

Le langage des murs qui enferment dans L'Étranger de Camus et Hiroshima mon amour de Duras

Vincent Grégoire

Number 117, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1076093ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1076093ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grégoire, V. (2021). Le langage des murs qui enferment dans L'Étranger de Camus et Hiroshima mon amour de Duras. *Dalhousie French Studies*, (117), 77–83. <https://doi.org/10.7202/1076093ar>

Article abstract

Meursault from L'Étranger, and "Elle" from Hiroshima mon amour are tragic characters who, as if driven by an ancient fatum, have committed a crime, blood crime or crime of love, for which they must pay. While the first is accused of insensitivity and sentenced to death because justice sees him as a "moral monster", the second is found guilty of "horizontal collaboration" and punished by "popular justice". From then on, locked up in a cell for Meursault, or alternately in a room and a cellar for "Elle", these two characters seek the faces and voices of past loves. The quest for these faces and voices from a bygone world which make the protagonists suffer by their absence will give way for Meursault and "Elle" to a state of peace that will allow them to come to terms with their past. While the first character, who has changed in prison, is going to rediscover his mother and finally understand her desire to reembrace life in the home for the elderly, the second character, "healed" by the Japanese, will finally find a sentimental balance.

Le langage des murs qui enferment dans *L'Étranger* de Camus et *Hiroshima mon amour* de Duras

Vincent Grégoire

A mon frère Philippe.

Meursault de *L'Étranger* et « Elle » de *Hiroshima mon amour* sont tous deux des personnages tragiques qui, comme poussés par une fatalité antique, ont commis un crime (crime de sang ou crime d'amour) pour lequel ils doivent payer. Enfermés, dans une cellule pour le premier, alternativement dans une chambre et une cave pour le second, ces deux êtres cherchent les visages et voix d'amours passés. A l'explication de Meursault : « je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues [...] que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs » (185-186) fait écho le commentaire d'« Elle » : [Dans ma chambre où l'on m'a confinée] « Je t'appelle quand même. Même mort. Puis, un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort [ton nom allemand] » (55). La quête de ces visages et voix d'un monde révolu qui font souffrir les protagonistes par leur absence ou disparition va, comme nous allons le développer dans cette étude, laisser la place à un état d'apaisement allant permettre au héros et à l'héroïne de se réconcilier avec leur passé. Tandis que Meursault, qui a changé en prison, va redécouvrir sa mère et finalement comprendre la volonté de celle-ci de reprendre goût à la vie à l'asile de vieillards, « Elle », guérie par l'amant japonais, va retrouver un équilibre sentimental.¹

Meursault et « Elle » sont des individus très différents. Tandis que le premier va être accusé d'insensibilité et condamné à mort parce que la justice voit en lui un « monstre moral », le deuxième va être accusé de « collaboration horizontale » et être puni par la « justice populaire ». Au « crime » de Meursault de n'avoir pas aimé sa mère fait pendant le « crime » de la jeune femme d'avoir aimé un Allemand. Dans les deux cas, cette justice française, justice officielle ou « populaire », va en réalité relever davantage d'une « injustice » qui va punir les personnes qu'elle assimile à des êtres subversifs : Meursault, parce qu'il ne croit ni en Dieu, ni au mariage, ni à nombre de normes sociales définissant le « normal », et « Elle » parce qu'elle a été trop occupée à aimer l'Occupant. Dès lors, les deux protagonistes, coupables d'actes qu'ils n'ont pu contrôler, vont se voir enfermés, un enfermement plus ou moins prolongé qui va les marquer et les transformer.

Tandis que Meursault explique qu'il s'habitue assez bien à sa détention au début (« cela m'a été plus facile qu'à d'autres » [185]), l'impossibilité de jouir des plaisirs de la vie lui fait rapidement comprendre les rigueurs de l'incarcération : « je sentais tout d'un coup [quand j'y pensais] combien les murs de ma prison étaient rapprochés » (185). La dure réalité s'impose vite malgré le naturel accommodant du prisonnier. Au commentaire : « Il y avait plus malheureux que moi » (185) fait écho le propos : « Les premiers mois ont été durs » (185). C'est à ce moment qu'il explique que l'absence de femmes le tourmente beaucoup dans les premiers temps de son incarcération :

Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de tous mes désirs. (185-186)

1 Le rapprochement entre *L'Étranger* et *Hiroshima mon amour* ne va certes pas de soi ; mais les circonstances qui provoquent l'enfermement forcé de Meursault et de « Elle » créent cette similitude de conditions qu'il est intéressant d'étudier.

Du moins cette cellule a-t-elle l'avantage d'avoir une petite fenêtre par laquelle, entre les barreaux (183), il peut voir la mer, et cela permet à son esprit d'évoluer librement, alors que sa cellule de condamné à mort n'aura plus qu'une lucarne donnant sur le ciel (204).

Au bout de cinq mois, Meursault est devenu la victime d'un processus de dépersonnalisation. La détention commence à le déstabiliser psychologiquement. Ainsi ne va-t-il plus reconnaître l'expression de son visage qu'il cherchait à rendre gaie, enjouée : « je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste » (188). A ce moment, il prend conscience qu'il n'a cessé de se parler à lui-même sans s'en rendre compte : « en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul » (188). Meursault est la victime d'un lent processus de perte d'identité provoqué par un isolement cellulaire qui se prolonge. Comme l'écrit Camus, certes dans un tout autre contexte, « Vivre contre un mur, c'est la vie des chiens. » (« Le siècle de la peur ». Editorial du 19 novembre 1946. *Camus à Combat*, 609). Et vivre incarcéré, pris entre quatre murs, l'est d'autant plus.

« Elle », après son « crime d'amour » à Nevers (« L'amour [avec l'ennemi] y est impardonnable » ; Appendices 83), est aussi placée de force entre quatre murs, et tout d'abord dans la cave de la pharmacie de ses parents où elle souffre comme un animal. Duras la décrit ainsi dans les Appendices :

Elle s'écorche les mains comme une imbécile. Les oiseaux, lâchés dans les chambres, se rognent les ailes et ne sentent rien. Riva se fait saigner les doigts et mange son sang ensuite. Fait la grimace et recommence. [...] Elle a appris, un jour, sur un quai à aimer le sang. Comme une bête (86-87)².

Atrociement éprouvée par la mort de l'être aimé, elle agit sans savoir ce qu'elle fait : « Riva crie comme elle pourrait se taire. Elle ne sait pas qu'elle crie. On la punit pour lui apprendre qu'elle crie » (86). Si la réclusion transforme les deux protagonistes Meursault et la Française, « Elle » est temporairement devenue l'ombre d'elle-même. Comme l'écrit Jacques Rivette, c'est « une femme qui, depuis le moment tragique du décès de 'l'ennemi' ne sait plus où elle est, [...] ne sait plus qui elle est » (« Hiroshima mon amour », *Cahiers du cinéma* [juillet 1959], 7).

Comme possédée (56) par sa tristesse, mais pas morte d'amour parce que l'on ne meurt pas d'amour dans la littérature durassienne (l'amour ne faisant tout au plus que faire souffrir), ses parents l'enferment au plus profond de la maison (métaphore pour « au plus profond de leur mémoire »), dans une cave synonyme de caveau où ils la font passer pour morte : « La société me roule sur la tête. Au lieu du ciel... forcément... [...] Elle ne sait pas que je suis dans la cave. On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers. Mon père préfère. Parce que je suis déshonorée » (55). Enfermée dans cette cave-caveau, une pratique analogue à la « mise aux oubliettes » pour reprendre l'expression de Magali Blein (41), « Elle » va pouvoir paradoxalement communier avec l'être aimé en retrouvant l'image et le goût salé de la peau dans les murs couverts de salpêtre : « Faute d'autre chose, le salpêtre se mange. Sel de pierre. Riva mange les murs. Elle les embrasse aussi bien. Elle est dans un univers de murs. Le souvenir d'un homme est dans ces murs, intégré à la pierre, à l'air, à la terre » (89).

2 « Elle » est encore comparée à un chat dans les Appendices, un chat aux yeux et au regard impossibles à domestiquer : « Les chats sont domestiqués complètement. [...] Leurs yeux ne sont pas domestiqués. Les yeux du chat et les yeux de Riva se ressemblent et se regardent. Vidés. Presque impossible de soutenir le regard d'un chat. Riva le peut. Elle entre peu à peu dans le regard du chat. Il n'y a plus dans la cave qu'un seul regard, celui du chat-Riva » (89).

Ces murs qu'elle lèche lui permettent de faire un – métaphoriquement et symboliquement – avec l'Allemand, « consubstantiation »³ s'il en est, de la même manière qu'elle communiera avec l'être aimé en léchant ses propres mains qu'elle a écorchées aux murs de sa « prison » :

Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs ... à se faire saigner... c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien... et aussi pour se rappeler... J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au sien. (54)

Ainsi, les murs qui gardent captifs permettent paradoxalement à la jeune femme de se libérer temporairement du présent en retrouvant « l'ennemi » que la mort lui a pris. Le mur a permis à l'héroïne, de façon certes éphémère, de renouer avec un passé heureux.

Le propos suivant de Camus tiré du *Discours de Suède* s'applique ainsi bien à la situation dans laquelle se trouve la jeune femme : « 'Tout mur est une porte', a dit justement Emerson. [Et Camus de poursuivre] Ne cherchons pas la porte, et l'issue, ailleurs que dans le mur contre lequel nous vivons. Cherchons au contraire le répit où il se trouve » (*OC VI*, 265) C'est là, dans la cave, malgré l'atroce douleur de la mort de l'être aimé qui la fait régulièrement déraisonner, qu'« Elle » trouve un certain plaisir, avant que, s'étant quelque peu assagi et la douleur s'étant quelque peu atténuée, ses parents lui permettent de rester dans sa chambre.

Meursault, lui, n'espère rien des murs, comme il va l'expliquer de la façon la plus claire au prêtre venu lui demander s'il y a vu le visage du rédempteur. Comme l'a très bien montré Mary Ann Frese Witt dans son étude : « *L'Etranger* au cinéma et l'imagerie visuelle de Camus »,

[dans l'entretien avec l'aumônier] [l]es éléments du décor, murailles et lucarne, deviennent aussi importants que les paroles échangées. Meursault et l'aumônier, avec leurs vues du monde opposées, interprètent diversement le décor qui pour le moment les entoure. Pour Meursault, le caractère définitif de sa sentence s'associe aux murs qui contiennent son corps.⁴ Ainsi, après avoir répondu à l'aumônier qu'il n'a aucun espoir et qu'il s'attend à mourir tout entier, Meursault s'appuie contre le mur. Le prêtre le supplie de voir un *visage divin* parmi les pierres de la cellule mais Meursault répond qu'il n'y a cherché que le visage de Marie et qu'il n'y a rien trouvé. (Mis en italiques par Frese Witt ; 119)

A la différence d'« Elle » qui, dans son désespoir, a vu l'être aimé dans les murs de sa cave/caveau, Meursault, résigné à son sort, n'a rien vu dans ceux de sa cellule. Tandis que les murs enfermant la jeune Française « suent » le visage de l'Allemand, en laissent apparaître sa « présence d'absence », telle une empreinte sur un linceul imaginaire, Meursault ne discerne rien dans ceux qui font écran à son désir de jouir d'une vie physique et charnelle malgré les demandes de l'aumônier pour qu'il les regarde humblement par le cœur, lui qui va devoir rendre des comptes au Tout-Puissant :

Le prêtre a regardé tout autour de lui [...] 'Toutes ces pierres suent la douleur, je le sais. Je ne les ai jamais regardées sans angoisse. Mais, du fond du cœur, je sais que les plus misérables d'entre vous [faisant référence aux condamnés à mort]

3 Siobhan Craig, dans « Tu n'as rien vu à Hiroshima : Desire, Spectatorship and the Vaporized Subject in *Hiroshima mon amour* », écrit ainsi ce propos intéressant : « through the woman's act of eating, the cellar walls are taken into her body, merging with her » (33).

4 « j'étais obligé de reconnaître que dès la seconde où elle [la sentence] avait été prise, ses effets devenaient aussi certains, aussi sérieux, que la présence de ce mur [de la cellule] tout le long duquel j'écrasais mon corps » (*L'Etranger*, 205).

ont vu sortir de leur obscurité un visage divin. C'est ce visage qu'on vous demande de voir.' (210)

Et Meursault de répondre que cette quête, en ce qui le concerne, est vaine, que ces murs qu'il connaît bien sont des murs aussi impénétrables que la mort qui va venir :

J'ai dit qu'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux au monde. Peut-être, il y a bien longtemps, y avais-je cherché un visage. Mais ce visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir : c'était celui de Marie. Je l'avais cherché en vain. Maintenant, c'était fini. Et dans tous les cas, je n'avais rien vu surgir de cette sueur de pierre. (210-211)

La « sueur de pierre » des murs, qu'elle ait aidé la jeune Française dans sa cave ou ait échoué à satisfaire Meursault dans sa quête de Marie en prison, était vouée, dans son expression minérale, au silence et à l'absence, au silence de l'être éloigné ou disparu, et à l'absence flottante de ces personnes aimées devenus présences fantomatiques.

« Elle » et Meursault, quoiqu'ayant une relation différente aux murs qui les enferment, sont en fait autant emmurés de l'extérieur que de l'intérieur, prisonniers qu'ils sont d'eux-mêmes. Et c'est grâce à un épisode de catharsis et un être catalyseur (le Japonais et l'aumônier respectivement) que l'un et l'autre vont se libérer de leur prison intérieure et s'émanciper.

Le Japonais, architecte ou ingénieur, va réussir à faire parler la Française comme tombée en état second, en partie sous l'effet de l'alcool, et lui faire évoquer son amour de jeunesse. Il va s'ingénier à la faire s'épandre sur sa douloureuse expérience en se substituant à l'Allemand, en occupant le « je » de l'Occupant (« Quand tu es dans la cave, je suis mort ? » [53]), devenant par là même un catalyseur, « un opérateur de transfert » pour reprendre l'expression de Joëlle Cauville et Josette Déléas (173). La scène de ce travail de mémoire au bar du fleuve où « Elle » dévoile les épisodes de son passé à Nevers, une scène qui s'apparente, selon la formule de Luc Lagier, « à une véritable séance de psychanalyse » (46), va permettre à la jeune femme de se reconstruire. L'architecte-« psychanalyste » a, de fait, réussi à faire renaître « Elle » de ses cendres sentimentales, de la même manière que Hiroshima s'est relevée (peut-être grâce à lui) de ses ruines.⁵

Si l'amant japonais a été le « catalyseur » qui a permis la « reconstruction » sentimentale de l'héroïne, l'aumônier va, lui, engendrer, par la colère qu'il déclenche, une expérience de révolte qui va faire accéder Meursault à une nouvelle lucidité. Tandis que « Elle » s'était prise au jeu de la possession du « je » de l'Allemand par le Japonais, Meursault va, en ce qui le concerne, rejeter la prise de possession (l'usurpation) du titre de père par l'aumônier. Peu après le début de la visite de ce dernier, la colère du héros de *L'Étranger* va retentir, sa révolte se manifester, à l'instar d'un orage auquel on ne s'attendait pas étant donné la nature calme du personnage :

Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. (211)

Rapidement, après l'orage, le retour à un ciel serein : « Lui parti, j'ai retrouvé le calme » (212). Il n'empêche, Meursault a changé. Le processus cathartique, cette décharge émotionnelle violente qui a eu lieu, a permis à Meursault de se libérer.

5 Jacques Rivette parle d'une double explosion ayant frappé « Elle ». A la première explosion, provoquée par la mort de l'être aimé, qui fait éclater sa personnalité sociale et psychologique, succède la deuxième explosion à Hiroshima, provoquée cette fois par le Japonais, qui permet à la Française de se recomposer (8).

Ce trop-plein d'émotions qui a pu s'épancher, s'extérioriser grâce au « catalyseur » qu'a incarné, bien malgré lui, l'aumônier, permet à Meursault d'accéder à une paix intérieure, tout en lui permettant aussi de « revisiter » un certain passé. Du fait de cette lucidité nouvellement acquise, il perçoit d'une façon désormais sereine la situation dans laquelle il est, tout en comprenant mieux les dernières années de la vie de Maman. Cette nouvelle lucidité, synonyme de nouvel éclairage [lux/lumière] sur sa vie, l'aide à se libérer de l'idée de la mort, plus emprisonnante qu'une prison, plus obsédante que la guillotine, et lui fait redécouvrir sa mère. Cette prise de conscience lui permet enfin de comprendre pourquoi Maman devait être heureuse à la fin de sa vie. Enfermée à l'asile, comme lui en prison, le bonheur de celle-ci n'était pas déterminé par les murs qui l'entouraient. Ainsi avait-elle retrouvé goût à la vie, pris un fiancé, renoué avec les joies quotidiennes, s'était fait des amis.

Après le départ de l'aumônier et désormais apaisé, « purgé » (185) comme il l'explique, l'image de sa mère lui revient donc :

Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris 'un fiancé', pourquoi elle avait joué à recommencer [...] Si près de la mort, maman devait [à l'asile] s'y sentir libérée et prête à tout revivre. (213)

Paradoxalement, le passage de l'aumônier l'a essentiellement libéré de l'idée de la mort : « Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre » (213). Il l'a essentiellement libéré de l'idée de la mort, non en lui faisant découvrir le visage de Jésus et la possibilité du salut dans la « sueur » des murs carcéraux, mais dans la redécouverte de sa mère, sa mère confinée à l'asile et elle-même « condamnée à mort » par son âge avancé. En ce qui le concerne, il est désormais prêt à mourir et, tel un sage oriental, s'ouvre à une satisfaisante indifférence, une indifférence paradoxalement source de plénitude : « devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde » (213)⁶.

Meursault, que Camus a qualifié paradoxalement de « seul Christ que nous méritions » dans la préface à l'édition américaine de 1955 (*OC I*, 216), adopte, à la fin du roman, un détachement semblable à celui représenté par le célèbre peintre italien Piero della Francesca dans *La Flagellation*.⁷ Comme l'explique Emmanuel Mounier dans *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*, l'indifférence, cette même indifférence à laquelle s'ouvre le héros, est observable sur les visages de Piero della Francesca qu'apprécient Camus et Malraux :

Il est significatif que Malraux et Camus aient tous deux relevé cette trace supérieure d'indifférence sur les visages de Piero della Francesca, et jusque sur la face du Christ devant les bourreaux. Nous touchons là une indifférence de plénitude, une sécheresse ardente, qui est celle de la suprême sagesse ; elle se vide d'expression parce qu'elle va au-delà de toute expression (93)⁸.

6 Consulter *L'Orient dans la pensée du jeune Camus* de Jacqueline Baishanski pour un excellent développement de la comparaison entre Meursault et le sage oriental.

7 Camus comparait déjà Meursault au Christ dans une interview donnée au journal *Asahi* en 1952 : « Meursault est, pour ainsi dire, dans le même cas que le christ. [...] [Il] est égal au christ par le fait que, honnête envers lui-même, il ose refuser d'expliquer la moindre de ses conduites jusqu'à être tué au nom de la société. En somme, on peut dire que Meursault est un christ que nous pourrions être » (Mino, 160).

8 Camus écrit dans « Le Désert » (extrait de *Noces*), évoquant le Christ représenté dans *La Flagellation* de Piero della Francesca : « Le corps [...] ne connaît que les coups de son sang. L'éternité qui lui est propre est faite d'indifférence. Comme cette *Flagellation* [...], où, dans une cour fraîchement lavée, le Christ supplicié et le bourreau aux membres épais laissent surprendre dans leurs attitudes, le même détachement » (*OC I*, 129).

Et pour que la comparaison ironique de Meursault au Christ soit complète, Camus mentionne un concert de cris de haine, mais désiré par le protagoniste celui-là, le jour de son exécution.

Meursault, grâce à l'épisode cathartique provoqué par l'aumônier, a atteint une sérénité qui lui fait accepter son sort, un sort finalement très comparable à celui de Maman à l'asile lorsque, elle aussi, a retrouvé goût à la vie peu avant sa mort. Cette nouvelle compréhension de sa situation, le résultat d'une lucidité à laquelle le héros vient depuis peu d'accéder, lui permet de jouir d'un état proche de l'ataraxie antique.⁹ L'héroïne de *Hiroshima mon amour* est, quant à elle, dans une situation assez semblable, ayant également atteint une paix intérieure libératrice. Comme l'écrivent Joëlle Cauville et Josette Déléas, « cette prise de conscience de Riva, loin de se solder par un échec, paraît au contraire déboucher sur une lucidité, un pouvoir de décision, une liberté qui caractérisent son évolution à la fin du film » (172). L'épisode cathartique de la confession qu'elle fait à son très psychologue amant japonais lui permet d'accéder à une lucidité qui lui ouvre la porte d'une nouvelle vie amoureuse.¹⁰

L'héroïne de *Hiroshima mon amour* et le héros de *L'Étranger* ont tous deux vécu une métamorphose intérieure. Cette métamorphose influencée par l'enfermement enduré par l'un comme par l'autre, va les réconcilier avec un monde dans lequel ils étaient ballotés, secoués, cahotés. De fait, les deux œuvres finissent sur une note positive, une note d'espoir. Luc Lagier commente ainsi la fin du film : « La dernière image de *Hiroshima mon amour* dans la chambre d'hôtel est révélatrice de cette [...] métamorphose. Griffes rentrées, Emmanuelle Riva semble avoir retrouvé la vue. Les yeux embués, elle regarde son amant comme si c'était la dernière fois » (55). Pour elle, repoussant dos à dos l'Allemand et le Japonais, c'est la possibilité d'un nouveau départ. Sa reconstruction sentimentale est achevée.

Rachel Bepaloff évoque, elle, dans « Le monde du condamné à mort », la notion de « promesse » comme message de *L'Étranger*, une promesse née de l'acceptation lucide de son destin par un Meursault désormais « éclairé » : [l'ouvrage] « s'achève sur une promesse. Ce Meursault qui nous apparaît dès le début inhumainement dépouillé d'illusions [...] tire de l'échec une acceptation farouche de la vie. Telle qu'il l'a vécue, il la juge digne d'être répétée » (6). Elle poursuit, faisant référence au thème de la révolte qu'ont en commun Meursault et Julien Sorel, tous deux condamnés à mort : « La récompense [...] : une liberté du regard encore jamais atteinte, un véritable héroïsme de la lucidité, une nouvelle tendresse pour le terrestre » (6). Il n'y a pas de doute que c'est cette « nouvelle tendresse pour le terrestre » qui rapproche « Elle » et Meursault à la fin des œuvres, un amour de la vie rendu plus fort par l'« expérience des murs ».

Berry College (Géorgie)

9 Un état combinant sérénité d'esprit, profonde quiétude et paix intérieure.

10 Luc Lagier explique très justement que « le traumatisme du passé n'est convoqué [en ce qui concerne Elle] que pour mieux avancer. Pour la jeune femme, il s'agit donc de faire ressurgir ses souvenirs pour les mettre ensuite à distance » (52). C'est ce qu'il appelle « le travail de l'oubli, correspondant à une seconde mort » (47). Et il poursuit : « Nevers va progressivement s'effacer, s'effriter, se vider [...]. Le temps doit reprendre ses droits » (47).

OUVRAGES CITÉS

- Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998.
- Baishanski, Jacqueline. *L'Orient dans la pensée du jeune Camus*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, 2002.
- Benayoun, Robert. *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*. Paris : Ramsay, 1980.
- Bespaloff, Rachel. « Le monde du condamné à mort. » *Esprit* 163.1 (janvier 1950) : 1-26.
- Blein, Magali. *Poétique de la mémoire dans Hiroshima mon amour*. Mémoire de maîtrise soutenu à l'université du Québec à Montréal (juin 2017).
- Camus, Albert. *Camus à Combat. Editoriaux et articles (1944-1947)*. Edition établie, présentée et annotée par Jacqueline Lévi-Valensi. Paris : Gallimard, 2002.
- . *Œuvres complètes* (4 vol.) Vol. I et II (Paris : Gallimard, 2006) publiés sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Vol. III et IV (Paris : Gallimard, 2018) publiés sous la direction de Raymond Gay-Crosier. Vol. I comprend *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Etranger*. Vol. IV comprend « Discours de Suède ».
- Cauville, Joëlle et Josette Déléas. « Fragments orphiques dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras et d'Alain Resnais. » *Cinémas* 9.2-3 (printemps 1999) : 159-73.
- Craig, Siobhan. « Tu n'as rien vu à Hiroshima : Desire, Spectatorship and the Vaporized Subject in *Hiroshima mon amour*. » *Quarterly Review of Film and Video* 22.1 (2005) : 25-35.
- Domarchi, Jean ; Jacques Doniol-Valcroze ; Jean-Luc Godard ; Pierre Kast ; Jacques Rivette ; Eric Rohmer. « Hiroshima notre amour. » *Cahiers du cinéma* vol. 17, n. 97 (juillet 1959) : 1-18.
- Duras, Marguerite. *Œuvres complètes* (4 vol.). Edition publiée sous la direction de Gilles Philippe.
 Vol. II (Paris : Gallimard, 2011) comprend « Cahier à Outa » (105-112), « Travailler pour le cinéma » (112-115), et *Hiroshima mon amour* (11-79) suivi d'*Appendices* (77-104), et d'une Notice et de Notes (1631-1657) par Robert Harvey.
 Vol. III (Paris : Gallimard, 2014) comprend « Je me souviens » (663-664) originellement publié dans *Les Yeux verts*.
- Frese Witt, Mary Ann. « *L'Etranger* au cinéma et l'imagerie visuelle de Camus. » *Revue des Lettres Modernes (Albert Camus 2 : Langue et langage, sous la direction de Brian T. Fitch)* 212-216 (1969) : 115-122.
- Hayashi, Osamu « La mémoire de l'invisible. Ce que Duras a vu à Hiroshima. » (205-213) Publié dans *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras* sous la direction de Christophe Meurée et Pierre Bost. Louvain : Peter Lang, 2009.
- Luc Lagier, Luc. *Hiroshima mon amour*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.
- Maher, Eamon. « Camus's Meursault: the Only Christ that Modern Civilization Deserves? » *Studies* 87, n. 347 (Autumn 1998) : 276-281.
- Mino, Hiroshi. « Le débat sur *L'Etranger* au Japon. » *Albert Camus* 14. Paris : Minard, 1991. 155-162.
- Mounier, Emmanuel. *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés*. Paris : Seuil 1953.