est « [i]ncapable de démêler cette impossibilité dans laquelle elle se trouvait de signer sa déclaration [de décès] » (1 : 847). Comme nous l'avons affirmé dans le premier chapitre, la vieille est une figure de stase autour de laquelle le récit se construit. L'attitude figée de cette femme crée l'ambiance particulière de cette scène dans la montagne : « Elle était devenue une énorme puissance de refus » (1 : 849). Et elle influence les autres personnages : « Les autres restèrent encore là une minute regarder la vieille, comme figés » (1 : 850). De temps en temps, elle hoche la tête en simple « signe de refus » (1 : 847), « sourde à tout argument » (1 : 852). Elle reste le centre d'attention et ses vœux sont respectés. Quand le nouvel ami, Jean, gravit la pente, « [c]omme tous, il regarda la femme » (1 : 848). Ce tableau figé de la souffrance dans la montagne est la plus grande marque du thème de l'immobilisme dans le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia*.

La contradiction entre le mouvement et les obstacles rencontrés place une tension au centre des *Petits Chevaux de Tarquinia*. Le traumatisme mis de côté, ce récit évoque de façon remarquable la paresse de l'été, sorte de temps vacant que regrette Alain Corbin dans son étude de l'avènement du loisir, où il affirme que depuis l'époque des années cinquante, le temps des vacances en général est devenu plus structuré et rempli d'activités (Corbin 2001, 15). Marguerite

Duras utilise le lieu des vacances, la paresse de l'été et la réalité climatique pour montrer deux choses : premièrement, l'enlissement du mariage ; une passivité règne par rapport à l'amour conjugal. Dans un dialogue avec l'héroïne, Sara, le personnage de Ludi suggère qu'il « n'y a pas de vacances à l'amour [...] il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça [...] S'y soustraire, on ne peut pas. Comme la vie avec sa beauté, sa merde et son ennui » (1 : 972). Deuxièmement, le récit montre de manière notable une image de choc et de deuil.

3. L'Hôtel Marienbad, « un drôle d'endroit pour être libre » : la représentation de l'hôtel comme prison

Se référant au film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*, le philosophe Gilles Deleuze note « les errances, les immobilisations, les pétrifications, les répétitions » (Deleuze 1985, 136) que présentent son scénario, en même temps que l'histoire de la séduction par un homme d'une femme qu'il affirme avoir déjà rencontrée l'année précédente. Dans cette sous-partie nous appuyons ce constat de Gilles Deleuze en comparant le décor de l'hôtel à une prison. Les personnages se trouvent en effet comme envoûtés dans un hôtel qui est avant tout un lieu de rencontres. Dans ce monde très social, une jeune femme dit à un jeune homme à peine rencontré qu'elle aime la liberté. Il lui répond que c'est « un drôle d'endroit pour être libre » (Robbe-Grillet 47).² En effet, de plusieurs manières, l'hôtel est représenté comme une prison et ses clients comme des êtres enlisés. Cette impression d'enlissement est générée par les éléments suivants : l'isolat spatio-temporel de l'hôtel, l'ennui des clients, et un temps non déterminé – le spectateur ne sait

² Par la suite, les citations du scénario de *L'Année dernière à Marienbad* ne seront notées que par le numéro de page pour faciliter la lecture.

jamais si une scène se déroule dans le passé, dans le présent ou dans un monde imaginé par les personnages - et finalement le traumatisme paralysant.

a. Le portrait d'une prison

L'image de prison attachée au décor de l'hôtel est mentionnée dès le scénario de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet. À propos des personnages, l'écrivain affirme qu'ils « ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être : les clients d'un grand hôtel de repos, isolé du monde extérieur, et [qui] ressemble à une prison » (14). Cet isolement est total : « Ailleurs, ils n'existent pas » (14), déclare le scénariste. Robbe-Grillet souligne ici la singularité de ce lieu touristique, son aspect de prison, un décor similaire à celui où se trouvent enfermés les personnages de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. La description de Robbe-Grillet reflète la définition du lieu touristique par le sociologue Rachid Amirou, selon laquelle le milieu touristique est « hors du temps et de l'espace » (56), c'est-à-dire que le client d'hôtel fait « une sortie du temps et de l'espace » (56). Bien que Robbe-Grillet n'explique pas que l'intrigue dépend entièrement du lieu choisi, nous affirmons que le film de Resnais atteint parfaitement son but dans un tel espace, que seul le lieu touristique peut fournir. L'idée de prison ressort également de cette description du scénario qui précise l'impossibilité de s'échapper :

À l'intérieur de ce monde clos, étouffant, hommes et choses semblent également victimes de quelque enchantement, comme dans ces rêves où l'on se sent guidé par une ordonnance fatale, dont il serait aussi vain de prétendre modifier le plus petit détail que de chercher à s'enfuir.
(13)

Par ailleurs une affirmation de cette idée de prison est montrée par l'attitude de l'homme séducteur, nommé « X » dans le scénario, qui voit la femme, « A », comme captive. Les yeux de cet « inconnu » qu'est X tombent sur une « belle prisonnière » (12), la femme A.

Le thème de la prison se répète dans le lexique qu'emploient les personnages d'acteurs qui jouent un drame dans la salle de théâtre de l'hôtel. Nous mettons en gras ce lexique spécifique :

HOMME : *Alors attendez mes plaintes. Je ne peux plus supporter ce rôle. Je ne peux plus supporter ce silence, ces **murs**, ces chuchotements, où vous m'**enfermez**...*

FEMME : *Parlez plus bas, je vous en supplie.*

HOMME : *Ces chuchotements, pires que le silence, où vous m'**enfermez**. Ces journées, pire que la mort, que nous vivons ici côte à côte sous la terre d'un jardin **figé** lui-même...*
(36)

Cette mise en abyme du jeu théâtral met en question l'alliance que constitue le mariage, thème également évoqué, comme nous l'avons vu un peu plus haut, dans le roman de Marguerite Duras *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

Pour créer une sensation d'enfermement, le scénario insiste sur l'absence de fenêtres : « Dans toutes ces images de l'hôtel, il n'y a jamais de fenêtres [...] ni même (de) vitres » (56). Comme nous l'avons déjà noté, l'homme X parle des portes illusoires « *d'un décor sombre et froid de boiseries [...] de couloirs transversaux* » (27) et des « *chapiteaux en trompe-l'œil, fausses portes, perspectives truquées, fausses issues* » (39). La présence de ces « fausses issues » accentue encore le sentiment d'enlissement que le film exprime. Dans le chapitre précédent, nous avons suggéré que le film *L'Année dernière à Marienbad* construit un monde liminal rempli de symboles cérémoniaux qui contribuent à l'expérience de développement des passants. Ici nous soulignons les éléments de ce décor qui mettent en question la possibilité même du passage.

b. Ennui

Le comportement ritualiste adopté par les touristes largement ennuyés des *Petits Chevaux de Tarquinia*, est également adopté par ceux de *L'Année dernière à Marienbad*. Le récit de Duras décrit les actions des clients de l'hôtel comme répétitives : « Chaque soir à cette heure-là, sous la

tonnelle, la même scène se répétait » (1 : 877). Le manque de vitalité des clients de l'hôtel Marienbad s'affirme dans une description des « mêmes conversations qui revenaient, les mêmes voix absentes » (99). Ce portrait d'un ennui prononcé est déconcertant parce qu'il est juxtaposé aux diverses violences montrées dans le film – viol, meurtre, suicide – de la même manière que, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la violence est rattachée à l'ennui. Les drames répondent dans l'intrigue au vide, à l'aspect non dynamique d'un univers somnifère.

c. Un temps non dynamique

Le manque de dynamisme au centre du film de Resnais peut être attribué à son traitement du temps et de la durée, c'est-à-dire à la confusion du présent et du passé et à l'absence d'évolution linéaire de l'histoire. Robbe-Grillet explique comment l'art cinématographique est un moyen d'exprimer comment le passé devient le présent : « La caractéristique essentielle de l'image est sa présence » (15). Même le souvenir et l'analepse constituent « une image qui est en fait *au présent* » (15). Ce caractère atemporel de l'image cinématographique peut symboliser, en outre, le moment où un personnage réfléchit, et pendant lequel il perd de vue son environnement. Le ralenti d'une séquence peut signaler un état de réflexion du personnage. La stratégie de l'arrêt sur image pendant la méditation d'un personnage est une convention dans le cinéma. Ce sont des conventions aptes à transmettre la vision du tourisme d'André Rauch, à savoir la postulation au cœur de cette thèse, que « voir c'est se voir » (Rauch 1993, 17). Cette convention reflète une faculté similaire trouvée dans la forme romanesque selon laquelle un personnage pense longtemps au cours de plusieurs pages sans déranger l'action diégétique du récit. Dans une sorte de *freeze frame* se joue la contemplation, soit du personnage, soit du spectateur de l'image figée (Kuhn, Westwall 189).

Conformément à ces idées, le théoricien Gérard Genette affirme que les événements décrits dans *L'Année dernière à Marienbad* appartiennent tous au présent : cette présence « peut être un acte présent, cela un souvenir, ceci encore un mensonge et cela un fantasme, mais tous ces plans sont étalés au même niveau, celui du réel *ici et maintenant* » (Genette 78). Un peu plus haut, dans notre étude du roman *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, nous avons montré comment ce récit décrit le temps comme dilaté. Ici, dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, le temps est soumis à une superposition. C'est ce qu'affirme cet énoncé du personnage principal du drame, l'homme X : « *Toute cette histoire est maintenant, déjà, passée* » (30). En superposant ces trois moments de temps – ceux du passé, du présent et de l'imaginaire - la notion d'un temps qui avance est éliminée. Le temps est ainsi suspendu, immobile. La seule évolution est la suite logique de l'arrivée à l'hôtel de l'homme X et le départ de celui-ci avec la femme A. La représentation de leur séjour ignore toute temporalité.

d. La tenue statuaire des personnages

Nous avons souligné dans le chapitre précédant l'aspect funèbre de l'hôtel Marienbad et son caractère de musée. Nous élargissons notre comparaison ici en attribuant à l'hôtel le caractère d'un mausolée, une désignation qui indique un « somptueux monument funéraire de très grandes dimensions » (*Petit Robert* 1370). L'immobilisme ultime est la mort. L'air spectral de cet hôtel rend hommage à ce qui n'existe plus. Les êtres fantomatiques qui l'occupent rappellent le moment, dans l'histoire du cinéma, où les premières images mouvantes étaient perçues – avec de l'hésitation et de la peur - précisément comme des fantômes. Le personnage de l'homme X affirme que ce sont des êtres morts en expliquant que « *cet hôtel lui-même, avec ses salles désormais désertes, ses domestiques immobiles, muets, morts depuis longtemps sans doute* » (31). Notre interprétation plus

générale et abstraite du film, au chapitre précédent, suggère que celui-ci représente la mort d'une classe sociale. Comme dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* les clients de l'hôtel constituent dans l'intrigue un groupe non différencié et participent ensemble à une sorte de chorégraphie. La première fois que le film présente un rassemblement des clients de l'hôtel, les personnages sont tous assis en rangs uniformes en train de regarder une pièce de théâtre avec des « visages alignés, figés [...] têtes immobiles » (30). Ces personnages de spectateurs solennels font autant partie de l'apparat que les personnages d'acteurs sur la scène. Cette image contribue à l'atmosphère inquiétante de l'hôtel, et à l'impression d'un monde dépourvu de libre expression, dont il est difficile de s'échapper. Nous suggérons que ce tableau effrayant de gens comateux s'associe au sentiment de traumatisme et de choc relatifs à la période historique de l'après-guerre, où chacun s'emploie à dépasser les événements dévastateurs. Ces efforts apparaissent bel et bien dans la production artistique de l'époque, singulièrement créée dans l'ombre des atrocités des camps de concentration, selon la critique Naomi Greene qui affirme que l'œuvre entier de Resnais « testifies to the wave of death and destruction that enveloped the world in the 1940s » (Greene 31). Naomi Greene note que « Resnais's paralyzed protagonists may resemble camp survivors » (Greene 38). En réalité, Marienbad est une ville « d'eaux », c'est-à-dire de « spas » située en République tchèque, qui a accueilli dans de grands hôtels élégants des visiteurs juifs dès 1820, une activité qui a cessé pour cette clientèle particulière en mars 1939 lorsque l'armée allemande a occupé la ville, exécutant toutes les personnes juives qu'elle y trouvait (Higgins 103). Il n'est pas hors de considération que ces êtres fantomatiques représentent ce meurtre de masse et ces vacanciers arrêtés net.

e. Un traumatisme à l'échelle de la nation

Naomi Greene résume les thèmes qui unissent les films de Resnais en soulignant surtout le sentiment de paralysie qui étreint le spectateur, et l'ambiance de deuil à laquelle il est confronté, deux thèmes liés à l'impact des camps d'extermination et de la bombe atomique (Greene 32). Un traumatisme peut induire une telle condition de stase. La philosophe et psychanalyste Julia Kristeva entérine cette idée, et affirme le profond effet sur la psyché des « affreux spectacles historiques » qui ont « brutalisé la conscience » (Kristeva 230, cité par Greene 32). Naomi Greene évoque, à propos de l'après-guerre, l'idée d'un deuil inachevé, *unfinished mourning* :

How is one to disentangle the melancholy prompted by the spectacle of human barbarity [of the second world war] from the climate of unfinished mourning that bathed French memory in the Vichy years? or distinguish between horrors that defy imagination and representation and those that have been repressed by the weight of censorship both conscious and unconscious? (Greene 37)

Volontairement ou non, le film de Resnais témoigne d'une forme de souffrance à l'échelle collective. Le film a été produit pendant une période de censure durant laquelle les Français n'étaient pas libres d'interroger les événements de la guerre (Higgins 102). La possibilité d'un deuil national se complique du fait que la France était à l'époque toujours en situation de conflit en Algérie, un fait qui n'est pas ignoré par Resnais (Higgins 102, Wilson 84). Ce dessin d'immobilisme que montre *L'Année dernière à Marienbad* décrit une société aux prises avec un passé bouleversant. Les deux protagonistes finissent par quitter l'hôtel Marienbad, c'est-à-dire qu'ils dépassent ce lieu douloureux ; ils avancent.

Notre argument final sur la représentation de l'immobilisme dans *L'Année dernière à Marienbad* renvoie à une période historique qui témoigne de l'ascendance de la classe bourgeoise et de la diminution de la classe aristocratique. Le sociologue Jean Viard donne une perspective par

laquelle nous pouvons faire encore une interprétation de ce film énigmatique, qui portera sur une comparaison de ces deux classes. Dans son étude des vacanciers du dix-neuvième siècle, l'époque dans laquelle les lieux comme l'Hôtel Marienbad ont été établis, Jean Viard distingue les valeurs aristocratiques des valeurs bourgeoises, par rapport à la pratique du tourisme. L'essence de son argument est que le premier groupe estime l'aspect public et social de l'hôtel alors que le deuxième groupe revendique son aspect privé, c'est-à-dire son aspect individualiste dans le sens où le touriste quitte sa vie publique et sociale quand il prend des vacances (Viard 43). En ce qui concerne le tourisme du dix-neuvième siècle et l'institution des grands hôtels, la

dualité de pratiques et de modèles spatiaux entre la classe rentière [aristocratique] et la classe bourgeoise en voie de formation est particulièrement sensible dans les capitales. Là les deux classes dominantes voisinent, occupant chacune une partie de l'espace et de l'imaginaire. Le modèle aristocrate, réuni autour du centre royal vide, et le modèle bourgeois, marqué du sens de la vie privée, se font face. (Viard 43)

Jean Viard donne une perspective selon laquelle nous pouvons faire une interprétation originale de ce film énigmatique qui porte sur une comparaison de classes.

Là où la bourgeoisie crée des lieux d'obscurité pour protéger sa vie privée et ses affaires, les touristes rentiers jouent en pleine lumière l'esprit dominant de l'époque. Ils sont les portes-figures de cette idéologie, grâce à leur savoir-faire aristocratique du spectacle. (Viard 45)

Selon notre interprétation, l'hôtel Marienbad abrite une aristocratie suspendue, immobilisée, étouffée. En montrant bien le spectacle d'une telle vie sociale, le film montre parallèlement une suspension de tout dynamisme associé à ce groupe aristocratique jusqu'au point de cessation de la vie, enfin.

4. La partie paisible de la non-action

Chercher une connexion entre l'expérience d'une guerre atroce et le sentiment de paralysie dans les œuvres artistiques nous mène à évaluer la notion de passivité. L'idée de passivité est pertinente à une étude comme la nôtre, qui traite d'une époque historique qui suit une période de conflit. Plusieurs critiques commentent la présence du thème de la non-agression chez Marguerite Duras. Christiane Blot-Labarrère note par exemple que pour Duras, « l'homme est un malade de l'action. Il ignore ce qui fait la supériorité de la force d'inertie et veut gagner » (Blot-Labarrère 1992, 125).²⁰ En quoi consiste spécifiquement « la supériorité de la force d'inertie » ? L'inertie propre n'est pas naturelle par rapport à une loi de physique newtonienne, selon laquelle un objet en mouvement continue sa course s'il ne rencontre pas de résistance. De manière métaphorique, Duras signale ici le besoin d'une force opposée pour arrêter le mouvement destructeur de la violence et de la guerre associés aux événements qui lui sont contemporains. Cette force opposée comprend l'idée de la paix. Le critique Daniel Just voit dans la passivité durassienne une condition de la non-agression. Daniel Just déclare que le lent dialogue épars, dans l'écriture de Duras, ne témoigne d'aucune force ni vigueur ; cette forme de dialogue lacunaire revient à une notion politique, celle de la non-violence et de la non-agression (Just 1077). La critique Madeleine Borgomano note également la passivité des personnages de Duras, c'est-à-dire leur manque d'action en réaction aux événements historiques violents :

La violence est toujours déjà là, infligée de l'extérieur, faisant peut-être surgir l'écriture, comme la bombe d'Hiroshima, dont on ne peut rien voir, ni rien dire, mais seulement pleurer et écrire peut-être ? [...] À l'opposé de cette agressivité, le texte propose, fascinantes, la non-violence et la non-action d'Anne-Marie Stretter : 'Ne faisons rien', dit-elle'. (Borgomano 2001, 212)²¹

Le trait de la non-violence que Madeleine Borgomano observe dans l'héroïne du *Vice-Consul* se rattache également à plusieurs personnages dans notre étude. La notion de passivité dont parlent

ces critiques constitue encore un moyen d'expliquer les représentations de l'inaction qui demeurent au centre de notre corpus.

5. Conclusion

Les œuvres étudiées dans ce chapitre offrent des portraits de touristes peu mobiles, d'être pris au piège. Pour résumer, le thème de l'immobilisme s'exprime dans la représentation de l'absence de départ, de barrières physiques, de la chaleur extrême, de l'activité de tourner en rond, de l'ennui et de l'arrêt du temps. Les touristes des *Petits Chevaux de Tarquinia* et de *L'Année dernière à Marienbad* se trouvent dans une impasse. D'un côté, ils se comportent comme des pèlerins et des quêteurs pour lesquels l'immobilisme constitue un défi à dépasser. D'un autre côté, il y a un aspect involontaire et moins conscient des personnages relatifs à leur état de stase extrême. Nous avons associé ce caractère involontaire de stase à l'esprit de l'époque et à un traumatisme généralisé.

Dans notre chapitre sur « Le rite de passage » nous avons évoqué le malaise général que génère la vision d'un monde aux tendances violentes. Dans le présent chapitre, nous avons présenté l'argument principal que la représentation du blocage – dans *L'Année dernière à Marienbad* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* – reflète une société d'après-guerre en état de choc. Ces représentations comprennent la difficulté de confronter le passé et l'incapacité à aller de l'avant. Revenons à l'idée de consolidation de Bachelard qui dit qu'en immobilisant la vie, « l'être le plus dispersé, le plus désuni, conquiert son unité. » Les deux artistes figurant dans cette étude, Alain Resnais et Marguerite Duras, présentent dans leurs œuvres un moment de stase, de choc compréhensible et nécessaire enfin. La « stase » est un sujet sur lequel il nous faudra revenir. Le prochain chapitre sur la méditation continuera à explorer la question des effets d'avoir à

immobiliser sa vie, en traitant du thème des bénéfices de la « stase », un état qui constitue une suite logique au traumatisme, celui qui assure la composition de soi, la consolidation du passé et pour lesquels le lieu touristique est idéal.

DEUXIÈME PARTIE – UN ALLER DE L’AVANT

Chapitre 4

La méditation au bord des eaux :

l’espace thérapeutique de La Vie tranquille et des Petits Chevaux de Tarquinia

Les romans de Marguerite Duras *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* situent des éléments de l'intrigue au bord de la mer, dans des lieux de villégiature où les personnages passent leurs vacances. Ces œuvres affirment le stéréotype du voyage perçu comme un moyen de trouver le calme et le repos. L'historien du tourisme Marc Boyer souligne l'importance en tourisme du thème de la thérapie au dix-neuvième siècle, une période historique où « le discours thérapeutique est dominant » (Boyer 1999, 40). La représentation de l'aspect thérapeutique du voyage constitue le sujet du présent chapitre ; nous y interrogeons les bénéfices de l'état de « stase » chez les touristes, tels qu'ils sont décrits dans ces textes. Dans le chapitre précédent, nous avons identifié les thèmes de la stase et de l'immobilisme en présentant l'hypothèse d'un choc paralysant affligeant le monde de l'après-guerre. Cette notion de choc servira de point de départ au présent chapitre, qui traite de l'impératif de se guérir auquel est soumis la figure du touriste. Nous allons souligner l'existence d'un aller de l'avant, d'un dépassement des difficultés imposées aux personnages qui voyagent. Ici, nous questionnons donc ce qui constitue la suite des malheurs, le moment de la (re)composition de soi. Le décor du lieu touristique – en l'occurrence, celui de la plage – fait avancer cette tentative des personnages d'aller mieux et de se sortir de leur situation ; plus précisément, il fait naître le désir de surmonter une difficulté.

Le concept de méditation se situe au cœur de *La Vie tranquille* et des *Petits Chevaux de Tarquinia*. Le thème de la méditation est lui aussi important dans le discours général sur le

tourisme. L'historien André Rauch, par exemple, se sert de ce terme en observant que dans « leur quête de sites insolites ou historiques, ces touristes [la noblesse et la bourgeoisie des dix-septième au dix-neuvième siècles], nourrissent une méditation sur le temps ou l'existence » (Rauch 1995, 10). Le sociologue Jean Viard le répète : « Prendre soin de soi et [...] se confronter à des lieux qui nourrissent une méditation sur le temps ou l'existence, tels pourraient être les deux axes de ces premiers déplacements privés » (Viard 33). Selon le *Petit Robert Intégral*, la méditation indique l'action « de méditer, de se soumettre à une longue et profonde réflexion ». Ce terme a pour synonymes les notions d'« approfondissement » et d'« étude » (*lerobert.com*). La méditation consiste aussi en une réflexion « qui approfondit longuement un sujet » (*Petit Robert* 1376). La définition de méditation en anglais comprend cette même signification, « *continuous thought or musing upon one subject* » (*oed.com*). Le dictionnaire *Oxford* note cependant que cet usage du terme est maintenant rare en anglais. L'usage anglais associe le terme aux coutumes religieuses, spirituelles et au *mindfulness* pour lequel la méditation est une pratique mentale et corporelle visant à éradiquer toute activité mentale d'ordre rationnel et mondain (*oed.com*).²² En France, le terme de « pleine conscience » ou de « méditation de pleine conscience » rejoint ce sens du terme « méditation ». Cet usage particulier du terme en anglais est connu depuis le dix-huitième siècle ; on le retrouve ainsi dans une citation de référence historique concernant les coutumes du Japon (*oed.com*). Provenant ainsi de la même racine sémantique existent ainsi deux concepts opposés : celui de la profonde réflexion et celui de l'absence de pensées. Par ailleurs, selon le *Petit Robert Intégral* le mot méditation appartient à la famille étymologique du terme « remède » (*lerobert.com*), c'est-à-dire qu'un troisième concept, celui de résolution, élargit encore la façon dont nous définissons ce terme. Or, il nous semble que tel que nous le percevons, les deux sortes de méditation identifiées plus haut constituent justement des sortes de remède. Nous affirmerons

ainsi que le texte de *La Vie tranquille* renvoie aux trois sens du terme méditation (et au rapport qu'ils entretiennent), grâce à l'occasion de réfléchir à sa vie qu'offre à l'héroïne son séjour dans une station balnéaire, lui permettant de se vider la tête de ses soucis et de remédier à un problème. Les deux sens opposés du mot méditation – discours et silence (absence de pensée) - trouvent eux aussi leur expression dans le texte des *Petits Chevaux de Tarquinia*. À partir de l'analyse de ces deux romans, nous observerons la représentation des vacances, spécifiquement celles de la plage, comme un moment de composition de soi par les moyens de la méditation. La première partie de ce chapitre examinera plus généralement le sujet de la station balnéaire ; l'analyse de ces romans qui ont pour décor la plage, suivra. Elle concernera précisément l'impact sur l'intrigue de ce décor touristique.

1. La station balnéaire : un lieu liminal qui inspire Marguerite Duras

Nous abordons cette étude avec un aperçu général du thème de la station balnéaire, un lieu cher à Marguerite Duras. Cet espace touristique se caractérise par la présence proche de la mer. La géographie maritime est un élément important dans la vaste production littéraire et cinématographique de cette auteure. Aux confins du continent, la station balnéaire est « à la fois un espace liminal et multiple, déterminé par la juxtaposition de la terre, de l'océan et du ciel et des lignes, souvent floues et vagues, qui distingue les éléments de ce trio » (Simon *et al* 2). Si la géographie de ce lieu est floue, le concept de rive est aussi changeant et dépend de la culture et de l'industrie de chaque région. « La plage est un espace toujours évoluant, produit des pratiques culturelles, artistiques et perceptives » (Simon *et al* 1). L'inspiration que Duras tire de la mer reflète le cours de l'histoire culturelle de ce lieu, et surtout de la croissance de l'industrie touristique. « [La f]in des années quarante, début des années cinquante est [...] le grand tournant

de la balnéarité [...] Au sortir de la Seconde Guerre mondiale le loisir balnéaire [s'est] massifié » (Urbain 1994, 159).

Dans une étude sur l'attrait de la rive intitulée *Le territoire du vide*, l'historien Alain Corbin documente les perceptions occidentales variées de la plage à partir de l'antiquité. En ce qui concerne la mer physique, ces diverses perceptions comprennent alternativement l'admiration des mers calmes, et à l'autre extrême, la frayeur associée aux tempêtes (Corbin 1988, 21). Le changement continu des conditions maritimes et les grands mouvements de l'eau sont depuis longtemps inspirateurs de poésie et d'autres productions artistiques. La plage est « foyer perpétuel de créations imaginaires » (Corbin 1988, 32).²³ Corbin décrit des interprétations artistiques et religieuses de la mer qui remontent à des siècles. L'invention (occidentale) de la plage touristique se développe selon l'historien à partir du dix-huitième siècle. André Rauch souligne pour sa part le fait qu'avant le tourisme, la plage et les rives constituaient des lieux largement ignorés et essentiellement réservés à la pêche – tout intérêt religieux mis à part.

On gagne des espaces laissés à l'abandon ou restés jusqu'ici à l'usage des métiers de la mer. Les vacances en bord de la mer ont introduit dès la fin du XVIII^e siècle de nouveaux soins du corps dans les lieux géographiques symboliquement consacrés, où on se sent bien vivre. (Rauch, 1993, 58)

André Rauch affirme ici l'association de l'espace littoral à la santé comme principe fondateur de la pratique culturelle de visiter les lieux maritimes. En outre, l'industrie du tourisme fait de la plage un symbole de divertissement et de beauté naturelle : « Sous la Monarchie de Juillet, les plages cotées ont multiplié ces aspects festifs qui ne sont pas sans rapport avec une sensibilisation croissante avec la relation avec la nature » (Rauch 1993, 59). Les attraits de la mer se vendent aux touristes sans que soit nécessaire le recours à un discours hyperbolique selon l'analyse faite par le sémiologue Jules Gritti des *Guides Bleus*, une série descriptive de la géographie, de la culture et de l'histoire de la France, destinée aux touristes, établie en 1841 et souvent renouvelée depuis.

« Pour récupérer l'immense, conjurer l'illimité [de la mer], divers procédés entrent en jeu. Tout d'abord celui d'apparente dénotation : lorsque l'illimité s'impose avec évidence, il est à peine mentionné : c'est le cas de la mer » (Gritti 57). Jules Gritti suggère que la vue sur la mer est si magnifique, vaste et impressionnante qu'elle demeure indescriptible et défie toute tournure de phrase. Le bord de la mer est ainsi perçu comme un endroit qui fait naître un sentiment de douceur devant la grandeur. Cette conceptualisation de l'aspect thérapeutique de la plage est l'idée au fond de sa commercialisation, une idée aussi présente dans l'évocation de la mer chez Duras.

Duras « manifeste une relation intense et même passionnelle aux lieux » (Vayrette 36). Comme nous l'avons dit plus haut, l'eau, spécifiquement, constitue un élément géographique important dans l'œuvre de cette auteure. Duras utilise l'espace maritime pour évoquer les thèmes de quête, de vide existentiel et de renaissance. Dans un entretien repris par *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'auteure affirme qu'elle a « toujours été au bord de la mer dans [ses] livres » (3 : 231). Parlant du film de Duras *La Femme du Gange* (1974), l'intervieweuse Michelle Porte note que la « mer est complètement présente [...] c'est comme la respiration du film » (3 : 232). Les mouvements des personnages « sont des mouvements de marée » (1 : 233).²⁴ Avec une fascination pour la mer, les textes de notre corpus annoncent le film de Duras *La Femme du Gange*. L'auteure constate que « regarder la mer, c'est regarder le tout » (3 : 233). Les lieux maritimes figurent dans plusieurs récits de notre corpus : *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Le Marin de Gibraltar* et *La Vie tranquille*. Ces œuvres présentent bel et bien des exemples de la conceptualisation occidentale de la plage dans les années cinquante. Plus tard, Duras compose d'autres intrigues qui se situent dans une station balnéaire, celles des *Yeux bleus, cheveux noir* (1986) et d'*Emily L* (1987). Le dénouement du roman *Le Vice-Consul* (1966) se déroule sur la plage d'une telle station. Les personnages durassiens sont ainsi souvent portés vers le littoral.

Les représentations de ces lieux littoraux ne sont pas anodines. Ainsi, comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre de cette thèse, la représentation de la nature hostile des *Petits Chevaux de Tarquinia* s'exprime dans le portrait fait par l'auteure de la chaleur, du feu dans la montagne et de la peur qu'a l'héroïne de se noyer. De même, une noyade dans la mer influe de manière cruciale sur la visite à la plage de l'héroïne de *La Vie tranquille*. Cependant, les personnages de ces récits profitent généralement de la proximité de la mer et de la plage. C'est plutôt le portrait d'une mer attirante qui inspire la méditation de la protagoniste de *La Vie tranquille*, et que nous analyserons plus loin.

Le texte durassien qui évoque par excellence la bienfaisance des lieux maritimes est *Le Marin de Gibraltar*. Ce roman regroupe plusieurs des thèmes associés à la mer : la station balnéaire, le yachting et le séjour près des côtes de l'Afrique. *Le Marin de Gibraltar* oppose l'espace rassurant et routinier de Paris à l'espace infini et inépuisable de la mer (Vayrette 36). Le critique Patrick Vayrette note que cette opposition se manifeste dans le style de ce texte qui se transforme au moment où Anna, la capitaine d'un yacht, arrive sur la scène et initie le voyage sur mer du narrateur. Ce moment de transition dans l'intrigue est marqué par un vocabulaire plus libre et flamboyant et par un contenu moins vraisemblable (Pierrot 61). Patrick Vayrette, avec la critique Monique Pinthon, note que l'intérêt pour les marges occulte progressivement le lieu de départ dans l'œuvre de Duras. L'auteure retient « une fascination perceptible, une attirance pour les lieux côtiers, à l'écart » (Vayrette 41). Nous avons souligné dans notre deuxième chapitre que l'hôtel constitue un tel lieu « à l'écart ». Cette fascination de Duras pour les marges a donné naissance à un ensemble d'œuvres qui ne témoigne pas simplement de l'épanouissement de l'industrie récréative pendant l'après-guerre, mais qui utilise le littoral pour examiner des questions sociales

et philosophiques. Les deux portraits romanesques faits de la plage, que nous examinons dans la suite de ce chapitre, évoquent surtout un lieu où les personnages ont l'occasion de méditer.

2. *La Vie tranquille* et le thème de la vacuité

Dans *La Vie tranquille*, un sentiment de vide pénètre la conscience du personnage de Francine pendant son voyage au bord de la mer. Ses vacances répondent à son désir de s'éloigner de Bugues et de sa ferme, lieu affligé par la tragédie d'un meurtre et d'un suicide. Francine cherche un endroit à part, un espace qui lui permette de fuir de manière temporaire sa situation domestique et de prendre du recul par rapport aux événements tragiques qui s'y sont déroulés. Ce roman se fonde ainsi sur les principes du voyage comme remède et du tourisme comme thérapie.

La Vie Tranquille propose une structure en trois parties, semblable à celle du récit *La Promenade au phare* de l'écrivaine britannique Virginia Woolf.²⁵ L'œuvre de Woolf expérimente une forme ternaire qui crée, grâce au changement de style et de contenu dans la section centrale, un monde à part de celui évoqué dans les première et dernière parties du roman. La stratégie de Duras de créer une partie consacrée au tourisme au milieu de *La Vie tranquille*, accentue l'impression de discontinuité et l'idée de suspension de la vie habituelle. Le cours de l'intrigue est ainsi momentanément abandonné. Selon la critique Noelle English, ce qui distingue la deuxième partie de *La Vie Tranquille* des deux autres est la volonté de la narratrice d'abandonner la réflexion analytique et de s'engager dans la répétition rythmique de nouvelles pensées (English 47). La distinction stylistique des trois parties de ce roman, avec la présence d'une expression plus lyrique au milieu, sert à distinguer le voyage de Francine du reste du récit.

L'importance du voyage de Francine et de l'interruption de sa vie quotidienne se manifeste dans le choix de l'auteure de faire voyager ce personnage d'agricultrice. Nous avons déjà souligné

ailleurs dans la thèse que le départ de Francine pour la mer ne reflète pas la réalité sociale de la France. Les représentants du monde agricole, selon les statistiques présentées par André Rauch, ne voyagent guère, ni à l'époque du récit ni de nos jours (Rauch, 1993, 25). Ainsi, le choix de faire voyager ce personnage indique une circonstance spécifique qui permet à l'auteure d'interpréter la pratique culturelle des vacances. Le lieu touristique, en tant que décor, constitue premièrement un stratagème structurel qui sectionne le récit, et deuxièmement un choix thématique dans le sens où le voyage s'associe à la notion de bien-vivre. Le passage de Francine au bord de la mer affirme cette association du voyage à la détente, et plus précisément à l'acquis d'un état de santé réalisé par l'héroïne dans l'alternance de l'acte de réfléchir et son évitement de la pensée, comme nous en signalerons des détails plus loin.

Le voyage de Francine est décrit de plusieurs manières par la critique. Par exemple, Christiane Blot-Labarrère affirme que le personnage de Francine est « jet[é] vers une fugue déguisée en vacances sur une plage de l'Atlantique (Blot-Labarrère 2011, 1 : 1435). Christiane Blot-Labarrère désigne ici le voyage de Francine comme une escapade ou une fuite. Nous suggérons que les voyages sont souvent perçus ainsi dans les annonces publicitaires. Dans le cas précis de Francine la notion de fugue décrit bien son séjour au bord de la mer du fait qu'elle s'y distancie des événements dramatiques qu'elle a vécu.

La critique Noëlle Caruggi signale deux autres caractéristiques du voyage de Francine. Celui-ci constituerait premièrement pour elle « une retraite » (Caruggi 29). La critique précise que « la retraite » signifie d'abord l'action de se retirer du « monde séculaire, le calme et l'inactivité étant des conditions essentielles pour que l'attention puisse être dirigée entièrement vers l'intérieur » (Caruggi 29). Comme le souligne Jean-Didier Urbain, la station touristique est un endroit « de la cure [...] voire de la retraite » (Urbain 2013, 59). Deuxièmement, le voyage de

Francine comprend un « périple initiatique » (Caruggi 29), comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre sur « Le rite de passage ». Ce qui caractérise ce type de rite est l'exigence de la solitude du participant. « Dans les récits de rites initiatiques le héros doit toujours affronter seul l'inconnu » (Caruggi 30). Francine s'éloigne ainsi des autres vacanciers. Ce personnage, qui est aussi la narratrice du récit, affirme son désir d'être seule : « laborieusement je me construis ma solitude, le plus grand palais de solitude qu'on ait jamais vu, le plus impressionnant. Et je m'en effraie et m'en émerveille à la fois » (1 : 244). Elle se compare à une religieuse : « J'entrerai dans l'Ordre de la Solitude » (1 : 245). La narration à la première personne complémente le mode subjectif, introspectif et méditatif du récit. Francine cherche à éliminer tout ce qui peut la divertir de son projet. Cette protagoniste essaie de « vider » son environnement dont l'aspect vaste du ciel et de la mer contribue déjà à l'aspect vacant.

Dans le troisième chapitre de cette thèse, nous avons présenté le thème de la vacuité en citant Alain Corbin qui parlait de l'attrait du vide associé à la vue sur la mer du paquebot. Nous continuons ici à développer la notion selon laquelle la vacuité de l'espace et du temps s'associe aux voyages sur la mer (Corbin 2001, 63). Les notions de vide et de vacuité sont étymologiquement liées au terme « vacances ». Par exemple, selon Jean Viard, le terme japonais *vacancus* (suivant le modèle lexical français) indique expressément le temps vide, c'est-à-dire l'absence de l'activité, le moment par exemple où un salarié tombe malade (Viard 52). *La Vie tranquille* accentue de manière notable l'impression de vide liée au temps des vacances. Le critique Jean Pierrot note, en général, que « les protagonistes de Marguerite Duras [...] vivent dans l'inaction, volontaire ou forcée, dans la vacance, un temps vide et indéterminé » (Pierrot 189). Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette inaction peut être attribuée à la présence du choc. Selon la critique Martine Jacquot, Duras crée un espace vide en développant « souvent une structure [qui réfute]

l'espace, temps, personnages et instance narrative » (Jacquot 143). Dans la présente section de cette étude, nous nous limitons à tracer le lien entre le vide spatial (de la plage) et le temps libre.

Le personnage de Francine réussit à trouver dans les conditions de vacances au bord de la mer, un espace et un temps libérés de toute activité, c'est-à-dire un temps vide, dépourvu d'action : « Il y a trois jours que je suis ici et rien ne se passe. Je n'ai rien à faire » (1 : 220) affirme Francine. Son séjour au bord de la mer, dans cet espace vide, se remplit ainsi par la méditation, un temps divisé en trois tentatives, celles de la pensée, de l'absence de pensée et de la découverte de remèdes. Francine ressemble enfin aux premiers touristes qui « nourrissent une méditation sur le temps ou l'existence » (Rauch 1993, 9).

Il n'existe que très peu de divertissement pendant ses vacances qui consistent plutôt en la répétition quotidienne d'un minimum d'activités : « Bien que je fasse ici chaque jour invariablement la même chose (invariablement, je vais de la mer à l'hôtel et de ma chambre à la mer) » (1 : 250). Elle affirme de nouveau : « Depuis quinze jours je ne faisais que ça, aller sur la plage, revenir à l'hôtel, ensuite y retourner » (1 : 251). Au moment où elle quitte le lieu, elle confirme qu'« il y a quinze jours que j'y suis et rien n'est arrivé » (1 : 254). En effet, dire que rien n'est arrivé revient à nier l'idée que la réflexion est quelque chose de substantiel. L'action de penser occupe pourtant le temps de Francine. Elle occupe le temps en pensant soigneusement à son passé et à sa situation actuelle.

a. Une réflexion inspirée

La première notion comprise dans le terme méditation – celle de réflexion approfondie – qualifie la manière dont Francine passe son temps initialement. Dans son cas, la suspension de la réalité quotidienne facilite deux formes de méditation : une réflexion inspirée et l'abolition de la

réflexion. Pour prendre du recul par rapport à la série de tristes événements qui se sont passés à Bugues, Francine profite de « la vue de loin ». Selon une des acceptions du tourisme, la distance dans le temps et dans l'espace aide à « mieux voir », un préjugé mis en jeu par le récit de Duras. Dans son jugement de la station balnéaire, le personnage de Francine observe que « [c]'est calme ici. Aux Bugues j'étais agitée » (1 : 220). La sérénité de la plage vide permet à Francine de penser à différents sujets.²⁶ La protagoniste se trouve sur un site où elle réussit à résoudre quelques problèmes liés les uns aux autres : en l'occurrence, ses rapports avec ses parents, avec son amant Tiène, avec son frère, son oncle, la mort de ces deux derniers. Prise dans ces pensées, Francine en vient à envisager par ailleurs l'idée de sa propre mort. Face à celle des autres, c'est souvent à sa propre mort que pense en effet tout endeuillé. À cette idée, Francine rattache un symbole propre au lieu maritime : celui du phare. Cet édifice renvoie littéralement et symboliquement pour Francine au passage sécurisé. « Phare blanc de ma mort, je vous reconnais, vous étiez de l'espoir. Votre lumière est bonne à mon cœur, fraîche à ma tête... » (1 : 246). Avec cette pensée à sa propre mort, une autre étape du deuil se présente dans ce texte : la considération de ce qui constitue la vie. La contemplation de son malheur domestique pousse Francine à penser à sa raison d'être et à la nature de son existence.

Christiane Blot-Labarrère affirme que le roman *La Vie tranquille* constitue une réflexion sur le problème ontologique de l'existence (Blot-Labarrère 1992, 21). Francine se pose ce problème ontologique par exemple : « Sur la mer, partout à la fois... moi à la place de rien » (1 : 230). Elle sent que son être est dissimulé et contingent. Par la suite, elle explore le sujet de l'ennui, un motif important à l'époque de l'après-guerre en France. Le concept traverse ainsi l'œuvre de Sartre et spécifiquement son roman *La Nausée*. C'est un thème également exploré dans *L'Étranger* d'Albert Camus (Blot-Labarrère 2011, 1 : 1433-34). La narratrice développe de pair

les idées exprimées par ces deux écrivains qui lui sont contemporains. La narratrice de *La Vie tranquille* se pose comme un autre exemple d'un héros – avec Roquentin et Meursault, héros des deux romans susnommés – qui observe la nature de son existence. La narratrice Francine entre alors en dialogue avec des notions philosophiques de son époque.

Elle saisit l'occasion qu'offrent ce temps et cet espace vide de définir l'omniprésence de l'ennui : « Je m'enfermerai dans mon palais de solitude avec l'ennui pour me tenir compagnie » (1 : 245). Son jugement en est favorable. « Il reste l'ennui. Rien ne peut plus surprendre que l'ennui. On croit chaque fois en avoir atteint le fond. Mais ce n'est pas vrai. Tout au fond de l'ennui, il y a une source d'un ennui toujours nouveau. On peut vivre d'ennui » (1 : 244). Francine décrit ici l'ennui comme une ressource infinie de laquelle elle peut vivre. Dès lors, le texte présente l'ennui sous un jour positif et même thérapeutique. Francine fait le contraire de ce que Corbin appelle le *forcing* des activités de loisir, c'est-à-dire qu'elle ne répond pas à l'injonction de remplir activement le temps inoccupé avec du divertissement, et que nous avons décrite dans le troisième chapitre. Par contraste, Francine devient tout simplement consciente de l'acte de penser, d'avoir des pensées ; elle commence à voir celles-ci comme des objets matériels, qu'elle va bannir de son univers.

b. L'abolition de la réflexion

Pendant son séjour Francine s'engage dans une méditation qui va et vient entre l'approfondissement de ses pensées et, à l'opposé, le bannissement de toute pensée. Ce bannissement a lieu par étapes. D'abord, Francine conçoit la pensée comme une entité située en dehors d'elle-même : « La pensée de ma personne est froide et lointaine. Elle est quelque part hors de moi, paisible et engourdie comme l'une d'entre toutes ces choses qui sont sous le soleil » (1 :

226). Ensuite, Francine arrête de distinguer ses pensées les unes des autres. Elle les neutralise. Elle s'éveille sur les allées et venues de ses pensées toutes égales, indifférenciées :

Après deux heures d'immobilité sous le soleil, à ne rien faire, que regarder la mer qui est toujours la même [sic] : alors ma tête ne sait plus rien faire, elle ne sait plus préférer une pensée à une autre et la retenir. Toutes celles qui lui arrivent flottent au même niveau. Elles apparaissent et disparaissent : des épaves sur la mer. Elles ont perdu l'aspect et le sens qu'on leur reconnaissait d'habitude, tout en gardant leurs formes d'une façon à la fois absurde et inoubliable. (1 : 225-6)

Francine note ainsi que ses pensées se détachent de leur signification. Elle les compare à des épaves, à des objets détruits par l'action (féroce) de la mer. Ensuite, sa pensée renaît, reprend vie, personnifiée. Quand Francine commence à nager, elle imagine sa pensée opérer de manière indépendante :

Mais très vite, et subitement, [revient] la pensée. Elle revient, étouffe de peur, cogne à la tête, devenue tellement grande (tellement grande que la mer y aurait tenu) ; elle a peur tout d'un coup de se trouver dans un crâne mort. Alors on bouge ses pieds et ses mains de nouveau amis. On glisse intelligemment avec la mer jusqu'à être versée sur la plage (1 : 231).

Francine bouge son corps et nage, se garde en vie dans le but d'offrir un lieu – son crâne vivant – aux pensées autonomes qui l'assaillent. Bien qu'elle ne revendique pas la pensée, elle reconnaît posséder un crâne. De manière similaire elle est consciente de son cœur et d'autres parties de son corps : « Sur la plage, seule, sous le soleil c'est bien différent. On sent battre son cœur jusqu'au bout de ses doigts, s'emplir et se désempir cette épaisseur entre les côtes, enfermée. Ma jambe nue, allongée sur le sable, je ne la reconnais pas, mais je reconnais mon cœur qui bat » (1 : 224). Elle fait ainsi l'inventaire de son corps et se fixe sur la pulsation de son cœur.

Tout comme le rythme de son propre cœur, la qualité rythmique de l'action des vagues a pour effet de calmer Francine dans ce moment troublant de sa vie. Cet effet est perceptible tant

dans le contenu du texte qu'au niveau stylistique – les sons, les répétitions fonctionnent comme une sorte de mantra.

Les vagues arrivaient toujours par rangées régulières à fleur de mes yeux. Sempiternellement, elles arrivaient. Je ne voyais qu'elles, les vagues. Bientôt elles étaient ma respiration, les battements de mon sang. Elles visitaient ma poitrine et me laissaient, en se retirant, creuse et sonore comme une crique (1 : 248).

Dans ce passage lyrique, Francine se compare à une sorte de contenant naturel – la crique – qui mure la réverbération des vagues.

La présence de l'eau contribue à l'effacement de la pensée dans le récit de Duras. En y retraçant l'inspiration des grands philosophes français, le critique François Barbé-Petit établit des parallèles entre le texte de Duras et ceux de Jean-Jacques Rousseau. Les passages de *La Vie tranquille* mentionnés plus haut font ainsi écho aux *Rêveries d'un promeneur solitaire* : ce passage de Jean-Jacques Rousseau où le narrateur se promène sur une rive, correspond au récit de l'expérience de Francine au bord de la mer, où l'on retrouve la même notion d'apaisement.

Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles, frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléant aux mouvement internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser [...] bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait. (Rousseau 99-100)

L'effacement de la pensée devant l'action régulière du mouvement de l'eau, chez Jean-Jacques Rousseau comme chez Duras, fonctionne comme un calmant. En comparant ces deux auteurs, Françoise Barbé-Petit souligne leur attirance commune pour l'esprit calme, vidé de toute pensée. La critique insiste sur la tendance des deux écrivains à l'abolition de la réflexion.²⁷ Ils apprécient tous deux le « plaisir d'exister sans le tourment des pensées » (Barbé-Petit 48).

[Rousseau] semble éprouver un plaisir infini à l'extinction de l'activité mentale, savourant en lui le silence de la pensée discursive – ce qui n'est pas pour déplaire à Duras dont les

textes coïncident souvent avec la seule présence première des sensations, dans une quasi-dissolution de l'activité physique. (Barbé-Petit 48)

L'orientation prise par Francine sur la plage est éventuellement celle de la dissolution de l'activité physique.

Jean-Jacques Rousseau note qu'il « faut de la force pour accepter de ne rien peser, pour mener cette exigence si légère, pas encombrée, inconséquente » (Rousseau 149). Ce passage rappelle la pose de Francine sur la plage. Dans les mots de cette dernière, « on est présent à ce présent » (1 : 244). La pleine conscience permet à Francine de reformuler ses pensées sous un nouvel angle. Elle affirme l'idée d'un renouvellement. Elle reconnaît n'avoir « ...plus rien à penser maintenant. Rien. Ma tête est fraîche, vide tout à coup » (1 : 196). Le fait de n'avoir rien à penser donne un nouvel élan à la vie de Francine.

Nous trouvons ainsi dans *La Vie tranquille* la sensation d'une dissolution de l'activité mentale. Dans le même ordre d'idées, Martine Jacquot perçoit l'écho chez Duras de la pratique du yoga : la description de l'activité de Francine « rejoint étrangement la définition du yoga : 'la substance de l'être mental est tranquille, si tranquille que rien ne la trouble' » (Jacquot 155).²⁸ Le yoga consiste en « un ralentissement du cours des pensées, le silence intérieur, l'observation intérieure » (Jacquot 155). L'aspect non-pensif de la méditation est ainsi puissamment illustré par ce roman.

c. La mer comme remède

Un remède aux souffrances de Francine se présente quand elle « se détache totalement de son histoire personnelle et, en même temps qu'elle coupe les amarres du passé, abandonne toute emprise sur l'avenir » (Caruggi 36). Nous développons ici cette affirmation de Noëlle Caruggi en montrant comment le détachement de l'héroïne est lié au site littoral. L'héroïne profite d'une

heureuse conscience du moment présent : « ce qui est passé et ce qui arrivera est enfoui dans la mer qui donne, donne, en ce moment, au-delà de tout passé, de tout avenir » (1 : 227). Pour Francine, la mer est le contenant de tout. Dans un autre extrait du texte nous observons que Francine lie son histoire personnelle et celle du monde à la mer. Elle observe que devant l'océan, les sens de l'odorat et de l'ouïe sont stimulés et viennent conjurer les mauvais souvenirs. Ses pensées dérivent et s'attachent aux multiples images associées à la mer :

...cette odeur de la mer qui m'arrive en ce moment sur la plage dans un souffle âcre et frais, je la reconnais. C'est une odeur d'ailleurs. C'est l'odeur d'une privation, de la privation de Tiène qui dort et rêve et ne fait pas attention à moi. Le vent qui vient du fond de l'horizon vient de la poitrine de Tiène, plus vent qu'avant, qui a touché quelque chose comme son sang. Je reconnais ce bruit sauvage, le goût de sel et d'acier, l'odeur de guerre. (1 : 225)

Les bruits et les sons de la mer font appel à deux niveaux de réflexion sur le passé. Ils rappellent à Francine à la fois son passé personnel et l'actualité du monde, qui à l'époque de la publication de ce récit est en pleine guerre – la Deuxième Guerre mondiale. La narratrice de *La Vie tranquille* investit ainsi la mer d'une importante signification. Le narrateur des *Petits Chevaux de Tarquinia* observe également que la mer contient l'histoire du monde. Sur la côte ligure, il observe ainsi « la vieille mer occidentale la plus fermée, la plus torride, la plus chargée d'histoires qui soit au monde et sur les bords de laquelle la guerre venait encore de passer » (1 : 824).

Francine s'identifie à la mer ; elle s'approprie les métaphores qu'elle lui confère, comme celle de la danse : « Ce qui est passé et ce qui arrivera est enfoui dans la mer qui danse, danse, en ce moment, au-delà de tout passé, de tout avenir. Certains matins en longeant la mer, je sens que moi aussi en marchant, je danse. Des jours de soleil léger, de sable humide, d'écume à odeur de poisson » (1 : 227). Lorsque Francine nage, elle a le sentiment de faire partie intégrante de l'ordre naturel, d'être en vie, mais sans conscience :

Trente mètres de l'eau vous séparent de tout : d'hier et de demain, des autres et de ce soi-même qu'on va retrouver dans la chambre tout à l'heure. On est seulement bête vivante aux poumons respirants. Peu à peu ça qui pense se mouille, s'imbibe d'opaque, d'un opaque toujours plus mouillé, plus calme, plus dansant. On est eau de la mer. (1 : 231)

La narratrice de *La Vie tranquille* s'abandonne heureusement à l'ordre naturel dans lequel elle n'est qu'un autre spécimen biologique. « On est dans la main de la mer. On est ce plaisir de la respirer. Dans un ordre qui ne sent pas, on est ce rien de désordre qui sent » (1 : 243). Pour Francine, la mer représente une force, un ordre plus fort que ses propres pensées tourmentées, maussades et désorientées. Elle se donne la mission de profiter de ses vacances au bord de la mer pour guérir, pour résoudre les problèmes liés à sa vie domestique.

Une partie de cette résolution se réalise au moment où Francine se contente de sa place contingente au monde, comme être vivant qui va mourir. L'acceptation de sa propre mort est un aspect de la guérison de Francine. Elle le proclame : « Ah ! Je pourrais enfin mourir en un cri. Sans pensée, sans sagesse, je ne serais que ce cri de joie d'avoir trouvé à mourir en un cri. » (1 : 246). Francine affirme ici l'idée que la sagesse est non déterminante dans ce processus qui est plutôt celui du non-savoir, justement parce que la méditation de Francine abolit toute pensée.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'acceptation de sa propre mort par Francine permet la comparaison de sa démarche avec le processus de deuil, dans lequel cette étape est bien présente. D'autres étapes de son deuil consistent en le souvenir, la réflexion et l'analyse de l'incident grave survenu ; ce sont des actions lucides bien effectuées par Francine. Le processus de deuil comporte aussi l'affirmation par l'endeuillé de sa propre vie (Kubler-Ross, Kessler 25), ce que fait Francine en flottant dans l'eau. Les moments sur la plage où Francine porte son attention sur le battement de son cœur et sur sa respiration lui servent ainsi à affirmer que sa vie continue. La reconnaissance de son être physique et matériel joue un rôle clé dans sa détermination de se reprendre.

Une des grandes réussites de Francine est d'avoir appris comment contrôler ses pensées, en pensant à la dimension physique de son être. Elle maîtrise ses pensées à l'aide d'un processus spécifique : « Je sais comment leur échapper. Je regarde mes genoux ou mes seins qui soulèvent ma robe et immédiatement ma pensée s'incurve et rentre en moi, sagement. Je pense à moi. Mes genoux, de vrais genoux, mes seins, de vrais seins. Voilà une constatation qui compte » (1 : 249). C'est ainsi, allongée à la plage, que Francine se rend compte de sa réalité physique.

Selon Francine, la mer « vous invite de plus en plus clairement dans son langage de sourde-muette à faire quelque chose de définitif » (1 : 139). Cette affirmation dénote une ambition. Si le but du voyage de Francine est de guérir, l'objectif est atteint. Noelle English insiste sur le pouvoir croissant de Francine (English 52), un pouvoir né pendant son séjour au bord de la mer et qui se réalise dans sa détermination de se marier avec Tiène et d'assumer le rôle de directrice des opérations à la ferme (English 48, 50). Noëlle Caruggi arrive à une conclusion similaire : « La retraite à la mer aboutit donc à la libération recherchée puisqu'elle permet que se fasse un cheminement intérieur au bout duquel [Francine] est en mesure de se réconcilier avec le tragique de l'existence et de l'envisager avec équanimité » (Caruggi 42). Noelle English conclut que « *La Vie tranquille* precisely because it is a response to crisis, is a therapeutic novel. It is impossible to ignore the personal circumstance of the author as she creates a character who is so determinedly optimistic [as Francine] » (English 52 c'est nous qui soulignons). Noelle English souligne que le roman est créé pendant une période de douleur personnelle et de traumatisme de l'auteure – les morts de son frère et de son premier enfant (English 43). Vers la fin de son séjour, Francine méditant annonce son rétablissement en se référant de nouveau au phare : « Le petit phare éteint, sur la gauche, je ne le voyais plus, ni les rochers, ni les maisons. Je n'avais plus de parents ni

d'endroit où revenir, je n'attendais plus rien. Pour la première fois je ne pensais plus à Nicolas. J'étais bien » (1 : 248).

Le cadre touristique incite ainsi à la réflexion sur soi-même (Augé 112-3). *La Vie tranquille* montre la « quête de soi [qui] relève du goût de déracinement » (Rauch, 1995, 19). Arrivée au village où se trouve la station balnéaire, au bord de la mer pour la toute première fois, l'héroïne l'affirme : « Je suis en vacances, je suis venue voir la mer » (1 : 215). À quelques pas de la gare, en route vers l'hôtel, sa réflexion porte cependant sur sa propre ombre. Francine précise que « [d]ans ces rues, c'est bien moi, je me sens très nettement enfermée dans mon ombre que je vois s'allonger, basculer, revenir autour de moi. Je me sens de la tendresse et de la reconnaissance pour moi qui viens de me faire aller à la mer » (1 : 215). Elle est consciente de son projet de récupération. L'examen de soi commence ainsi et continue plus tard : « je ne suis que celle-ci qui se regarde en ce moment et rien au-delà » (1 : 220). La réflexion sur soi-même est la manière dont Francine profite de ses vacances au bord de la mer, où elle chemine vers l'abolition totale de pensée.

Bien que la moitié précédente de la thèse ait signalé les dangers aléatoires associés à la plage, nous venons de souligner dans cette seconde moitié comment la fuite vers la mer constitue en partie un mouvement vers l'équilibre. Francine pense de manière optimiste à son avenir aux Bugues, « On aura la vie tranquille. J'ai fait le tour de ma tête » (1 : 262). Pour Francine, « le tour » de sa tête a exigé d'elle à la fois une fuite et une retraite pour consolider son projet de rétablissement. Cette géographie spécifique et le temps libre, le temps vacant, aident bel et bien les personnages à aller mieux.

3. Les Petits Chevaux de Tarquinia et la plage comme lieu de sociabilité

Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia*, comme nous l'avons expliqué précédemment, suit l'activité d'un groupe de vacanciers français pendant trois jours dans une station balnéaire en Italie. Nous examinerons dans la présente sous-partie la nature du rassemblement de ses personnages à la plage. Les tensions entre les personnages menacent le sentiment de convivialité et d'équilibre censé les étreindre.

Beaucoup de parallèles peuvent être établis entre le récit des *Petits chevaux de Tarquinia* et celui de *La Vie tranquille*. *Les Petits Chevaux de Tarquinia* représente lui aussi le temps comme vacant, et associe le temps libre au lieu touristique. Tout comme dans *La Vie tranquille*, peu d'événements divertissants sont décrits. Un état de stase s'exprime dans l'expression de l'héroïne, Sara : « ...comme ils étaient en vacances, elle n'eut *rien d'autre à faire* que d'attendre, assise à côté de son enfant sur les marches de la véranda » (1 : 824 c'est nous qui soulignons). Premièrement la vacuité du temps s'associe à l'isolement de la station balnéaire que les personnages fréquentent : « Et sur le chemin rien ne passait que les cars et de temps en temps, une camionnette, rien ne passa que du bruit et de la poussière » (1 : 831). Un autre point de similitude entre ces romans est la représentation de conversations et de méditations éclipsées par la présence grandiose de la mer. Dernièrement, tout comme dans *La Vie tranquille*, la non-pensée est proposée par l'héroïne, Sara, comme un moyen de surpasser les difficultés. La triple définition du terme méditation – pensée, non-pensée, remède – y est également illustrée. *Les Petits Chevaux de Tarquinia* reste toutefois différent de *La Vie tranquille* en ce qu'il propose une définition plus large de l'expérience de la plage. L'isolement social recherché par le personnage de Francine s'y trouve remplacé ici par l'idée d'une grande convivialité. Dans *La Vie tranquille*, le personnage de Francine « construit laborieusement [sa] solitude » sur la plage. En revanche, *Les Petits Chevaux*

de Tarquinia montre les estivants en dialogue dans divers lieux associés à la station balnéaire – en l’occurrence l’hôtel, la plage, le terrain de jeu de boules, le bal. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, certains aspects du tourisme sont débattus par les personnages – leur dialogue est conditionné par leur présence conjointe et quotidienne dans la station balnéaire.

Le critique Thomas Broden note, comme nous l’avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, que dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* les thèmes de l’inaction et de l’ennui participent d’une vision utopique de paix, de loisir et de calme. Thomas Broden souligne le fait que ces thèmes sont ignorés dans la description de l’œuvre durassien par *Soleil Noir* de Julia Kristeva (Broden 100). À côté du thème de la guerre qui hante l’intrigue des *Petits Chevaux de Tarquinia* existe un portrait des agréments et du repos associés aux vacances. Il est raisonnable que le monde de l’après-guerre cherche à se distraire, à oublier les tragédies humaines et humanitaires. Les scènes de divertissement ne constituent pas seulement le décor du roman ; elles en sont d’une certaine manière le sujet, l’objet examiné par l’auteure et qui se trouve analysé à travers la réflexion des personnages. Nous affirmons que *Les Petits Chevaux de Tarquinia* compare et met en contraste plusieurs aspects du tourisme, une industrie en voie de développement dans la période de l’après-guerre – les aspects positifs et les aspects négatifs de l’activité touristique y sont mis en cause. Par exemple, les personnages discutent le fait d’être sujet aux aléas climatiques ou à la lassitude alimentaire (1 : 881). Ce sont des thèmes récurrents de leurs conversations. La fascination de tous les personnages pour le bateau de plaisance de Jean illustre par exemple les nouvelles activités de l’estivant de cette période historique. Le passage suivant montre le plaisir éprouvé par Ludi au moment de quitter la rive pour faire une promenade en hors-bord, un plaisir qu’il partage avec des enfants qui regardent son départ :

Le village défila, morne, sous le soleil. Des enfants criaient de joie, le long des berges, en voyant passer le bateau. Quelques-uns se jetèrent dans le fleuve, d’enthousiasme. Ludi les

interpella par leurs noms en criant et en riant. Ils eurent très vite fait de gagner la mer. (1 : 908)

La joie enfantine de Ludi est une représentation du plaisir des vacances. Avec lui, les autres personnages vivent une expérience exaltante de plein-air. « L’homme [le bateau] alla vite. Même dès le départ, pour avoir du vent. Ludi riait. Diana cria de plaisir et Gina elle-même ferma les yeux et se laissa au vent » (1 : 908). Les scènes de bateau – les vues de loin de la perspective du passager - sont plaisantes. Elles montrent la douceur de la vie oisive à travers ces gestes qui n’ont d’autre but que l’expérience du plaisir. Cette expérience contribue à la représentation complexe des vacances qui se dessine dans le texte, qui n’ignore ni la douceur ni la douleur.

Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, le rassemblement du groupe de touristes avec leurs expériences communes mènent à un portrait des bons rapports dont jouissent les personnages. En dessinant cette sociabilité, le récit crée un contraste entre leur pratique du silence et leurs conversations lorsqu’ils sont confrontés à des tensions naissantes. À ce titre, le personnage de Sara exprime son opposition à la discussion même et à l’utilité générale des échanges, une thématique à laquelle la suite de cette sous partie sera consacrée.

a. Conversation et silence

Les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* se trouvent ensemble la plupart du temps, plongés soit dans la conversation soit dans le silence. Le récit propose ainsi deux espaces de silence méditatif : la montagne, lieu du deuil du démineur, et le rivage. Le silence domine initialement le rapport entre les différents personnages lorsqu’ils se trouvent dans la montagne – une indication à certains moments de l’absence de pensées et du simple sentiment de tristesse devant le deuil du vieux couple. Le silence observé s’associe au deuil et aux observations du

narrateur sur les aspects physiques du lieu, comme la chaleur et la senteur du feuillage. La conversation qui a lieu sur la plage, à l'opposé, se distingue par de multiples tendances qui comprennent également des fonctions phatiques et référentielles. Si l'on peut les désigner parfois comme phatiques, c'est que ces conversations ne servent qu'à établir le contact entre les interlocuteurs.²⁹

Si Francine désirait dans *La Vie tranquille* un espace maritime tout à fait vidé d'autres gens et de divertissement afin de pouvoir méditer, le groupe de touristes des *Petits Chevaux de Tarquinia* est en partie content de mener des conversations vaines et divertissantes. Dans ce temps d'après-guerre, la banalité, déjà notée dans cette thèse, apparente dans des dialogues fades des clients de l'hôtel, est perçue comme rassurante, et représente le contraire du conflit et du souci. Ce même groupe de touristes s'engage cependant aussi dans un dialogue référentiel, même polémique. Le lieu social qu'est la plage voit naître le bavardage des estivants autant que des conversations soigneusement développées et raisonnées.

Une ambiance de café se manifeste dans la représentation de ces dialogues entre les personnages. Premièrement, ils sont influencés par la présence formidable de la nature – la vue sur la montagne, le ciel et la mer. Deuxièmement, leurs discours constituent une forme de méditation sociale sur les sujets polémiques du jour : les valeurs, les plaisirs et les problèmes du divertissement touristique par exemple. Ainsi, l'une des conversations se centre sur la valeur du bateau de plaisance de l'étranger Jean, un personnage qui ne se sent, par rapport au discours critique à son propos, « visé que par ricochet » (1 : 890). Le bateau et son propriétaire sont le sujet de l'entretien. Chacun doit-il être pour ou « contre son bateau trop beau » (1 : 873) ? Cette expression suggère que les personnages jugent Jean et ses moyens. L'homme et son bateau représentent la nouvelle société des biens commerciaux, celle qui naît dans l'après-guerre, un

moment historique sur le plan de l'industrialisation du tourisme même. Pour sa part, Jean se sent mal à l'aise avec les autres personnages. La station balnéaire où ils évoluent n'est pas montrée comme un endroit de grand luxe. Ludi, qui aime s'amuser, ne juge pas de façon critique la possession d'un hors-bord. Il accuse ses amis de forcer leurs propres points de vue. Cet estivant souligne l'égoïsme de leur attitude : « Je n'aime pas ce sentiment que vous avez, que vous êtes vous-même utile au changement du monde » (1 : 874). Ludi ajoute l'idée qu'il respectera « le bateau de ce type et l'amour qu'il a pour ce bateau » (1 : 874). Diana apaise la situation en disant qu'elle ressent le besoin de se promener dans ce bateau (1 : 874). Le débat sera clos enfin par le plaisir même d'une excursion sur la mer. Cette conversation est un exemple des baigneurs engagés dans la compréhension et la détermination de leur société en changement. La critique suscitée par le bateau témoigne du climat de franchise dans lequel s'immergent ces baigneurs.

Différents énoncés concernant l'idéologie et la morale (1 : 890) ponctuent le discours des vacanciers décrits des *Petits Chevaux de Tarquinia*. Le discours de Jacques, Diana et Ludi, surtout, représente ces développements verbaux. Par exemple, en faisant le portrait de l'épicier, qu'ils jugent sympathique, ces personnages prennent en considération les critères de l'expérience politique, de l'amour et du travail (1 : 870-1). En abordant des sujets comme l'amour et la politique, ils essaient de clarifier leurs pensées, c'est-à-dire tous les personnages sauf Sara. Sur le thème de l'intelligence par exemple, Sara exprime ses doutes rousseauques : « Même les plus grands des philosophes sont d'accord sur ce point qu'il est nécessaire de se retremper de temps en temps dans l'inintelligence du monde » (1 : 868). Ici et à plusieurs reprises, Sara affirme la possibilité d'une compréhension qui n'est liée ni à la parole, ni à la raison.

La possibilité de telles conversations dépend du temps libre des personnages, une condition que leur offrent les vacances. Nous avons souligné ailleurs la petitesse des conversations dans les

salles à manger et des corridors d'hôtel (*Dix heures et demie du soir en été, Les chantiers, L'Année dernière à Marienbad*). Sur la plage, face à la mer, les personnages sont plus magnanimes, imprégnés de sagesse sur les sujets du mariage (1 : 972), du racisme (1 : 874) et de la valeur des vacances. Le texte prend une tournure méta-textuelle quand ils abordent le sujet de ce qui constitue la littérature (1 : 875). Ils annoncent leurs propres existences comme personnages de récit, personnages qui se trouvent particulièrement réfléchis et pensifs – c'est ce type de conscience qui fonde d'ailleurs le récit du *Marin de Gibraltar*, que nous étudierons dans le prochain chapitre sur le « voyage et la création ».

« On adore parler » affirme Jacques (1 : 872). Le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* illustre comment la plage rend possible non seulement le convivial des amis, mais aussi une sorte de « colloque » plus sérieux de ces derniers. La plage rassemble les compagnons, tous tournés vers la mer, disant ce qui leur vient à l'esprit, que leurs propos soient d'ordre phatique, de ton léger, ou discursif, de ton sérieux « On parle de ça [la vieille dans la montagne, l'épicier, Jean] pour parler » (1 : 872).

Le personnage de Sara se distingue des autres par sa volonté de silence. Elle met en question la valeur de la parole et s'oppose aux généralités proférées par les autres (1 : 919). Elle affirme préférer ne pas penser. En quittant la plage, les personnages parlent du mérite d'articuler à haute voix ses pensées. Ludi préfère les individus qui se forcent à parler à ceux qui se forcent à se taire, comme Sara (1 : 886). Ludi accuse Sara de faire « comme si [elle] ne compren[nait] pas » (1 : 886). De cette manière Sara ressemble au personnage de Francine qui, dans *La Vie tranquille*, essaie de comprendre le « langage de sourd-muette » (1 : 239) de la mer. Comme Francine, Sara observe de manière sensuelle la mer et le ciel devant elle. C'est un personnage qui peut laisser de côté la compréhension intellectuelle, le savoir logique attaché aux mots. Elle avoue cette

préférence pour le silence à Jean (1 : 894). Pour Sara, ne pas parler est un acte conscient : « Peut-être qu'on peut faire autre chose que parler [...] on peut faire autre chose qui vous fasse le même effet que parler, qui vous délivre tout pareil » (1 : 886). L'idée de délivrance est notable car elle renforce l'idée d'une recherche de solution, de remède au malaise. Les diverses significations du terme méditation, que nous avons signalés dans la partie précédente sur *La Vie tranquille*, se présentent aussi dans le récit des *Petits Chevaux de Tarquinia* - un texte où la mer et la plage s'associent également au mode méditatif de non-pensée. La non-pensée (le non-dit), « délivre » ainsi une sorte de remède pour Sara. Son désir de « faire autre chose que parler » révèle son appréciation particulière du lieu littoral et du potentiel qu'a celui-ci de calmer l'esprit.

b. Le rôle conciliatoire de la mer

Notre analyse de la représentation des lieux maritimes retrouve des éléments bénéfiques. En pensant au rôle de la mer dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, considérons premièrement le soulagement physique que sa fraîcheur offre dans la chaleur extrême dont souffrent les personnages. Seule au chalet, Sara pense que

la chaleur lacérait le cœur. Et seule lui résistait, entière, vierge, l'envie de la mer. Sara posa son livre sur les marches de la véranda. Les autres étaient déjà dans la mer [...] Des gens déjà heureux. Sara regretta la mer. (1 : 831)

Se baigner dans la mer offre un répit à la chaleur. Lors de l'excursion en hors-bord, une fois à l'arrêt, « la chaleur devenait extraordinaire et on ne pouvait pas attendre pour plonger dans la mer » (1 : 910-1).

Bien que les différences entre les points de vue des personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* se clarifient et se nuancent le long du récit, le conflit est calmé, supplanté par le milieu naturel et par sa formidable présence. Devant les personnages et leurs conversations, la mer

s'impose, se fait voir, se fait ressentir. Les personnages en reconnaissent les effets positifs. Le vent, la beauté des falaises et une eau « pure et vive comme un alcool » amènent Diana à dire « qu'elle [est] anéantie de bien-être » (1 : 911).

L'expérience de la mer et de la plage a le pouvoir de rajeunir et revigorer les personnages. Elle constitue ainsi, dans le texte de Duras, une forme de thérapie. Diana remarque que Gina est comme une jeune fille dans la mer. Diana constate que « Ça, [Gina] l'aime, la mer. [...] Dedans elle est comme une jeune fille » (1 : 911). Un thème similaire dans ce texte est l'aspect enfantin du mari de Gina, Ludi, ce trait de caractère étant indiqué par son nom qui rappelle le terme « ludique » et le jeu. C'est sur la plage que Ludi galope et émet des cris. Selon le narrateur, ce personnage « faisait penser à un cheval » (1 : 851). Diana remarque que « Ludi est un enfant [...] il poussait des cris à faire peur » (1 : 867). La compagnie de celui-ci sert de contrepoint au grand chagrin de la mort du démineur et au discours pondéré des autres vacanciers. Sur la plage, les petites disputes entre conjoints, entre amis, perdent un peu de leur force. « Quand même il y a la mer » (1 : 836) clame Diana à Sara face aux dites « querelles de quatre sous » (1 : 836). Le lieu subjugué par son abondance d'espace et par sa parfaite structure. « Cette plage était immense, elle partait de l'autre bout de la plaine, du pied de la montagne et arrivait au fleuve – cinq kilomètres – sans le moindre accident dans sa courbe » (1 : 863). Le texte des *Petits Chevaux de Tarquinia* associe ce lieu maritime à l'éminence de la beauté naturelle et aux phénomènes inexplicables. Cette idée s'inscrit dans la description du caractère déraisonnable de l'enfant de Sara avec ses yeux « où la colère dansait, dans un déchainement aussi pur que celui de la mer » (1 : 854). L'enfant représente l'incapacité à « comprendre », un trait valorisé par sa mère, qui rattache également le manque de compréhension aux situations tristes comme la mort du démineur et aux êtres émouvants et sublimes et comme la vieille mère du démineur qui est elle aussi décrite par

association à la mer : « Quand on la regardait on pensait à la mer » (1 : 849). L'extrait suivant constitue un autre exemple de cette comparaison :

La vieille femme s'assoupit un peu. C'était une femme qui avait dû vivre sa vie près de la mer. Son odeur à elle s'était perdue avec le temps. Elle avait maintenant celle des grèves brûlantes fleuries de lichens morts. (1 : 848)

La conversation qui précède cette description de la vieille concerne le même sujet dont nous traitons dans ce paragraphe – la non-importance de la capacité à comprendre. Cette mère-héroïne elle-même semble insister contre l'effort de tout comprendre.

Les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* sont au bord des eaux également sur la rive du fleuve, qui a sur eux un effet similaire à celui de la plage. « Quand même il y a ce fleuve » (1 : 893) dit Sara à Jean, reflétant l'énoncé de Diana sur la mer. En dépit de toute lutte, de toute tragédie et même de tout raisonnement, son flux constant apaise. Sara est soulagée par la présence de la beauté et du rythme de cette masse d'eau à la tombée de la nuit :

le fleuve reflétait la clarté du ciel et on y voyait suffisamment clair. Il était très proche. La marée montait. On entendait le bruissement de l'eau le long des berges, par saccades, au rythme lent de la houle [...] On ne peut pas se laisser de le regarder. Ce que c'est beau les fleuves, surtout quand ils arrivent à leur fin, énormes, comme celui-là. (1 : 893)

L'immensité du fleuve est un trait accentué ici, comme il l'était pour la mer.

Pendant le voyage en bateau avec Jean jusqu'au Point de Blanca, Sara regarde le fond d'une calme mer et y trouve une richesse d'images et d'associations. Elle est impressionnée par l'existence d'un espace où règnent ensemble les éléments de la vie et de la mort :

C'était l'envers du monde. Une nuit lumineuse et calme vous portait, foisonnante des algues calmes et glacées du silence. La course des poissons striait son épaisseur d'insaisissables percées. De loin en loin, la vie apparemment cessait. Alors les gouffres nus et vides apparaissaient. Une ombre bleue s'en élevait, délicieuse, qui était celle d'une pure et indécélable profondeur, aussi probante sans doute de la vie que le spectacle même de la mort. (1 : 909)

Alain Corbin affirme que l'idée de la réversibilité de l'univers s'associe à la vue de l'eau. Cette association apparaît déjà au dix-septième siècle dans l'œuvre poétique de Saint-Amant par exemple. Selon l'historien, « l'incessante métamorphose, la magie des reflets, la réfraction du milieu aérien par le miroir aquatique, qui suggère la réversibilité de l'univers, comblent l'attente d'individus aptes à saisir dans le spectacle de la nature ce qui pose le monde comme un jeu d'illusions » (Corbin 1988, 32).³⁰ Alain Corbin note aussi l'association de la mer à la mort et à la renaissance, une notion qui pousse les voyageurs vers la rive. La notion de renaissance ou de la vie renouvelée est un ancien thème important associé à la mer et à l'imaginaire de l'espace littoral. « Après l'immersion vient l'émergence » (Urbain 1994, 179). Sara tire une certaine force de cette image d'immensité infinie que l'eau projette, et qui comprend à la fois la vie et la mort.

L'héroïne des *Petits Chevaux de Tarquinia* tente de faire la paix avec la mer dont elle a peur (1 : 891). Dans notre deuxième chapitre, nous avons montré comment la mer terrorise Sara car elle ne sait pas nager et elle s'inquiète pour la sécurité de son jeune fils. Au moment où celle-ci se hasarde à la baignade, cependant, elle se détend : « La mer faisait rire. Elle était si chaude [...] qu'on aurait pu y rester facilement deux heures. Elle n'avait rien à voir, cette mer là avec aucune autre mer du monde. C'était la revanche de ceux qui aimaient cet endroit. Cette mer était irréprochable » (1 : 836). En notant sa chaleur singulière, Sara apprécie l'expérience de la baignade et reconnaît les bénéfices qu'elle en retire pendant qu'elle flotte, tranquille et calme. « Sara se mit sur le dos et se tint immobile. C'était là une chose qu'elle ne réussissait à faire que depuis quelques jours. La mer pénétrait alors dans l'épaisseur des cheveux jusqu'à la mémoire » (1 : 836). Comme une force plus grande qu'elle-même la mer provoque doucement chez Sara la pensée et le souvenir.

Les Petits Chevaux de Tarquinia se termine sur une tonalité optimiste : couchée le soir avec son enfant, Sara « recommença à lui parler d'autres vacances, faites de nuits fraîches et de

vent. Elle espérait que cette nuit-là, la pluie arriverait, et elle s'endormit plus tard, dans cet espoir » (1 : 973). Les personnages se couchent le soir en pensant aux vacances présentes et à celles du passé. Il est montré dans ce texte que la conversation des vacanciers tourne autour de la pratique de tourisme même. Le personnage de Diana l'affirme :

« Quelles vacances, dit Diana.

- Oui, dit Sara, mais le plus beau c'est qu'on recommence toujours à les prendre. Tu recommenceras l'année prochaine. Et moi aussi. (1 : 868)

Le récit montre l'aspect cyclique et ritualisé des vacances.

Ce portrait du comportement du vacancier dessine les actes de temps libre. Or il nous apparaît qu'est à l'œuvre ici l'esprit d'une auteure analytique, qui compare différents aspects du tourisme, mais qui n'en vient pas à une conclusion précise, laissant ainsi cette tâche d'évaluation au lecteur. Celui-ci a recours, dans cette représentation du tourisme, aux divers points de vue des personnages et du narrateur. Une conception multidimensionnelle de la mer apparaît dans ce portrait du lieu.

Le texte même des *Petits Chevaux de Tarquinia* constitue une méditation sur le sujet du tourisme. Ce roman contribue ainsi de manière importante au discours social sur cette activité commerciale croissante, une pratique à laquelle participe amplement l'auteure.³¹

4. La méditation et le « style blanc »

Notre dernier point pour montrer que l'espace maritime est représenté dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *La Vie tranquille* comme un lieu thérapeutique renvoie à la correspondance entre le style du texte et le décor spacieux. La station balnéaire est un lieu qui inspire Marguerite Duras, et elle en décrit l'immense beauté naturelle. L'énigme de la plage durassienne consiste en la représentation des dangers de l'espace littoral (voir notre deuxième chapitre) en même temps que

des bénéfices de la plage. Les avantages de ce lieu, selon *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, sont ambivalents : la plage est le lieu de la pensée et du discours des personnages, en même temps qu'elle est lieu de leur silence et d'une vacuité désirée. Les principales protagonistes des deux romans, Francine et Sara, sont des personnages méditatifs. Elles soulèvent la question de la connexion entre le silence et la quiétude, par rapport à ce lieu isolé où elles se trouvent. Elles tiennent compte du fait que le silence ne signale pas l'absence de pensée, bien qu'il puisse l'indiquer aussi. Pour toutes les deux, une sorte de résolution résulte de ce silence donné à la méditation.

Pour mieux comprendre la signification de cette quête menée par les personnages du silence et de l'inaction, il est important d'évoquer l'évolution de Duras vers ce que Roland Barthes appelle « l'écriture blanche ». ³² Des observations de Françoise Barbé-Petit et de Stéphane Patrice nous aident à conclure cette étude de la représentation de la plage dans les deux romans de Duras, et à souligner la signification du style tardif de l'auteure à partir de *L'Homme atlantique* (1982). Ce style se caractérise par l'absence de développement, d'analyse et de description des lieux et des personnages. De plus, l'intrigue s'y minimise. Quand les détails concernant l'intrigue, les actions et le développement des personnages s'absentent – comme aux moments des présents textes où les personnages passent de longues heures à la plage à regarder la mer, le texte même devient une occasion de réflexion pour le lecteur et un moyen pour celui-ci d'être absorbé par le rythme des mots. Le lecteur participe lui aussi à une forme de méditation en tissant une signification ou en se délassant avec le chant des mots. De cette façon, dans les récits de Duras, la méditation s'exprime autant dans le style que dans le contenu. Avec le temps, l'écriture de Duras se distingue par la répétition et la brièveté des phrases, qualités déjà évidentes dans le scénario du film *Hiroshima mon amour* (1959). Ce style lent et lacunaire est perceptible dans les œuvres de notre corpus, bien

que l'absence de pensée réfléchie, d'explication et de suite logique, se manifeste surtout dans le style de ses œuvres tardives. Il est affirmé par Françoise Barbé-Petit que la réflexion et la logique bien suivies ne s'intègrent pas aux textes de cette auteure (Barbé-Petit 14). Cependant, nous affirmons que le logique et le raisonnement persistent dans ses œuvres d'après-guerre. Nous avons retrouvé plusieurs exemples de raisonnement approfondi – l'un des types de méditation selon notre définition - dans *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, émis par les narrateurs et les personnages. En revanche, Duras y pose les jalons pour l'avenir et se lance vers une écriture dans laquelle l'absence de pensée profonde passe avant la pensée raisonnée. Nous avons montré ici comment les récits soumis à notre étude proposent l'absence de raisonnement comme une étape nécessaire pour le rétablissement thérapeutique des personnages – un autre type de méditation.

Nous témoignons ainsi par notre étude de la plage dans ces premiers romans de Duras *La Vie tranquille* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, de la valorisation de l'acte de méditer, pleinement, longuement dans les deux sens opposés du terme. Cette mise en valeur de différents aspects de la méditation se manifeste clairement dans la représentation de longues heures vides, sans aucune activité hormis regarder la mer, penser, converser et finalement, ne plus rien dire ni penser. Nous répétons l'énoncé du personnage de Sara qui suggère qu'« il est nécessaire de se retremper de temps en temps dans l'inintelligence du monde » (1 : 868). Sur le sujet du savoir, les parallèles que l'on peut établir entre les textes de Duras et ceux de Jean-Jacques Rousseau sont aussi notés par Stéphane Patrice : « Or, pas davantage que Rousseau dont elle s'inspire indéniablement, [... Duras] ne professe absolument – radicalement - la vanité du savoir » (Patrice 96-97). Le savoir ne constitue pas, par exemple, un remède pour les personnages troublés de Francine et Sara.

Il est important de noter que le terme méditation encapsule certains des éléments du deuil, c'est-à-dire des aspects spécifiques du processus de deuil – en l'occurrence, la réflexion de manière logique sur la mort et les absences de pensée où l'on reconnaît sa propre vie matérielle/biologique sur le moment – des actions qui servent à nos personnages de remède par rapport à leurs sentiments bouleversants. Un tel processus de rétablissement est attendu dans une époque d'après-guerre. Ces œuvres montrent que ce processus de deuil est long et approche même une apparence d'inactivité totale – la passivité. Avec les critiques que nous avons cité au chapitre précédent, Françoise Barbé-Petit souligne chez Duras le thème d'« une douce passivité » (Barbé-Petit 48). Ce mode d'existence comprend également l'inaction et la réflexion. Selon cette représentation, le lieu maritime encourage ce que Stéphane Patrice appelle par rapport à Duras « la patience du concept » (Patrice 96), c'est-à-dire un raisonnement de longue durée, un processus graduel, hésitant, non urgent. Nous soulignons que ce long raisonnement patient des personnages de Duras s'avance en correspondance avec leur temps libre dans un espace « vacant ». À partir des héroïnes Francine et Sara, revendiquant le silence, l'œuvre de Duras évolue dans le temps vers le style blanc, c'est-à-dire un style vacant, minimaliste, vidé de détails descriptifs, expansif et ouvert comme l'horizon maritime.

Chapitre 5

Le voyage et la création : l'exemple du *Marin de Gibraltar* et des *Chantiers*

Le thème de la construction narrative configure le récit du *Marin de Gibraltar*, c'est-à-dire que les protagonistes de ce récit racontent des histoires de leurs passés respectifs et des histoires relatives à leur voyage présent. Ils se réfèrent souvent au processus de cette création des histoires. Ce thème est étroitement lié à son décor touristique où il se déploie. « Narrer » indique l'acte d'évoquer une suite d'événements, un acte qui produit ou reproduit un récit, une « histoire », un roman même. Ce chapitre traite de l'association du voyage à la narration précisément à une narration qui définit et qualifie la vie des personnages.

Selon le narrateur du *Marin de Gibraltar* « [t]out le monde a des choses à raconter » (1 : 677). Naviguant en haute mer, il reprend cette formulation en interrogeant les personnages confrontés à la perte des êtres chers ou d'un mode de vie passé : « Tout le monde a des histoires à raconter, tout le monde a une histoire, non ? » (1 : 694). Le narrateur du roman et Anna, une capitaine de yacht, partent sur les traces de leurs passés malheureux. Raconter ses malheurs, c'est-à-dire de les mettre en récit, aide celui qui souffre à dépasser sa douleur. En parlant des atrocités de la Deuxième Guerre mondiale, le psychologue Nigel Hunt confirme que la narration de son expérience infortunée est indispensable à la santé et au bien-être, surtout dans le contexte du deuil.³³ « Storytelling is not optional – it is something we have to do : we are compelled by our nature to create narratives » (Hunt 115). Le texte du *Marin de Gibraltar* montre que le voyage constitue un moment opportun pour développer et raconter son histoire. Le tourisme, la suspension de la vie quotidienne, contribuent à cet acte de *storytelling*. Notre argument principal est que la création de contes, de récits, est le résultat du déplacement et du mouvement. Le but de ce chapitre

est de montrer comment les espaces du voyage, représentés dans *Le Marin de Gibraltar* et dans d'autres textes de notre corpus comme *Les Chantiers*, favorisent l'imagination et la construction d'un récit. Nous soulignerons la contribution que font ces œuvres au topos qui associe le voyage au récit, à l'écriture.

Le Marin de Gibraltar comprend quatre récits : l'élaboration premièrement par le narrateur de son propre passé, la formulation ensuite du sien par Anna, puis l'histoire du marin de Gibraltar qui est développée par plusieurs personnages, et finalement, venant encadrer ces trois récits, le roman lui-même. Nous comparerons à l'étude de ces quatre récits une analyse des *Chantiers*, qui illustre, de pair avec *Le Marin de Gibraltar*, le thème de la création avec son protagoniste-vacancier qui jouit des produits de son imagination.

1. Mouvement et récit

Un mouvement tout simple comme la marche peut inspirer l'imagination et la réflexion. L'association du mouvement à la réflexion est affirmée dans cette déclaration de l'héroïne de *La Vie tranquille*, Francine : « Marcher me fait penser » (1 : 255). Sa méditation, amorcée sur la plage, continue pendant qu'elle marche de la gare à la maison ; elle continue à mettre ses pensées en ordre. L'idée que la pensée narrative prend forme au fur et à mesure qu'un personnage se promène, s'exprime de manière simple dans ce passage suivant tiré des *Pigeons volés* (1940), une ébauche de *La Vie tranquille*.³⁴ Dans ce texte, le personnage nommé Jeanne Bousque rend visite à ses voisins aux Bugues. En y allant à pied, elle retrouve la suite des mots qui constituent son histoire. Elle admet qu'elle :

ne dit pas immédiatement ce qui l'amenait. Si au départ, les mots et les phrases lui tournoyaient dans la tête, ils s'étaient bien ordonnés d'eux-mêmes, à mesure qu'elle marchait. Et maintenant, elle la possédait, son histoire, admirablement, l'ayant préparée tout le long de chemin. (1 : 274)

Comme la vieille Jeanne Bousque, les protagonistes de notre corpus ne comprennent pas pleinement l'histoire découlant de leur déplacement. Le passage suivant, tiré du *Vice-Consul* (un récit postérieur de Duras) met également en lumière l'association du déplacement au récit. Dans cet extrait le personnage de Peter Morgan parle d'un livre qu'il est en train d'écrire à propos d'une mendiante dont il observe l'errance perpétuelle.

Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée, en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement – celui de son pas – elle marcherait et la phrase avec elle. (2 : 640)

La première ligne de ce roman juxtapose et souligne de manière succincte deux actions, marcher et écrire : « Elle marche, écrit Peter Morgan » (2 : 545). Peter Morgan raconte ensuite des décisions que prend ce personnage de mendiante telles que son choix de directions, de manière de marcher. Il décrit des paysages traversés par cette marcheuse. Utilisant l'exemple de la mendiante et de son histoire écrite par Peter Morgan, la critique Christiane Blot-Labarrère souligne dans l'écriture durassienne l'existence d'une « synchronie du parcours : celui de de la mendiante qui chemine, celui du récit qui avance, l'une et l'autre vers l'inconnu » (Blot-Labarrère 13). Le trajet de la mendiante et le récit que produit Peter Morgan illustrent l'association du mouvement et la production de récit. Celui qui ressort d'un parcours interprète souvent les détails actuels du déplacement. En même temps, ce déplacement peut faire penser le promeneur à d'autres choses, comme c'est le cas pour les personnages de Francine et de Jeanne Bousque, à un événement du passé par exemple. Dans l'exemple d'*Hiroshima mon amour* ce phénomène de rappel se produit pendant un déplacement entre continents. C'est précisément le schéma de ce film : une réflexion sur le passé gagne la parole de l'héroïne visitant le Japon. L'idée que le mouvement engendre la création d'histoires est bien illustrée dans ce film qui met en scène le dépassement d'un événement

bouleversant. Ce déplacement s’accomplit par la récitation d’une histoire relative à un événement malheureux, dont l’histoire n’a pas été revisitée, ni racontée avant ce voyage. Les éléments du séjour de la Française à Hiroshima - l’environnement de la ville renouvelée après la bombe, un itinéraire touristique (quatre visites au musée), une rencontre imprévue – déclenchent chez elle le souvenir du passé.

S’adapter aux éléments étrangers exige de l’inventivité. En termes généraux, André Rauch note que le voyage lui-même constitue une action créatrice (Rauch 16). L’acte de voyager est constructif, tout comme un récit, par les aspects suivants : il comprend le développement d’un itinéraire, c’est-à-dire une suite de points de repère. Par rapport au temps, le voyage est structuré autour d’un début, d’un milieu et d’une fin. Comme le récit, le voyage comprend le souhait de la justification (de son existence) et de la cohérence de son contenu. La créativité comprise dans la simple action de marcher de Jeanne Bousque fait appel aux constats de Michel De Certeau qui dans « Marcher dans la ville », un chapitre de son traité *Arts de faire : l’Invention du quotidien I*, compare langage et mouvement : « Il y a une rhétorique de la marche. L’art de ‘tourner’ des phrases a pour équivalent un art de tourner des parcours » (De Certeau 151). Avec sa critique du système routier qui impose un itinéraire, le philosophe souligne l’imprévisibilité et la liberté du parcours compris dans les choix du marcheur, susceptible de ne pas rester sur la route, par exemple, pour lui préférer un raccourci. Ce raccourci constitue une « asyndète », c’est-à-dire une fragmentation, une ellipse, un saut. Le saut d’enfant constitue un tel mouvement envisagé par De Certeau. L’équipage du yacht dans *Le Marin de Gibraltar*, tout comme dans un jeu d’enfant, ne cherche pas à « trouver un rapport entre tout et tout » (1 : 784) ni dans l’histoire qu’ils se racontent ni dans leur parcours.

Christopher Tilley offre cette explication du concept de Michel De Certeau en notant dans *Phenomenology of Landscape* la correspondance entre mouvement, temps, savoir et souvenir :

Movement through space constructs 'spatial stories', forms of narrative understanding. This involves a continuous presencing of previous experiences in present contexts. Spatial knowledge requires the coupling of an accumulated time of memory to overcome initially hostile and alienating encounter with a new place. Flashes of memory, so to speak, illuminate the occasion. (Tilley 28)

Dans son interprétation de la notion de De Certeau, Christopher Tilley explique le processus du souvenir d'une manière qui expose le thème dominant d'*Hiroshima mon amour* : bien que la Française ne rencontre rien d'hostile, des « *flashes of memory* » illuminent sa visite au Japon. Sa rencontre de ce qui n'est pas familier inspire sa réponse adaptative, créative et définissant de soi. Cette correspondance dont parle Christopher Tilley entre mouvement, temps, savoir et souvenir se manifeste ainsi dans la production d'un récit.

L'idée qui sous-tend le texte de De Certeau est généralement la notion du bien-être. Le philosophe souligne ainsi certains des éléments bénéfiques associés au déplacement – autonomie, choix, déviation, invention en tout ce qui concerne le trajet parcouru. Le promeneur, le voyageur, le touriste se livrent tous à l'agrément de ce pouvoir, cette liberté associée au déplacement. En outre, l'idée de la suspension de la vie habituelle apporte au touriste une situation qui lui reste à déterminer. L'éloignement de son lieu habituel, un constituant de la promenade, est une circonstance qui est recherchée, désirée par les protagonistes de notre corpus. De Certeau précise que marcher « c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre » (De Certeau 155). De Certeau confirme ainsi l'expérience de suspension associée au voyage, de même que les chercheurs sur le tourisme, comme Rachid Amirou, (Amirou 5). Faisant écho de cette même idée, Christiane Blot-Labarrère remarque que Duras écrit « sous le signe de la pause » (Blot-Labarrère 14). Cette « pause » (suspension) forme la table rase sur laquelle s'inscrira

une histoire. La critique Marie-Laure Rossi a souligné avant nous l'importance du mouvement et du déplacement dans l'œuvre de Duras en notant en passant le lien établi par De Certeau entre pratique de l'espace et narrativité (Rossi 94). Cette étude présente complément l'observation de cette critique. De Certeau définit le déplacement – et la pause subséquente – comme une forme d'exil ; il propose ainsi la figure de « l'exil marcheur ». Dans *Hiroshima mon amour* la femme française est comme l'« exil marcheur » proposé par De Certeau, en ce qu'elle produit ce qui est « légendaire ». Par exemple, le personnage de la Française rend « légendaire » l'histoire du soldat allemand, selon le terme employé dans la théorie de De Certeau :

Le voyage (comme la marche) est le substitut des légendes [...] Ce qui produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche ; c'est une fiction, qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve ou la rhétorique piétonnière, d'être l'effet de déplacements et de condensations. Corollairement, on peut mesurer l'importance de ces pratiques signifiantes (se raconter des légendes) comme pratiques inventrices d'espaces. (De Certeau 160-61)

Nous pouvons mettre cette théorie en relation avec *Hiroshima mon amour*. L'espace d'Hiroshima, lieu d'une des atrocités de la guerre est « pratiqué », parcouru par la femme française pour raconter son propre passé tragique. Elle invente dans cet espace un lieu d'apaisement (personnel) de sa douleur profonde.

La suite de ce chapitre interrogera d'autres textes de Duras et de Resnais selon trois axes : premièrement, le souvenir du passé et sa narration ; deuxièmement, la figuration du vide ; et troisièmement, la création d'une nouvelle histoire identitaire. Ces thèmes correspondent à trois sortes de « matière » sur laquelle se fonde la création de récit. *Le Marin de Gibraltar* constituera le texte principal de cette analyse. D'autres exemples empruntés aux œuvres du corpus compléteront cette réflexion : nous comparerons ainsi les textes d'*Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*, *Les Chantiers*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *La Vie tranquille* et *Dix*

heures et demie du soir en été – au *Marin de Gibraltar*. Hors du corpus, les exemples du film *Le Camion* et le récit d'*Emily L.* aideront à illustrer le topos du voyageur-conteur.

2. Le souvenir du passé et sa narration

Travel, when not a necessity, consists of a journey into the self, an exploration of one's identity and one's past, singular or collective [...] the distance covered is not the most important matter. (Blum-Reid 7)

Dans son vaste survol des films, *Travelling in French Cinema*, Sylvie Blum-Reid souligne que le voyage s'avère, entre autres choses, un moyen pour les personnages de revenir sur leurs vies (Blum-Reid 6). Cette partie du chapitre observe comment le souvenir du passé forme la matière des narrations des protagonistes tout comme pour la Française dans *Hiroshima mon amour*. La distance dans le temps et dans l'espace aide ce personnage à mieux voir son passé. Fréquentant des hôtels et des cafés avec son amant japonais, elle raconte une suite de détails sur l'histoire d'amour qu'elle a vécue pendant la Deuxième Guerre mondiale. La jeune Française aimait un soldat allemand qui a été tué en l'attendant sur un quai. Dix ans plus tard, lors de sa visite au Japon, elle se souvient par hasard de cet événement qu'elle a refoulé de sa mémoire. Au Japon, devant un étranger, elle reconstitue l'histoire de son passé et lui attribue un sens. Elle comprend tristement à ce moment que le développement de son récit marque la vraie fin de l'histoire de son premier amour, une histoire qui sera dès lors abandonnée à l'oubli, comme une relique au fond d'un placard.

a. Raconter pour oublier

La tâche pour plusieurs des protagonistes de notre corpus est de faire du passé, à travers le récit, un objet à abandonner. Souvent, cet abandon a pour but la réalisation du deuil et d'un aller

de l'avant, comme cela est montré dans *Hiroshima mon amour*. Après cet abandon, les protagonistes – Francine dans *La Vie tranquille*, le couple de l'Hôtel Marienbad, par exemple – sont libres de quitter le lieu où se profèrent des *retellings*, et où ils réclament une nouvelle histoire. L'abandon de l'incident passé est réalisé quand celui-ci est verbalement formalisé. Paul Ricœur, dans son article « Histoire et mémoire, l'écriture de l'histoire et la représentation du passé » souligne que le souvenir, chez l'individu, est normalement signe de l'absence de l'objet imaginé, et qu'il atteste de sa condition « d'avoir été » au passé, de sa disparition (Ricœur 2000a.737). Cet encadrement du passé et le débarras qui s'ensuit motive les personnages à raconter leur histoire. Le procédé de la protagoniste d'*Hiroshima mon amour* fait écho à celui de Francine dans *La Vie tranquille* qui réfléchit sur son passé afin de tourner la page de ses expériences douloureuses aux Bugues, quoiqu'un peu moins consciemment que ne le fait la Française. Francine l'affirme :

Demain j'aurai oublié. Dommage d'oublier tout et tant mieux. Dommage et tant mieux, voilà exactement, je ne sais plus comment on pense. Je ne sais pas pourquoi, dommage et tant mieux : c'est la dernière de mes pensées. Le vent l'a emportée, elle lui appartient comme la dernière plume d'un oiseau mort. Ma tête est fraîche, vide tout à coup. Dans ma cervelle, on dirait que la pluie coule. Que le vent l'emporte cette dernière pensée, sur un chemin. Demain quelqu'un l'écrasera au matin d'un pied léger. (1 : 259)

Francine constate ici qu'elle ne comprend pas tout à fait ce processus d'oubli lié à la formulation d'un passé douloureux. Une plus sûre explication se trouve dans le récit d'*Emily L.*, qui représente un personnage de touriste à Quillebeuf, un village maritime au bout de la vallée de la Seine. Ce personnage, le narrateur, est pleinement conscient du pouvoir qu'a le récit de diminuer la douleur :

Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir [...] que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer. (4 : 409)

Ce texte, parvenant d'une œuvre tardive de Duras, nous aide à illustrer le leitmotiv de « réciter pour oublier » qui imprègne les textes et les films de notre corpus : raconter son passé signale son effacement et son remplacement par l'heure présente.

Le narrateur du *Marin de Gibraltar* revendique lui aussi l'idée que l'on raconte son histoire pour s'en débarrasser et pour tracer une voie claire vers l'avenir. Vers la fin de l'évocation de son passé le personnage d'Anna dit à celui-ci :

- J'en ai assez de cette histoire, dit-elle. Il faut vite la finir, qu'on s'en débarrasse.
- C'est pour ça, [dit-il]. (1 : 685)

Le narrateur confirme cette idée avec certitude : il vient justement de nous raconter sa propre histoire afin de mettre le passé de côté. Le narrateur aperçoit clairement son passé douloureux grâce à son séjour en Italie. En prenant ce recul, ce personnage décide d'abandonner sa vie de bureaucrate à Paris. De même que l'héroïne d'*Hiroshima mon amour*, le protagoniste du *Marin de Gibraltar* abandonne son passé en le racontant. Cette narration est le moyen par lequel le héros du *Marin de Gibraltar* se permet de se jeter librement vers son avenir : une escapade sur le yacht d'Anna.

Le texte du *Marin de Gibraltar* comporte deux parties distinctes. Dans la première, le protagoniste-narrateur revoit, raconte et juge sa vie antérieure. Cette partie a pour décor la Toscane, précisément la ville de Florence et une station balnéaire à l'embouchure du fleuve Magra.³⁵ La deuxième partie du roman évoque un voyage maritime tout autour de la Méditerranée et de l'Afrique de l'ouest, jusqu'au Dahomey. Le royaume traditionnel de Dahomey se trouve dans l'actuel Bénin. Dans la première partie du récit, ses vacances en Toscane donnent au narrateur le temps de réfléchir à son poste au ministère des Colonies et à sa liaison avec le personnage de Jacqueline, avec qui il a commencé son voyage. Il décide de rompre avec cette compagne et de ne plus retourner à son poste à Paris. Il est heureux d'être invité ensuite à participer au voyage

maritime à l'invitation de la capitaine du yacht, Anna, à la recherche du personnage éponyme du roman, le « marin de Gibraltar, » un homme qu'elle a aimé et qui a disparu – un meurtrier fugitif — selon l'histoire de la capitaine. Ce marin assassin survit de manière transitoire dans les villes portuaires de la Méditerranée et de l'Afrique. La deuxième partie du roman évoque « l'appel du grand large, » l'entrée dans un espace vide, une suspension permanente des aléas de la vie quotidienne, tout en cherchant un marin disparu. Les deux parties du roman se distinguent par le degré de mobilité des personnages. La deuxième partie du roman est caractérisée par la liberté de mouvement et de fréquents déplacements. À l'opposé, dans la première partie du roman, le narrateur souffre d'une chaleur caniculaire qui rend tout mouvement difficile. Cette extrême chaleur fait écho à la représentation de la canicule dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. La canicule à Florence, que subit le narrateur du *Marin de Gibraltar*, décourage toute visite des sites touristiques,³⁶ montrant le paradoxe des vacances rendues déplaisantes par le mauvais temps (voir à ce propos notre troisième chapitre). « Pendant quatre jours, la ville fut en proie à un calme incendie, sans flammes, sans cris » (1 : 543) affirme-t-il. Physiquement immobilisé par la chaleur, le narrateur réussit quand-même à analyser sa vie en nous la racontant. À un moment, le narrateur-protagoniste se trouve assis devant un tableau au musée Saint-Marc. Ce tableau lui est familier, du fait que pendant son enfance, lors d'un séjour en Bretagne, il s'en trouvait une reproduction au-dessus de son lit. Pour le narrateur, le fait de voir le tableau réel revient à rencontrer un vieil ami qui s'est transformé dans le temps, au point où il ne se ressemble plus. Le narrateur observe ainsi que l'ange dans le tableau *L'Assomption* n'est qu'un objet tout plat, unidimensionnel. Dans ce moment méditatif, tout comme Francine à la plage dans *La Vie tranquille*, le narrateur se détache d'un élément de son passé. « Mon imbécillité [de l'enfance] s'en allait de moi. Immobile, je la laissais s'en aller » (1 : 557). Ce petit acte de voir sous un nouveau jour un élément de son passé

annonce le plus grand abandon par ce personnage de son style de vie tout entier. Comme la protagoniste d'*Hiroshima mon amour* qui réfléchit sur un souvenir désormais débloqué, le narrateur du *Marin de Gibraltar* s'attèle à son avenir en abdiquant des aspects contraignants de sa vie. Il se débarrasse de ceux qui le rendent malheureux, et qu'il associe à un passé qui n'est pas aussi déchirante que celui de la Française, ni de Francine, mais reste triste néanmoins. Il nous dit d'avoir « voulu être coureur cycliste, explorateur, des choses impossibles. Et finalement [il a] fini par entrer au ministère des Colonies. » (1 : 536) où il a recopié les certificats de naissance et de décès. Pendant huit ans il a essayé de se faire révoquer. Un des moyens par lequel il a essayé de se faire révoquer est d'avoir fait des avances à une rédactrice des Services, Jacqueline (1 : 575). Il a fait ces avances de manière inepte et elle les a comprises plutôt comme des occasions amoureuses. Son rapport avec Jacqueline est ainsi né d'un hasard. Il s'est vu entraîné par son père, administrateur dans une colonie française, et ensuite par Jacqueline, au lieu d'être l'initiateur des événements de sa vie. À Florence, le narrateur évalue longuement le malaise qu'il ressent à l'égard de Jacqueline. Il affirme qu'en « somme, le compte y fut. En cinq jours, je la regardais pour trois ans » (1 : 550), et fait ainsi le bilan de ses défauts. Par exemple, il n'aime ni sa gaité « fatigante » (1 : 541) ni son optimisme vague (1 : 552).

À Florence et ensuite à Rocca di Magra, le narrateur du *Marin de Gibraltar* développe la volonté et le courage de modifier le cours de sa vie. « À chacune de mes vacances, [dit-il], j'ai espéré qu'un miracle s'accomplirait, que j'aurais la force de ne plus retourner à l'État civil » (1 : 601). Cette fois, il réussit à se décider. Son séjour en Italie devient dans son esprit un moment héroïque longtemps attendu : « depuis dix ans j'attendais d'être arrivé sur la rive de ce fleuve [... au] village perdu au bord de la mer » (1 : 565) le lieu où il prend une nouvelle direction. Il reconnaît

le rôle que la présence de l'eau joue dans sa décision et dans son bonheur. À Rocca il passe du temps à flotter et à nager dans la rivière Magra :

Il suffisait que je sorte un peu longuement de l'eau pour que de nouveau, il me soulève le cœur et pour que je doute de l'avenir. Dans l'eau, au contraire, je l'oubliais, les choses me paraissaient plus faciles, j'arrivais à imaginer des avenir acceptables, et même heureux. (1 : 581)

Comme dans *La Vie tranquille* et dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, l'eau offre un secours, un soulagement, un remède. (Voir à ce propos le quatrième chapitre de cette thèse.)

Le héros du *Marin de Gibraltar* remplace son ancien mode de vie et son histoire par une nouvelle aventure. Aller de l'avant implique justement échanger un aspect de vie contre un autre. Un processus similaire est décrit par le personnage de Francine dans *La Vie tranquille*, où elle atteste d'un même renouvellement : « J'ai toujours trouvé le moyen de tout remplacer » (1 : 246). Dans la tranquillité de ses vacances, Francine bannit son passé de sa conscience et se prépare ainsi pour son nouveau rôle sur la ferme des Bugues. Comme Nigel Hunt le propose, « raconter son histoire » répond ici au besoin de dépasser la douleur et de faire un deuil (Hunt 115).

b. Faire sortir l'histoire de l'autre

Débarrassé de son passé, le narrateur du *Marin de Gibraltar* encourage le personnage d'Anna à faire une même reconstitution des événements qui la hantent. Il adopte le rôle du facilitateur des témoignages des autres. Ces témoignages sont problématiques. *Le Marin de Gibraltar*, de même que *L'Année dernière à Marienbad*, traite de la notion d'invention dans le témoignage. La narration du passé que fait la capitaine Anna dépend de ce rôle d'interrogateur que joue le narrateur. Celui-ci questionne aussi les membres de son équipage. Un rôle similaire d'interrogateur est joué par les personnages de l'homme X dans *L'Année dernière à Marienbad* et de Maria dans

Dix heures et demie du soir en été ; ceux-ci questionnent les personnages qu'ils rencontrent pendant leurs séjours dans des hôtels, et imaginent leur vie. Ces personnages d'interrogateurs questionnent les faits – en l'occurrence sur le marin qui se cache, sur le villageois qui assassine sa femme, ou sur une agression sexuelle - et essaient de rendre ces faits lisibles, compréhensibles. Cette opération exige autant de la part des personnages d'imagination que de pensée logique. L'histoire d'Anna et de son marin bien-aimé se construit ainsi. Cette histoire sera utilisée pour justifier leur entreprise touristique, comme nous le verrons plus tard.

Dans les premières sessions de l'interrogation d'Anna, l'histoire de son passé se reconstitue de manière plausible. Elle parle de son emploi sur le yacht, du fait qu'elle a été engagée par un riche Américain. Elle raconte l'arrivée d'un homme en fuite qu'ils ont hébergé sur le bateau et dont Anna est tombée amoureuse. En bref, le fugitif a ensuite disparu et Anna s'est mariée avec l'Américain qui est ensuite mort, la laissant seule héritière du vaisseau. La véracité de ces événements est mise en doute au moment où elle commence à parler comme si elle racontait une fiction, sur un « ton de récitation » (1 : 613), consciente de l'intérêt que gagne son histoire. « C'était, dit-elle, si on veut, un marin... » (1 : 613). Elle débute de manière provisoire, cette histoire « sur commande » initiée par une volée de questions du narrateur. « Tu parles comme un livre » (1 : 660) lui dit le narrateur. Celui-ci offre de participer à la construction de cette histoire. Il dit à Anna à plusieurs reprises « Un jour, [dit-il] j'écirai sur toi un roman américain » (1 : 657, 685, 795). Anna envisage désormais sa vie sous l'optique romanesque. Pensant à une rencontre imprévue entre elle et son ex-amant en pleine nuit dans une ruelle de Marseille, elle suggère au narrateur la chose suivante : « Dans ton roman américain, [lui] dit-elle, si tu parles de cette rencontre, il faudra dire qu'elle a été pour moi, très importante...] Si c'est de la littérature, j'en suis venue à la littérature à partir de là » (1 : 666). Anna reconnaît ici l'objectif littéraire de

déterminer des moments clés de l'histoire, et le besoin de les structurer. Elle présume que la littérature sert à qualifier d'extraordinaire un événement. Cette transformation d'une expérience de vie en récit sera un thème développé sous le signe du « plus grand amour » (1 : 627, 730). Selon le narrateur, le vrai propos de cette narration n'est pas la recherche du marin, mais « la femme du marin de Gibraltar » (1 : 679). Pour nuancer cette observation, nous ajoutons qu'au cœur du roman se trouve la grande valeur qu'Anna attribue à la créativité en général.

Le passé enjolivé d'Anna est l'agréable raison de l'aventure qu'elle vit avec son équipage. Sans certitude, sans confirmation, l'histoire du marin envoûte néanmoins plusieurs des personnages. Le narrateur lui aussi commence à s'accrocher à cette histoire du marin perdu, de même que l'équipage du yacht qui est voué à la poursuite de ce fugitif. La fabulation d'une telle histoire est surtout divertissante. Le personnage d'Anna rit beaucoup tout au long du texte.³⁷ Le divertissement atteint son apogée dans les témoignages du marin appelé Louis et de son ami, l'instituteur de Dahomey, et dont l'hyperbole constitue l'élément capital (1 : 766-771). L'éloquence exagérée de l'instituteur dahomézien leur assure une soirée amusante. La fiabilité des détails devient de moins en moins importante.

La poursuite du marin, basée sur une histoire du passé, détermine la route du voyage. Le personnage de Bruno, un membre de l'équipage, l'explique : « on n'a pas à chercher où aller » (1 : 653). Cette excuse pour voyager est admise dans une conversation entre Anna, Laurent, un autre membre de l'équipage et le narrateur :

- Ce qu'il faut, [dit-il], c'est une bonne obsession. Rien de tel.
- Pour ?
Elle se pencha vers moi.
- Un bon prétexte, [dit-il].
- Pour ?
- Voyager, [dit-il] en riant. (1 : 701)

Sont-ils des touristes ? Bruno avance cette idée en ce qui concerne sa capitaine : « peut-être elle se promène tout simplement » (1 : 651). Selon Anna, cette entreprise de recherche les distingue des touristes ordinaires. À cause de cette recherche, elle possède une connaissance plus riche des lieux que ces derniers ; elle suggère que le touriste ordinaire n'aperçoit pas ce qu'elle voit :

L'été, beaucoup de touristes vont voir les ports. Mais qu'est-ce qu'ils en connaissent, eux ? [...] Ce qu'on ne voit pas d'habitude, dit-elle, les petites rues, les coulisses, faites pour la fuite. Mais, elle hésita – j'y ai trop souvent vu des ombres trompeuses. (1 : 647)

Les lieux fréquentés par Anna sont ainsi colorés par une déception poétique. Le narrateur approuve finalement l'idée qu'ils ne sont pas de simples touristes :

Nous n'étions certes pas des touristes, nous ne pouvions pas en être, loin de là. Pour ceux qui cherchent un homme, les escales se valent toutes, elles sont beaucoup moins des sites naturels que des repaires d'hommes d'un certain genre. (1 : 750)

Le narrateur insiste sur la supériorité de leur raison de voyage – la recherche du marin – à l'opposé de la motivation du touriste ordinaire qui veut simplement voir de beaux sites. Cette attitude est présente dans son commentaire succinct au sujet de l'apparence de la côte : « Nous longeâmes la côte d'Afrique et nous l'eûmes toujours en vue après Tanger. Rocheuse et chaotique jusqu'au Sénégal, elle devint, à partir de là, plate et grise » (1 : 751). Cette expression descriptive, mais courte, reste bien en deçà d'une formulation de guide touristique.

Qu'ils soient touristes, voyageurs ou chercheurs, découvrir les traces du marin est amusant pour les personnages. Ce refus d'être considérés comme des touristes atteste de l'effort de la critique d'établir une distinction entre le touriste et le voyageur.³⁸ Nous avons parlé de la difficulté de faire réussir une telle tentative dans l'Introduction à la thèse.

Le témoignage d'Anna au sujet du marin fuyard n'est que le premier d'une série de comptes-rendus concernant ce dernier livrés par son équipage. De même que dans le film *L'Année*

dernière à Marienbad, les récits sur le passé commencent à se dissimuler. Au fond, dans leur multiplicité, ils n'inspirent que des doutes. Leur grand nombre de versions contribue à l'idée d'invention, de fabulation. Les comptes-rendus et les souvenirs proposés du marin répondent à ceux des personnages de X et de A dans *L'Année dernière à Marienbad*, multiples et incertains. Ils ressemblent peu au témoignage clair que fait le narrateur de sa vie passée dans la première partie du roman. Ce contraste des différentes manières de « raconter son histoire » structure l'œuvre tout entière. *Le Marin de Gibraltar* juxtapose le récit du narrateur, qui apparaît fiable, précis et sûr, à ceux d'Anna et de son équipage qui sont plutôt divertissants. Celui du narrateur réalise l'objectif d'un aller de l'avant, de la fin d'un mode d'existence qui ne lui plaît pas. L'objectif d'Anna et des membres de son équipage est différent. Leur fidélité à l'invention leur assure un voyage perpétuel.

c. Le récit thérapeutique

Pour le narrateur du *Marin de Gibraltar*, la narration de son passé est une activité sincère et sérieuse. Raconter est la manière dont il consolide sa vie. Cette activité lui permet de se réassocier au monde. Si nous considérons le rire, le divertissement curatifs du malheur, les récitations de l'histoire du marin peuvent être qualifiées de thérapeutiques. Pour Anna, la mise en récit de son passé contribue à son espoir d'atteindre ou de revivre un jour un bel amour. Sa joie, son rire annoncent son contentement. Les histoires séduisantes du marin, remplies de mystère, alimentent chez Anna et le narrateur leur propre histoire d'amour heureuse. *Le Marin de Gibraltar* met aussi en scène un type de bonheur qui dépend de l'affabulation.

L'affabulation attachée au tourisme est discutée dans le passage suivant qui montre les personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* dans une conversation sur leurs vacances et sur la

possibilité de visiter un site historique à Tarquinia. Le personnage de Diana perçoit leur emplacement actuel comme désolé et désert, alors que Jacques assimile catégoriquement leur motivation touristique à « la littérature » :

- Il y a des gens, continua Diana, que la désolation du soleil et des chemins déserts rend déraisonnables, voilà ce qu'il y a.
- C'est ça, dit Sara, on voudrait bien partir et en même temps il nous est difficile de partir. C'est bien ça ?
- Que de la littérature, dit Jacques.
- La littérature est toujours d'un grand secours, dit Diana. (1 : 930)

Il n'est pas évident d'interpréter ce passage composé de courtes répliques. Diana dit-elle que la littérature est sécurisante parce qu'elle aide à définir l'espace désert et vide ? Jacques dit-il que le discours touristique consiste en des éléments imaginés, des faits agrémentés ? Partir ou non reste ainsi une question inconséquente. Nous voulons souligner que Diana insiste quand-même sur le caractère thérapeutique d'une telle affabulation, sur son effet salvateur.

Il est également thérapeutique pour les protagonistes de notre corpus de reconstituer leur histoire. « Raconter son passé » pousse la Française, Francine, et le narrateur du *Marin de Gibraltar*, à aller de l'avant. Dans le cas de l'histoire étourdie d'Anna, à côté du fort élément de divertissement, il existe une préparation pour son avenir avec son nouvel amant, le narrateur. Nous allons définir ce moment dans les textes comme « une ouverture ».

3. L'espace créatif ouvert par le voyage

Dans cette troisième partie du chapitre, nous associons l'idée des vacances à une ouverture dans le temps et l'espace, c'est-à-dire à une suspension de toute forme d'encombrement. Simona Crippa remarque le caractère « hors-temps » qu'évoque la deuxième partie du *Marin de Gibraltar* (Crippa 136, 142). Avec elle, Gilles Philippe souligne le thème de « nul-part » chez Marguerite

Duras, associé souvent à un « corps sans nom, chambre d'hôtel quelconque [...] tels sont les points de départ d'*Hiroshima mon amour* en 1960, du *Dialogue de Rome* en 1982, et de tant d'autres œuvres » (Philippe 3 : xiii), faisant écho l'idée sur l'hôtel donnée par Monique Pinthon, notée dans le deuxième chapitre de la thèse. Avec ces critiques, nous observons un vide perceptible dans les textes à l'étude, où semble exister l'absence d'un objet clair à décrire. La lacune, le « rien » le « hors-temps » sont des conditions qui inspirent l'imagination des personnages.

Pour les personnages des récits et des films de notre corpus, l'espace et le temps ouverts par le voyage mènent à une véritable expérience de vacuité, qu'ils mettent à profit. Cette hypothèse fait suite à la discussion sur l'espace vacant amorcée dans le chapitre précédant, qui souligne chez les personnages l'usage d'un tel espace comme lieu de méditation. Le lieu « vacant » peut également être représenté comme un espace qui inspire la création. Les sites touristiques représentés dans ces textes et ces films le sont souvent comme des espaces vides. Ces types d'espaces sont bien désirés par les personnages – c'est-à-dire qu'ils désirent des *vacances*, des lieux non encombrés des préoccupations quotidiennes. Les exemples du *Marin de Gibraltar* et des *Chantiers* montrent comment l'espace où se trouve le vacancier provoque chez celui-ci le désir de le combler, de l'agrémenter d'un récit, d'un conte ou d'une histoire. Cela rappelle ce que le narrateur de *La Nausée* (1938) de Jean Paul Sartre, a dit de l'aventure : « pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter » (Sartre 64).

Nous utilisons ici les termes « récit », « histoire », « conte » de manière interchangeable. Ils représentent tous une suite d'événements et de faits décrits de manière verbale. Cette suite comprend un début, un milieu, une fin. C'est-à-dire que la narration - le récit, l'histoire, le conte - structure les phénomènes de façon nette, lisible et transmissible. Selon des circonstances d'usage, ces faits peuvent désigner des phénomènes réels ou imaginés. La distinction entre le réel et

l'inventé est inévitablement problématique. Nous ne traitons pas de cette question dans la présente étude. Nous constatons seulement que le corpus que nous analysons explore ce type de problème lié à la narration, aux procédés créatifs, aux suites de faits rassemblés et structurés. Tout comme l'art visuel, l'art de conter se base sur une toile vide.

a. La table rase comme point de départ pour la création

La représentation du vide se manifeste de différentes manières dans les textes de notre corpus ; elle est multiforme. Le vide est signalé premièrement par l'absence d'information donnée ou connue par un narrateur, ou dont sont privés certains personnages dans leurs quêtes ou dans leurs souvenirs. C'est le cas d'Anna qui recherche le marin disparu, sur lequel elle a peu d'informations fiables. Dans *Le Marin de Gibraltar*, l'ellipse informationnelle enjolive l'ouï-dire, fait grossir les rumeurs sur le marin perdu et vient démontrer comment le vide est une condition à la création. Deuxièmement, l'idée de vide s'associe de manière métaphorique à l'ennui et à l'oisiveté – à l'absence d'activité et de stimulation – c'est-à-dire à un temps vide, à remplir ; le temps semble être suspendu dans ces textes – un état auquel sont confrontés nos personnages de touristes. C'est justement un tel état d'oisiveté qui incite le protagoniste des *Chantiers* à se poser des questions et à leur imaginer ensuite des réponses. Allongé sur sa chaise longue, seul dans l'allée, à mi-chemin entre la grille des jardins d'un hôtel et un chantier, ce protagoniste observe le personnage d'une femme qui passe. Il « se demand[e] ce que pouvait bien faire cette jeune fille, à cette heure dans le bois » (1 : 1083). C'est alors qu'il commence à inventer « une histoire ». Troisièmement, la représentation de l'espace physique peut évoquer l'impression du vide. Dans le chapitre précédant, nous avons souligné que l'espace maritime visité par nos personnages de touristes est représenté par ses aspects vides. En place effectivement dans ces œuvres, grâce au décor touristique, se trouve

une table rase – une toile vide, un espace à remplir, à représenter, à inventer, à énumérer du point de vue du touriste. Gilles Philippe le souligne bien : « Pour Duras [...] tout est loin, le monde manque de pesanteur, il faut l'alourdir » (Philippe 3 : xvii). Le tourisme maritime a de l'allure, justement par son impression de largeur, comme André Rauch le rappelle : se promener sur la mer répond à « l'appel au grand large » (Rauch 1993, 73). Dans la réalité, les touristes maritimes recherchent cette expérience du vide qui est pour eux une situation agréable.³⁹ *La Vie tranquille*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Le Marin de Gibraltar* montrent un paysage maritime qui correspond par ses traits physiques à cette impression de largeur. Cet usage de l'espace dans la deuxième partie du *Marin de Gibraltar* – sa dimension de table rase – est noté par Cecile Hanania qui souligne le « paysage abstrait » (Hanania 2017, 39) du roman et par Simona Crippa qui note un « dés-ancrage géographique » (Crippa 49). Les personnages ignorent la spécificité de leur environnement au profit d'une imagination fructueuse. Tous leurs omissions (de la réalité) constituent un espace narratif à développer, à écrire. Le narrateur du *Marin de Gibraltar* se trouve ainsi dans une situation où il a toute une nouvelle vie à construire, un nouvel espace dans lequel se réparer.

Dès lors, il n'est pas surprenant que l'œuvre de Duras soit peuplé de personnages d'écrivains -souvent des touristes - qui observent le potentiel narratif de leur situation exempte des soucis ordinaires. Plusieurs de ses personnages écrivent : Jacques Hold dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Peter Morgan dans *Le Vice-Consul*, et Stein dans *Détruire dit-elle*. Le choix d'introduire un personnage d'écrivain dans une intrigue sensibilise immédiatement le lecteur au processus créatif. Certains d'entre eux entreprennent une « forme de création proche du conte » (Jacquot 74) : Anne Desbaresdes et Chauvin dans *Moderato Cantabile* par exemple, et la narratrice d'*Emily L*. Ces œuvres explorent toutes la démarche créative au travail dans la narration. Dans *Le*

Marin de Gibraltar, cette conscience aiguë de l'acte d'inventer, de narrer, est illuminée par le fait que le narrateur admet très vite qu'il ment : « D'habitude je mens beaucoup, à [Jacqueline], à mes chefs de services [...] j'ai inventé une maladie de foie » (1 : 537). Ces mensonges ne sont pas forcément alarmants ; le texte que nous avons en main atteste de l'habileté du personnage à « conter », à écrire, à fabuler pour notre plaisir. Le narrateur du *Marin de Gibraltar* anticipe le mensonge chez autrui. Il ne craint pas le manque de vérité dans le témoignage d'Anna :

- Et si j'avais tout inventé ? dit-elle.
- Tout ?
- Tout.
- Les choses entre nous devenaient inévitables. Ce fut comme si elle me le disait.
- Ça ne changerait pas grande chose. (1 : 737)

Anna et le narrateur deviennent ici complices dans la création d'une histoire. Nous explorerons maintenant l'art et les artifices associés à cette préoccupation.

b. La mise en abyme

Le récit du *Marin de Gibraltar* raconte l'histoire de personnages qui créent eux-mêmes une histoire. Ce roman représente un exemple de méta-textualité ; c'est un texte qui rappelle au lecteur qu'il lit un texte - avec son narrateur par exemple qui pense à écrire « un roman américain » (1 : 657). L'expression « mise en abyme » est adaptée en sémiologie pour désigner cette condition où une œuvre encadre une autre. En bref, cette expression « se dit d'une œuvre montrée à l'intérieur d'une autre qui en parle » (*Petit Robert* 5). La construction d'une « mise en abyme » est un moyen d'accentuer l'idée d'invention, de jeu.

La deuxième partie du *Marin de Gibraltar* dépeint ainsi une forme de métafiction, par laquelle les protagonistes discutent fréquemment de l'art de créer leurs histoires. En général, les œuvres de Duras « sont la vaste mise en abyme de leur genèse dont les sujets, les lieux, le temps ou les

personnages, ne se détachent pas » (Blot-Labarrère 12). Cette méta-textualité se retrouve par exemple dans le récit d'*Emily L.* : le personnage qui accompagne la narratrice en vacances montre bien la notion de métafiction quand il lui dit en arrivant à la station balnéaire que « [c]'est un endroit qui [lui] plaît, ici, un jour ce sera dans un livre, la place, la chaleur, le fleuve » (4 : 404). Le lecteur a l'impression de tenir en main le livre annoncé. Parallèlement à d'autres œuvres de notre corpus, *Emily L.* explore le thème de rencontres fortuites et des histoires imaginées par les personnages, qui transpirent pendant les vacances. Dans *Emily L.*, il est question de l'histoire imaginée d'une plaisancière, un personnage qui fascine la narratrice et son compagnon pendant leur séjour dans un village maritime, où ils passent leur temps au café. L'histoire inventée est celle d'Emily, une vieille femme rencontrée et observée dans ce café. La narratrice se met à développer l'histoire d'Emily selon un minimum de détails offerts par la patronne. Tout comme l'intérêt que Maria montre pour le meurtrier pendant son passage au bar, dans *Dix heures et demie du soir en été*, et celui des personnages des *Petits Chevaux de Tarquinia* pour le démineur, un étranger saisit l'imagination des passants. Ces œuvres ont en commun de situer une partie de leurs intrigues dans des lieux publics qui attirent les touristes – le café, le bar, la salle à manger de l'hôtel. Ces personnages de touristes sont en général dépourvus de toute connaissance des lieux et de leurs habitants. Ces lieux de rencontres fonctionnent comme des sites de recherches où des connaissances sont obtenues, à partir des sources plus ou moins fiables, c'est-à-dire à partir de ce qu'ils disent les clients et les serveurs.

c. D'autres éléments du récit qui donnent à voir son caractère d'invention

D'autres aspects du *Marin de Gibraltar* contribuent à l'exposition au lecteur de son propre processus de création. Le vocabulaire du conte figurant dans les témoignages sur le marin assassin

renforce l'impression que l'histoire est inventée et sert de divertissement. Conter constitue un moyen de remplir le temps vide et Anna sait bien le faire, consciente de son habilité à distraire et à amuser les autres. Comme nous l'avons déjà noté, la capitaine Anna commence l'élaboration de son histoire comme si c'était un conte de fée : « C'était, dit-elle, si on veut, un marin » (1 :13). Fasciné par elle, le narrateur veut simplement l'entendre parler : « Invente ce que tu veux, mais il faut que tu me parles » (1 : 665). Après qu'Anna a décrit les traits aimables du marin, le narrateur ajoute, comme s'ils choisissaient librement le caractère du marin, que : « Tout le monde l'aime celui-là, [dit-il]. Celui que tu en as fait [...] toi tu le sais, [dit-il]. Il relève entièrement de toi. Continue ton histoire » (1 : 683). À noter ici est la présence du souci de plaire aux auditeurs, un trait sûr du conte. Arrivés en Afrique de l'Ouest, sous l'égide d'Epaminondas, ex-membre de l'équipage, les personnages rencontrent l'instituteur de Dahomey, un personnage qui est particulièrement adroit dans l'art du conte. Il commence son récit à « voix basse », en insistant sur la nature clandestine de son récit : « la police est partout, nous dit-il » (1 :754) Il continue sur « le ton de l'épopée et du mystère, passablement ivre, accompagné des accents héroïques et tristes des mélopées de l'Akatora » (1 : 755). Cet orateur habile n'ignore pas le rôle de l'imagination dans des témoignages : « L'imagination féconde de certains croit voir en lui [le marin de Gibraltar] une des réincarnations de notre grand Béhanzin » (1 : 758).⁴⁰ C'est justement « [l]'imagination féconde » qui fait avancer ce projet de « chasse au marin ». Le narrateur est invité à bord du yacht parce qu'il a de l'imagination. Anna voit en lui quelqu'un qui sait que « tout est toujours possible » et que le marin recherché pourrait être « au coin de la prochaine rue » (1 :694). Le narrateur semble capable d'assumer le rôle de conteur et de répondre à l'espoir d'Anna qu'il lui raconte un jour « une histoire marrante, longue, qui ne finira plus » (1 :698). Anna choisit les membres de son équipage pour leur capacité à imaginer l'existence du marin de Gibraltar. Le personnage

d'Epaminondas a ce même trait de « beaucoup d'imagination » (1 : 644). Elle dit la même chose de celui de Laurent (1 : 699). Ce trait d'imagination nourrit leurs contes.

Une manière de mettre en scène (le processus de) la création – la production artistique – est de montrer des personnages en train de juger et d'analyser ce qu'ils produisent : ainsi, le personnage de Bruno, un membre de l'équipage, est particulièrement critique. Il déclare que

C'est une histoire à dormir debout, comme on dit. On en raconte tant que ça ferait un roman. C'est comme pour les messages. Il y en a qui le voient [le marin de Gibraltar] partout. Alors, même quand on reçoit des messages, c'est encore comme si on n'allait nulle part. (1 : 653)

Bruno est découragé face à la quantité de témoignages et à l'absence de fiabilité de ces observations du marin perdu. Selon Bruno, le tout ne vaut rien. À propos de la capitaine déterminée à retrouver le marin, Bruno s'amuse à dire que c'est « une femme romanesque » (1 : 663). Il remarque aussi que c'est « une femme qui s'ennuie » (1 : 651). Selon Bruno, Anna comble le temps avec la recherche du marin. Eola, le patron de l'auberge à Rocca, est l'un des premiers personnages à raconter l'histoire de sa recherche du marin. Il juge que ce dernier est amusant et étrange. : « Un drôle d'homme. Une drôle d'histoire » (1 : 573). Le narrateur le juge de la même manière à quelques reprises (1 : 574, 621, 638). Il plaisante aussi : c'est « marrant, [dit-il], si on racontait cette histoire dans un livre personne ne la croirait » (1 : 663). Ce jugement guide bien ironiquement notre lecture.

L'existence de plusieurs versions de l'histoire du marin en fuite fait concéder au narrateur d'avoir l'impression « qu'il y a dix histoires du marin de Gibraltar » (1 : 734), toutes incertaines, aucune dominante. Renforçant l'impression d'artifice, les détails de ces témoignages sont ambigus et s'appuient sur des sources vagues comme « d'après ce qu'on disait » (1 : 704). Ces développements découlent d'un manque d'information. Créée par de multiples voix, l'identité du marin est floue (Crippa 139). Anna dit qu'il « n'était vraiment de nulle part » (1 : 613). Son vrai

nom reste inconnu de la capitaine (1 : 631), et varie selon le témoignage : « On l'appelait cette fois Pierrot » (1 : 705) raconte Epaminondas qui a retrouvé le marin deux fois déjà, à titre de coiffeur à Port Saïd et de teneur de bordel à Constantinople (1 : 721). Dans le récit de l'instituteur de Dahomey le marin s'appelle Gégé et il trafique des armes (1 : 756). L'instituteur admet que ses sources ne sont pas fiables. « Je sais par ouï-dire » (1 : 757) proclame-t-il. Par sa multiplicité, l'histoire du marin est comparable à l'histoire de l'homme X et de la femme A dans *L'Année dernière à Marienbad*. Le lecteur/spectateur est mis dans la position de discerner l'inventivité générale que représentent *L'Année dernière à Marienbad* et *Le Marin de Gibraltar*. Sont ainsi à l'œuvre des interprétations variées des événements, dont chacune peut potentiellement apporter sa propre version de ce qui est arrivé. Anna est à l'écoute de nombreux témoignages différents. La volonté de tout écouter et de tout croire est forte chez elle :

Après des années d'expérience, [Anna] savait, non seulement que les indices les plus légers, les plus vagues, ceux qui auraient pu faire sourire des novices en la matière, pouvaient quelquefois receler un commencement de vérité, mais aussi qu'on devait, quelquefois, faire confiance à tous, aux menteurs, aux imbéciles, et même aux fous. (1 : 753)

Toutes les histoires comptent. Pour Anna chaque version de l'histoire du marin porte un grain de vérité et revendique la possibilité que son marin existe quelque part.

Le mode verbal qui convient aux phénomènes restant à déterminer est le conditionnel (*Bescherelle l'art de conjuguer* 165). Dans son analyse des traits stylistiques dans l'écriture de Duras, Dominique Noguez commente l'usage de ce mode dans son film *Le Camion*. Celui-ci a pour thème le rapport entre le déplacement et le développement du récit. Ce thème est exploré dans un dialogue entre la cinéaste et un personnage qui l'interroge sur le film qu'elle veut faire, à propos d'un camion traversant divers paysages des Yvelines. Ce dialogue, souvent présenté en mode *off*, accompagne des images panoramiques de routes nationales. Selon Dominique Noguez,

Le Camion met en valeur « le potentiel narratif » (Noguez 49) d'une promenade en camion. Par « potentiel narratif », Noguez désigne un mode de discours figurant dans la narration du trajet du camion : vers le début du film, par exemple, l'intervenant raconte qu'il « aurait été une route au bord de la mer. Elle aurait traversé un grand plateau nu » (3 : 267). Le récit du *Marin de Gibraltar* met justement en scène ce même « potentiel narratif », c'est-à-dire que les éléments nécessaires pour raconter une bonne histoire sont ramassés dans l'imagination des personnages. Bien que l'histoire du marin ne soit pas racontée au mode conditionnel, ce conte refuse toute formulation définitive. La recherche de marin que fait l'équipage du yacht dans *Le Marin de Gibraltar* avec son « potentiel narratif » reflète le simple plaisir de raconter et d'écouter une bonne histoire.

Le mode conditionnel s'associe aussi à la notion de jeu. Le scénario du *Camion* commence par une citation du *Bon Usage* de Maurice Grevisse à propos du mode conditionnel. Dans cette citation utilisée par Duras, le grammairien souligne que le mode conditionnel s'emploie

pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction en particulier, un conditionnel pré-ludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu. (3 : 265)⁴¹

Nous signalons ici l'emphasis accordée par Duras dans son scénario à l'explication de Grevisse qui prend pour exemple les jeux d'enfants, car l'impression de proposition de jeu, de récréation, n'est pas absente dans le conte du marin en fuite. *Le Marin de Gibraltar* se distingue d'autres œuvres du corpus par cette impression de légèreté, de jeu. L'histoire du marin n'est en soi pas trop importante. Si le marin n'est pas retrouvé, ou même s'il est tout à fait inventé, il continue de représenter pour l'équipage du yacht la liberté de décision et de déplacement. Le mode conditionnel est la porte d'entrée de l'imagination, importante pour Duras et pour Resnais dans son film *L'Année dernière à Marienbad*. Le mode conditionnel propose un espace à déterminer, où rien n'est inscrit dans le marbre.

Une autre manière dont un texte rend le lecteur conscient de la fabulation à l'œuvre dans le récit est l'évocation de scènes de bavardages. Les bavards ont tendance à choisir librement dans quel sens part une histoire. Le choix de la direction prise par une histoire est librement exercé par les pratiquants du commérage. Avec d'autres œuvres de notre corpus, *Le Marin du Gibraltar* est encore un exemple de récit qui évoque le rôle du commérage dans le développement d'une intrigue. Ce thème, mentionné dans le troisième chapitre de cette thèse, est un élément important du texte des *Petits Chevaux de Tarquinia*, de *Dix heures et demie du soir en été* et de *L'Année dernière à Marienbad*. Les aspects spatiaux et physiques du lieu touristique rendent possible et accommodent une situation sociale propice au commérage, comme celle illustrée dans l'image suivante de *L'Année dernière à Marienbad* :



Image fixe d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, bande annonce officielle (0 : 33)

Comme cela a déjà été noté, les salles à manger d'hôtel, avec les halls d'entrée, sont les endroits où les personnages de voyageurs, de passants, de touristes, se rassemblent et se parlent. Ils comblent ainsi des lacunes dans leurs connaissances, et s'informent malgré le manque de substantiation ; c'est-à-dire que le manque d'informations solides n'empêche pas les personnages de rendre compte des événements. La distinction entre le bavardage et la formulation d'informations véritables n'est pas clairement faite. Le personnage d'Epaminondas dans *Le Marin*

de Gibraltar donne l'alerte : « tout ce que je sais, je l'ai surtout appris des autres, par des bruits qui courent. Mais tu sais, on peut devenir bavard d'un seul coup » (1 : 735). Ainsi se déroule naturellement une narration et le développement d'une histoire plus ou moins fabulée « d'après ce qu'on disait » (1 : 704) et par « ouï-dire » (1 : 757). Sans savoir que le narrateur est un membre de l'équipage du bateau d'Anna, un inconnu, un garçon de café du port de Tanger, lui raconte l'histoire de la femme qui vient d'arriver dans le port sur *Le Gibraltar* à la recherche d'un marin. Anna est une sorte de légende. Bruno fait remarquer que l'« on le sait dans tous les grands ports du monde qu'elle [Anna] le cherche [le marin de Gibraltar] » (1 : 653). Le garçon de café transmet cette information de manière complètement innocente.

Comme une toile blanche, le vide ressortant du manque d'informations inspire ainsi l'invention de détails par celui qui raconte.

d. Imaginer une aventure amoureuse : l'exemple des *Chantiers*

Le protagoniste des *Chantiers* jouit de son état de suspens. Il rappelle la figure typique au cinéma, décrite par Blum-Reid, du voyageur discret, passant inaperçu, peu visible, loin du regard de ses pairs, sans rapport à long terme avec d'autres voyageurs (Blum-Reid 7). Il parvient à s'isoler grâce à l'espace touristique, un espace déconnecté, et qui constitue pour le voyageur une invitation à l'innovation. Dans *Le Marin de Gibraltar* et *Les Chantiers*, l'état de suspension à l'œuvre est montré de manières différentes. Le premier roman évoque un paysage océanique et insiste sur sa vacuité. L'intrigue du deuxième roman se situe dans un hôtel sur un terrain boisé ;⁴² dans ce dernier récit, l'impression de suspension vient aussi du manque complet de contextualisation, c'est-à-dire de l'absence d'information sur la vie antérieure des personnages. Les personnages arrivent à l'hôtel

et vivent ensuite une nouvelle histoire (amoureuse) orchestrée par le protagoniste. Pour le protagoniste des *Chantiers*, seul compte le moment présent.

Le chantier de construction figurant dans *Les Chantiers* est mis au pluriel dans le titre du récit. Par son titre, *Les Chantiers* reconnaît deux sortes de construction, celle d'un bâtiment et, au sens métaphorique, la construction d'une histoire, la réalisation de l'objet imaginé, voulu, fantasmé.

L'association du tourisme à l'imagination est expliquée par Olivier Burgelin dans son analyse des constituants du phénomène du tourisme : le site touristique comprend une « porte d'entrée dans l'univers 'magique' de l'imaginaire » (Burgelin 69). Burgelin interprète dans son analyse une idée d'Edgar Morin, selon lequel le tourisme répond à un besoin profond d'écart de la réalité. Ce voyage nourrit « la riche vie intérieure de l'univers de fantasme » (Burgelin 68), c'est-à-dire la « production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper de la réalité » (*Petit Robert* 892). Cet univers de fantasme est bien représenté dans *Le Marin de Gibraltar* et *Les Chantiers*. Pour le protagoniste des *Chantiers*, l'hôtel est un lieu propice à l'imagination. Ce récit est focalisé sur le point de vue d'un homme séjournant dans un hôtel où il est pris de fascination pour une femme, une autre cliente. Il pense continuellement à elle et imagine ses traits de caractère et les motivations liées à ses actions. Cette réflexion constitue le fondement de l'aventure qu'il va vivre.

Rappelons ici le constat de Bettina Mattias : « hotels are perfect experimental settings » (Mattias 2006, 5). L'intrigue des *Chantiers* commence justement dans l'allée d'un hôtel, près d'un bois. Le protagoniste observe une femme qui passe deux fois devant lui. Il ne comprend pas son air anxieux et agité, et il se pose des questions. Un mystère se présente ainsi. La « curiosité grandissante » (1 : 1084) de l'homme tourne à l'obsession : « Il y avait bien une demi-heure qu'il n'a pas pensé à d'autre chose » (1 : 1084). Sans que la femme l'aperçoive, il observe qu'elle a peur

d'un chantier de construction tous près du sentier forestier (1 : 1085). Le héros cherche à comprendre la peur de la femme devant ce chantier. Cette question incite son imagination à construire un récit, une suite de propositions qui établissent la motivation de la femme. Le désir de résoudre ce mystère est un moyen par lequel ce protagoniste s'implique dans la vie de cette femme qu'il observe. Cet élément d'obscurité est le nœud autour duquel se construit *Les Chantiers*. Ce texte ressemble ainsi aux romans *Dix heures et demie du soir en été* et *Le Marin de Gibraltar*, où les héros sont également amenés par un phénomène mystérieux à penser de manière créative. Ces trois récits ne résolvent pas tous les mystères qu'ils représentent ; l'endroit où se cache le marin de Gibraltar n'est jamais trouvé par exemple. Les récits, tels qui mettent sur pied des circonstances mystérieuses – tout comme dans le genre du roman policier - engagent l'esprit analytique (et créatif) des personnages. Le protagoniste des *Chantiers* passe ainsi son temps à analyser le chantier, ses progrès, l'attitude des ouvriers. Il analyse surtout l'hésitation de la femme devant ce chantier. Il développe toute une interprétation où figurent des traits de courage, de lucidité, d'habileté, de dépassement de la peur (1 : 1087). L'histoire qu'il invente pour la femme le satisfait : « Il constata qu'il [...] était content » (1 : 1088) de cette fabulation sur le triomphe de la femme sur la peur, une peur qui relève en fait de son imagination.

Les Chantiers montre que l'oisiveté des vacances inspire l'imagination. L'oisiveté du narrateur consiste à s'asseoir sur les bancs des allées, sur les chaises des corridors et de la salle à manger. Par cette position il cherche à se divertir. Tout comme s'il était assis dans un fauteuil de théâtre, il a l'air d'attendre un spectacle. Le terme « spectacle » rentre amplement dans le champ lexical des *Chantiers*. Pensant à la femme, l'homme-observateur se demande par exemple « quel spectacle pouvait la retenir ou ce qu'elle pouvait trouver à faire dans ce bois au lieu de regagner l'hôtel » (1 : 1084). Plus tard, il espérait toujours pouvoir assister à nouveau au spectacle

commencé l'autre soir » (1 : 1088) sur le sentier devant le chantier. Ce texte souligne ainsi le regard du touriste sur l'autre, l'étranger dont les actions inspirent de la curiosité. Dans la salle à manger, une mise en abyme se présente : l'homme, de sa table, observe comment la femme, aussi à table, regarde par les baies. Il note que la femme regarde avec « avidité » le « spectacle » (1 : 1090, 1091) offerts par les baies vitrées sur un terrain de tennis. Pour le protagoniste, c'est la femme même qui constitue pour lui le sujet du spectacle. L'homme se positionne pour que la situation des tables mette la femme « dans le champ de son regard, et il la voyait sans tourner la tête. Il lui suffisait de lever les yeux » (1 : 1089). Utilisant les termes du cinéma, l'homme raconte qu'elle « lui apparaissait au dernier plan, de profil » (1 : 1089). « Ces repas furent pour lui l'occasion d'observer bien des choses à son sujet » (1 : 1090). Il prétend savoir (invente) la signification des expressions de son visage. Dans une longue réflexion, par exemple, il examine « l'alliance de cette santé [elle mange avec appétit] et ce refus [du chantier – sa frayeur] » (1 : 1090). Il ne réfléchit pas en vain, et se félicite de ses bonnes interprétations : « Il avait eu raison, elle avait certainement décidé d'éviter la vue du chantier » (1 : 1088-89). Il remarque sa façon de scruter le monde autour d'elle, d'étudier son environnement à plusieurs reprises (1 : 1090). Elle porte « l'effet d'une naïveté adorable et qui ne pouvait être sensible qu'à lui » (1 : 1092). Ainsi cet observateur se voit, à tort ou à raison, comme quelqu'un doué de sensibilité. Tout comme le narrateur du *Marin de Gibraltar*, le protagoniste des *Chantiers* est à la recherche d'une histoire. Celle-ci vient compenser « l'absence de drame dans sa propre vie » (1 : 1101).

Dans son étude des *Chantiers*, la critique Yvonne Guers-Villate signale avec nous l'élément d'invention dans le discours du protagoniste : « Chaque nuit [l'homme] [...] inventait [la femme] de nouveau » (Guers-Villate 91). Le temps que le protagoniste passe à inventer l'histoire de la femme aboutit à une rencontre amoureuse à la fin du récit. À partir de trois

conversations légères, l'homme se crée une vision bien précise de la femme, et justifie en imagination les mouvements de celle-ci et ses choix, celui de ne pas quitter l'hôtel par exemple à cause de sa frayeur du chantier. Il l'imagine en train d'imaginer !

Il l'imagina seule dans sa chambre, inventant de faire ce geste [de rencontre amoureuse ...] l'inventant avant l'heure, avec une audace presque virile. Et de même, elle avait mis une robe nouvelle, de couleur rouge. (1 : 1105)

L'homme est conscient du moment où la rencontre de cette femme effrayée devant le chantier cesse d'être « un événement de son esprit » et tend à devenir « un événement de sa vie » (1 : 1088), c'est-à-dire qu'il fait réussir son aventure : il pense de manière ironique qu'il « [a] cessé de le voir en spectateur difficile, qui exige la perfection, quand on ne peut attendre pareille perfection que dans l'art » (1 : 1088). Cette formulation lucide de l'homme, portant sur la recherche de la perfection dans son image de la femme, rappelle son propre projet (de perfectionnement artistique) de créer une intrigue. Il laisse cependant de côté une telle conclusion en faveur d'une vision plus romantique. Il est conscient de sa lente entrée dans une illusion, dans une histoire qu'il se raconte, dont son analyse détaillée est une création.

Ainsi peu à peu l'homme s'obscurcissait. Quittant le monde des idées claires, des significations claires, il s'enfonçait lentement chaque jour plus avant dans les forêts rouges de l'illusion. (1 : 1095)

« Délivré d'une réalité » (1 : 1095), l'homme participe à une forme du *storytelling*. Il interprète son environnement de manière symbolique : il arrive « à ne plus voir dans les choses que des signes. Tout devenait signe d'elle [de la femme] ou signe pour elle » (1 : 1095). L'interprétation de son monde doit correspondre à l'histoire à laquelle il se tient. Il est très sûr de celle-ci et de sa structure linéaire avec un début, un milieu, et une fin. Il pense avec certitude que « [m]aintenant, c'était la fin, leur attente se terminait. Ils le savaient tous les deux » (1 : 1105). Encore une fois, il imagine que la femme se prépare avec une attention esthétique pour « la fin » de leur histoire :

« elle se dressa en face de lui, dans la forme et la couleur exactes de l'événement imminent » (1 : 1105). La rencontre amoureuse se réalise de cette façon, à partir de cette préparation imaginaire, fantasmée.

Le protagoniste des *Chantiers* est content de son aventure : il pense que c'est « une chance, une joie, l'existence des choses comme le chantier » (1 : 1102). Il note sa propre transformation : « Il se sentait dans une disposition à vivre très longtemps en dehors de toute raison » (1 : 1106). Cette transformation consiste à compter moins sur la logique et l'empirisme, et plus sur l'instinct pour connaître le monde, une idée exprimée et symbolisée à la fin du récit par son envoûtement devant un champ de fleurs : « Cette convenance des fleurs entre elles fit monter à tous les points du corps de l'homme un flux violent de présence, de mémoire, et il eut l'impression d'être comblé de connaissance » (1 : 1107-8). Un espace (de vacances) dépourvu de signification est maintenant « comblé ».

e. *Le Marin de Gibraltar* : l'usage de l'imagination pour écrire

La capacité d'imaginer, si importante pour le protagoniste des *Chantiers* est également notable dans la transformation du narrateur du *Marin du Gibraltar*. C'est l'imagination qui mène le narrateur de ce roman à se créer une nouvelle identité, celle d'écrivain. Il a commencé cette aventure en se consacrant d'abord au projet d'Anna, celui de visiter une multitude de ports susceptibles de cacher l'homme qu'elle cherche. Jouissant de sa nouvelle liberté à bord du yacht, le narrateur du *Marin de Gibraltar* se concentre sur le présent et participe pleinement à ce voyage singulier. Comme le protagoniste des *Chantiers* ce personnage est satisfait de son aventure et de sa propre transformation. « La vie est quand-même belle, [déclara-t-il], à chercher un marin de Gibraltar » (1 : 722). Il est content d'avoir embarqué sur le bateau (1 : 735). Assis dans un café de

Tanger il annonce qu'il est en effet « désespérément heureux » (1 : 738). Progressivement le narrateur-interrogateur se découvre protagoniste, l'acteur principal du récit de la capitaine, c'est-à-dire de l'histoire de la recherche du marin disparu. Nous faisons remarquer, avec Bernard Alazet, que le narrateur du *Marin de Gibraltar* se redéfinit comme écrivain au moment où il embarque sur le yacht. La « chasse du marin et celle du koudou se confondent pour faire mieux entendre qu'elles ne sont ici que métaphores de l'activité d'écriture qui est la véritable recherche du livre » (Alazet, 1 : 1505). Simona Crippa résume aussi le parcours du narrateur comme « la création pure à tout instant » (Crippa 131). Nous continuons ici à en donner des détails.

Le narrateur du *Marin de Gibraltar*, le héros du roman qu'il est en train de formuler, est un personnage bien différent de celui qui s'arrangeait de sa vie au sein du ministère. Il se met à l'épreuve et vole de ses propres ailes comme écrivain. Il fait par exemple la preuve de ses qualités de prosateur quand il agrmente le témoignage d'Anna sur une rencontre passée avec son marin :

Alors, [dit-il], tu as retrouvé ta jeunesse, l'odeur ensorcelante des soutes et les océans fantastiques qui s'étaient étalés sous votre désir. Et le néon du café tout à l'heure si cruel est devenu un soleil si chaud que tu t'es couverte de sueur. (1 : 690)

Le narrateur prouve devant Anna qu'il est prêt à devenir un écrivain du texte très descriptif. Cet extrait n'est pas exemplaire du style général du roman que nous tenons en main. La juxtaposition de différents styles d'écrit avec le discours des personnages sur la mise en récit de leurs activités accentue le caractère artificiel de son projet de produire un roman.

En général, *Le Marin de Gibraltar* présente, à travers plusieurs de ses personnages, un vaste survol de l'art du *storytelling*. Le narrateur reconnaît le talent d'autres conteurs : il avoue par exemple que dès « qu'Epaminondas commença à parler [il fut] la proie d'une irrésistible bonne humeur. Il racontait avec beaucoup de grâce » (1 : 704). Tout au long du roman, l'existence du marin de Gibraltar reste improuvée à dessein, par tactique ; c'est une figure qui déclenche le

processus de création chez un nombre des personnages naviguant sur le grand large de mer, estompant les frontières entre la réalité et la fiction.

4. Conclusion : le perfectionnement de soi et de son récit

Dans un état de suspension, loin d'être passifs, nos personnages de touristes se mettent à décrire leur vie (celle du passé et celle qui se déroule). Nous allons maintenant revoir de manière sommaire la tradition du récit de voyage dont un aspect est l'usage de cette condition d'être ailleurs comme moyen de se perfectionner.

a. Le récit de voyage : la formation en l'art d'écrire

Le récit du *Marin de Gibraltar* associe clairement le voyage à l'écriture, à la création d'un texte, d'un « roman américain. » (1 : 657). Cette association répond à une longue tradition puisque l'acte de voyager est depuis longtemps associé à la production de comptes-rendus ; c'est-à-dire que le promeneur va générer et rapporter une histoire à raconter. En général, les thèmes de l'apprentissage et de la rencontre s'intègrent dans l'écriture sur le voyage. Cet héritage contribue à la pratique du tourisme évoquée dans les œuvres de notre corpus qui datent des années cinquante et soixante. Le *tour* – le terme anglais dont dérive le mot tourisme – décrit à l'origine le voyage en Europe que faisaient de jeunes aristocrates britanniques du dix-septième et du dix-huitième siècles. Comme son pendant contemporain – le touriste ordinaire - le jeune Anglais mettait de côté sa vie quotidienne pour élargir ses horizons. Cette classe privilégiée croyait que faire le *tour* de l'Europe contribuerait à sa formation et espéraient que ses changements de lieux influençaient sa façon de penser et de voir le monde. Quelques écrivains reconnus renforcent l'impression que le voyage est source de réflexion, voire de récit. Cette liste d'auteurs augmente rapidement depuis les voyages

et les comptes-rendus de Montaigne au seizième siècle.⁴³ En général ces récits ont en commun l'idée d'une amélioration de soi par la réflexion sur la nouveauté. Ils illustrent l'idée populaire selon laquelle le déplacement possède un caractère transformateur. De plus, ils montrent comment le voyage sert à affiner la capacité d'observer, de décrire, d'écrire.

Ce tourisme qui améliore la capacité d'observer et de décrire les habitudes de l'autre faisait de ces touristes-écrivains des amateurs d'ethnologie. Cet aspect ethnographique est supplanté cependant par le désir d'écrire bien, et de manière plutôt divertissante. Au dix-neuvième siècle, une multitude d'écrivains et de poètes de France s'intéresse au tourisme suivant le modèle britannique du *tour*, produisant ainsi un ample nombre de textes de nature documentaire et de textes de fiction inspirés de leurs voyages. C'était en vogue à cette époque de visiter des pays du moyen orient – l'Égypte, la Turquie, l'Iran par exemple (Winock 104). Regardons brièvement l'exemple de deux de ces écrivains : Gustave Flaubert et Henri Beyle – Stendhal – qui ont documenté leurs voyages dans les régions touristiques de la France – les Pyrénées et la Bretagne. Stendhal est le premier écrivain à utiliser le terme *touriste* – dérivé de l'anglais. Ce terme figure dans le titre de son œuvre de fiction *Les mémoires d'un touriste*. Le touriste en question, dans ce récit, est un homme d'affaires sans prétention, obligé à voyager, mais enthousiaste devant les lieux qu'il visite en France, et éprouvant les plaisirs de la nouveauté. Décivant la période historique comprise entre le *tour* des aristocrates et le tourisme de masse, les textes de Stendhal soulignent le simple plaisir de changer de lieu, d'observer et de raconter les aspects de la vie qui ne sont pas familiers au voyageur (Welten 173-4). Selon Ruud Welten, les récits de Stendhal représentent sa perception propre, un point de vue phénoménologique, c'est-à-dire qu'ils représentent son expérience particulière des lieux, ni plus ni moins. Ils nous donnent une perspective du « subjective tourist » (Welten 172). Flaubert, quant à lui, ne voyage pas autant que ses contemporains, mais

reconnaît le moyen par lequel ses voyages ont contribué à affiner ses capacités d'observation et de description (Winock 107). Le voyage et le tourisme sont reconnus ainsi pour être générateurs d'anecdotes et de textes, rédigés expressément pour intéresser et pour plaire au lecteur, plutôt que pour instruire celui-ci.

Le récit du *Marin de Gibraltar* s'inscrit dans cette tradition du récit de voyage en proposant une légère parodie, reprenant plus précisément l'œuvre de l'Américain Ernest Hemingway, *Les Collines vertes d'Afrique*, publié en 1935. Ce texte a été inspiré par une expérience de voyage de ce célèbre écrivain.⁴⁴ En général il est probable que les lieux touristiques figurent amplement dans l'œuvre de Duras tout simplement parce qu'elle se plaisait beaucoup à les fréquenter comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre précédent.⁴⁵ Le texte du *Marin de Gibraltar* décrit cependant quelques lieux d'Afrique imaginés et non pas visités par l'auteure. C'est Ernest Hemingway auquel elle fait donc référence, qui fait en réalité la chasse en Afrique, et non Duras,⁴⁶ ce qui n'empêche pas le thème de la chasse au koudou de dominer le séjour en Afrique dépeint dans *Le Marin de Gibraltar*. Pour les touristes de ce roman, la chasse constitue une sorte de jeu enfantin : « On partit le lendemain à 4 heures, comme de vrais chasseurs » (1 : 796). L'adjectif « vrais », associé au nom « chasseurs », montre qu'il s'agit ici d'un rôle que les personnages se donnent à jouer. Plus tôt dans le récit, le narrateur a encouragé Anna à faire semblant de faire la chasse au gros gibier. Il lui demande si elle ne veut pas « chasser le koudou comme dans les livres de Hemingway ? » (1 : 726). Il souligne ici qu'un tel projet de chasse imiterait un texte littéraire et il accentue ainsi le rôle de la littérature dans la perception des lieux. Selon le narrateur, les figures de chasseur de Hemingway ne perdent pas de vue l'aventure en cours : « [l]e soir, après la chasse quelquefois, de littérature. Mais avant tout, ce sont des chasseurs de koudous » (1 : 726). Anna et le narrateur imite

l'œuvre de Hemingway en insistant eux aussi sur leur propre aventure au Dahomey, une aventure qui contribuera également à donner une impression littéraire du lieu.

Selon Cécile Hanania, la description topographique des récits de voyage constitue une référence arbitraire. La critique souligne l'idée que la géographie, dans *Le Marin de Gibraltar* est un constat « de culture autant que de nature » (Hanania 2017, 35). Selon Cécile Hanania le référentiel dans ce roman n'est pas celui de la réalité physique, mais de l'œuvre de Hemingway. Les personnages de touristes y visitent ainsi des lieux « romanesques » et aperçoivent ces lieux à travers une optique déjà textualisée.⁴⁷ Bertrand Westphal confirme l'interdépendance entre texte et lieu dans un cycle perpétuel de définition de l'un par l'autre. Son domaine d'étude, la géocritique, vise selon lui à « connecter plusieurs regards tournés vers le même lieu » et concerne des « multiples sens du *topos* (lieu devenu mot) et du *logos* (mot devenu lieu) » (Westphal 9). Par exemple, le regard de Hemingway dans *Les Collines vertes d'Afrique*, consiste en un portrait sérieux de rencontre avec l'autre et d'épreuve physique. Le texte de Duras propose en revanche une irréalité fantasmée, un divertissement, une claire fabulation du lieu lui-même vécu à partir de sa représentation par Hemingway. Cette invention du lieu sert à renforcer la nouvelle identité du narrateur aventurier/écrivain.

b. Conclusion : l'identité renouvelée

En partant à la recherche du personnage éphémère du marin, l'équipage du yacht reconnaît les problèmes liés à la notion d'identité : le narrateur affirme qu'ils se heurtent « aux insondables mystères de l'identité humaine » (1 : 721). Bien que cette déclaration concerne l'identité du marin, elle s'applique également à celle du narrateur. L'identité personnelle est représentée dans ce roman comme une entité à créer, un objet instable, à renouveler, à réimaginer. Les histoires développées

à l'intérieur du texte du *Marin de Gibraltar* sont identitaires de ces deux manières : elles définissent à la fois qui était le personnage du narrateur et celui qu'il devient, quelqu'un au talent créatif.

La figure du touriste, dans plusieurs d'œuvres de notre corpus, est consciente de son déplacement et du fait que celui-ci lui apporte toute une nouvelle histoire qui émerge de sa situation inédite. Le désir de se réinventer manifeste chez le narrateur du roman *Le Marin de Gibraltar* fait écho au personnage de Maria et à son excursion en voiture dans *Dix heures et demie du soir en été*, quand elle s'implique brièvement dans la vie d'un assassin. L'action de s'aventurer permet à ces protagonistes de devenir quelqu'un de plus fort et de plus déterminé qui va ignorer et laisser tomber son identité antérieure. C'est dans ce sens que le « récit de voyage » est identitaire. Sylvie Blum-Reid note cet aspect identitaire du voyage quand elle constate qu'il s'agit d'un voyage « into self, an expression of one's identity » (Blum-Reid 7). Pensons aussi aux exemples des personnages de la Française dans *Hiroshima mon amour*, de l'homme X et de la femme A dans *L'Année dernière à Marienbad* qui se redéfinissent grâce à leurs rencontres. Les actions du protagoniste des *Chantiers* exemplifie aussi ce désir de se recréer, de s'engouffrer dans sa présente situation de touriste. Ses actions montrent également l'association étroite entre l'imagination et l'identité.

Invention, réinvention, renouvellement sont les éléments thématiques qui font du *Marin de Gibraltar* et des *Chantiers* des récits à propos de la jouissance et qui montrent que le bien-être s'attache fortement à l'entreprise de voyage et de tourisme.

Nous avons souligné qu'un récit est attendu au moment où le voyageur, le promeneur, le touriste, met le pied hors de chez lui, un acte naturellement adaptif et créatif. Les personnages racontent leur histoire, construisent leurs récits à partir de leurs souvenirs et leurs espoirs, ce que le voyage, le tourisme, le déplacement tout simple, viennent faciliter. Ce processus fait démarrer

l'imagination, entraînant la représentation du passé ou l'évocation d'une nouvelle aventure. Le trait principal de ces constructions est le caractère ostentatoire et visible de cette subjectivité. La subjectivité du touriste devant son environnement constitue un trait générique du récit de voyage.

Le texte du *Marin de Gibraltar* joue d'une conscience aiguë de son inventivité et de son inscription dans une forme invraisemblable. En cela, ce roman s'écarte du film *Hiroshima mon amour* qui montre une voyageuse aux prises avec un épisode violent du passé. Le thème que partagent ces deux œuvres est celui de la reconstruction du passé qu'entreprennent les protagonistes.

Ce chapitre sur *Le Marin de Gibraltar* et sur *Les Chantiers* s'est concentré sur ce phénomène de la construction d'une histoire au niveau de l'individu. Nous avons souligné l'importance thérapeutique du « récit de soi », c'est-à-dire de la construction par chacun de sa propre histoire. Le chapitre suivant traitera de « l'histoire » de l'individu par rapport à l'histoire de sa société et au monde qu'il/elle habite. Il examinera le besoin individuel de consolider son histoire avec celle du monde et de s'inscrire dans cette histoire globale – une action qui rend nécessaire le voyage et le tourisme, notamment la visite de différents monuments.

Chapitre 6

Les lieux touristiques et le deuil : Retour sur *Hiroshima mon amour*

Le film *Hiroshima mon amour* s'est trouvé au centre de nos recherches tout au long de cette étude, car il exemplifie le mouvement paradoxal que nous avons signalé dans les chapitres précédents, et qui touche toutes les œuvres du corpus. Rappelons que ce mouvement au cœur des textes est marqué par le double phénomène de la paralysie et de la progression.⁴⁸ Notre dernier chapitre revient sur ce texte clé pour illustrer nos dernières observations quant à « la progression » du touriste face à ses traumatismes. Ce chapitre traite du site historique en fonction de la mémoire collective qui y est conservée, et du musée qui cristallise cette fonction à l'égard du traumatisme de la guerre. Nous comparons cette fois *Hiroshima mon amour* au récit de *La Mort du jeune aviateur anglais* qui expose, avec ce film, le besoin ressenti par un personnage de faire son deuil, de comprendre l'idée de perte dans un contexte collectif - une action accomplie en cours de route, initiée par l'activité touristique. Cette étude aboutit ainsi sur l'idée de la possibilité de la réparation. Notre argument principal est que les sites historiques fournissent aux protagonistes le temps et l'espace pour réaliser un deuil.

Grâce à un séjour au Japon, l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* réussit à consolider son vécu personnel de la guerre. Cette réussite est obtenue à Hiroshima, une ville qui a elle-même connu un événement dévastateur. Dans ce contexte d'une histoire de violence massive, *Hiroshima mon amour* représente deux sortes de pertes, de deuils : l'un collectif, l'autre personnel.

Dans nos analyses précédentes d'*Hiroshima mon amour*, nous avons abordé le thème du souvenir personnel de la guerre, qui apparaît initialement comme un fantôme venant hanter et paralyser le personnage de la femme française. Une deuxième exploration a montré que le voyage

de cette femme à Hiroshima lui permet de raconter son traumatisme. Maintenant, dans cette dernière enquête, nous étudions la représentation de la visite touristique faite par ce personnage au Musée du Mémorial de la Paix, une institution de commémoration de portée internationale, vouée à la mémoire de l'événement fatal de la bombe atomique. Nous commenterons la représentation de la transformation du site de la catastrophe devenu site touristique, et poserons la question du rôle tenu par ce genre de site dans le travail de deuil de ceux qui le visitent. D'emblée, nous notons que notre sujet concerne les représentations littéraires et cinématographiques d'espaces géographiques réels qui servent de décor à des intrigues fictionnelles évoquant des événements militaires historiques.

Hiroshima mon amour est conçu une décennie après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Le film montre que la guerre continue, à cette époque, de peser lourd sur la conscience des artistes. Nigel Hunt souligne la contribution importante que font certains textes littéraires et cinématographiques à l'élucidation du traumatisme de la guerre (Hunt 105).⁴⁹ Le psychologue souligne trois périodes distinctes de la représentation littéraire du conflit : dans la période suivant directement la guerre, la production d'œuvres par ceux qui ont participé à la guerre prolifère. Suivant cette prolifération, une deuxième période se distingue en revanche par un silence relatif au sujet de la guerre. *Hiroshima mon amour* est produit dans cette période relativement silencieuse. Il est important de noter ce détail dans notre étude, parce qu'il aide à expliquer, en partie, l'obscurité prononcée qui caractérise le traitement que fait *Hiroshima mon amour* de la catastrophe de la bombe atomique. Dans le récit de Duras *La Douleur*, comme cela a déjà été noté, la narratrice s'attend à ce qu'à la suite de la guerre, la paix soit marquée par une ombre : la « paix apparaît déjà. C'est comme une nuit profonde qui viendrait, c'est aussi le commencement de l'oubli » (4 : 37). C'est cette époque ténébreuse qui est décrite dans le film *Hiroshima mon amour*. La troisième

période de la production littéraire, telle qu'elle est déterminée par Nigel Hunt, est celle de la révision de l'événement faite dans une perspective médiée par le passage du temps.

Notre analyse d'*Hiroshima mon amour* vise à mieux comprendre comment le déplacement, précisément dans des lieux touristiques associés à la guerre, aide les personnages à dépasser leurs souffrances. Pour mieux saisir le rapport entre le voyageur, le monument de guerre et le deuil, nous comparons *Hiroshima mon amour* à une autre œuvre, tardive, de Marguerite Duras, *La Mort du jeune aviateur anglais*, un texte de 1993, publié dans le recueil *Écrire*. Cette nouvelle correspond au troisième élan de production littéraire sur la guerre, selon la définition de Nigel Hunt, dans la période qui se caractérise par une prise de distance. Ce court texte fait écho à *Hiroshima mon amour*, en reprenant et développant les mêmes thèmes. *La Mort du jeune aviateur anglais* encapsule le rapport entre le parcours touristique et le deuil. La narratrice-touriste visite un lieu dans le Calvados, en France, près des plages du Débarquement. À partir de l'observation d'une tombe, elle pense à l'inconnu qui y est enterré. Ce monument aux morts improvisé fait ressortir sa capacité d'imagination.

Hiroshima mon amour et *La Mort du jeune aviateur anglais* décrivent des lieux de deuil, des endroits où le voyageur se rend pour concevoir et pour accepter un événement triste, tout en posant paradoxalement la question de ce deuil même. Ce genre de voyage ressemble à celui du pèlerin, dont la démarche rend hommage, ou solidifie une croyance - dans la Paix par exemple. Selon ces représentations, les sites touristiques construits pour commémorer divers événements bouleversants aident le touriste-pèlerin à réaliser un deuil personnel en le situant dans un contexte clair d'histoire internationale. En cela, les œuvres présentement à l'étude montrent l'aspect transformatif d'une telle forme de tourisme. Le personnage de la femme française se transforme par une expérience qui mélange sa compréhension intime de la mort avec la compréhension de la

mort de milliers de personnes. Ces prises de conscience sont facilitées par les structures commémorant la perte de vie dans l'attaque nucléaire contre Hiroshima. Nous définissons ici la notion de compréhension par le moment où un fait devient « concevable ». Le verbe « comprendre » s'associe à un nombre de significations qui incluent « concevoir », « sentir », « voir », « accepter » (*Petit Robert* 425). Ces actions reflètent « le travail » de deuil, à savoir un processus psychologique auquel est confronté une personne qui perd un proche. Nous avons défini le deuil dans le deuxième chapitre de cette thèse, en notant que l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* est confrontée à la perte soudaine et inattendue de son amant allemand. Nous soulignons ici qu'avec cette confrontation, elle passe par une étape de compréhension à la fois collective et intime. La femme française passe par cette étape en se souvenant et en racontant l'histoire de son amant allemand. Cette compréhension se développe au moyen de *working through* les détails – selon Paul Ricœur, d'une « 'perlaboration' comme on l'a traduit en français, ou de 'remaniement' » (Ricœur 2000b. 85). Selon Paul Ricœur, faire son deuil consiste à reconnaître « l'aporie authentique du souvenir » et l'« énigme de la présence de l'absent, énigme commune à l'imagination et à la mémoire » (Ricœur 2000a. 9). Le philosophe souligne ainsi que la mémoire et le souvenir ne diffèrent pas de l'imagination. C'est une forme de *storytelling*, le geste de raconter les détails des événements. « La réalisation en détail de chacun des ordres édictés par la réalité est le travail de deuil » (Ricœur 2000b. 87).

Ce qui fait du deuil un phénomène normal, bien que douloureux, est qu'une fois achevé le travail de deuil, le moi se trouve à nouveau libre et désinhibé. [...] En ce qui concerne le deuil [...] un certain temps devait s'écouler avant que s'accomplisse la liquidation en détail de ce qu'exige l'épreuve de la réalité et pour que le moi, cette tâche une fois réalisée, ait pu retirer de l'objet perdu sa *libido* redevenue libre. (Ricœur 2000b. 87, 89)⁵⁰

Cette conduite libératrice est observable chez les protagonistes d'*Hiroshima mon amour* et de *La Mort du jeune aviateur anglais*. L'intrigue de *La Mort du jeune aviateur anglais* porte sur

une réflexion de la narratrice-touriste, qui déclenche en elle de vives émotions associées au deuil, et qu'elle dépasse finalement en pensant simultanément au cas individuel d'un aviateur tué dans les derniers jours de la Deuxième Guerre mondiale et à la perte collective dans la région. L'interconnexion entre le deuil d'un individu et le deuil collectif n'est pas aussi explicite dans *Hiroshima mon amour*. La visite au Parc du Mémorial de la Paix, telle qu'elle est représentée dans *Hiroshima mon amour*, ne semble pas influencer, à la première vue, le deuil personnel de cette protagoniste. *La Mort du jeune aviateur anglais* montre plus explicitement ces deux expressions du deuil dans la protagoniste : le rappel de tous ceux qui ont péri dans la guerre et le souvenir intime et personnel d'une perte. Ce texte postérieur répond au problème posé par *Hiroshima mon amour*, à savoir l'idée que la Française ne peut rien voir, rien comprendre de la grande catastrophe. Ce même problème revient dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, repris cette fois, comme nous le verrons, en vue de l'élaboration d'une solution.

Selon Nigel Hunt dépasser un traumatisme exige d'abord de l'affligé la création d'un récit de la réalité vécue (telle qu'elle est perçue par celui-ci) et deuxièmement, l'intégration de ce récit dans le plus grand contexte de l'Histoire (Hunt 114). Plus précisément, il faut situer son histoire personnelle de la guerre, aussi horripilante soit-elle, dans un contexte collectif. Cette action favorise la santé mentale (Hunt 114, 118). Le contexte social et historique a un rôle à jouer dans le développement de cette narration (Hunt 114) et ainsi dans la réalisation du deuil. Le prologue d'*Hiroshima mon amour* qui traite de l'histoire de la ville, est problématique parce qu'il expose la difficulté inhérente à la compréhension – la prise de conscience – d'un anéantissement de lieu aussi grand que celui causé par le bombardement atomique.

Ce chapitre débutera sur une description générale du tourisme associé à la guerre, et l'élaboration des éléments spécifiques du monument aux morts et du musée. Ensuite nous

examinerons le traitement, dans *Hiroshima mon amour*, du Parc du Mémorial de la Paix et de son musée. La partie suivante analysera la représentation du souvenir tragique du personnage face au contexte historique. La dernière partie de ce chapitre attestera de la consolidation de la perte générale et abstraite avec le cas concret de la perte de l'individu.

1. Tourisme et histoires de guerres

Le but de cette première sous-partie est de définir de manière générale le contexte historique et conceptuel des musées, des monuments, des sites commémoratifs tels que ceux figurant dans le film *Hiroshima mon amour*. À l'époque de la production du film, une critique du tourisme monte.⁵¹ Pour sa part, le film de Resnais montre une juxtaposition troublante entre des images de souffrances et une boutique de souvenirs. Il documente également la curiosité naturelle des touristes à Hiroshima et interroge leur difficulté générale à comprendre la dévastation.

L'analyse que fait Jules Gritti du *Guide Bleu* représente une critique du tourisme des années soixante - la même époque que celle des œuvres de notre corpus. Jules Gritti analyse le rite du *site-seeing* et « la notion de chose à voir » (Gritti 51) en notant que les lieux commémoratifs sont différents d'autres lieux historiques parce qu'ils s'associent à des dates précises. Il s'agit de la signalisation du lieu et du moment précis où « l'avènement météorite a frappé le sol, y laissant des traces ou suscitant au besoin des monuments commémoratifs » (Gritti 59). Les lieux de tels événements, c'est-à-dire les endroits où s'est passé la perte catastrophique de vies, deviennent inévitablement des sites touristiques. Resnais documente ce procédé dans *Hiroshima mon amour* avec ses images de la ville et du Parc du Mémorial de la Paix, ainsi que dans les actions du personnage de la femme française qui revendique ses multiples visites : « Quatre fois au musée » (1 : 17) affirme-t-elle. Le terme « tourisme noir » décrit en général le sujet dont traite le film de

Resnais et Duras. « Noir » définit le tourisme associé au saccage, à la mort, à la souffrance. Le sujet constitue un domaine académique qui reconnaît le patrimoine cherchant à interpréter un traumatisme historique et culturel qui perturbe la conscience collective (Stone dans Hartmann *et.al.* 292). Le Musée national Auschwitz-Birkenau, situé sur le site du camp nazi de concentration et d'extermination, et qui a reçu plus de deux millions de visiteurs en 2019⁵², en est un bon exemple. Ce site est consacré à la sensibilisation du public international. *Ground Zero*, à New York, est un autre exemple de lieu où un événement « météorite a frappé le sol » avec les attentats du World Trade Center de 2001. Ran Zwigenberg note que le site à New York a suivi la même démarche que celui d'Hiroshima avec l'installation d'un parc, d'un monument aux morts, d'un musée – et de boutiques de souvenirs – tous établis cependant, en beaucoup moins de temps que dans la cité nipponne (Zwigenberg 298). Ce type de tourisme pose une question éthique en ce qui concerne la commercialisation des souffrances du passé. *Hiroshima mon amour* souligne ce problème justement en montrant l'image de l'autocar des curieux. Nous insisterons néanmoins que ce type de tourisme se lie au travail de deuil.

a. Un tourisme du deuil

Hiroshima mon amour et *La Mort du jeune aviateur anglais* situent leurs intrigues dans des lieux de perte massive de vie, à savoir : la ville japonaise d'Hiroshima, où le 6 août 1945, 80 000 personnes périrent dans un bombardement atomique, et les plages de Normandie, où le 6 juin 1944 les combattants de certains des pays alliés - le Royaume-Uni, la France, les États-Unis, le Canada - ont débarqué afin de libérer des régions de France occupées par le Troisième Reich. 10 000 soldats alliés y ont perdu la vie. En conséquence de ces événements, la ville d'Hiroshima et les plages du Débarquement sont devenues des sites touristiques majeurs. À Hiroshima et en

Normandie, on peut visiter des musées et des mémoriaux dédiés aux conflits et aux morts de la Deuxième Guerre mondiale. Ce sont des destinations populaires.⁵³

En général, la gestion de la mémoire des événements horribles engage une grande diversité de significations, de souvenirs, d'émotions et de récits (Stone dans Hartmann et.al. 294). De cette façon, les sites historiques combinent plusieurs modalités par lesquelles le passé très sombre est exposé. En principe ces sites dédiés au deuil juxtaposent un aperçu historique et une installation abstraite de nature commémorative. Par ces moyens ils encouragent un apprentissage des détails concernant l'événement commémoré – un compte rendu du caractère horrible de l'incident – en même temps qu'un élément symbolique, mais non graphique, pour que le visiteur puisse se plonger dans la réflexion, se rendre compte de l'événement de manière individuelle. Cette installation consiste souvent en un monument ou un cénotaphe, dans un jardin par exemple. Le Parc du Mémorial de la Paix représenté dans *Hiroshima mon amour* est un exemple de site touristique établi à la suite d'une catastrophe. À Hiroshima, l'installation abstraite et le musée occupent le même parc. La représentation du Parc du Mémorial de la Paix dans *Hiroshima mon amour* montre ainsi la double fonction du site : commémorer la perte de vie et exposer les détails et les circonstances de cette perte.

b. Le monument aux morts et le deuil

Grâce au tourisme de caméra de Resnais, le spectateur d'*Hiroshima mon amour* fait le tour du Parc du Mémorial de la Paix. C'est-à-dire que le cinéaste apporte à ce projet son expérience déjà grande de la forme documentaire. Resnais, en tant que visiteur, documente son *tour* de la ville de New Hiroshima et intègre ces images, y compris celles prises au hasard, dans son film. Resnais

filme par exemple un chat blanc qui passe par hasard devant le monument majeur – le Mémorial de la Paix :

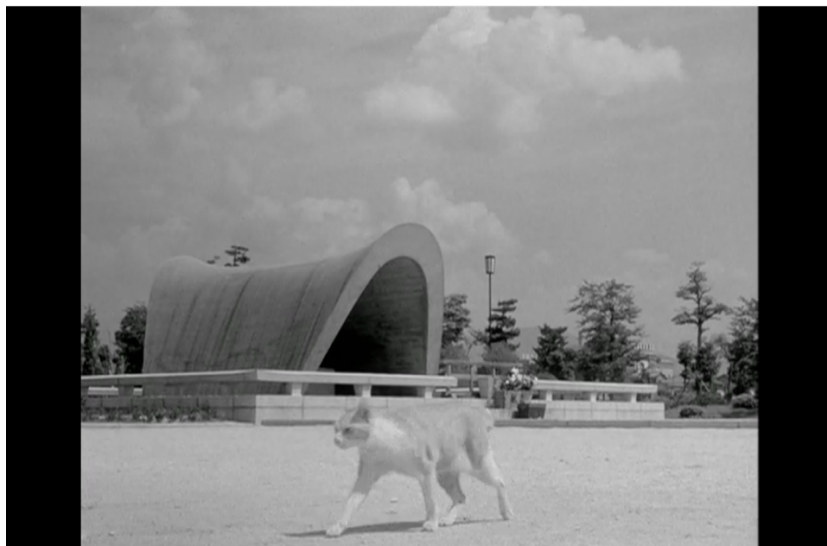


Image fixe d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (11 : 59)

En général, les « monuments sont les réponses à la perte » (Ricœur 2000b., 86). Le terme « monument » désigne un ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose. Le « monument aux morts » est un ouvrage élevé à la mémoire des victimes d'une même catastrophe. (*Petit Robert* 1437). Ce terme désigne bien l'objet de notre étude. Deux autres termes nous concernent : le terme « cénotaphe » a été utilisé pour décrire le monument aux morts élevé, à Londres, pour marquer l'anniversaire du traité de Versailles à la fin de la Première Guerre mondiale : « Céno » veut dire vide et « taphe » renvoie à une tombe (Hunt 177). Ce type de monument rappelle tous les combattants décédés. Ces installations ont aussi un aspect « mémorial ». Ce deuxième terme est repris en français de l'anglais pour indiquer un

« monument commémoratif » (*Petit Robert* 1382). Ce type de monument répond aux besoins de l'individu, du groupe ou de la nation de rappeler le souvenir d'une personne ou d'un événement. Les monuments qui symbolisent les sombres événements sont situés dans des lieux publics presque sacrés, loin du quotidien, permettant une prise de conscience de la perte, élément essentiel à la réalisation du deuil.

Un objectif du mémorial de guerre est d'inspirer un avenir sans guerre (Hunt 178). Avec un œil sur l'avenir, l'inscription sur le Cénotaphe Mémorial à Hiroshima ne blâme personne : « *Repose ye in Peace, for the error shall not be repeated* » (Higashi 106). En réalité, le Parc du Mémorial de la Paix à Hiroshima, inauguré en 1955, avec le musée en 1958, a été conceptualisé comme un centre mondial de la paix :

The main criterion for rebuilding and reinterpreting the city [of Hiroshima] was to reimagine Hiroshima as a center for peace [...] a symbol for lasting peace a place suitable for recreation and relaxation of all people [that will] promote resilience for citizens not only locally, but around the world. (Hein 7)⁵⁴

Ce projet a bien réussi : Hiroshima a accueilli presque deux millions de visiteurs en 2017 (Higashi 111). Carola Hein suggère qu'il est possible que le film *Hiroshima mon amour* soit un facteur contribuant à l'intérêt touristique pour la ville d'Hiroshima. *Hiroshima mon amour* "turned the destruction and rebuilding of Hiroshima into a truly global event" (Hein 8). Hiroshima devient un lieu de pèlerinage, c'est-à-dire un lieu de « voyage fait pour rendre hommage », le pèlerin y faisant « une tournée pour défendre une idée » (*Petit Robert* 1622). La notion de la paix mondiale constitue l'idée à défendre dans ce cas. Plus précisément, ce lieu demande l'abolition des armes nucléaires (Higashi 106). Hiroshima est étiquetée comme « ville de la Paix », un caractère montré dans *Hiroshima mon amour*. Le visiteur à Hiroshima s'attend à apprendre des faits sur son histoire

et à comprendre en quoi consiste cette désignation. Le parc d'Hiroshima constitue ainsi un site d'apprentissage.

c. La tradition du musée et la mission de faire comprendre

La visite d'Alain Resnais et de son équipe (des personnes non-engagées sur place) pouvait être conçue comme faisant partie de ce pèlerinage en train de s'établir vis à vis de la ville d'Hiroshima. Un moyen dont la ville se prépare pour l'afflux de visiteurs est de créer un musée. La visite au musée constitue une partie habituelle de l'itinéraire ordinaire des touristes, selon Marc Boyer (Boyer 1972, 136). La présente sous-partie examine quelques notions relatives au concept de musée afin de mieux juger le portrait qui en est fait dans *Hiroshima mon amour*. La fonction principale de cette institution est de faire avancer les connaissances et d'appuyer l'éducation et la recherche scientifique, artistique et historique.

Le concept de musée public moderne, selon une perspective occidentale, date du dix-neuvième siècle. Dans son étude *The Birth of the Museum*, Tony Bennett souligne deux principes du musée pertinents à notre étude : premièrement, le principe de l'autodidactisme, et deuxièmement, celui de la progression logique. Pour illustrer son propos, Tony Bennett compare la structure formelle du musée au genre policier qui anticipe, dans sa forme, la forte motivation du lecteur ou du spectateur à construire un savoir à partir des indices donnés (Bennett 178). Le musée vise ainsi à organiser le savoir de ses visiteurs et à mettre en ordre pour eux des faits complexes. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale se sont développés des musées dédiés à la commémoration de la tristesse du conflit, distincts des musées militaires.⁵⁵ Tout comme le mémorial, ces musées commémoratifs répondent au besoin psychologique, souligné par Nigel Hunt, de se souvenir de

ceux qui ont péri dans les guerres (Hunt 172). Des exemples de la pratique de placer ensemble un musée et un mémorial sont donnés par Daniel P. Reynolds :

By situating their Holocaust memorials alongside or inside historical museums, the Holocaust memorials in Berlin, Vienna, Washington, Jerusalem, and elsewhere typically engage in both memory and historiography. By linking aesthetic expression with the historical accounts, these memorials work by appealing to one's sense of empathy and one's rational understanding. (Reynolds dans Hartmann et.al. 289)

Daniel P. Reynolds souligne ici les raisons sous-tendant cette juxtaposition du musée et du monument aux morts : l'appel aux sentiments et à la raison.

Le musée dans *Hiroshima mon amour* représente un type de musée éducatif et commémoratif. Le personnage de la femme française représente, entre autres, « le citoyen responsable » (Bennett 8) qui s'informe, et à qui l'institution muséale s'adresse en principe. La visite au musée n'est qu'une modalité par laquelle les informations sur les épisodes catastrophiques de l'histoire sont transmises. Dans ce film, par exemple, le personnage de la femme française nous dit s'être renseignée sur la question de la bombe avant de venir. La femme française insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle a regardé les actualités (2 : 18). Elle s'intéresse à Hiroshima à partir des actualités ; elle admet s'en être fait une opinion :

[L'homme japonais] *demande, comme s'il venait de découvrir un lien* HIROSHIMA-NEVERS :

LUI : Et pourquoi voulais-tu tout voir à Hiroshima ?

Elle fait un effort de sincérité :

ELLE : Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend. (2 : 21)

La femme française cherche par sa visite au musée une consolidation de ses connaissances. Elle cherche à se renseigner en tant que touriste, et possiblement en tant qu'actrice qui prépare son rôle pour un film sur la paix dans lequel elle joue.

La façon sérieuse dont le personnage de la femme française dépeint son expérience du musée n'évoque en rien un simple divertissement touristique, bien que des éléments du montage fassent ressortir cette caractéristique – une musique burlesque, des images d'un parc d'attractions et de manèges à New Hiroshima. Selon Tony Bennett, l'exposition moderne se veut rationnelle plutôt que sensationnelle. L'aspect sensationnel de l'exposition ancienne est encore présent dans *Hiroshima mon amour*, avec les images des cheveux de personnes irradiées ou d'une bicyclette péniblement tordue par la chaleur, par exemple. L'extraordinaire qui caractérisait les exhibitions anciennes des foires où étaient rassemblés des objets hors du commun, d'une manière chaotique et transitoire, est emblème de désordre (Bennett 4). *Hiroshima mon amour* rappelle cette tradition par le montage du prologue qui juxtapose initialement une musique divertissante, l'image d'une boule disco et celle, vague, du champignon atomique. La tension entre le sensationnel et l'instructif anime ce portrait du musée. Peter Siegenthaler note en fait la perception qu'ont les habitants d'Hiroshima à l'époque d'un « A-bomb carnival » (Siegenthaler 1128).

2. La représentation du musée dans *Hiroshima mon amour* : une vision en conflit

Hiroshima mon amour montre le personnage de la femme française voyageant justement à Hiroshima pour faire un film sur la paix. L'intrigue du film fournit ainsi un exemple de la manière dont, dès les années cinquante, le lieu n'échappe pas à ce marquage, ce *branding*. L'évocation de l'aspect touristique de la ville d'Hiroshima correspond nettement à l'histoire du parc et à la vision des planificateurs de la ville. Le film rend compte de ce statut particulier ; il est écrit par exemple dans le synopsis, sur le défilé dans le film que fait l'actrice :

C'est la dernière séquence du film qu'on tourne là. Défilés d'enfants, défilés d'étudiants. Chiens. Chats. Badauds. Tout HIROSHIMA sera là comme il l'est toujours lorsqu'il s'agit de servir la Paix dans le monde. Défilé déjà *baroque* [terme met en italiques par la scénariste]. (2 : 10)⁵⁶

Le scénario du film reconnaît ici la mission assignée à la ville, par son comité de planification, de « servir la Paix ». Le ton dans cette expression conserve un certain cynisme, c'est-à-dire qu'il souligne la difficulté de cet objectif, de ne pas apparaître bizarrement festif dans ce rassemblement du monde.

L'actrice française affirme avoir exploré les sites évoquant les conséquences de l'attaque nucléaire. Elle visite même l'hôpital : « Comment aurais-je pu éviter de le voir ? » (2 : 16) se demande-t-elle. La nécessité de voir l'hôpital signale une sorte de devoir selon les termes de Jules Gritti l'« accomplissement d'un devoir institutionnalisé : regarder ce qui doit être vu » (Gritti 51). Le voyageur qui visite Hiroshima peut-il ignorer certains des éléments de la ville comme le Parc du Mémorial de la Paix ?

Comme nous l'avons déjà noté, la femme française insiste à plusieurs reprises sur ses visites, ce qui signale son fort désir de comprendre l'événement historique du bombardement. Ses visites laissent cependant un peu à désirer :

Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose, les explications, faute d'autre chose. (2 : 17)

La question est posée ici de l'efficacité de l'exposition. Dans ces phrases itératives, la femme française se rend compte de la difficulté de monter une telle exposition, de faire comprendre cette histoire malgré la bonne volonté municipale.

a. Un musée « faute d'autre chose »

Les *snapshots* de la visite de Resnais à Hiroshima comprennent une belle image de l'extérieur du Musée du Mémorial de la Paix. Dans son style documentaire, la présentation du Parc

du Mémorial de la Paix à Hiroshima tient à un soleil brillant, décrit ainsi dans le scénario : « La Place de la Paix défile vide sous un soleil éclatant » (2 : 18). Situé dans cette place, le Musée du Mémorial de la Paix est premièrement présenté de l'extérieur, dans une série d'images qui font alterner les formes carrées de son architecture et les diagonales de ses lignes. Le spectateur peut admirer l'architecture moderne du musée et sa géométrie équilibrée, comme le montre ce plan fixe du film :



Image fixe d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (4 : 36)

Le style « carte postale » n'est cependant plus adopté par la caméra lorsqu'elle passe à l'intérieur du musée. La série d'images montrant l'intérieur du musée se conforme certes toujours au style documentaire, mais les sujets filmés par la caméra s'alignent moins gracieusement. L'exposition a l'air d'être bricolée, en commençant par une image fixée au mur du nuage en forme de champignon créé par la bombe atomique. Une récitation en mode off plane au-dessus de ce prologue qui consiste en images réelles du musée, en extraits de vieux films d'actualité,⁵⁷ ainsi qu'en extraits du film docufiction de Kineto Shindo, *Les Enfants d'Hiroshima*, tous rassemblés de manière incongrue, comme un puzzle à résoudre. La récitation faite par la femme française, sur un

ton « abstrait » (2 : 16) constitue un autre élément d'un chaos qui ne s'ordonne jamais. L'impression d'une exposition bricolée parvient à la fois du style de montage et de la sélection d'objets filmés. La femme raconte avoir regardé pensivement au musée un morceau de fer tordu et une série d'autres objets difficiles à associer les uns aux autres.

Le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet : qui y aurait pensé ? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. (2 : 17)

Ces images de blocs de ciment sommairement posés par terre, récupérés sur un site non-déterminé, les « pierres brûlées », évoquent un assemblage rapide d'objets exposés. La caméra traîne par la suite sur l'exposition des « chevelures anonymes » (2 : 17) tombées de la tête des victimes dans les jours suivant le bombardement ; la caméra fait ainsi appel à l'anonymat général de l'exposition, et témoigne de l'échelle considérée : des dizaines de milliers de victimes, un « qui » non spécifié, des sujets indéterminables de l'histoire.

Ce rassemblement plutôt poétique du texte et des images se réclame de la notion de désordre et présente une contestation formelle de l'ordre conceptuel généralement attaché au musée. Marie Claire Ropars-Wuilleumier affirme que le style déroutant du prologue d'*Hiroshima mon amour* imite le phénomène de l'explosion lui-même (Ropars-Wuilleumier 179).

Dans son étude sur la représentation du musée dans la littérature édouardienne, Ruth Hoberman affirme que l'ordre et l'organisation du savoir, tels qu'ils sont associés au musée moderne, inspirent par opposition un imaginaire du désordre (Hoberman 3). Les scènes du musée dans le film de Resnais semblent justement mettre en question l'habilité de l'institution à instruire.⁵⁸ Jules Gritti déclare qu'en général dans le musée de cette époque « [t]out est fragmenté, évalué, étiqueté. L'espace non-intéressant fait l'objet d'une consommation purement utilitaire. Les espaces touristiques portant les objets à voir, font l'objet d'une consommation culturelle » (Gritti

55). *Hiroshima mon amour* n'ignore ni l'aspect consommateur du musée ni la fragmentation de son matériel. Cette fragmentation est quand-même instructive d'une autre manière. Si nous considérons la notion de traumatisme de guerre, telle qu'elle est décrite par Nigel Hunt, ce désordre est symptomatique d'un traumatisme – de tout un monde gravement blessé - dont l'histoire n'est pas encore organisée dans une narration cohérente (Hunt 118).⁵⁹ La Française revendique quand-même sa visite au musée et sa confrontation aux preuves matérielles de la bombe. Elle affirme avoir « *tout vu. Tout.* » (2 : 16). Elle constate en fait – avec le spectateur du film – les effets d'un traumatisme collectif.

b. Prétexte à la réflexion

Hiroshima mon amour, dans son portrait du musée, hésite devant un possible didactisme. Ce point est illustré par les scènes et les répliques qui ont été coupées de la version finale du film.⁶⁰ Resnais et Duras retirent ainsi du film la réplique suivante où la femme décrit les visiteurs du musée :

Les gens restent là, pensifs. Et sans ironie aucune, on doit pouvoir dire que les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes. Et que les monuments, dont quelquefois on sourit sont cependant les meilleurs prétextes à ces occasions... (2 : 18)

Nous estimons que le passage est retiré du film parce qu'il tend à trop expliquer pour un film qui veut justement montrer le problème posé par l'explication. Cet extrait suggère qu'en principe l'institution muséale avec son monument commémoratif fait réfléchir les visiteurs. L'existence de ce passage indique la conscience qu'ont les créateurs de la fonction des musées et des monuments aux morts. À la suite de cet extrait, une autre réplique, aussi retirée du film, voit la femme française mettre en doute la prétention que les touristes pensent :

À ces occasions...de penser. D'habitude, il est vrai, lorsque l'occasion de penser vous est offerte... avec ce luxe...on ne pense rien. N'empêche que le spectacle des autres que l'on suppose être en train de penser est encourageant. (2 : 18)

La femme observe ici que les visiteurs au musée ne réfléchissent pas forcément. Cependant, par rapport à ce noble objectif de faire penser les gens, elle se rassure de la semblance de la réflexion, de la possibilité même que l'exposition fasse penser les touristes. Les études sur le tourisme ne clarifient pas précisément la question de l'effet sur les touristes de tels sites d'atrocités du passé.⁶¹ Dans sa représentation du musée, le film de Resnais discute ainsi devant des artefacts historiques et critique des moyens de faire connaître l'histoire. Le film empêche de s'ordonner les faits connus concernant la bombe atomique à Hiroshima. Ces éléments rendent cependant pensif le spectateur, qui pour sa part fait un tour virtuel du site et peut se permettre d'organiser les différents éléments proposés (de construire un savoir) à sa façon.⁶² L'intégration au film que fait Resnais de ces divers éléments incongrus ne cherche pas à juger le musée ni à semer la confusion ; cette intégration d'images fait appel en revanche à la complexité de documenter l'histoire et elle avertit le spectateur la part active et sérieuse qu'il va jouer dans la construction de savoir en ce qui concerne l'histoire de la ville d'Hiroshima et l'état de ce site historique au moment du tournage.

À côté de la représentation troublante de l'histoire d'Hiroshima, le film représente un des habitants de la ville, un personnage simple, calme, silencieux, celui de l'homme japonais. Ce témoin de la guerre nie de manière catégorique la mission qu'a le musée de renseigner le public. « Tu n'as *rien* vu à Hiroshima. Rien. » (2 : 16). « *Rien*. Tu ne sais *rien* » (2 : 20). Le spectateur du film est ainsi obligé de mettre en question l'efficacité du Musée du Mémorial de la Paix. En revanche, le personnage du Japonais poursuit avec curiosité la narration de l'expérience de la guerre vécue par la Française à Nevers, en France. L'homme japonais est perspicace pour avoir

perçu la connexion qui se présente entre ces deux êtres disparates. « À cause de Nevers, je peux seulement commencer à te connaître. Et entre les milliers et les milliers des choses de ta vie, je choisis Nevers » (2 : 50). Le récit du passé de la femme à Nevers a de l'emprise sur le reste du film ; ce récit du passé est représenté de manière cohérente et compréhensible.

c. Un problème d'échelle : « Tu es comme mille femmes »

Vers la fin des années cinquante, l'historien Fernand Braudel attire l'attention des chercheurs sur la notion d'échelle par rapport à la compréhension de l'Histoire. De concert, le film *Hiroshima mon amour* montre une sensibilité à différentes perspectives de durée ou de nombre. Le prologue du film rend sensible le spectateur à cette notion de perspective par des prises de vues de vieux films d'actualité, qui varient de la micro-histoire d'une intervention médicale sur un œil, à la vue large du *ground zero*, c'est-à-dire de l'endroit de la ville où la destruction fut totale. Le rapport problématique entre l'individu et l'histoire plus large demeure au cœur du film. Ces « jeux d'échelles » (Ricoeur 2000b., 237) est un concept de base pour l'historien qui doit choisir l'optique sous laquelle il aborde son thème, qu'il s'agisse de la micro-histoire – la perspective des témoignages d'individus – ou d'un plus grand aperçu au niveau des statistiques. Le même problème d'optique est soulevé par Duras dans son récit *La Douleur*, dans lequel la protagoniste imagine la mort de son mari Robert L., déporté dans les camps nazis. Elle imagine son mari libéré des camps et sur la route à la fin de la guerre. Dans son esprit elle fait contraster l'image de son mari comme individu avec la foule de victimes indistinctes :

Tout le long de toutes les routes d'Allemagne, il y en a qui sont allongés dans les poses semblables à la sienne. Des milliers, des dizaines de milliers, et lui. Lui qui est contenu à la fois dans les milliers des autres, complètement distinct, seul. (4 : 9)

Faisant écho à cet extrait, le scénario d'*Hiroshima mon amour* évoque la divergence des perspectives. Ce décalage existe entre le personnage de l'homme japonais, individu identifiable, et les représentations historiques des films d'actualité, de la docufiction et des objets anonymes du musée.

Le protagoniste japonais, lui-même survivant du désastre, note l'aspect représentatif de la Française. Dans la première scène réaliste du couple, c'est-à-dire dans la scène intime qui présente les amants souriant après l'amour faisant une causerie légère, sans ombre, sans cendres, l'homme dit à la femme : « Tu es comme mille femmes ensemble... » (2 : 23). Ces répliques suivent :

ELLE : C'est parce que tu ne me connais pas. C'est pour ça.

LUI : Peut-être pas tout à fait pour cela seulement.

ELLE : Cela ne me déplaît pas, d'être mille femmes ensemble pour toi. (2 : 23)

Pour l'homme japonais, la Française représente de nombreux traits, et plus tard dans l'intrigue, il devient clair qu'elle représente la souffrance commune à un nombre de femmes, prises dans les affres de la guerre, tondues par exemple pour s'être liées aux hommes appartenant à l'armée allemande dans cette période de l'Occupation. Le film présente le problème de l'échelle en montrant deux personnages témoins de la guerre, ayant survécus avec d'autres à un événement difficile.

Dans son dénouement, *Hiroshima mon amour* met en scène le rapport entre les faits généraux de l'Histoire et les détails spécifiques de l'individu. Les protagonistes se voient encadrer une souffrance généralisée, et symbolisent ainsi l'événement difficilement compréhensible. Dans la dernière scène, les personnages émettent l'idée qu'ils font partie d'une histoire collective - en l'occurrence, deux événements associés à la Deuxième Guerre mondiale : la bombe atomique au Japon et les excès de l'épuration. Les personnages reconnaissent en eux-mêmes les récits du passé respectifs :

ELLE : Hi-ro-shi-ma.

ELLE : Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.

Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.

LUI : C'est mon nom. Oui. [On est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.]

Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce. (2 : 76)

De manière métonymique, les personnages s'autorisent ici à porter le nom de la ville dont ils intègrent l'histoire. Ces personnages sont soulagés par cette affirmation de leurs passés difficiles et par le fait d'avoir situé leur histoire respective dans un contexte collectif. Cette association à un contexte plus large constitue un élément du dépassement du traumatisme selon la démarche décrite par Nigel Hunt. Ce processus mène à la récupération d'une vie saine, c'est-à-dire que la protagoniste du film n'est plus profondément troublée. L'histoire collective présentée par le site touristique sert ainsi à bénéficier au passant, c'est-à-dire à l'aider à dépasser le traumatisme associé aux événements tragiques tels que la guerre. Concernant cette scène finale d'*Hiroshima mon amour*, le synopsis revendique la correspondance nette entre l'individu et l'événement Historique :

Pas d'aveux échangés.

Plus un geste.

Simplement, ils s'appelleront encore. Quoi ? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils sont des noms de lieu, des noms qui n'en sont pas. C'est comme si le désastre d'une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT. (2 : 12)

Les deux protagonistes partagent le trait d'être marqués par l'Histoire et celui de symboliser ces Histoires. La sous-partie suivante explorera comment ces représentations du monument de guerre contribuent aux deuils individuels des protagonistes.

3. Les souvenirs de Nevers et de l'Indochine

Un événement qui comprend la perte de milliers de vies revient à des milliers de souffrances individuelles. Dans cette sous-partie nous continuons à montrer le jeu proposé dans *Hiroshima mon amour* et dans *La Mort du jeune aviateur anglais* avec les échelles et l'association que fait l'individu à l'histoire internationale. L'individu – le personnage du voyageur-touriste – réfléchit au cas personnel devant le monument dédié à la perte de vie collective. Ces représentations montrent que l'histoire collective informe la narration de l'individu et détermine la place de celle-ci dans le cadre général de l'Histoire. L'expérience du voyageur-touriste sur les sites de guerre est ainsi transformatrice. Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédant, pour le touriste, la distance dans le temps et l'espace mène à une réflexion sur le passé et au processus de deuil selon lequel il reconnaît le détail de ses souffrances, que ces faits appartiennent au passé – et que les émotions attachées à ces faits sont elles aussi passées.

Bien que le prologue d'*Hiroshima mon amour* n'ordonne pas bien les faits historiques relatifs à la bombe et le rapport de ceux-ci avec l'exposition au musée – la visite de la femme française à Hiroshima la ramène à Nevers et au chagrin qu'elle a éprouvé au cours de cette même guerre. Cette réminiscence est occasionnée par la vue du corps allongé d'un autre homme qu'elle aime, l'homme japonais. Ensuite son anamnèse se constitue de manière claire, ordonnée, selon le style de montage du film.

C'est alors à l'étranger, dans un hôtel, loin de sa vie quotidienne, par hasard - « Je ne m'y attendais pas du tout, tu comprends » (2 : 68) dit-elle - dans un lieu de destruction massive de la guerre, que la femme évoque sa tragédie personnelle : la perte de son premier amour et l'humiliation qu'elle a subie quand elle a été punie pour avoir tenté une telle liaison avec un

militaire ennemi. Elle ne s'attendait pas non plus à tomber amoureuse du personnage de l'homme japonais, la figure qui vient catalyser la narration de son passé.

a. La tombe d'un inconnu

La nouvelle *La Mort du jeune aviateur anglais* présente les mêmes éléments que le film *Hiroshima mon amour* : une attraction touristique, un lieu qui suscite une réflexion générale sur la guerre, et qui mène à une méditation sur la perte spécifique et personnelle. Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, une histoire de guerre s'impose à l'itinéraire du passant, tout comme dans les intrigues des récits analysés dans le deuxième chapitre sur le fantôme de la guerre qui hante les touristes. La narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais*, en promenade dans le Calvados,⁶³ est informée d'un incident concernant un aviateur anglais vers la fin de la guerre. Les villageois de Vauville lui racontent comment les combattants allemands ont tiré sur l'avion du jeune homme. Son avion est tombé du ciel dans la forêt adjacente, enflammant les arbres (4 : 878). Les habitants du village n'ont pas pu le sauver.

Nous avons montré que *Hiroshima mon amour* insiste sur l'aspect divertissant et touristique de New Hiroshima – images des promeneurs en car, des boutiques, du manège, par exemple. *La Mort du jeune aviateur anglais* commence aussi sur le thème du tourisme et du divertissement. Ce voyage à Vauville ne concerne pas d'emblée une histoire de guerre. La narratrice visite le village parce qu'elle entend parler d'une chapelle charmante qu'il faut voir (4 : 868). Ce « devoir voir » touristique inclut une promenade sur les anciennes routes. La narratrice s'intéresse à l'histoire de ces routes : « C'est Robert Gallimard qui [lui] appris l'existence de tout ce réseau des premiers chemins de la Normandie. Des premières routes des hommes de la côte, les Nord-men » (4 : 881). Son but est ainsi de visiter la chapelle et les anciennes routes ; elle note néanmoins que ces lieux

se trouvent « à dix-huit kilomètres de la plage du Débarquement » (4 : 876) lieu de nombreuses actions militaires de la Deuxième Guerre mondiale. Elle y découvre ensuite la tombe solitaire d'une de ces victimes de la guerre.

Quand la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* découvre la tombe du militaire à Vauville, elle embarque dans une réflexion sur la « gloire » (4 : 883) de cette mort, tout en ressentant une profonde tristesse. Elle a recours à son imagination et approfondit ainsi l'histoire de l'aviateur tout en exprimant son chagrin. Par conséquent, le lieu sera démarqué par cette protagoniste-narratrice. Tout comme le stigmaté d'Hiroshima, que nous avons expliqué plus haut, le village de Vauville se mue en lieu du décès. « Le village est devenu le village de cet enfant anglais de vingt ans » (4 : 879). Vauville est sujet à la même course de *branding* que Hiroshima, en version miniature, c'est-à-dire que la narratrice elle-même pose sur le lieu l'étiquette de la tragédie.

La narratrice est consciente d'être une promeneuse et que la tombe de l'aviateur appartient au décor touristique : « On pourrait photographier la tombe. Le fait de la tombe. Du nom. Des soleils couchants. De la noirceur de suie des arbres brûlés » (4 : 880). Cette pierre tombale située sur le site de la violence généralisée d'une guerre passée inspire l'inventivité de la promeneuse qui produit un texte de deuil, un texte que Jean Vallier appelle une « ode funèbre » (Vallier 2 : 935). Ce texte dénote son obsession ; elle affirme qu'elle est « captée » et « engluée » (4 : 876). Cette « dalle de granit gris clair, parfaitement poli » (4 : 869), érigée par les habitants du village, devient un type de monument aux yeux de la narratrice, un « monument des côtes atlantiques » (4 : 883).

L'image de l'aviateur gisant se mue dans le texte de Duras en celle d'un « roi de la mort par la guerre » (4 : 880). Un terme également hyperbolique décrit l'endroit : l'aviateur est enterré tout près de « la forêt monumentale » (4 : 883). Elle affirme que le lieu est « devenu sacré pour

[elle] – passante – ce jeune Anglais mort à vingt ans » (4 : 873). Par une transposition du lieu banal au lieu sacré, le récit termine par l'évocation d'un aviateur « adorable » (4 : 883). Le terme « adorable » qualifiant l'aviateur monte en signification tout au long du récit. Le terme s'emploie au début du récit pour qualifier légèrement la chapelle. Dans le dénouement, il se réfère à l'aviateur : pour décrire celui-ci « adorable est le mot » (4 : 883). Dans cet autre contexte « adorable » évoque non pas l'aspect plaisant, mais l'idolâtrie et la dévotion. De plus, la description du lieu le rend « légendaire » ; les routes, par exemple, ne sont pas ordinaires, elles sont « de la préhistoire. Ils sont là depuis toujours, semble-t-il, c'est ce qu'on dit, ils étaient des lieux de passage obligés vers l'inconnu des sentiers et des sources et des bords de mer ou si on voulait se protéger des loups » (4 : 876). L'évocation d'anciens voyages et des dangers de ceux-ci rappelle le voyage du pèlerin. Tout comme le pèlerin, dont l'objectif du voyage est la vénération, la narratrice admet ses multiples visites (8 : 882) à ce site qui la touche profondément : « Chaque fois je l'ai pleuré » (4 : 873).⁶⁴ Le phénomène l'émeut tellement qu'elle suggère que c'est « peut-être la naissance d'un culte » (4 : 880).

La tombe de l'aviateur représente pour la narratrice qui y passe une histoire individualisée, et exemplifie en même temps le sort de milliers de personnes. La tombe représente « la fosse commune de tous les autres morts de la région que les guerres à venir auront tués » (4 : 880). Ce texte rappelle une notion émergée à la suite de Première Guerre mondiale, celle de la Tombe du Soldat inconnu : les corps de deux combattants non identifiés ont été simultanément enterrés le 11 novembre 1920 à L'Arc de Triomphe à Paris et à Westminster Abbey à Londres (Hunt 177-8) – au moment de l'inauguration du premier cénotaphe. Cette sorte de cérémonie commémore un individu dont l'histoire n'est connue que de manière générale, une personne capable d'en représenter des milliers d'autres. La narratrice affirme que le « jeune mort c'était tout le monde et

c'était lui aussi » (4 : 871) faisant écho à *La Douleur* et illustrant le double processus de généralisation et de singularisation.

Le décès de l'aviateur suscite chez la narratrice le souvenir de la mort de son frère (4 : 871, 872).⁶⁵ Dans l'élan de sa réflexion sur la mort de l'aviateur et sur le vaste nombre de combattants perdus dans la région, la narratrice se souvient de son frère, mort d'une épidémie pendant la guerre, ailleurs en Indochine. Tout comme dans *Hiroshima mon amour*, le souvenir d'une histoire personnelle et triste interrompt la contemplation générale des victimes de la guerre. L'expérience individuelle se pose à côté de l'histoire des masses dans un effort de s'y associer, de (re)vivre l'émotion douloureuse, de ressentir la perte.

La perte singulière apparaît plus clairement que celle des masses. Cette claire singularité est notée par Paul Ricœur, qui pose le problème de l'abstraction avec l'exemple de « la campagne » de Blaise Pascal.

Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne ; mais, à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tous cela s'enveloppe sous le nom de campagne. (Ricœur, 2000b. 267)

Les perspectives de loin et de proche décrites ici par Blaise Pascal informent le geste mémorial de ce texte de la narratrice. La « campagne » de Pascal reste abstraite, invisible même, jusqu'au moment où le promeneur-touriste l'observe de près et note ses composantes. De ces éléments, le promeneur forme une conception. Ce texte sur l'aviateur montre l'effort de contempler les composants d'une guerre lointaine et vague.

La narratrice est bouleversée par l'ampleur que gagne sa réflexion sur les détails de la mort de l'aviateur. « Il n'y a rien à la mesure de ce fait » (4 : 878). En revanche, elle estime que son expérience devant la tombe de l'aviateur est quelque chose de commun, d'ordinaire : « C'est une banalité cette douleur que j'éprouve à son endroit » (4 : 878) : cette mort n'est pas unique, mais

emblématique de « n'importe quel enfant de vingt ans » (4 : 872). La narratrice note que le trait de banalité, ce caractère ordinaire, permet une telle généralisation. Dans *Hiroshima mon amour* la femme française souligne cette même qualité par rapport à sa liaison avec le militaire allemand - « Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli » (2 : 71) - et aux conséquences de cette liaison : « Petite tondue de Nevers je te donne à l'oubli ce soir. Histoire de quatre sous » (2 : 72). Pensant au jeune homme décédé, la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* admet qu'il existe « beaucoup de faits comme ça dans l'univers » (4 : 882). Selon elle, mourir dans une guerre n'a rien d'extraordinaire. C'est la réalité pour des milliers de personnes. De cette masse anonyme, la narratrice extrait cependant le cas singulier de l'aviateur.

Dans *La Douleur*, la pensée de la narratrice navigue de la même manière entre le groupe et l'individu : par rapport aux victimes des camps, pensant à son mari, elle affirme qu'il y « des dizaines de milliers, et lui » (4 : 9). Les trois textes de *La Douleur*, de *La Mort du jeune aviateur anglais*, et de *Hiroshima mon amour* montrent le regroupement anonyme et nombreux des victimes de guerre tout en essayant de tirer un sens de ce nombre. Ils font l'exemple de la perte intime, afin d'initier la compréhension de la perte massive. Un exposé sur la vie individuelle fournit un moyen de comprendre la signification du grand événement épouvantable.⁶⁶

b. « Tout est là » : l'effort d'imaginer le passé

Qu'aperçoit précisément le touriste en visitant les lieux des guerres passées ? Qu'est-ce qu'il y a à relater ? Parallèlement aux protagonistes de *Hiroshima mon amour*, la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* pose l'énigme du « rien et tout » comme choix, une décision consciemment prise. Le film s'oriente vers la suggestion que le tout est trop grand et complexe à percevoir.⁶⁷

Hiroshima mon amour montre un personnage japonais qui croit à l'impossibilité d'imaginer les effets de la bombe. « Vous n'avez rien vu à Hiroshima » confirme-t-il avec certitude. Au minimum, il exprime une importante revendication de l'aveuglement touristique discuté à l'époque, « le 'voir' superficiel sans pénétration ni connaissance véritable » (Amirou 22). C'est une confirmation de l'état de suspension touristique, de l'écart du touriste avec la réalité des lieux que celui-ci visite en général, et de la manière dont il ne sort pas de sa « bulle ». En revanche, le personnage de la femme française est présenté comme une figure qui entre dans ce milieu touristique pour approfondir ses connaissances. Également confiante, elle affirme avoir « *tout vu* » (2 : 16). Le problème posé par *Hiroshima mon amour* est l'idée que le chercheur ne peut rien voir, ni rien comprendre en ce qui concerne une destruction de lieu aussi massive. Ce problème du « rien à voir », caractérise l'Histoire en général : les traces de l'événement historique se dégradent et peuvent sembler déficientes. Comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre précédent, le souvenir de l'événement atteste de sa condition de disparition (Ricoeur 2000b. 737).

De ce fait nous interprétons de nouveau dans cette thèse le thème du vide, d'un rien - paradoxalement substantiel - au cœur d'*Hiroshima mon amour*. Le thème du vide s'est présenté déjà dans notre étude des lieux touristiques : au quatrième chapitre par rapport à l'espace méditatif, et au cinquième chapitre par rapport à l'espace à remplir avec des contes.

Évoqué dans le contexte d'une histoire de perte massive de vie, cette phrase « Vous n'avez rien vu à Hiroshima » s'interprète comme le signe d'une incompréhensibilité (de la catastrophe), par de nombreux critiques.⁶⁸ Selon cette interprétation, rien sur le site n'est capable de bien communiquer des informations historiques ; c'est un problème épistémologique et historiographique. Ce problème est amplifié par la présence de l'homme japonais qui n'offre qu'un troublant silence sur le sujet. « Nombreux sont ceux qui n'ont jamais pu livrer ce qu'ils avaient vu,

entendu, vécu » (Ammour-Mayeur 133) confirme Olivier Ammour-Mayeur par rapport aux personnages de témoin. Le silence du Japonais contribue au sentiment d'un vide, d'une lacune en ce qui concerne l'histoire d'Hiroshima. De plus, l'intrigue d'*Hiroshima mon amour* éclipse l'Histoire d'Hiroshima par le récit de l'autre témoin de la guerre, la femme française.

Ce même problème du vide, du « rien à voir » revient dans *La Mort du jeune aviateur anglais* de deux manières : l'aspect physique, d'abord - « Le lieu, lui, reste très désert. Vide, oui. Presque vide » (4 : 881). Deuxièmement sur le plan expressif, la narratrice insiste sur le manque de mots justes. « Je ne peux rien dire. Je ne peux rien écrire » (4 : 877), affirme-t-elle. Et puis elle se contredit : « On ne peut pas écrire là-dessus. Ou bien on peut écrire sur tout » (4 : 879). Devant la tombe de l'aviateur, la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* insiste de manière contradictoire sur l'idée que « tout est là » :

Tout est là dans quelques dizaines de mètres carrés. Tout est là dans ce fatras des morts, cette splendeur des tombes, ce luxe, qui fait ce lieu tellement frappant. C'est pas le nombre, là le nombre a été dispersé ailleurs, dans les plaines allemandes du nord de l'Allemagne, dans les hécatombes des régions de toute la côte Atlantique. L'enfant est toujours resté lui-même. Et seul. Les champs de bataille sont restés loin, partout dans l'Europe. Ici c'est le contraire. Ici c'est l'enfant, le roi de la mort par la guerre. (4 : 880)

Dans l'esprit de la narratrice, l'image de l'aviateur est à la fois séparée et symbolique d'autres victimes des conflits ; il garde son identité tout en assumant le rôle élargi de roi.

La Mort du jeune aviateur anglais développe ainsi le thème de l'élargissement. Le désir de la narratrice de recourir aux symboles, de réduire une histoire complexe « en quelque mètres carrés », n'est jamais satisfaisant, mais lui permet une synthèse utile, un aller de l'avant. La découverte par celle-ci de la tombe de l'aviateur marque le début de toute une construction narrative. De cette manière, ce récit, avec d'autres œuvres de notre corpus, montre l'association nette entre voyage, méditation et construction de récits. « Ça c'est le départ de l'histoire » (4 : 870)

dit la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* qui va élargir ce récit à partir de quelques détails qui lui ont été racontés par les villageois qui « connaissent [tous] l'histoire » (4 : 877). Elle insiste à plusieurs reprises sur le fait (impossible il nous semble à prouver dans la réalité) que cet aviateur est « le dernier mort de la guerre [...] le jour même de la paix » (4 : 878). La narratrice est consciente de son invention et de cette occasion pour imaginer. Elle écrit

à cause de cette chance [qu'elle a de se] mêler de tout, à tout, cette chance d'être dans ce champs de la guerre, dans ce théâtre vidé de la guerre, dans l'élargissement de cette réflexion, et là dans l'élargissement qui gagne le terrain de la guerre, très lentement, le cauchemar en cours de cette mort du jeune enfant de vingt ans... (4 : 882-3)

La narratrice est reconnaissante de l'occasion de se trouver devant le tombeau-monument. Sa réflexion créative transforme l'histoire de l'aviateur en « cauchemar en cours », en histoire qui se distingue ainsi des statistiques de guerre. Au début du récit, la narratrice essaie d'identifier le jeune combattant, son nom, son lieu de naissance, sa vie civile, mais une narration agrémentée découle de son imagination. Comme il est indiqué dans le titre du recueil *Écrire*, le récit de *La Mort du jeune aviateur anglais*, tout comme un nombre de textes de notre corpus, examine sa propre démarche de création ; c'est un autre exemple de métafiction. La narratrice rend transparent sa méthode : dans son récit elle cherche à « [p]artir de la tombe et aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais » (4 : 881).

Ce voyage touristique à Vauville produit différents styles de textes. Par exemple, la visite « obligatoire » que fait la narratrice de la chapelle et du cimetière est dépeinte de manière succincte : « L'intérieur de l'église est admirable en effet. On reconnaît tout. Les fleurs sont des fleurs, les plantes, les couleurs, les autels, les broderies, les tapis. C'est admirable. » (4 : 875). Par rapport à l'église, elle note peu de surplus de sens ; rien ne s'y est élargi. Son tour de la chapelle est suivi par cette affirmation « Et après j'ai vu autre chose » (4 : 882). Cette « autre chose » se

produit dans son imagination, dans son esprit artistique. Si la chapelle ne livre pas d'excès de signification, en revanche, la tombe de l'aviateur inspire un style poétique qui exagère l'aspect sublime du site :

On pourrait photographier la tombe. Le fait de la tombe. Du nom. Des soleils couchants. De la noirceur de suie des arbres brûlés. Photographier ces deux rivières jumelles devenues folles et qui hurlent chaque soir, on ne saura jamais après quoi ni pourquoi. (4 : 880)

Cette image des rivières hurlantes personnifie le sentiment brut de la douleur ; elle est un signe sûr du deuil pour l'aviateur, pour la masse de combattants, et pour le frère enterré ailleurs. Un lieu charmant se mue ainsi en un lieu sacré, de par le besoin de la narratrice de vivre un deuil à la fois personnel et général, un deuil douloureux qui exige un espace non quotidien, un espace voué à cet exercice.

4. L'expression et l'apaisement du sentiment

Hiroshima mon amour et *La Mort du jeune aviateur anglais* interprètent le choc, le bouleversement et le chagrin liés à la perte des vies. Dans cette dernière sous-partie, nous ferons quelques comparaisons entre ces deux textes. En général, ceux-ci représentent des protagonistes qui revisitent et ressentent des émotions associées à la perte, une action qui leur permet d'aller de l'avant. Le film comprend deux rapports entre le souvenir et la guerre : le premier rapport est intentionnel et vise la transmission du souvenir par l'institution du musée. Le deuxième rapport est d'une nature spontanée et imprévue : cette réminiscence est produite par le déplacement du voyage et par la rencontre imprévue du nouvel amant. Pour sa part, le texte de *La Mort du jeune aviateur anglais* transforme de manière spontanée le site d'une tombe solitaire en mémorial significatif qui rappelle de nombreuses victimes de guerre sur la côte normande.

La Mort du jeune aviateur anglais représente une vision de deuil plus adaptée et affinée de celle présentée dans *Hiroshima mon amour*. Ce texte postérieur à *Hiroshima mon amour* est concis et maintenant très sûr du processus de deuil et de la valeur du monument commémoratif.

a. Le coup de poing émotionnel – le choc senti et ressenti

Le texte de *La Mort du jeune aviateur anglais* maîtrise la représentation du coup de poing émotionnel associé à la perte. Il présente la relativité de ce sentiment dans le contexte de la guerre. Le texte aboutit à un dépassement des douleurs. *Hiroshima mon amour* présente une force d'émotion similaire, mais ressentie plus à l'état brut, c'est-à-dire que le choc se présente comme une émotion moins comprise et « travaillée » dans le sens compris par Paul Ricœur, toujours dans un état de traumatisme, non consolidée dans une histoire selon la définition du traumatisme par Nigel Hunt (Hunt 114). La Française essaie de rester détachée, neutre devant la catastrophe, mais cette action échoue ; elle est paralysée plus tard par le choc de son souvenir. *La Mort du jeune aviateur anglais* représente un choc moins brut, plus travaillé ; le texte comprend un apaisement systématique permis par le passage du temps. L'héroïne d'*Hiroshima mon amour* s'apaise à la fin, mais elle est moins consciente du processus que la narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais*. Ce dernier texte montre ce processus de façon explicite, et illustre l'utilité thérapeutique du site mémorial « pour parler des émotions difficiles » (4 : 882). La narratrice insiste sur l'expression de ses émotions : « des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner » (4 : 879) disant ainsi ouvertement ce que *Hiroshima mon amour* suggère seulement. La Française exprime sa peur de ne plus se souvenir de son amour pour le soldat allemand et de sa mort violente. Elle exprime sa peine : « Ah ! c'est horrible. Je commence à moins bien me souvenir de toi [...] Je commence à t'oublier. Je tremble d'avoir oublié tant d'amour »

(2 : 59). Malgré cette horreur devant l'oubli et malgré son refus initial d'accepter la mort de son amant, la femme approuve l'idée de transformation en raison de l'oubli (Hoffman 100). Elle reconnaît avoir « réussi à le noyer [le souvenir de la mort de l'amant allemand] dans l'oubli universel. Elle en est émerveillée » (2 : 76). Ce moment d'illumination marque le dépassement par l'héroïne du poids de ses douleurs. Le scénario caractérise cet apaisement par l'émerveillement. La narration de son souvenir le formalise. La ville d'Hiroshima – remémorant la perte et promouvant la paix — lui offre une forme concrète (néanmoins abstraite) pour attacher des souvenirs à la fois collectifs et personnels.⁶⁹

b. Formaliser son souvenir : « Tu deviendras une chanson »

Le texte de *La Mort du jeune aviateur anglais* montre la difficulté de formaliser une histoire de perte. Cette forme exige un effort à cause de la difficulté que pose les événements horribles. La narratrice est découragée à certains moments. Elle affirme l'« impossibilité de raconter ce lieu » (4 : 881) : « Je ne sais pas comment appeler cette histoire » (4 : 880). Elle reconnaît le besoin de faire le récit de cette histoire tout en se demandant comment le faire : « Il n'y a qu'un poème peut-être et encore, pour essayer... quoi ? On ne sait plus rien, même pas ça, ce qu'il faudrait faire » (4 : 881-2). À d'autres moments elle voit clairement quel mode d'expression choisir, s'inspirant des éléments de l'identité de l'aviateur et des événements ayant mené à sa mort : elle suggère qu'on « devrait pouvoir faire un certain film. Un film d'insistances, de retours en arrière, de redéparts [sic]. Et puis l'abandonner. Et filmer aussi cet abandon » (4 : 883). L'appel à l'abandon de ce passé formalisé, mentionné ici, atteste d'une action qui complète le deuil, rappelant l'héroïne d'*Hiroshima mon amour* (et d'autres personnages de notre corpus).⁷⁰ La narratrice de *La Mort du jeune aviateur français* hésite devant la formalisation de l'histoire de celui-ci, mais crée tout de

même une forme documentant son histoire. Les phrases suivantes exposent ce rejet de forme. De façon paradoxale, elles sont mises en page en forme de poème, s'écartant du style du texte précédent.

Ce livre n'est pas un livre.
Ce n'est pas une chanson.
Ni un poème. Ni des pensées. (4 : 878-9)

La narratrice délibère ainsi sur le mode d'expression. A-t-elle peur de le réaliser, tout comme la Française ? La narratrice de *La Mort du jeune aviateur anglais* est quand-même soulagée d'avoir réalisé la forme qui cristallise son idée : « C'est tranquille maintenant. Ce qui est la splendeur centrale, c'est l'idée, l'idée des vingt ans, l'idée du jeu à la guerre, devenue resplendissante. Un cristal » (4 : 882). Son affirmation d'avoir été rendue tranquille met en valeur l'effet du monument-chanson et le besoin d'un symbole qui documente et apaise la souffrance.

Dans *Hiroshima mon amour* aussi, la forme gagnera sur une éphémère notion du passé. Cela est noté dans cette référence à une chanson représentant le Japonais que l'héroïne va quitter : « Puis, comme pour lui, il [l'oubli] triomphera de toi tout entier, peu à peu. Tu deviendras une chanson » (2 : 72). Le texte entier de *La Mort du jeune aviateur anglais* constitue une sorte de chanson, une ballade folklorique avec un refrain composé des détails des arbres brûlées, de la dalle grise, et parfois du nom du jeune aviateur W.J. Cliffe.⁷¹ La répétition (du refrain) fait avancer le texte comme une oraison funèbre. Le texte *La Mort du jeune aviateur anglais* concerne surtout la recherche d'une forme qui représente l'expérience du deuil. Il montre ainsi le développement d'un outil de deuil, d'une forme artistique – d'un poème, d'une chanson – qui se produit dans cette excursion à la chapelle et au cimetière de Vauville.

c. Conclusion

La Mort du jeune aviateur anglais et *Hiroshima mon amour* montrent de pair comment la visite de lieux affligés par la guerre facilite la mise en relation de la souffrance individuelle à la moins compréhensible grande Histoire, et de manière réciproque, comment l'histoire de l'individu collabore à l'Histoire générale. Ces œuvres insistent sur l'idée que connaître et accepter un bouleversement historique se réalise mieux à l'échelle de l'individu.

Hiroshima mon amour présente une rencontre fortuite, typique du tourisme, qui enrichit la vie des protagonistes tout en tenant compte d'un passé douloureux. De cette manière, le film représente un aspect positif de l'entreprise touristique à côté de sa légère critique du tourisme. La femme française éprouve une joie née de la rencontre de l'autre. C'est ainsi une représentation du voyage et des lieux historiques qui accentue le caractère thérapeutique de ces lieux et de l'engagement avec ces lieux qu'entreprennent les personnages de touristes.

Le travail de deuil est complexe et difficile. Évoquant la recherche de forme, *Hiroshima mon amour* et *La Mort du jeune aviateur anglais* montrent la lutte pour « fixer » la mémoire. L'effort de reconstituer et formaliser le passé – récit, poème, chanson - implique l'artifice, un artifice qui reste cependant une consolation.

Hiroshima mon amour a pour contexte un site majeur de commémoration d'une catastrophe, en voie de devenir lieu de pèlerinage. Les lieux touristiques spécialisés dans la commémoration comme le Parc du Mémorial de la Paix sont au fond des espaces consacrés au deuil. Ils donnent aux visiteurs un lieu pour dire adieu aux horreurs de la guerre de manière générale et parfois à un proche, spécifiquement. *Hiroshima mon amour* montre le facile glissement de l'un à l'autre. Ces sites sont au mieux conçus dans cette optique, gardant à l'esprit la possibilité

de réminiscence du promeneur qui résulte de la visite. *La Mort du jeune aviateur anglais* montre que ce type de deuil (pour les masses et pour l'individu) s'achève tout naturellement dans un lieu non destiné à de telles fins. Ce récit montre à l'état brut, à travers l'improvisation de la narratrice en cours de route, la fonction de tels sites. Ces deux textes se légitiment finalement l'un l'autre. Ensemble, ils apportent une certaine légitimation à l'industrie du tourisme noir dont le client ressemble au pèlerin ancien, particulièrement celui qui se met en route à cause du besoin de confronter et d'accepter la perte. Le lieu commémoratif est basé sur le désir qu'a le touriste-pèlerin d'une action réparatrice.

CONCLUSION

C'était la deuxième année de la paix. Il n'y avait pas de place dans les trains. À toutes les heures, sur tous les trajets, les trains étaient pleins. Voyager était devenu un sport comme un autre et nous le pratiquions de mieux en mieux.

Le Marin de Gibraltar (1 : 529)

Les œuvres de notre corpus témoignent d'une augmentation du tourisme pendant l'après-guerre en France, comme cela est constaté ci-dessus par le narrateur du *Marin de Gibraltar*. Cette mobilité grandissante en temps de paix, est tout pareillement exprimée dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* par le personnage de Jacques, qui a « toujours envie de voyager [...] tout le temps » (1 : 931) et qui discute avec beaucoup d'enthousiasme de la route qu'il prendrait pour voir « les petits chevaux étrusques » (1 : 931). Jacques ne parvient cependant pas à voir cette fameuse fresque, et le texte éponyme met généralement en question la fonction des vacances.

Dans leur traitement du sujet du tourisme, les œuvres de notre corpus attestent d'une époque de développement économique, dont l'un des éléments majeurs est l'expansion de l'industrie touristique. Ce corpus - *La Vie tranquille*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Les Chantiers*, *Dix heures et demie du soir en été*, avec les films *Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* – témoigne d'une époque où un grand nombre de Français commence à partir en voyage. Il nous semble dès lors très juste d'avoir posé la question suivante : selon les représentations proposées par ce corpus, est-ce que ce nouveau climat de paix et de libre déplacement fait vite oublier les traumatismes de la guerre ? Les œuvres d'Alain Resnais et de Marguerite Duras nous ont renseignés sur cette question. Dans leurs portraits du tourisme, l'impact de la guerre reste perceptible. Privilégiant le lieu touristique, ce corpus révèle les résonances de la guerre en montrant un processus de récupération qui commence par le choc et par le malaise ; ces

états sont suivis par une période de souvenir et de réflexion, aboutissant à la « reconstruction » de soi, équivalente à la reconstruction du lieu endommagé par la guerre. Ces textes et films présentent un aperçu de l'après-guerre qui n'ignore pas plus la joie du présent que la douleur restée dans l'air. L'affirmation principale de cette thèse est que ces œuvres dépeignent l'aspect transformateur du voyage ; elles montrent que les excursions entreprises par les personnages ont la capacité de les changer. Bien que le tourisme qu'elles mettent en scène soit celui des années cinquante, ces représentations reflètent des tropes anciens associés au voyage : ceux de la quête et du pèlerinage. Elles renvoient également à la notion de rite de passage, selon laquelle le déplacement physique a une valeur cérémoniale. Les personnages-touristes de notre corpus réalisent une évolution personnelle qui est facilitée par ce décor particulier du lieu touristique. Un problème se pose quand celui-ci rappelle aux personnages des violences de leurs passés : ils sont par ailleurs confrontés à des morts soudaines dans le moment présent. Cette double confrontation exige des personnages une réflexion qui finalement remédie à leurs peines. Le thème du défi à surmonter entre en cohérence avec ces tropes anciens. Comme décor, le lieu touristique sert simultanément de contexte et de prétexte à l'intrigue et au développement des personnages, c'est-à-dire que les œuvres du corpus affirment l'idée que le lieu est allégorique, emblématique du changement dans l'état intérieur des personnages.

Notre étude et nos conclusions sont significatives, parce qu'elles répondent à une lacune des connaissances en ce qui concerne la représentation des lieux touristiques dans les arts. Il existe peu d'études sur la représentation du tourisme dans la littérature et le cinéma en général, et spécifiquement dans les œuvres d'Alain Resnais et de Marguerite Duras. En revisitant ce corpus d'après-guerre, nous ajoutons une nouvelle perspective au grand éventail d'interprétations déjà existantes de ces œuvres historiques. Nos recherches portent sur trois domaines académiques : les

arts représentatifs, le tourisme et le traumatisme. Nos conclusions contribuent : premièrement aux connaissances sur la représentation de l'espace et de l'usage du décor touristique par ces auteurs en vue de développer des thèmes spécifiques – la suspension, l'inquiétude, la confrontation aux malheurs ; deuxièmement, à répondre aux questions des chercheurs dans le domaine du tourisme qui s'intéressent aux motivations des touristes : les portraits de fiction proposés par les œuvres signalent en l'occurrence le désir du voyageur de réfléchir, de se trouver exempté des soucis quotidiens, de se mettre à l'épreuve et de se renouveler. Par rapport aux connaissances dans ces deux domaines de recherches, notre étude apporte un éclairage sur la période historique qui précède immédiatement le tourisme de masse. Finalement, cette étude contribue aux recherches sur le traumatisme en analysant les représentations du processus de dépassement des douleurs.

1. Synthèse de la réflexion – les arrêts et les reprises des personnages

Les personnages de touristes représentés par le corpus avancent vers un état de « mieux-être », mais non sans se heurter à des difficultés. Le premier chapitre de cette thèse, « Le fantôme de la guerre » a analysé le souvenir de la Deuxième Guerre mondiale en comparant *Hiroshima mon amour* et *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Ces œuvres montrent clairement une situation où les personnages qui voyagent sont contraints de penser à la guerre en se trouvant face à ses traces. Ils sont résignés à se rappeler indéfiniment cette guerre dévastatrice. Le deuxième chapitre, « L'expérience touristique comme rite de passage », a signalé la mise à l'épreuve à laquelle sont soumis les personnages pendant leur voyage. Ceux-ci sont troublés par un certain nombre de dangers – orage, chaleur, criminels. Leur adaptation à ces conditions marque leur passage vers un changement de perspective, celle du survivant. Le troisième chapitre, « L'immobilisme », a analysé le phénomène paradoxal du touriste représenté dans un état d'immobilité. Nous avons

attribué cet immobilisme à un état de choc. Le quatrième chapitre, « La méditation au bord des eaux », a interrogé le rôle du littoral dans l'expérience des personnages en montrant que la présence de l'eau – mer, fleuve, rivière – leur apporte un sentiment de soulagement. Toujours sur le thème du soulagement, le cinquième chapitre a montré le bien-être retrouvé par la création de différents récits, ceux qui détaillent les événements du passé et ceux qui organisent agréablement les événements dans le moment présent. Le dernier chapitre, « Les lieux touristiques et le deuil », propose un retour sur *Hiroshima mon amour* dans le but d'explorer les liens entre le monument aux morts et le deuil personnel, affirmant ainsi qu'un aspect important de ce dernier se réalise dans le contexte social et historique, dans l'espace public.

2. Un espace qui transforme les personnages

Quatre observations appuient notre argument principal affirmant que le lieu touristique est représenté comme un espace de transition.

a. Un malaise résiduel

L'impact de la guerre, évident dans *Hiroshima mon amour*, se retrouve également dans d'autres œuvres du corpus. Toutes dépeignent une société empreinte de violence. Notre argument central s'affirme par de nombreux exemples de la représentation d'un climat de danger qui accentue l'idée de précarité de la vie. Loin d'être paisible, l'ambiance représentée dans ces œuvres est plutôt inquiétante. Le choc de la guerre est ainsi particulièrement perceptible dans l'omniprésence d'un sentiment de malaise. Les personnages sont troublés par des rappels de la guerre qui hantent leur lieu de loisir. Leurs souvenirs traumatisants ne s'évaporent que lentement. Dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Cathy Caruth suggère qu'une

expérience traumatisante ne s'assimile pas immédiatement (Caruth 2016, 4-5). Nous avons justement observé que les films et textes de notre corpus prennent pour points de départ l'inadaptation des personnages par rapport à leur passé, dont l'impact est à la fois décalé et continu. Les personnages cherchent à se détourner de leurs tragédies personnelles tout en se mettant finalement à comprendre et à gérer ce malaise.

b. Du côté des morts

Notre argument principal est valable en prenant compte du thème de la mort qui pénètre ces intrigues de voyage et de vacances. Nous avons ainsi souligné que les œuvres du corpus représentent le type de tourisme qui reconnaît le besoin de réfléchir à la mort, aux événements tragiques, et celui de se souvenir de la perte. En parlant des visites au cimetière et de la réalité de la mort, Marc Augé souligne dans *Le Voyage impossible* que « c'est du côté des morts que l'histoire individuelle rejoint l'histoire de tous » (Augé 1977, 149). En plus du rappel de sa mortalité commune, la visite des lieux de décès fournit une perspective particulière qui crée des liens entre le présent et le passé ou, selon le cas, renouvelle ces liens oubliés. Les exemples d'*Hiroshima mon amour* et des *Petits Chevaux de Tarquinia* montrent que ces lieux servent aussi à créer des liens à l'autre sur la base du souvenir tragique. Dans ce dernier texte, par exemple, les scènes de rassemblement dans la montagne attestent de la valeur de ces liens. Quand les personnages (déplacés) sont confrontés à la mort comme telle, ils pensent à leurs propres vies. Ils arrivent à apprécier le simple fait d'être vivants, qui est facile à percevoir dans l'absence de distractions et de soucis quotidiens. Francine, par exemple, en vacances dans *La Vie tranquille*, bouleversée par la mort violente de ses proches, se rend compte de sa propre existence.

c. La confrontation à l'existence

Notre argument central sur la nature transformatrice du voyage tient à la conscience de la vie qu'éprouvent les personnages-vacanciers. Nous avons observé que cette conscience qu'ils possèdent de leur existence est à la fois troublante et réconfortante. Elle est inquiétante au sens pascalien de ce terme, qui juge impossible de « demeurer en repos » dans un espace dépourvu des signes de son identité sociale. En revanche, cette conscience peut aussi être considérée comme revigorante parce qu'elle affirme malgré tout, la continuation de la vie, même dans l'absence de toute notion de divertissement. Les personnages réussissent à faire ce que Blaise Pascal estime difficile – rester seul avec soi-même. Dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, le personnage de Sara se donne à l'ennui de cette existence. Immergée dans l'eau, elle se calme, faisant écho au personnage de Francine qui devient consciente du battement de son cœur alors qu'elle est assise à la plage (1 : 248), et qui en nageant, note qu'on « est seulement bête vivante aux poumons respirant » (1 : 230). Ces confrontations existentielles affranchissent les personnages en leur donnant un espace « créatif ». Ils utilisent cette nouvelle « toile vide » pour se recréer, en imaginant et en racontant des histoires du passé, de perte, et aussi des récits du moment actuel dans lequel ils demeurent bien vivants.

d. La sortie des histoires

La preuve finale de l'argument majeur de cette thèse se trouve dans l'exposition que nous avons faite des différentes étapes du deuil représentées dans les textes et films du corpus. La réparation psychologique des traumatismes suit une démarche similaire à celle du deuil, selon les recherches du psychologue Nigel Hunt (Hunt 115). Une des étapes de ce processus est de raconter son histoire. Les intrigues de *La Vie Tranquille* et de *Hiroshima mon amour*, par exemple,

soulignent l'importance pour les personnages de revendiquer un récit ; le récit du passé qui émerge est suffisant, il contient tout ce qui est nécessaire pour permettre un aller de l'avant, une progression du touriste vers la santé mentale. Les histoires du passé apparaissant dans cette ouverture dans le temps et dans l'espace sont multiples, et même divergentes. Cette multiplicité de versions d'une même histoire est surtout évidente dans *L'Année dernière à Marienbad* et dans *Le Marin de Gibraltar*. À la fin de ces deux récits, les détours et les transgressions n'empêchent pas le mouvement vers l'avant. Il n'est jamais question de rapporter une vérité unique.

En somme, les vacances représentées par le corpus mettent au jour des blessures et finissent par les guérir.

3. Un décor rentable

Qu'est-ce que le décor du lieu touristique apporte à nos auteurs ? Nos recherches ont déterminé que trois facteurs influencent le choix de ce lieu. Premièrement, le déplacement, à lui seul, encourage le développement de récits. Visiter un lieu touristique est une forme de déplacement. Chacun de nos personnages a une histoire à raconter en vertu simplement de ce mouvement. Un exemple parmi d'autres, dans le texte du *Marin de Gibraltar*, est celui de la promenade du narrateur dans les rues de Tanger qui se lit comme un carnet de route (1 : 739-40). Deuxièmement, la proximité de la nature – mer, plage, montagne – donne aux personnages une nouvelle source de réflexion, pourvu que ces paysages ne figurent pas dans leur quotidien. Leur fascination pour l'eau et pour la mer pousse nos personnages à une réflexion sur l'existence. Comme les protagonistes des autres œuvres, le narrateur du *Marin de Gibraltar* s'inspire de ses réflexions suscitées par des heures passées à flotter sur l'eau (1 : 581-2). Finalement, les sites historiques invitent les personnages à se rappeler le passé. Cette remémoration porte également sur la mémoire collective

et sur la place de leurs souvenirs individuels dans l'histoire collective. La visite au musée de Florence du narrateur du *Marin de Gibraltar* lui donne ainsi occasion de se remémorer son enfance (1 : 555). La séparation du personnage du touriste d'avec sa vie quotidienne ouvre ainsi des voies de réflexions inédites.

4. Nouveaux départs

Notre étude possède des limites bien définies. Nous nous sommes ainsi cantonnés à des observations par rapport aux thèmes du choc et du dépassement liés à la période historique de l'après-guerre, dans une sélection d'œuvres de deux artistes qui traitent des voyages des Français en Europe latine. D'autres champs d'interrogation s'ouvrent dès qu'un de ces critères change. Par exemple, l'analyse d'autres œuvres de la même époque permet-elle de dégager la même problématique ? Le film de Jacques Tati *Les Vacances de M. Hulot* (1953) illustre par exemple le thème du « fantôme de la guerre » qui se fait reconnaître durant les activités de loisir à la station balnéaire que visite le protagoniste. Tout comme le ton humoristique de ce film de Jacques Tati, le récit par Sempé et Goscinny des *Vacances du Petit Nicolas* (1949), associe les vacances au désagrément. La critique des vacances trouvée dans ces textes coïncide avec le développement du tourisme de masse. Ces œuvres se moquent des vacances « de rêve » et dévoilent certaines des réalités moins agréables de l'expérience balnéaire.

Au cœur des *Petits Chevaux de Tarquinia* et du *Marin de Gibraltar* se trouve un commentaire sur la manière dont les Français choisissent de passer leurs vacances. Ces représentations du tourisme donnent à voir des aspects désagréables, ennuyants et routiniers de ce monde de loisirs à la portée des classes moyennes et ouvrières depuis la grande diffusion des congés payés (Corbin 2001, 11). Les personnages se parlent par exemple de leur déplaisir dans

L'Année dernière à Marienbad et dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Dans ce dernier texte, par exemple, les clients de l'hôtel sont d'accord « sur le point qu'il était rare de réussir ses vacances, rare et difficile, il fallait beaucoup de chance » (1 : 881). La discussion de ces clients porte « sur les causes de ce ratage » (1 : 881). Bien que nos recherches aient signalé comment les personnages ont bénéficié de leurs vacances, en notant par exemple que les défis qu'ils rencontrent constituent des occasions d'évolution personnelle, il ne faut pas ignorer l'interrogation menée ici sur la valeur des séjours à l'hôtel. Cette valeur est examinée par exemple par Sara, quelqu'un de « caractère difficile » (1 : 857), qui aurait préféré habiter à l'hôtel pendant ces vacances plutôt que dans la villa :

Sara ne désirait plus les maisons à elle, les appartements, la vie commune avec un homme. Jeune, elle les avait désirés. Maintenant que c'était, croyait-elle, le moment de vieillir, elle aurait préféré que cela se passât différemment et que cette échéance se déroulât ailleurs, par exemple dans l'anonymat de l'hôtel. (1 : 857)

Selon Sara, la vie à l'hôtel avec son anonymat social a des avantages. Elle rationalise cette préférence :

À l'hôtel, elle n'[...] aurait fait souffrir personne. Et les caractères difficiles s'y épanouissent mieux qu'ailleurs en raison de cela même. [...] L'envie vous en vient parfois de les faire s'épanouir. L'hôtel est fait pour cela. (1 : 857)

L'anonymat de l'hôtel permet la confrontation de chacun aux aspects moins agréables de son propre caractère. L'opinion de ce personnage mérite une attention critique. Est-ce qu'il est question de ne pas être capable de s'installer ? Sara observe que son amie « Diana vit beaucoup dans les hôtels au fond » (1 : 902). Selon Sara c'est « indispensable » pour quelqu'un comme Diana parce qu'elle « répugne plus qu'une autre à s'installer, dans la vie » (1 : 902). Diana est attirée par un état de suspension permanente. Des études futures pourraient être menées sur les représentations

du lieu de l'hôtel et de multiples raisons qui y amènent les personnages. Cette question conduit par ailleurs à celle de la distinction du « chez soi » et du « lieu autre » dans le contexte du tourisme.

Dans sa biographie de Marguerite Duras Jean Vallier note l'absence d'études sur le thème de la météorologie dans son œuvre (2 : 344, 386), comme l'orage dans *Dix heures et demie du soir en été* ; c'est un élément de l'intrigue qui influe sur l'expérience du promeneur. Le facteur climatique peut déterminer la fragilité et la puissance de celui-ci. Un orage transforme le touriste ordinaire en aventurier et met à nu sa vulnérabilité.

Grâce à l'aventure au-delà du milieu quotidien, les connaissances dérivées de l'expérience sont acquises. Quelles sont les conséquences de l'interdiction de tout déplacement ? Notre étude a été conclue pendant la pandémie de Covid-19, qui a fortement limité les déplacements. Cette expérience actuelle – l'absence de mobilité - permet de mettre en valeur le libre mouvement tel que représenté dans ces récits et films. Il ne faut jamais tenir une telle liberté pour acquise ! Rappelons que les personnages de notre corpus jouissent de la liberté de se déplacer dans une période qui suit directement des restrictions de mouvement associées à la guerre.

Francine, est le seul personnage de notre corpus qui réfléchit après coup à ses vacances, c'est-à-dire en marchant de la gare à la maison ; elle juge que son *tour* est un phénomène éphémère qui s'intègre à une multitude d'autres souvenirs. Elle admet cependant en avoir tiré des leçons :

[Elle sait] bien maintenant : comment les temps s'annoncent, approchent, arrivent et nous enveloppent un moment dans leurs tourbillons, comment ils s'écroulent ensuite à peine les a-t-on lâchés pour l'autre temps qui vient. Cathédrales de vent. Ce monument du mois d'août, dont [elle croyait] n'avoir pas trop de [sa] vie pour en faire le tour, n'est déjà plus qu'un des cailloux de cette pierraille de souvenirs que [sa] tête retient. Cathédrales de vent. (1 : 245)

Francine perçoit son expérience comme un phénomène passager, égal à tout autre fait du passé. C'est son *tour* qui lui rappelle le simple principe de l'existence. Employant l'image de la cathédrale - lieu touristique par excellence, un « monument d'août », saison préférée des vacances - et de la pierraille, elle compare les souvenirs qui construisent son identité à des éléments de substance matérielle. Inspirée par sa méditation sur la plage, elle affirme avec l'image du vent, l'impermanence de toute conception et de toute pensée.

Gardant les personnages en pleine suspension du quotidien, les lieux touristiques constituent finalement le décor idéal pour représenter la quête d'un tel savoir, surtout pour représenter le développement de soi. « Je ne suis que celle-ci qui se regarde » (1 : 220) affirme Francine au bord de la mer dans *La Vie tranquille*. « Voir, c'est se voir. »

NOTES

¹ D'emblée nous notons le nombre considérable des mentions de la Deuxième Guerre mondiale figurant dans le texte du *Marin de Gibraltar*. Notre but dans ce chapitre n'est pas d'analyser ces mentions. Nous voulons dire seulement que ces références à la guerre reflètent une époque qui en éprouve encore les réverbérations. (Voir par exemple 1 : 537, 631, 680, 684, 688, 713, etc.)

² Robert Harvey explique le placement de ces mines dans sa notice dans l'édition du récit de la Bibliothèque de la Pléiade : « Lors de la campagne d'Italie (fin 1944), les Allemands avaient posé des mines sur la 'ligne Gothique', située le long des Appenins » (Harvey, Note 2, 2 : 1523).

³ Pour une analyse de l'histoire « transformée en élément de spectacle » pour les touristes voir *Non-lieux* de Marc Augé (pp. 130-1).

⁴ Sur le sujet du temps, voir l'analyse de Richard R. Stone, « Eccentric Time in Marguerite Duras's Novel *Les Petits Chevaux de Tarquinia* ».

⁵ Selon Sophie Bogaert, les extraits de *Théodora* ont été publiés à six reprises « entre 1954 et 1992. [Marguerite Duras] publie ainsi des textes qui, liés de près ou de loin à *Théodora*, prouvent qu'elle s'est repenchée sur ses pages de jeunesse pour y puiser une certaine matière romanesque » (Bogaert 2014, 4 : 1526). Jean Vallier confirme aussi que les personnages du récit de *Théodora* préfigurent un grand nombre d'autres personnages durassiens (Vallier 2 : 126-7).

⁶ « Aucun document n'éclaire la genèse de cet ouvrage. À peine avancera-t-on qu'il est achevé avant des vacances non loin de Saint-Tropez avec Gérard Jarlot. Ils sont bientôt rejoints par Dionys Mascolo, sa compagne et leurs amis transalpins, Elio et Ginetta Vittorini. Probablement évoquent-ils ensemble leurs voyages récents en Italie, en Espagne, la chaleur méditerranéenne, des excursions, des visites de musées, des lectures. En tous cas, Marguerite Duras a nourri *Dix heures et demie* de ces images communes. » (Blot-Labarrère 2011, « Notice » 1 : 1584).

⁷ Le même élément d'espionnage et la même ambiance un peu sinistre se retrouvent dans la nouvelle de Marguerite Duras « Les Chantiers », dont l'intrigue se situe également dans un hôtel. Nous traiterons de ce récit dans le cinquième chapitre de cette thèse.

⁸ Cette description brève de Keystone Kops souligne leur incompétence: « Keystone Kops, an incredibly incompetent police force, dressed in ill fitting, unkept uniforms that appear regularly in Mack Sennett's silent film slapstick farces from about 1912 to the early 1920s. They became enshrined in American film history a genuine folk-art, creations whose comic appeal was based on a native irreverence for authority » (*Brittanica.com* accessed October 10, 2019). Le but d'une telle représentation est de se moquer de l'autorité policière. Voir aussi la description générale du concept de « Kops » offerte par Jeanine Basinger dans *Silent Stars* (Wesleyan University Press, 1999).

⁹ Alain Corbin explique les origines de l'imaginaire de la mer dangereuse dans son chapitre « Les racines de la peur et de la répulsion » dans *Le Territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*.

¹⁰ Cette structure tripartite fait écho au roman classique de Virginia Woolf, *La Promenade au phare* (1927) qui a aussi pour lieu un site pour les vacanciers. Ce roman présente un changement significatif du style de texte et de la voix narrative dans la partie du milieu, une caractéristique attribuable aussi au roman *La Vie tranquille* de Marguerite Duras.

¹¹ Sur le sujet de « la mort du frère », voir l'article de Mechthild Cranston « *Les Petits Chevaux de Tarquinia* : Marguerite Duras Infans ».

¹² L'idée de représenter un lieu de vacances tout à fait vide fait écho à *La Promenade au phare* (*To the Lighthouse*, 1927) de Virginia Woolf. Dans ce roman, l'écrivaine britannique montre comment la Grande Guerre a dérouté la vie, décrivant en détail une maison de vacances habitée par le vent.

¹³ Après *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Robbe-Grillet écrit quatre autres scénarios (deux de ceux-ci se lient à ses propres romans *La Jalousie* et *Les Gommages*). Robbe-Grillet réalise dix autres films dans le rôle du cinéaste.

¹⁴ Sur le sujet de l'établissement au dix-neuvième siècle de sites touristiques aux endroits en France où la nature était perçue de manière favorable, voir l'étude « Les vacances et la nature revisitées (1830-1939) » d'André Rauch.

¹⁵ La seule exception est le cas de la protagoniste Francine dans le récit de *La Vie tranquille*. Ce texte observe un lieu de domicile avant et après son séjour ailleurs.

¹⁶ Le début du récit du *Marin de Gibraltar* raconte l'effet similaire de ce climat d'été en Italie. Le narrateur constate : c'est « à Florence pendant ces interminables journées que j'ai appris tout de la chaleur. [...] Pendant quatre jours, la ville fut en proie à un calme incendie, sans flammes, sans cris. Angoissée autant que par les pestes et les guerres etc. » (1 : 542-43).

¹⁷ Duras pense-t-elle à l'œuvre de Virginia Woolf *The Waves* (1931), publié en français sous le titre *Les Vagues* (Trad. Marguerite Yourcenar, Delamain Boutelleau Stock, 1937) ?

¹⁸ Dans le récit *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916) l'auteur irlandais James Joyce définit comme une épiphanie la soudaine manifestation spirituelle au moment où un objet ordinaire devient significatif aux yeux de son observateur (Baldick 72).

¹⁹ Noguez souligne aussi l'emploi que fait l'écrivaine de la parataxe, qui ralentit le rythme du texte. La parataxe est le manque de subordination et des prépositions entre les phrases et les expressions (Baldick 161).

²⁰ Blot-Labarrère fait cette observation en se référant à un entretien avec Marguerite Duras et Suzanne Horer et Jeanne Socquet publié dans *La création étouffée : Femmes en mouvement* p.187.

²¹ Anne-Marie Stretter est un personnage du roman *Le Vice-Consul* dont l'intrigue se passe au Pendjab.

²² « In Buddhism, Yoga, and other systems of religious or spiritual discipline: [meditation is] a practice of the mind (and body) aimed at achieving the eradication of rational and worldly mental activity » (*oed.com*). Accessed September 18, 2021.

²³ Alain Corbin cite ici un texte de Jean Pierre Chauveau (note 5 p. 332).

²⁴ *La Femme du Gange* a été tourné à la station balnéaire Trouville-sur-mer où Duras a acheté en 1963, un appartement d'hôtel qui donne sur la mer (Vallier 1 : 437-8). Les photos du lieu sont publiées par son amie Hélène Bamberger dans *Marguerite Duras de Trouville*.

²⁵ L'intrigue de *La Promenade au phare* se situe dans un lieu de vacances touché par l'arrivée de la Première Guerre mondiale de 1914 à 1918.

²⁶ Les exemples des réflexions de Francine selon les thèmes indiqués se trouvent aux pages suivantes : sa famille (1 : 229), Tiène (1 : 222), son frère (1 : 223), sa propre mort (1 : 228), les morts du frère et de l'oncle (1 : 234-6), l'ennui de l'existence (1 : 244).

²⁷ Hors de la portée de ce chapitre sur la représentation de la station balnéaire, mais liée thématiquement, est la représentation du silence communal dans la montagne dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Le chalet abandonné dans la montagne dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* fournit un espace naturel où se rassemblent les habitants, les touristes et les militaires dans leur deuil non officiel pour le jeune démineur. La montagne peut être considérée comme un lieu de transcendance. La montagne, comme la mer, est un espace capable de produire, en outre, un effet stabilisateur pour les personnages. Également en faveur du silence, le personnage de la femme française dans *Hiroshima mon amour* affirme aussi, à la manière de Jean-Jacques Rousseau qu'il « faut éviter de penser à ces difficultés que présente le monde, quelquefois. Sans ça, il deviendrait tout à fait irrespirable » (2 : 63).

²⁸ Martine Jacquot cite le philosophe hindou Sri Aurobindo, *Le Guide du Yoga* (Albin Michel, 2007) p. 29.

²⁹ Les fonctions phatique et référentielle de langue proviennent de la théorie du linguiste Roman Jakobson (Barsky 35). Le terme « phatique » indique une parole qui établit le contact entre les interlocuteurs ; l'usage de « bonjour » par exemple au début d'une conversation remplit cette seule fonction.

³⁰ Alain Corbin cite Gérard Genette « L'Univers réversible » *Figures* (Le Seuil, 1966).

³¹ De nombreux séjours touristiques de l'écrivaine Marguerite Duras sont pleinement documentés dans le deuxième volume de la biographie de Jean Vallier.

³² L'écriture blanche s'associe aux auteurs du Nouveau Roman dans les années cinquante, identifiée, nommée et décrite par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Un excellent traitement de ce thème se trouve dans l'essai de Maud Fourton *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé. »*.

³³ Sur le nombre considérable des mentions de la Deuxième Guerre mondiale dans *Le Marin de Gibraltar* voir la première note du premier chapitre.

³⁴ *Les Pigeons volés* est un manuscrit qui précède *La Vie tranquille*, et qui esquisse les éléments de la version publiée. Cet extrait du texte ne figure pas dans la version finale, mais il nous renseigne sur une attitude précise du marcheur.

³⁵ Tout comme la station balnéaire des *Petits Chevaux de Tarquinia*, l'intrigue du *Marin de Gibraltar* se situe à un endroit qui ressemble à Bocca di Magra, lieu fréquenté par Marguerite Duras, son compagnon Dionys Mascalo, et son mari Robert Antelme (Alazet 1 : 1492, 1508, Harvey 1 : 1510). C'est une plage sur la côte ligure située entre Livourne et La Spézia. Ce même lieu figure aussi dans la pièce *Savannah Bay* (Cousseau Note 14, 3 : 1807).

³⁶ Nous soulignons quand même une riche évocation dans *Le Marin de Gibraltar* des activités et des attitudes des touristes de l'époque. Le narrateur décrit et juge d'un œil critique l'activité frénétique de son amie Jacqueline et les autres touristes à Florence, qu'il observe d'un café sur la place (1 : 544-47).

³⁷ Le rire d'Anna, sa joie et son air enfantin sont souvent mentionnés dans ce texte (1 : 642, 658, 687, 708).

³⁸ L'article de Jean Cassou « Du voyage au tourisme » constitue un article important des années soixante qui problématise l'activité touristique en France.

³⁹ Trois millions de personnes ont des bateaux de plaisance. André Rauch explique que « le développement de la navigation de plaisance, pratiquée par trois millions de personnes en France a créé environs 200 ports de plaisance entre 1964 et 1988 » (Rauch 1993, 73). Ce large espace de l'horizon constitue également l'allure du paquebot que décrit Alain Corbin (Corbin 2002, 62).

⁴⁰ Béhanzin était le roi du Dahomey au moment où la France envahit son royaume en 1905.

⁴¹ Un exemple du mode conditionnel employé dans le discours des enfants lors du jeu est quand un dit à l'autre : « tu serais le zèbre. Je serais ton ami l'éléphant. Et nous ferions une promenade ».

⁴² La nouvelle *Les Chantiers* reprend le décor et la trame de *Théodora* tout comme le livre puis le film *Détruire dit-elle* (Bogaert 2014, 4 : 1528).

⁴³ Un écrivain influent du vingtième siècle est Nicolas Bouvier et son texte *L'Usage du monde*.

⁴⁴ Nous soulignons cependant l'admiration de Marguerite Duras pour l'œuvre d'Ernest Hemingway. *Le Marin de Gibraltar* est une parodie de l'œuvre du célèbre auteur américain, mais il en est aussi un éloge. Sur l'intérêt de Duras pour Hemingway, voir la biographie de Vallier (2 : 70-71, 169-70).

⁴⁵ Voir Jean Vallier (note 142, 2 : 271). Duras exprime par exemple son enthousiasme pour St. Tropez dans un article de *France Observateur* en 1958. (Vallier 2 : 255). L'écrivaine aimait pêcher (Vallier, note 37, 2 : 259).

⁴⁶ Sur le caractère autobiographique des *Collines vertes d'Afrique*, voir William Cain : « ...throughout his career Hemingway invites readers to connect his narration and main male character to himself » (Cain 29). Ce roman “derives from a long tradition of accounts by British and American writers of adventure, exploration and big game hunters in Africa who were observing naturalists” (Cain 132, Martin 88, 89).

⁴⁷ C'est une forme de tourisme répandue à l'heure actuelle. Les sites qui constituent le décor des livres, des films et des séries télévisées sont des destinations populaires. Voir par exemple l'article de Sue Beeton « Understanding film induced tourism » (*Tourism Analysis*, vol. 3, no. 8, 2006, pp. 181-8).

⁴⁸ Notre illustration du double phénomène de la paralysie et de la progression se poursuit de cette manière : le deuxième chapitre signale la réminiscence de la guerre ; le troisième chapitre montre les obstacles et les dangers devant le personnage-touriste ; le quatrième chapitre met en évidence la paralysie avec laquelle le voyageur est aux prises ; le quatrième chapitre note comment les personnages se calment ; le cinquième chapitre montre le *storytelling* entrepris par les personnages afin de consolider leur passé.

⁴⁹ Nigel Hunt analyse, par exemple, le choc subit par le protagoniste de *À l'Ouest, rien de nouveau*, un roman écrit par Erich Maria Remarque sur l'expérience d'un combattant allemand durant la Première Guerre mondiale (Hunt 163-171).

⁵⁰ Dans son analyse du deuil, Paul Ricœur utilise les termes de Sigmund Freud pour décrire la libération du souffrant du poids de ses douleurs (Ricœur 2000b. 89).

⁵¹ Rachid Amirou résume bien cette critique dans *L'Imaginaire touristique*, pp. 21-7.

⁵² Pour les statistiques récentes : <http://auschwitz.org/en/museum/news/exceptionally-difficult-year-502-000-visitors-at-the-auschwitz-memorial-in-2020-,1461.html>

⁵³ En 2017, Hiroshima a accueilli 1,68 millions de visiteurs dont 29% venaient de l'étranger (Higashi 111).

⁵⁴ Sur le sujet de cette nouvelle identité d'Hiroshima comme un centre de paix mondial voir aussi Peter Siegenthaler p. 1127.

⁵⁵ Les Invalides à Paris est un musée militaire, par exemple, de même que le Musée Canadien de la Guerre à Ottawa. Voir Jay Winter, "Museums and the Representation of War." *Museum and Society*, vol. 10, no. 3, 2012, pp.150-163. Souvent un musée militaire incorpore un aspect commémoratif : Le Imperial War Museum à Londres inclut une exposition sur la Shoah. Voir Andrew Whitmarsh "We Will Remember Them: Memory and Commemoration in War Museums" *Journal of Conservation and Museum Studies*, no. 7, 2001, pp. 11-15.

⁵⁶ Le commentaire du scénario d'*Hiroshima mon amour* affirme l'acceptation de l'étiquette de « ville de la paix » par les gens du lieu : « Sauf quelques enfants, personne ne regarde [tourner le film sur la Paix]. On a l'habitude à Hiroshima de voir tourner les films sur Hiroshima » (2 : 38).

⁵⁷ Ces images de gens blessés sont empruntées à un film documentaire fait par une équipe japonaise qui a recueilli des données et qui a enregistré des séquences pour la production de l'*Effect of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki*. Carola Hein cite Markus Nornes *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. University of Minnesota Press, 2013 (Hein 7).

⁵⁸ Comme le remarque le critique Lynn Higgins, *Hiroshima mon amour* conteste chaque discours qu'il propose (Higgins 21).

⁵⁹ Selon Julia Kristeva le traumatisme présent dans le film *Hiroshima mon amour* est « une formidable crise de la pensée et de la parole et crise de la représentation » (Kristeva 229). Kristeva insiste sur « la permanence de la blessure » chez Duras (Kristeva 244).

⁶⁰ Duras constate dans l'« Avant-propos » du scénario d'*Hiroshima mon amour* qu'elle croit « bon de conserver un certain nombre de choses abandonnées du film dans la mesure où elles éclairent utilement le projet initial » (2 : 13).

⁶¹ Il n'existe pas d'études mesurant l'engagement politique des touristes qui ont visité des sites noirs comme Hiroshima. Ce point est fait dans le contexte des touristes qui visitent Auschwitz. Il reste encore à effectuer des recherches sur la réalisation des objectifs du site, qui font détailler, non seulement les diverses raisons de la visite, mais analysent aussi son impact politique (Hartmann et.al. 294).

⁶² La provocation formelle du prologue d'*Hiroshima mon amour*, caractérisée par la juxtaposition imprévue des images, de la musique et de la voix off, encourage une réflexion brechtienne, selon Marie Hélène Boblet, en ce sens qu'elle maintient chez le spectateur la conscience qu'il assiste à un spectacle, ce qui le met mal à l'aise, et selon Berthold Brecht, le prédispose à faire des conclusions sociales ou politiques (Boblet 18-19). Robert Benayoun note l'admiration d'Alain Resnais pour l'œuvre de Brecht (Benayoun 74).

⁶³ Selon Hélène Bamberger, amie de Marguerite Duras, l'écrivaine aimait se promener en voiture dans la région de Trouville où elle avait un appartement : « On allait où elle voulait.

Souvent dans les mêmes endroits (Fatouville, Quillebœuf, Corneilles, Antifer, Etretat, Jumièges) dans un rayon de cent kilomètres de Trouville » (Bamberger, fiche de préface).

⁶⁴ Voir aussi (4 : 882).

⁶⁵ En réalité Marguerite Duras apprend le décès de son frère Paul en Indochine d'une maladie infectieuse en décembre 1942 (Vaudrey-Luigi 1474).

⁶⁶ Dans ces dernières années par exemple, le journal *Le Monde* met un visage sur les noms de victimes d'attentat tués le 13 novembre 2015 à Paris. Les images et les biographies des gens ayant péri le 13 septembre 2015 se retrouvent sur le site suivant : https://www.lemonde.fr/attaques-a-paris/visuel/2015/11/25/enmemoire_4817200_4809495.html

⁶⁷ Au moment de leur première rencontre, Marguerite Duras et Alain Resnais jugent impossible de pleinement traiter du sujet de la bombe atomique. Voir la biographie par Jean Vallier (*C'était Marguerite Duras*, 2 : 296).

⁶⁸ Voir par exemple l'article sur *Hiroshima mon amour* d'Olivier Ammour-Mayeur « Témoigner de 'l'intémoignable' » sur le thème de l'indicibilité de l'événement de la bombe.

⁶⁹ L'individu, cherchant du réconfort, va imaginer et interpréter l'histoire de sa propre façon. C'est la notion au cœur du *counter monument*, un lieu expressément abstrait afin d'encourager l'individualité du promeneur interprétant, un sujet hors de portée de cette étude. Pour une définition du *counter monument*, voir James Young "Memorializing the Holocaust" pp. 69-70.

⁷⁰ L'intrigue d'*Hiroshima mon amour* fait écho à celles du *Marin de Gibraltar* et de *La Vie tranquille* par ce trait : le récit d'un passé douloureux, une fois raconté par la protagoniste, sera abandonné.

⁷¹ Voir des exemples de ce « refrain de ballade » aux pages 869, 872, 873, 876, 876, 880, 881, 882, 883 du Volume 4. Le recueil d'*Écrire* est dédié à ce militaire.

BIBLIOGRAPHIE

Sources Primaires

Corpus

Les œuvres sont classées selon la date de publication ou de production.

1) Films d'Alain Resnais

Hiroshima mon amour. Scénario de Marguerite Duras. Criterion Collection. Argos/Como/Daiei, 1959.

L'Année dernière à Marienbad. Scénario d'Alain Robbe-Grillet. Criterion Collection. Terra/Cormoran, 1961.

L'Année dernière à Marienbad. Terra/Cormoran, 1961. Official Trailer – 55th Anniversary Edition. Youtube.com/watch?v=P3TvFuxt8.

2) Textes de Marguerite Duras

La Vie tranquille. 1944. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 155-270.

Le Marin de Gibraltar. 1952. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 527-807.

Les Petits Chevaux de Tarquinia. 1953. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 821-973.

Les Chantiers. Des journées entières dans les arbres. 1954. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1083-1108.

Dix heures et demie du soir en été. 1960. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1305-1385.

Hiroshima mon amour. 1960. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1-104.

Autres films d'Alain Resnais cités

Guernica. Coréalisateur Robert Hessons. Scénario de Paul Éluard, Pantheon Productions, 1950.

Les Statues meurent aussi. Coréalisateurs Ghislain Cloquet, Chris Marker. Présence Africaine, Tadié Cinéma, 1953.

Toute la mémoire du monde, Films de la Pléiade, 1956.

Nuit et Brouillard. Scénario de Jean Cayrol. Argos, 1956.

Muriel ou le Temps d'un retour. Scénario de Jean Cayrol. Argos, 1963.

Stavisky. Scénario de Jorge Semprun. Cerito Films, Les Films Ariane, Simar films, Euro International Films, 1974.

Autres œuvres citées de Marguerite Duras

1) Récits

Les pigeons volés. 1940. *Œuvres complètes*, vol. 1, « Autour de *La Vie tranquille* », Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 271-277.

Théodora. 1943-1947. P.O.L. éditeur et IMEC éditeur, 2006. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard,

Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1179-1275.

Les Impudents. 1943. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1-148.

Un Barrage contre le Pacifique. 1950. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 279-490.

Moderato Cantabile. Les Éditions de Minuit, 1958. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1203-1258.

Les Viaducs de la Seine-et-Oise. 1960. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1261-1304.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas. 1962. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 217-275.

Le Ravissement de Lol V. Stein. Gallimard, 1964. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 285-388.

Le Vice-Consul. 1966. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 543-657.

Détruire dit-elle. Les Éditions de Minuit, 1969. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1093-1155.

Les lieux de Marguerite Duras (1977). Entretiens de Michelle Porte avec Marguerite Duras. *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 175-263.

La Maladie de la mort, Les Éditions de Minuit, 1982. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1253-1272.

La Douleur. P.O.L. éditeur, 1985. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,

2014, pp. 1-129.

Les Yeux Bleus Cheveux Noirs. Les Éditions de Minuit, 1986. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014, pp. 213-288.

Emily L. Les Éditions de Minuit, 1987. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 401-467.

La Mort du jeune aviateur anglais. Écrire. Gallimard, 1993. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014, pp. 868-884.

C'est tout. P.O.L. éditeur, 1995, 1999. Propos recueilles par Yann Andréa. *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2014, pp. 1154-1176.

2) Films

Nathalie Granger. Mouillet et Cie, 1972. Scénario. 1973. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1345-1422.

La Femme du Gange. Service de la recherche de l'ORTF, 1974. Scénario, 1973. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1427-1508.

India Song. Amorial/Sunchild, 1975. Scénario, 1973. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1517-1618.

Le Camion. Auditel/Cinéma 9, 1977. Scénario, Les Éditions de Minuit, 1977. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 265-331.

Aurelia Steiner. Mercure de France, 1979. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 494-527.

L'Homme atlantique, Les Éditions de Minuit, 1982. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1157-1167.

Le Dialogue de Rome, 1982. RAI Radiotelevisione Italiana.

3) Pièces de théâtre

Les Viaducs de la Seine-et-Oise, 1960. *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1261-1304.

La Musica, 1965. *Œuvres complètes*, vol. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 501-529.

Savannah Bay. Les Éditions de Minuit, 1983. *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1177-1251.

Autres œuvres littéraires et cinématographiques cités

Baum, Vicki. *Grand Hôtel*. 1929. Traduit de l'allemand par Gaston et Raymond Baccara. Phébus, 1997.

Bouvier, Nicolas. *L'Usage du monde*. Paris : Payot & Rivages, 2001.

Camus, Albert. *L'Étranger*. Gallimard, 1942.

Colpi, Henri. *Une aussi longue absence*. Galatea, Procinex, Société Cinématographique Lyre, 1961.

Goscinnny, René et Jean-Jacques Sempé. *Les vacances du Petit Nicolas*. 1949. IMAV éditions, 2012.

Hemingway, Ernest. *The Green Hills of Africa*. 1935. Forward by Patrick Hemingway. Introduction by Seán Hemingway. Scribner, 2015.

Hemingway, Ernest. *Les Vertes collines d'Afrique*. 1935. Traduit de l'anglais par Jeanine Delpech.

Gallimard, 1937.

Houellebecq, Michel. *Plateforme*. Flammarion, 2001.

Joyce, James. *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916). Traduit de l'anglais par Jacques Aubert. Folio Classique, 1992.

Kaufmann, Alexandre. *Travellers*. Éditions des Équateurs, 2004.

Modiano, Patrick. *Voyage de Noces*. Gallimard, 1995.

Montaigne, Michel de. *Journal de Voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne, 1580 et 1581*. Notes de M. Queslon. Paris : Le Jay, 1774.

Morand, Paul. *Bains de mer*. Guilde du livre, 1960.

Morand, Paul. *Le voyage*. Hachette, 1927.

Morand, Paul. *L'homme pressé*. Gallimard, 1941.

Morand, Paul. *Méditerranée, mer de surprises*. Marne, 1938.

Nooteboom, Cees. *Hôtel nomade*. Traduit du néerlandais par Phillipe Noble. Éditions Actes Sud, 2003.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Nouvelle édition corrigée & augmentée. Londres M.DCC.LXXVI [1776]. *Eighteenth Century Collection Online*.

Piccolo, Francesco. *Allegro Occidentale*. Feltrinelli, 2003.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 1913. Gallimard, 1919.

Remarque, Erich Maria. *À l'Ouest, rien de nouveau*. 1929. Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac. Paris : Flammarion, 1932.

Robbe-Grillet, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*, ciné-roman. Les Éditions de Minuit, 1961.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Livre IV. 1782. Firmin-Didot, 1930.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire*. 1776. Flammarion, 2006.

Sartre, Jean-Paul. *Huis clos*. Gallimard, 1944.

Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. 1938. Gallimard, Édition Folio, 1987.

Shindo, Kaneto. *Genbaku no ko*, (*Les Enfants d'Hiroshima*), Kindai Elga Kyokai, Japon, 1952.

Stendhal. *Mémoires d'un touriste*. 1838. Slatkine Reprints, 3 vols., 1986.

Tati, Jacques. *Jour de fête*. Cady, Panoramic, 1949.

Tati, Jacques. *Les Vacances de M. Hulot*. Cady, Discina, Specta, 1953.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Hogarth Press, 1927. Publié en français sous le titre *La Promenade au phare*. Traduit de l'anglais par Maurice Lanoire. Stock, 1929.

Woolf, Virginia. *The Waves*. 1931. Publié en français sous le titre *Les vagues*. Traduit de l'anglais par Marguerite Youcenar. Delamain Boutelleau Stock, 1937.

Sources Secondaires

Sur le corpus

Ammour-Mayeur, Olivier. « Témoigner de l'intémoignable : Hiroshima entre 'remembrance' et vestiges de la mémoire, sur *Hiroshima mon amour* et *Pluie Noire*. » *Interférences Littéraires-Littéraire Interferenties*, vol. 1, 2008, pp. 133-44.

Bamberger, Hélène. *Marguerite Duras de Trouville*. Les Éditions de Minuit, 2004.

Barbé-Petit, Françoise. *Marguerite Duras au risque de la philosophie : Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Lévinas*. Paris : Kimé, 2010.

Benayoun, Robert. *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Éditions Stock, 1980.

Blot-Labarrère, Christiane. *Marguerite Duras*. Éditions du Seuil, 1992.

- Blot-Labarrère, Christiane. « *Dix heures et demie du soir en été*, Notice et Notes. » *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1583- 1601.
- Blot-Labarrère, Christiane. « *La Vie tranquille*, Notice et Notes. » *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1428-1439.
- Boblet, Marie-Hélène. "Les évidences infigurables." *Dalhousie French Studies*, vol. 95, 2011, pp. 17-26.
- Bogaert, Sophie. « *Théodora*. Notice. » *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1525-1532.
- Bogaert, Sophie. « 'Trop pour un livre' : *Théodora ou la réécriture en guerre*. » *Les archives de Marguerite Duras*. Textes réunis par Sylvie Loignon. ELLUG, Université Stendhal, 2012, pp. 189-97.
- Borgomano, Madeleine. *Marguerite Duras, une lecture de fantasmes*. Cistres Essais, 1985.
- Borgomano, Madeleine. « L'œuvre de Marguerite Duras et la dérive des genres. » *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Sous la direction de Marc Dambre et de Monique Gosselin-Noat. Presse la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 211-220.
- Broden, Thomas. « Marguerite Duras. » *The Contemporary Novel in France*. Ed. William J. Thompson. University of Florida Press, 1995, pp. 89-108.
- Bounoure, Gaston. *Alain Resnais*. Seghers, 1974.
- Cousseau, Anne. « *Savannah Bay* 'Notice' » *Œuvres complètes*, vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1795-1810.
- Cranston, Mechthild. "Les Petits Chevaux de Tarquinia : Marguerite Duras Infans." *Dalhousie French Studies*, vol. 18, 1990, pp. 31-60.

- Crippa, Simona. « L'Âge de la traversée. » *Marguerite Duras 3, paradoxes de l'images*. Sous la direction de Sylvie Loignon. Lettres Modernes Minard, 2009, pp. 131-43.
- El Maïzi, Myriem. *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*. Peter Lang, 2009.
- English, Noelle. "A Happy Ending but an Unhappy Fate : Marguerite Duras' *La Vie Tranquille*." *Neophilologus*, vol. 94, no. 1, 2010, pp. 43-53.
- Fourton, Maud. *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé. »* Éditions de l'Université de Dijon, 2008.
- Gaensbauer, Deborah. « Trespassing and Voyeurism in the Novels of Virginia Woolf and Marguerite Duras. » *Comparative Literature Studies*, vol. 24, no. 2, 1987, pp. 192-201.
- Golding, Emund. *Grand Hotel*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
- Greene, Naomi. *Landscape of Loss: The National Past in Postwar French Cinema*. Princeton University Press, 1999.
- Guers-Villate, Yvonne. *Continuité discontinuité de l'œuvre durassienne*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Hanania, Cécile. « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écriture dans le *Marin de Gibraltar*. » *Les Lectures de Marguerite Duras*. Textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice. Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 25-34.
- Hanania, Cécile. « Inspirations paysagères de Marguerite Duras : Savanes de Ouellé, vallée de la lune et cimes de la mort. » *Marguerite Duras, paysages*. Sous la direction d'Anne Cousseau. Lettres Modernes Minard, 2017, pp. 35-49.
- Harvey, Robert. « Notice. » *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, pp. 1631-1653.

- Harvey, Robert. « Hiroshima, ou l'amour de l'ennemi. » *Les archives de Marguerite Duras*. Textes réunis par Sylvie Loignon. ELLUG, Université Stendhal, 2012, pp. 163-71.
- Higgins, Lynn. *New Novel New Wave New Politics*. University of Nebraska Press, 1996.
- Hoffman, Carol. *Forgetting and Marguerite Duras*. University Press of Colorado, 1991.
- Hoog, Armand. « The Itinerary of Marguerite Duras. » Traduit du français par Gaston Hall. *Yales French Studies*, vol. 24, 1959, pp. 68-73.
- Horer, Suzanne et Jeanne Socquet. *La création étouffée : Femmes en mouvement*. Pierre Horay, 1973.
- Jacquot, Martine. *Duras ou le regard absolu*. Presses du Midi, 2009.
- Johnson, Barbara. « Muteness Envy. » *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*. Harvard University Press, 1999. pp. 129-53.
- Just, Daniel. "The Poetics of Elusive History: Marguerite Duras, War Traumas, and the Dilemmas of Literary Representation." *Modern Language Review*, vol. 107, no. 4, 2012, pp. 1064- 81.
- Kristeva, Julia. *Soleil Noir : Dépression et mélancolie*. Gallimard, 1987.
- Mazzola, Robert L. "Le Schéma de la disparition : *Les Petits Chevaux* [Imaginaires] de Tarquinia." *Dalhousie French Studies*, vol. 50, 2000, pp. 93-104.
- Murphy, Carol. "Thematic and Textual Violence in Marguerite Duras's *Dix heures et demie du soir en été*. » *L'Esprit créateur*, vol. 19, no. 2, 1979, pp. 75-84.
- Noguez, Dominique. *La Couleur des mots*. Benoît Jacob, 2001.
- Noguez, Dominique. *Duras, Marguerite*. Flammarion, 2001.
- Patrice, Stéphane. *Marguerite Duras et l'histoire*. Presses Universitaires de France, 2003.
- Philippe, Gilles. « Le Chagrin et le Néant. » *Marguerite Duras, Œuvres complètes* vol. 3, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. xi-xxiv.

Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. José Corti, 1986.

Pinthon, Monique. « Les Personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge. » *Marguerite Duras, Marges et transgressions*. Actes de colloque des 31 mars, 1^{re} et 2 avril 2005. Sous la direction d'Anne Cousseau et de Dominique Denes. Presses de l'université de Nancy, 2006, pp. 63-72.

Reynolds, Dee. « Perceiving the sea and crossing senses in *La Chambre* and *La Vie tranquille*. » *Forum for Modern Language Studies*, vol. 55, no. 3, July 2019, pp. 294– 307.

Ropars-Wuilleumier, Marie Claire. “How history begets meaning: Alain Resnais’ *Hiroshima mon amour* (1959).” *French Film: Texts and Contexts*. Eds. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. Routledge, 1990. pp. 173-185.

Rossi, Marie-Laure. *Écrire en régime médiatique, Marguerite Duras et Annie Ernaux : Actrices et spectatrices de la communication de masse*. L'Harmattan, 2015.

Selous, Trista. *The Other Woman: feminism and femininity in the work of Marguerite Duras*. Yale University Press, 1988.

Seylaz, Jean-Luc. *Les romans de Marguerite Duras : essai sur une thématique de la durée*. Archives de Lettres Modernes, no. 47, 1963.

Stone, Ronald R. “Eccentric Time in Marguerite Duras’s Novel *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.” *Marguerite Duras Lives On*. Ed. Janine Ricouart. University Press of America, 1998, pp. 101-105.

Vaudrey-Luigi, Sandrine. “Écrire Notice.” *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 1463-1472.

Vallier, Jean. *C'était Marguerite Duras. Tome I, 1914-1945*. Fayard, 2006.

Vallier, Jean. *C'était Marguerite Duras. Tome II, 1946-1996*. Fayard, 2010.

- Vayrette, Patrick. « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens. » *Marguerite Duras : Marges et transgressions*. Sous la direction d'Anne Cousseau et de Dominique Denès. Presses Universitaires de Nancy, 2006, pp. 35-48.
- Wilson, Emma. *Alain Resnais* (French Film Directors Series). Manchester University Press, 2006.
- Wilson, Emma. "'Duras mon amour' : Identité et mensonge." *Dalhousie French Studies*, vol. 50, 2000, pp. 7-15.
- Wilson, Emma. "Material Relics: Resnais, Memory and the Senses." *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 59, no. 1, 2005, pp. 25-30.

Autres ouvrages critiques

- Abrahams, Roger D. "Forward." *The Ritual Process: Structure and anti-Structure* (1969). Author, Victor Turner. Aldine Transaction, 2011, pp. v-xii.
- Amirou, Rachid. *L'imaginaire touristique*. Paris : CNRS Éditions, 2012.
- Augé, Marc. *L'impossible voyage : Le tourisme et ses images*. Paris : Payot et Rivages, 1997.
- Augé, Marc. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti, 1941.
- Bachelard, Gaston. *Le droit de rêver*. Presses Universitaires de France, 1970.
- Badick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 1991.
- Basinger, Jeanine. *Silent Stars*. Wesleyan University Press, 1999.
- Barsky, Robert. *Introduction à la théorie littéraire*. Préface de Marc Angenot. Presses de l'Université du Québec, 1997.
- Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Paris : Skira, 1970.

- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil, 1953.
- Bescherelle L'Art de conjuguer. Éditions Hurtubise, 2006.
- Beeton, Sue. « Understanding film induced tourism. » *Tourism Analysis*, vol. 3, no. 8, 2006, pp. 181-8.
- Belmont, Nicole. « La notion de rite de passage. » *Les Rites de passage aujourd'hui. Actes du colloque de Neuchâtel, 1981*. Sous la direction de Pierre Centlivres et de Jacques Hainard. L'Âge d'Homme, 1986, pp. 9-18.
- Bennett, Tony. *Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995.
- Berens, Carol. *Hotel Bars and Lobbies*. McGraw-Hill, 1997.
- Blum-Reid, Sylvie. *Travelling in French Cinema*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Boyer, Marc. *Histoire du tourisme de masse*. Presses Universitaires de France, 1999.
- Boyer, Marc. *Le Tourisme*. Seuil, 1972.
- Braudel, Fernand. « Histoire et Sciences Sociales : La longue durée » (1958). *Réseaux*. vol. 5, no. 27, 1987, pp. 7-37.
- Braudel, Fernand. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Armand Colin, 1949.
- Brückl, Stefan and Ines Ghalleb, Dominik Pensel, Roxanne Phillips, Katharina Simon, Florian Telsnig. *Narrating and Constructing the Beach*. Call for papers. Munich University. *Fabula* (Website), publié le 18 décembre 2017.
- Burgelin, Olivier. « Le tourisme jugé. » *Communications no. 10, Vacances et tourisme*, 1967, pp. 65-96.
- Cain, William E. "Hemingway Presents Himself: the Writer in *The Green Hills of Africa*." *Prose Studies*, vol. 37, no. 2, 2015, pp. 128-148.

- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. John Hopkins University Press, 1996.
- Caruth, Cathy. Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. 20th Anniversary Edition. John Hopkins University Press, 2016.
- Cassou, Jean. « Du voyage au tourisme. » *Communications* 10. *Vacances et tourisme*, 1967, pp. 25-34.
- Chesters, Timothy. « ‘Le Demi-sourire de Montaigne’: Flaubert and the Journal de Voyage. » *Montaigne in Transit*. Eds. Neil Kenny, Richard Scholar, and Wes Williams. Legenda, 2016, pp. 201-221.
- Chion, Michel. *The Films of Jacques Tati*. 1987. Translated from the French by Antonio D’Alphonso. Guernica Press, 2006.
- Chiva, Isac. « Aujourd’hui les rites de passages. » *Les Rites de passage aujourd’hui. Actes du colloque de Neuchâtel, 1981*. Sous la direction de Pierre Centlivres et de Jacques Hainard. L’Âge d’Homme, 1986, pp. 226-236
- Colpi, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon : Société d’édition, de recherches et de documentation cinématographiques, 1963.
- Corbin, Alain. *L’Avènement des loisirs (1850-1960)*. Flammarion, 2001.
- Corbin, Alain. *Le Territoire du vide, L’Occident et le désir du rivage (1750-1840)*. Paris : Aubier, 1988.
- De Certeau, Michel. « Marches dans la ville. » *L’Invention du quotidien 1, Arts de Faire*. Gallimard, 1974, pp. 139-164.

- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2, L'Image-temps*. Les Éditions de Minuit, 1985. Translated from the French by Hugh Tomlinson as *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge Daney. » *Ciné-Journal 1981-1985*. Cahiers du cinéma, 1986.
- Dumazedier, Joffre. *Vers une société de loisir*. Seuil, 1962.
- Escudier, Anaïs. « En villégiature, de la Méditerranée à Balbec : la culture balnéaire de Marcel Proust à Paul Morand, badineries sociales », *Babel*, vol. 32, 2015, pp. 315-333.
- Foucault, Michel. « Other spaces. » Traduit du français par Jay Miskowiec. *Diacritics*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22-27. Traduit des “Notes de lecture” *Architecture-Mouvement-Continuité*, Octobre 1984.
- Fry, Paul. *Theory of Literature*. Yale University Press, 2012.
- Genette, Gérard. « Vertige fixé. » *Figures I*. Éditions du Seuil, 1966, pp. 69-90.
- Graburn, Nelson. « Tourism: The Sacred Journey. » *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Ed. Valene Smith. University of Pennsylvania Press, 1977.
- Gritti, Jules. « Les contenus culturels du *Guide Bleu* : monuments et sites ‘à voir’ » *Communications no. 10, Vacances et tourisme*, 1967, pp. 51-64.
- Hartmann, Rudi and John Lennon, Daniel P. Reynolds, Alan Rice, Adam T. Rosenbaum, Philip R. Stone. “The History of dark tourism.” *Journal of Tourism History*, vol. 10, no. 3, 2018, pp. 269-295.
- Hein, Carola. “Scales and Perspectives of Resilience: The Atomic Bombing of Hiroshima and Tange’s Peace Memorial.” *Architectural Histories*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 1-12. DOI: 10.5334/ah.304

- Hennig, Christoph. "Tourism: Enacting Modern Myths." Translated from the German by Alison Brown. *The Tourist as Metaphor of the Social World*. Ed. M.S. Dann. CABI Publishing, 2001, pp. 169-187.
- Higashi, Julie. "The Destruction and Creation of a City Scape." *Museum International*, vol. 70, no. 1-2, 2018, pp. 104-113.
- Hoberman, Ruth. *Museum Trouble, Edwardian Fiction and the Emergence of Modernism*. University of Virginia Press, 2011.
- Homans, Peter. *The Ability to Mourn: disillusionment and the social origins of psychoanalysis*. University of Chicago Press, 1989.
- Houellebecq, Michel. « Préface, le texte perdu. » *L'imaginaire touristique* par Rachid Amirou. Paris : CNRS Éditions, 2012, pp. v-ix.
- Hunt, Nigel. *Memory, War and Trauma*. Cambridge University Press, 2010.
- "Keystone Kops" *Britannica.com*. October 10, 2019.
- Kübler-Ross, Elisabeth and Kessler, David. *On Grief and Grieving*. Scribner, 2005.
- Kuhn, Annette et Guy Westwell. *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press, 2012.
- Laurent, Alain. « Le thème du soleil dans la publicité des organismes de vacances. » *Communications no. 10, Vacances et tourisme*, 1967, pp. 35-50.
- Lévi-Strauss, Claude. « Tristes vacances. » *Le Nouvel Observateur*, 22 mai 1967.
- MacCannell, Dean. *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. Routledge, 1992.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books, 1976.
- Martin, Laurence H. "Hemingway's Constructed Africa: *The Green Hills of Africa* and the

- Conventions of Colonial Sporting Books.” *Hemingway and the Natural World*. Ed. Robert E. Fleming. University of Idaho Press, 1999, pp. 87-97.
- Mattias, Bettina. “A Home Away from Home? The Hotel as Space of Emancipation in Early Twentieth Century Austrian Bourgeois Literature.” *German Studies Review*, vol. 27, no. 2, May 2004, pp. 325-340.
- Mattias, Bettina. *The Hotel as Setting in Early 20th Century German and Austrian Literature: Checking in to Tell a Story*. Camden House, 2006.
- Mee, Catharine. “Che brutta invenzione il turismo ! : Tourism and Anti-tourism in Current French and Italian Travel Writing.” *Comparative Critical Studies*, vol. 4, no. 2, 2007, pp. 269- 282.
- Morin, Edgar. « Vivent les vacances. » *Pour une politique de l’Homme*. Seuil, 1967.
- Nora, Pierre. « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux. » *Les Lieux de mémoire*. 1984. vol. 1. Edition Quarto. Gallimard, 1997, pp. 23-43.
- Nornes, Markus. *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*. University of Minnesota Press, 2013.
- Le Nouveau Petit Robert*. Dictionnaires le Robert, 1996.
- Oxford English Dictionary*. <https://www-oed-com.uml.ldm.ocic.org>. Consulté le 18 septembre 2021.
- Petit Robert Intégral*. <https://petitrobert12.lerobert.com/robert.asp>. Consulté le 18 septembre 2021.
- Picard, David. “The Tourist as Social Fact.” *The Tourist as Metaphor of the Social World*. Ed. M.S. Dann. CABI Publishing, 2001, pp. 121-134.
- Rauch, André. « Les vacances et la nature revisitée (1830-1939). *L’Avènement des loisirs (1850-1960)*. Sous la direction d’Alain Corbin. Flammarion, 2001, pp. 83-117.
- Rauch, André. *Les vacances*. Presses Universitaires de France, 1993.

- Read, Rupert. "Can there be a logic to grief?" *Wittgenstein and Phenomenology*. Eds. Oskari Kuusella, Mihai Omatita, Timur Ucan. Routledge, 2018, pp. 176-196.
- Paul Ricoeur, « Histoire et mémoire, l'écriture de l'histoire et la représentation du passé. » *Annales. Histories, Sciences Sociales*, vol. 55, no. 4, 2000a. pp. 731-747.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Les Éditions du Seuil, 2000b.
- Robinson, Mike and Tazim Jamal. Eds. "Conclusions: Tourism Studies – Past Omissions, Emergent Challenges." *The Sage Handbook of Tourism Studies*. Sage, 2009, pp. 693- 701.
- Rousso, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Harvard University Press, 1991.
- Siegenthaler, Peter. "Hiroshima and Nagasaki in Japanese Guide Books." *Annals of Tourism Research*, vol. 29, no. 4, pp. 1111-1137.
- Težak Damijanić, Ana. "Wellness and healthy lifestyle in tourism settings." *Tourism review (Association internationale d'experts scientifiques du tourisme)*, 2019, vol.74, no.3, pp. 978- 989.
- Tilley, Christopher. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg, 1994.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press, 1974.
- Turner, Victor. *Le phénomène rituel : Structure et contre-structure*. 1969. Traduit de l'anglais par Gérard Guillet. Presses Universitaires de France, 1990.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. 1969. Forward by Roger D. Abrhams. Aldine Transaction, 2011.

- Urbain, Jean-Didier. *Sur la plage : mœurs et coutumes balnéaires (XIXe-XXe siècles)*. Payot et Rivages, 1994.
- Urbain, Jean-Didier. « Le touriste et l'Histoire. » *Le Débat, histoire, politique, société*, vol. 5, no. 177, 2013, pp. 59-71.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. 1909. Translated from the French by Gabrielle Caffee, Solon Kimball and Monika Vizedom. University of Chicago Press, 1960.
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. University of Oxford Press, 2007.
- Théorie de la classe de loisir*. Traduit de l'anglais par Louis Évrard. Gallimard, 1970.
- Viard, Jean. *Penser les vacances*. Actes Sud, 1984.
- Wearing, Stephen. « Re-centering the Self in Volunteer Tourism. » *The Tourist as Metaphor of the Social World*. Ed. M.S. Dann. CABI Publishing, 2001, pp. 237- 262.
- Welten, Ruud. « Stendhal's Gaze: Towards an hermeneutic approach of the tourist. » *Tourist Studies*, vol. 14, no. 2, 2014, pp. 168-181.
- Westphal, Bertrand. « Pour une approche géocritique des textes. » *La géo-critique mode d'emploi*. Sous la direction de Bertrand Westphal. Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 7- 40.
- Whitmarsh, Andrew. "We Will Remember Them: Memory and Commemoration in War Museums." *Journal of Conservation and Museum Studies*, no. 7, 2001, pp. 11- 15.
- Winock, Michel. *Flaubert*. 2013. Traduit du français par Nicholas Elliot. Harvard University Press, 2016.
- Jay Winter, "Museums and the Representation of War." *Museum and Society*, vol. 10, no. 3, 2012, pp.150-163.
- Young, James. « Memorializing the Holocaust. » *A Companion to Public Art*. Eds. Cher Krause Knight, Harriet F. Senie and Dana Arnold. John Wiley & Sons Inc., 2019, pp. 65- 80.

Zwigenberg, Ran. *Hiroshima: The Origins of a Global Memory Culture*. Cambridge University Press, 2014.