

Fabio Vasarri

Marguerite Duras o la vergogna sospesa

J'étais la honte qui marchait¹.

ABSTRACT: According to Jean-Pierre Martin (*La honte*, 2017), shame is a prevalent emotion in Marguerite Duras's autofictional work. Despite Duras's opposite tendency to shamelessness, shame resists in the background and is never eliminated. This article develops and prolongs Martin's remarks, focusing on social shame in the Indochinese cycle and political shame in *La douleur*. It also proposes a comparison with some divergent positions on this issue, namely existentialism (Sartre) and autosociobiography (Ernaux). Duras's treatment of shame is consistent with her poetics of suspension and the unspoken.

KEYWORDS: Marguerite Duras; Shame; Existentialism; Autofiction; Autosociobiography.

L'opera di Marguerite Duras, e in particolare quella autobiografica, offre un ricco repertorio di situazioni e dichiarazioni di vergogna, legate in maniera più o meno esplicita a un vissuto tumultuoso: dalla degradazione sociale alle ossessioni dell'incesto e della prostituzione, dall'amante asiatico al marito deportato, dai contatti colonialisti e collaborazionisti alla militanza nella Resistenza e alla sacralizzazione della Shoah. Secondo alcuni critici, si tratterebbe del sentimento durassiano per eccellenza, che permea soprattutto l'evocazione del nucleo familiare². Non sorprende quindi che Jean-Pierre Martin abbia riservato uno spazio considerevole all'autrice nel suo saggio sulla rappresentazione letteraria di questa emozione, accanto a Jean Genet, a Witold Gombrowicz o a Philip Roth. Ma è uno spazio non privo di zone oscure. Martin individua a ragione in Duras una «transformation continue [...] de la honte en impudeur»³, e soprattutto una tensione costante tra vergogna e spudoratezza che può dar luogo ad affermazioni reversibili e contraddittorie.

Credo che si possa rilevare un ulteriore paradosso in questo trattamento letterario della vergogna. Le dichiarazioni e gli episodi sono molteplici ma

¹ Duras 2006, p. 97.

² Si vedano tra gli altri Carlat 2005, p. 117: «la honte, sentiment durassien s'il en est» (a proposito del preambolo della *Douleur*); e Burgelin 2012, p. 85 (la famiglia come «territoire de la honte»).

³ Martin 2017, pp. 177-183 e *passim* (p. 181 per la citazione).

restano sfuggenti, affidati a una scrittura poetica, ellittica e allusiva. Si accenna spesso alla vergogna senza mai veramente definirla e sviscerarla. Affermazioni decisamente impegnative e lapidarie restano irrelate e suonano oracolari. Questo si verifica soprattutto nell'ultima produzione, e segnatamente nella massa di interviste o dichiarazioni raccolte da altri. «Pour des raisons diverses, la honte recouvre toute ma vie», leggiamo nella *Vie matérielle* e, nel testamento letterario *C'est tout*, «Il n'y a pas [*sic*] que la honte, la honte de tout»⁴. Che cos'è questo tutto? Le diverse motivazioni e le fonti di un sentimento così persistente non sono propriamente esplicitate.

Restando nell'ambito francese contemporaneo, ci troveremmo insomma agli antipodi dell'approccio autosociobiografico di Annie Ernaux, che fa del proprio vissuto l'oggetto di un'analisi distaccata e addirittura scientifica, in senso storico-politico, culturale e antropologico. Non a caso, Ernaux ravvisa in Duras una tendenza affabulatrice sostanzialmente affine all'*autofiction* e un'estraneità alla Storia e al realismo sociale⁵. Questi capi d'accusa possono essere in parte smentiti, se teniamo conto di alcuni settori della produzione durassiana, ma, nella sostanza, il rilievo è fondato. Duras costruisce la scrittura di sé sull'invenzione, sul fantasma e non certo sulla realtà fattuale, secondo la formula perentoria contenuta nel testo più noto, *L'Amant*: «l'histoire de ma vie n'existe pas»⁶. Si tratta sempre di "fingere", cioè di inventare o anche di ricostruire un'emozione più o meno lontana nel tempo, ma sempre inafferrabile nella sua oggettività e minacciata di oblio. Anche quando il testo è cronologicamente più vicino al vissuto, come nel caso dei quaderni degli anni Quaranta, pubblicati postumi nel 2006 con il titolo complessivo *Cahiers de la guerre*, il sospetto di una rielaborazione radicale del dato biografico persiste⁷. L'adolescenza in Indocina francese, la miseria familiare, l'occupazione nazista e la deportazione del marito Robert Antelme sono i nodi nevralgici principali di un'esistenza continuamente trasfigurata in una dimensione letteraria che, va pur rilevato, non manca di toccare una realtà più profonda e di affermare con forza una propria verità.

Può essere quindi interessante esaminare da vicino le tappe di questo percorso sconnesso e variegato, per mostrare le declinazioni della vergogna durassiana in quelli che appaiono i suoi assi principali: la famiglia miserevole,

⁴ Frasi raccolte rispettivamente dall'amico Jérôme Beaujour e dal compagno Yann Andréa; si vedano nell'ordine Duras 1987, p. 26 e Duras 2014, p. 1525.

⁵ Ernaux 2011, pp. 85-86. Sull'approccio di Ernaux si veda il contributo di Stefano Genetti in questo fascicolo.

⁶ Duras 1984, p. 14.

⁷ Duras 2006. I materiali coprono l'arco temporale 1943-1949.

il corpo adolescente, la guerra e la dominazione nazista. Saranno privilegiati i primi romanzi, i testi del cosiddetto ciclo indocinese e quelli incentrati sul periodo bellico, come *Hiroshima mon amour* e soprattutto *La douleur*, senza trascurare gli eventuali avantesti dei quaderni.

La casistica durassiana, nella sua ampiezza, è sovrapponibile alla definizione aristotelica della vergogna, che comprende tra le sue cause sia condizioni oggettive quali il ceto familiare o il sesso biologico, sia azioni compiute o subite dal soggetto. In termini aristotelici, si tratta dell'*aischyne*, distinta dall'*aidôs* (pudore), che può essere definito una sorta di vergogna preventiva o prospettica riguardo ad azioni non compiute⁸.

Come accennato, a prima vista l'opera di Marguerite Duras mostra uno svelamento progressivo improntato a una spudoratezza crescente. Questo atteggiamento è favorito dalla scomparsa dei familiari superstiti e dalla conseguente liberazione dal condizionamento morale della madre istituttrice, se non da un condizionamento culturale di genere⁹. Per fare un esempio macroscopico, la romanziera di *Un barrage contre le Pacifique* sopprime prudentemente l'origine asiatica dell'amante dell'eroina, aggirando così lo scandalo multietnico che è invece esplicitato nelle rielaborazioni autobiografiche della vecchiaia (ma che lo era già nell'abbozzo primitivo del romanzo, risalente agli anni Quaranta e rimasto a lungo inedito). Tuttavia, questo non comporta un superamento generalizzato e definitivo della vergogna socioculturale legata all'episodio.

Una famiglia nel deserto

Con "ciclo indocinese" si intende quell'insieme di opere legate all'infanzia e soprattutto all'adolescenza di Marguerite Duras nello scenario coloniale francese del Sudest asiatico. Si tratta di un insieme disteso sul piano temporale e segnato da un discrimine non rigido tra finzione e scrittura di sé: per la finzione, il romanzo autobiografico *Un barrage contre le Pacifique* (1950), anticipato da numerosi avantesti oggi leggibili nei *Cahiers de guerre* e seguito da una riscrittura teatrale, *L'Éden cinéma* (1977); per l'autobiografia, largamente ibridata con elementi fittizi o indecidibili, il dittico formato da *L'amant* (1984) e da *L'amant de la Chine du Nord* (1991)¹⁰.

⁸ Si veda da ultimo la messa a punto di Fussi 2018, in particolare alle pp. 47-71.

⁹ «J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur», Duras 1984, p. 14; sul pudore in Duras cfr. Frantz 2013. Preciso che la vergogna legata alla condizione femminile appare marginale nel caso in questione rispetto ad altre tipologie di vergogna, perché, a differenza di queste, risulta presto elaborata e superata.

¹⁰ In realtà, il romanzo familiare di Marguerite Duras traspare ampiamente anche dalle finzioni

In tutti questi testi ricorre il motivo della rovina finanziaria, dovuta a speculazioni sbagliate, di Marie Legrand, vedova Donnadieu, madre dell'autrice. Ricordo che il nucleo familiare è segnato dalla precoce scomparsa del padre. Nella realtà e nella tardiva scrittura di sé, i figli sono tre (il fratello cattivo Pierre, il fratello buono Paul e Marguerite, la più giovane); nelle opere di finzione, solo due, perché la figura fraterna si condensa in un unico personaggio, basato principalmente su Pierre ma non privo di tratti di Paul. I rapporti familiari sono improntati a una cruda brutalità e, allo stesso tempo, a un senso di appartenenza tribale rafforzato dall'esilio coloniale. In questa «famiglia di pietra»¹¹ non c'è spazio per l'effusione sentimentale, ma solo per le emozioni più elementari. La vergogna sembra essere tra queste, e costituisce anzi una specie di collante: «Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie»¹².

Malgrado la formulazione vagamente tardo-esistenzialista, pare che si tratti in primo luogo di una vergogna sociale, causata dal declassamento (la madre si è indebitata gravemente) e da una perdita di decoro nel contesto economico del colonialismo asiatico negli anni Venti del Novecento, diviso tra i traffici dei bianchi e le condizioni subumane degli indigeni. I figli, se non la madre stessa, interiorizzano la norma sociale¹³. A un certo punto, la madre si riduce a vendere di nascosto i gioielli di famiglia e si affida agli usurai indù, atto che nella cultura locale segna il culmine del disonore¹⁴. Le condizioni materiali di vita e i segni della povertà, come i cibi a buon mercato o l'automobile malridotta, sono presentati sulla pagina con crudezza. La famiglia perde la reputazione in seno alla colonia e scende i gradini della scala sociale. Intorno ad essa si crea il vuoto, il deserto della vergogna: «On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous [...]. D'un seul coup, ça a été le désert»¹⁵.

Le ricerche biografiche, e in particolare quelle di Jean Vallier in Indocina¹⁶, hanno dimostrato l'opportunità di ridimensionare sia la povertà che l'esclusione sociale della famiglia Donnadieu, ma ciò che interessa qui è il trattamento testuale di questi fenomeni, tipicamente durassiano come si è visto, piuttosto

prive dell'ambientazione indocinese (ad esempio *Les impudents*, *La vie tranquille* o *Des journées entières dans les arbres*).

¹¹ «C'est une famille en pierre [...]», Duras 1984, p. 69.

¹² *Ibid.*

¹³ «Nous sommes du côté de cette société qui a réduit notre mère au désespoir», *ibid.*

¹⁴ «Pour une Blanche c'était la pire des hontes que d'emprunter à des chettys», Duras 2006, p. 45.

¹⁵ Duras 1993a, p. 101; cfr. Duras 1984, p. 33.

¹⁶ Vallier 2014.

che la loro veridicità puntuale. Del resto, è l'autrice stessa a precisare che, nella sua infanzia, la vergogna era più forte e più grave della fame¹⁷.

La ragazza, com'è noto, incontra un ricco cinese (bianco nella finzione del *Barrage* e annamita, ma di padre cinese, nella realtà) e, spinta dalla madre e dal fratello malvagio, ne ottiene denaro e doni per tutta la famiglia. Questa relazione multi-etnica è un'ulteriore fonte di scandalo. La madre beve le consumazioni pagate dal facoltoso amante della figlia "per annegare la vergogna", il fratello cova una sorda umiliazione e la ragazza dà fondo alle sue riserve emotive nel mostrarsi in compagnia del brutto amante, doppiamente impresentabile in quanto asiatico e, per giunta, di aspetto gracile¹⁸. Secondo un gioco di verità perdute o inafferrabili e di finzioni proliferanti, il personaggio si trasforma, negli ultimi testi, in amante complice, desiderato e amato.

In questo inferno immanente e primitivo, tutti si vergognano di tutti: la madre del figlio prediletto, il cattivo¹⁹; la ragazza e i fratelli, della madre eccentrica e malvestita: «elle nous fait honte [...], quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde»²⁰. Gli astanti guardano. I figli Donnadiou, invece, tengono gli occhi bassi, convinti che ogni loro occhiata sarebbe preceduta e come disinnescata o sopraffatta dagli sguardi altrui che li classificano, li giudicano e li condannano. Come è detto altrove, «du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder», e, in ogni caso, «le regard [...] est toujours déshonorant»²¹. All'interno del nucleo familiare, le manifestazioni distinte del sentimento in questione possono anche irrompere simultaneamente, intrecciandosi e rafforzandosi, come quando la madre e la figlia, nel corso di un colloquio, si vergognano a un tratto delle loro equivoche predilezioni rispettive per Pierre e per Paul: «Et tout à coup elles baissent les yeux de honte»²². Ma si tratta, evidentemente, di una vergogna diversa, più morale che sociale.

In definitiva, la prospettiva sociologica non è del tutto assente, come implicava Annie Ernaux. Notiamo piuttosto che lo scrupolo documentario è perlopiù estraneo alle intenzioni dell'autrice; e che il realismo sociale decresce nel corso del tempo e nel passaggio dalla finzione all'autobiografia, o meglio,

¹⁷ «[...] nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avons honte», Duras 1984, p. 13. L'accostamento di vergogna e fame resta comunque significativo, rinviando a una mancanza originaria e a un vuoto da colmare.

¹⁸ «Elle buvait, prétendait-elle, "pour noyer sa honte"», *Un barrage contre le Pacifique*, in Duras 1990, p. 213; «Si la faculté de honte d'un être pouvait s'épuiser, je l'aurais épuisée avec Léo», Duras 2006, p. 63 (Léo è il nome dell'amante indigeno in questo abbozzo del *Barrage*).

¹⁹ Duras 1993a, pp. 112 e 197.

²⁰ Duras 1984, p. 32; cfr. Duras 1993a, p. 124 e Martin 2017, p. 178.

²¹ Duras 1984, p. 69.

²² Duras 1993a, p. 30.

dalla narrativa impegnata del dopoguerra alla testualità ereditata dal *nouveau roman*.

Tutti gli occhi addosso

Accanto alla vergogna sociale condivisa da tutti i familiari, il ciclo indocinese presenta quella individuale, fisico-sessuale, morale e culturale, della ragazza. Ricordo brevemente che la protagonista femminile è investita della prima o della terza persona singolare, ed è detta Suzanne, «la petite» o ancora «l'enfant» a seconda dei testi e dei generi letterari rispettivi. Inoltre, tutti i testi la presentano segnata da un turbamento puberale che, complice il disagio economico, sfiora continuamente la prostituzione.

Un episodio particolarmente potente del *Barrage* la mostra coperta di vergogna mentre trasgredisce un'ulteriore regola culturale: passeggia a lungo da sola nel quartiere bianco della città coloniale, sotto gli sguardi censori e sprezzanti dei passanti. Di norma, le ragazze bianche vanno a passeggio solo in gruppo, e comunque sono vestite meglio, mentre lei è, secondo le versioni, o ridicolmente fuori moda o troppo vistosa e provocante²³. Sottoposta brutalmente a questa prova di realtà, all'esistenza concreta della norma sociale, la ragazza interiorizza il giudizio della *doxa*. La versione più esplicita si trova nei *Cahiers*:

[...] pendant toute une grande partie de ma jeunesse, je me suis appliquée à «être comme les autres» [...] ma place n'était pas là où j'étais. Les gens me regardaient, ils se retournaient, ils souriaient [...]. Moi, on aurait pu aussi bien me prendre pour une petite putain ou pour une petite fille. [...] on aurait pu [me] croire jeune, n'était cet air contracté, cet air millénaire de honte et de douleur qui vieillissait [m]on visage fardé²⁴.

Al confronto, il testo del romanzo insiste più sull'occasione specifica della vergogna (gli sguardi dei passanti) che sui suoi effetti:

On la regardait. On se retournait, on souriait. [...] la ville entière était avertie et elle n'y pouvait rien [...], condamnée à aller au-devant de ces regards braqués sur elle, toujours relayés par de nouveaux regards, au-devant des rires qui grandissaient, lui passaient de côté, l'éclaboussaient encore par derrière. Elle n'en

²³ Il passo succitato della *Vie matérielle* mostra la persistenza di questo senso di inadeguatezza vestimentaria, legato in origine alla degradazione familiare, nel secondo dopoguerra inoltrato; si veda *supra*, nota 4.

²⁴ Duras 2006, pp. 94-95.

tombait pas morte mais elle marchait au bord du trottoir et aurait voulu tomber morte et couler dans le caniveau. Sa honte se dépassait toujours²⁵.

Più tardi, la versione teatrale dell'*Éden cinéma* condensa in forma lapidaria il lessico e perfino i sintagmi del *Barrage*:

La ville entière est avertie de mon existence.
Elle rit. Je vais au-devant des rires. Des regards.
Je suis perdue: cela se voit [...].
[...] Je vais tomber morte de honte²⁶.

Variazioni stilistiche intorno a uno scenario emotivo che conserva intatta la sua drammaticità, nonostante le sfumature. Il vertice di questo episodio traumatico è raggiunto nell'abbozzo primitivo, quando la ragazza si rifugia in un cinema e attraversa da sola la sala illuminata. Il cinema è peraltro un luogo legato alla miseria familiare, perché in passato la madre arrotondava i guadagni suonando il piano durante le proiezioni all'"Éden Cinéma" (nome fittizio) di Saigon. La ragazza non ha abbastanza denaro per sedersi in platea con i bianchi e deve accontentarsi di una sistemazione meno costosa, come gli indigeni. La traversata della sala è terribile:

Je devais traverser tout le cinéma sous les yeux de l'orchestre [...]. L'humanité entière me regardait [...]. On n'avait jamais vu de Blanche aux avancées. Tout, je savais tout ce qu'on pensait, et je le pensais moi-même au même instant [...]. J'étais dans un contact profond avec la honte. J'étais la honte qui marchait²⁷.

L'introiezione della *doxa* si rinnova, e la ragazza si trasforma in una personificazione ambulante della vergogna. Finalmente le luci si spengono, e il malessere si interrompe. In questo caso è il romanzo a insistere con più forza sul sollievo dell'invisibilità, dell'assenza di sguardi nell'oscurità protettiva (materna?) della sala²⁸.

Si tratta forse della scena più sartriana nell'opera di Duras, quella in cui l'aspetto scopico, ossia il ruolo dello sguardo altrui nel processo emotivo della vergogna, si fa più esplicito. Si pensa a certi personaggi e situazioni delle novelle di Sartre: Lulu (*Intimité*), che vorrebbe non avere una schiena per non

²⁵ *Un barrage*, in Duras 1990, pp. 284-285.

²⁶ Duras 1999, p. 164.

²⁷ Duras 2006, pp. 96-97.

²⁸ «Suzanne se sentit désormais invisible, invincible [...] ; [...] la nuit où se consolait toutes les hontes», *Un barrage*, in Duras 1990, p. 286; cfr. Duras 2006, p. 97.

essere guardata a sua insaputa, o Lucien (*L'enfance d'un chef*), che sceglie l'ultimo banco nell'aula scolastica o si immagina spiato nel bagno²⁹. In una scena familiare del primo romanzo di Duras (*Les impudents*, 1943), la comparsa improvvisa della figlia rende la madre, sorpresa nel suo amore insensato per il figlio cattivo, «honteuse d'avoir été surprise avec son fils dans une intimité complice»³⁰. E nel secondo romanzo, *La vie tranquille* (1944), un uomo si trova a dover esibire in una spiaggia il suo corpo sgraziato di fronte allo sguardo indifferente dell'eroina, e ne prova vergogna. In seguito, l'uomo annega e la ragazza, perlopiù immune da vergogna nel corso del romanzo, arrossisce davanti a sguardi insistenti di estranei quando è costretta ad ammettere di aver assistito all'incidente senza intervenire; situazione che pare annunciare, per rimanere in ambito esistenzialista, il nodo drammatico della *Chute* (1956) di Camus³¹.

È noto che l'esempio scelto da Sartre nell'analisi fenomenologica della vergogna contenuta in *L'être et le néant* è quello del *voyeur* o del geloso sorpreso nell'atto di spiare qualcuno dal buco di una serratura³². Nel *Barrage*, il ricco amante M. Jo implora Suzanne di lasciarsi guardare nuda, e lei cede brevemente e di malavoglia³³. Nella fattispecie, M. Jo resta impunito; e sembrerebbe essere la ragazza, sulla quale è focalizzata la narrazione, ad addossarsi, almeno su un piano implicito, il lato vergognoso della scena, soprattutto per la riduzione a oggetto sessuale, o più generalmente a oggetto reificato dallo sguardo altrui, di nuovo secondo la lezione di Sartre. A ben guardare, tuttavia, il dispositivo sartriano è sovvertito e come svuotato, per l'assenza di uno scenario completo (chi è guardato, chi guarda e chi sorprende quest'ultimo) e per la prevalenza di una spavalda indifferenza nella ragazza. Ad ogni modo, dalla fine degli anni Cinquanta l'autrice si sbarazza dell'influsso esistenzialista che si poteva rilevare almeno fino al *Marin de Gibraltar* (1952) e prende nettamente le distanze dalla letteratura impegnata, ma la sequenza dell'erranza di Suzanne nei quartieri alti della città coloniale appare segnata da questa suggestione.

Nel prosieguito del *Barrage*, la ragazza evita le passeggiate e si dirige direttamente al cinema, dove adesso è in grado di acquistare un posto in platea. Nella versione primitiva dei *Cahiers*, si arriva perfino a una liberazione dalla vergo-

²⁹ Sartre 1972, pp. 106 e 168-169; cfr. Idt 1972, pp. 116-132 et Martin 2017, p. 324.

³⁰ Duras 1992, p. 230.

³¹ *La vie tranquille*, in Duras 1990, pp. 119 e 123-127; sulla vergogna nella *Chute* cfr. Gaulejac 2015, pp. 174-177.

³² Sartre 1943, pp. 275-277 e 310-364; per una buona sintesi filosofica sull'argomento cfr. Dawans 2001.

³³ *Un barrage*, in Duras 1990, pp. 220-226; cfr. Duras 2006, pp. 141-144.

gna: «c'en était fini de la honte». Tuttavia, questa frase è assente dalla versione pubblicata del romanzo³⁴. Altrove, l'estinzione (illusoria?) della vergogna non riguarda l'alter ego dell'autrice ma la madre, orgogliosa del figlio cattivo³⁵. Per la ragazza del ciclo indocinese, si tratta comunque di un superamento provvisorio, secondo un movimento non lineare ed evolutivo, ma ossessivamente ciclico. Come ha notato Martin, «l'impudeur approchée [...] n'élimine aucunement la honte»³⁶. È una lotta costante tra il riserbo e la confessione, tra la vergogna e l'orgoglio, senza progressione e senza catarsi.

La Storia

È semmai la protagonista di *Hiroshima mon amour* (1960), detta semplicemente la Francese, a illustrare il superamento della vergogna in una maniera più netta e spettacolare di quanto non avvenga nell'abbozzo del *Barrage*. Ricordo che il testo in questione è la sceneggiatura, rielaborata in una forma letteraria composita (dialoghi, didascalie, ma anche appendici descrittive e narrative), del film omonimo di Alain Resnais (1959). *Hiroshima* esula dal patto autobiografico e da una corrispondenza puntuale con il vissuto, ma l'investimento dell'autrice risulta flagrante nella centralità di alcuni temi ossessivi, come l'amore estremo, l'oblio, la morte. La breve relazione della Francese e del Giapponese anticipa manifestamente il tema multietnico esplicitato più tardi nel ciclo indocinese. Inoltre, e soprattutto, la passione precedente della Francese per un soldato tedesco durante l'Occupazione non può non evocare, nonostante le oggettive differenze, l'ambiguo rapporto di Marguerite Duras con un agente della Gestapo, raccontato in una sezione della raccolta di testi bellici *La douleur* (*M. X dit ici Pierre Rabier*). Difatti, l'avantesto principale del racconto risale al 1958 ed è contemporaneo della sceneggiatura per il film di Resnais³⁷.

In *Hiroshima*, la passione ricambiata della ragazza per il soldato nemico della patria assurge a un assoluto dell'amore, che supera sia le divisioni ideologiche che gli scrupoli morali. Il soldato è ucciso e la Francese resta avvinta a lungo al suo cadavere, per poi subire, alla Liberazione, la rasatura dei capelli che costituiva all'epoca l'umiliazione pubblica delle donne colpevoli di rapporti con i nazisti. Sia il testo che il film denunciano con forza la miopia e la giu-

³⁴ Duras 2006, p. 250; cfr. *Un barrage*, in Duras 1990, p. 295.

³⁵ «[...] c'est ça que je suis venue te dire aussi, je n'ai plus honte...», *Des journées entières dans les arbres*, in Duras 1990, pp. 952-953.

³⁶ Martin 2017, p. 182.

³⁷ Duras 1993b, pp. 89-135. Per la genesi del testo si vedano le appendici e gli apparati dell'edizione critica della *Douleur*, a cura di S. Bogaert, in Duras 2014, pp. 131-136, 1336-1339 e 1350-1351.

stizia sommaria di tali punizioni, riflettendo in tal modo una chiara intenzione di superamento dell'*engagement* politico didascalico, confermata peraltro dal trattamento non convenzionale della tragedia di Hiroshima. A questo proposito, è importante ricordare che, secondo uno studioso dell'opera, nelle intenzioni di Resnais e Duras il soldato sarebbe stato un tedesco non nazista; ma di questo elemento non resta traccia né nel film né nel testo³⁸. L'informazione, che avrebbe chiarito e suffragato la netta condanna dell'umiliazione pubblica vendicativa, sarebbe stata soppressa proprio per evitare il rischio di un rigido manicheismo ideologico, che resta estraneo alle intenzioni degli autori nella temperie culturale francese della fine degli anni Cinquanta, segnata dalla liquidazione della letteratura *engagée* e dall'affermazione della *nouvelle vague* cinematografica e del *nouveau roman*.

D'altro canto, Duras ribadirà nella *Douleur* che l'orrore della Shoah deve essere affrontato facendone un crimine di tutti, non solo dei nazisti, un crimine che tutti devono condividere in quanto appartenenti alla specie umana³⁹. Nella sua testimonianza di deportato per motivi politici, intitolata appunto *L'espèce humaine* (1947), Robert Antelme sosteneva dal canto suo la necessità di considerare insieme vittime e carnefici in questa prospettiva. La posizione di Duras è indubbiamente posteriore ai quaderni della guerra, dove, nonostante qualche leggera anticipazione in merito, prevale una reazione di furore vendicativo verso la Germania sconfitta⁴⁰.

Troviamo un'eco più recente della questione nel testo autosociobiografico *Retour à Reims* del sociologo Didier Eribon. Ripercorrendo le proprie origini proletarie, Eribon si interroga sulla vicenda di sua nonna, anche lei rasata a zero per la sua relazione con un ufficiale tedesco, in tempo di guerra. Osservando con indulgenza e comprensione questa vicenda lacunosa e oscura, l'autore non manca di riallacciarsi alla posizione di *Hiroshima mon amour*⁴¹.

Nella torbida situazione nella quale viene a trovarsi, la Francese deve pur passare attraverso la vergogna («Je devins sa femme dans le crépuscule, le bonheur et la honte»), ma se ne libera subito dopo le nozze simboliche con il tedesco («La honte avait disparu de ma vie») ⁴². La formula ricorda quella già citata sull'esperienza di Suzanne nella città coloniale («c'en était fini de la

³⁸ «Dans l'esprit des auteurs, le soldat allemand était anti-nazi, mais ils se sont abstenus de faire état de ce choix, pour éviter une identification trop facile du public [...] et éviter que le film ne bascule dans le procès», Carlier 1994, pp. 90-91.

³⁹ «La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager», Duras 1993b, p. 65.

⁴⁰ Chalonge 2010, p. 212; cfr. Duras 2006, ad es. pp. 195 e 239.

⁴¹ Eribon 2018, pp. 76-79.

⁴² Duras 1971, p. 132; cfr. Martin 2017, p. 325.

honte»), ma in *Hiroshima* il passaggio è fulmineo, mentre nell'abbozzo del romanzo l'intervallo temporale è più lungo, per quanto vago; si tratta anzi, per la precisione, di due abbozzi diversi, più autobiografico il primo, più romanzesco il secondo, e contenuti in quaderni distinti⁴³. Inoltre, la sceneggiatura suggerisce che la vergogna residua investe ormai i vendicatori e non più la Francese, la quale enuncia un esplicito ribaltamento del disonore in orgoglio. In riferimento alla sua umiliazione (i capelli rasati, la farmacia del padre chiusa e lei stessa segregata in casa), si dice infatti onorata del suo disonore: «J'ai l'honneur d'avoir été déshonorée»⁴⁴.

In *Pierre Rabier*, testo più documentario e testimoniale che letterario (ci torneremo), la tematica amorosa è assente e cresce in importanza, invece, la dimensione morale e politica. L'autrice decide di sfruttare la vaga benevolenza dell'agente nazista nei propri confronti per ottenere informazioni su Robert Antelme, arrestato e in seguito deportato a Buchenwald e a Dachau in quanto resistente. Rabier le fa delle proposte, ma Marguerite rifiuta e non hanno rapporti sessuali. Nel clima di totale sbandamento della guerra e dell'Occupazione, e nell'angoscia per la sorte di Robert, ulteriormente complicata dalla crisi del rapporto coniugale (Marguerite ama l'amico comune Dionys Mascolo, con il quale si unirà nel dopoguerra, separandosi dal marito), l'autrice vive questo rapporto ambiguo che la mette in una posizione delicata rispetto ai compagni del gruppo clandestino nel quale milita.

Nel racconto, la vergogna si fa strada in maniera più forte di quanto non accada nel testo eponimo della *Douleur*, che è in origine una sorta di diario retrospettivo dell'attesa di Robert, cronologicamente posteriore, riguardo agli eventi narrati, alla frequentazione di Rabier. Ciò si spiega se consideriamo, da un lato, il carattere scottante e controverso della situazione evocata e, dall'altro, il piglio cronachistico e politico del racconto, redatto perlopiù nel 1984-1985, sull'onda del ritrovamento degli antichi quaderni di guerra e di un rifiuto della rielaborazione letteraria.

Duras si dichiara perfettamente consapevole della vergogna di farsi vedere, lei resistente, in compagnia del nemico («le risque de la honte la plus grande, celui d'être vue à la même table qu'un agent de la Gestapo»)⁴⁵. E soprattutto, la vergogna si duplica col procedere della frequentazione, perché Duras si sente ormai doppiamente colpevole, non solo verso i compagni ma verso lo stesso Rabier:

⁴³ Il "Cahier rose marbré" (1943 ca.) e il "Cahier beige" (1946-1949 ca.).

⁴⁴ Duras 1971, p. 105. «Tu as honte pour eux ?», chiede il Giapponese alla Francese (ivi, p. 96).

⁴⁵ Duras 1993b, p. 110.

J'ai honte et j'ai peur. Je simplifie: je suis seule ici à ne pas être employée à la police allemande. J'ai peur d'être tuée, j'ai honte de vivre. Je ne distingue plus. Ce qui me fait maigrir un peu plus chaque jour c'est aussi bien la honte que la peur et la faim [...]. Je suis en proie à des sentiments élémentaires dont rien ne ternit la limpidité. J'ai honte de me tenir auprès de Pierre Rabier Gestapo, mais j'ai honte aussi d'avoir à mentir à ce Gestapo, ce chasseur de juifs. La honte va jusqu'à celle d'avoir peut-être à mourir pour lui⁴⁶.

Si vergogna di essere in vita: non nel senso del dover affrontare la sopravvivenza materiale e l'esclusione sociale come nel ciclo indocinese, quanto piuttosto in relazione alla morte probabile di Robert. Questo aspetto è esplicitato nella trasposizione cinematografica⁴⁷. Si tratta di una vergogna non molto dissimile da quella analizzata da Primo Levi (*I sommersi e i salvati*, 1986): la vergogna dei sopravvissuti ai campi di sterminio, ma, in fondo, anche quella pandemica dei vivi *tout court*, colpevoli di appartenere al genere umano.

Da una parte, dunque, la vergogna di essere vivi e di stare al mondo; dall'altra quella, tutta inscritta nel momento storico, di tradire allo stesso tempo i compagni e Rabier, i dominati e i dominanti, per riprendere la terminologia sociologica di Pierre Bourdieu, ampiamente sfruttata nell'autosociobiografia contemporanea. Annie Ernaux, transfuga di classe, dal proletariato alla borghesia intellettuale, ha esplorato a più riprese questo doppio e persistente disagio di natura sociale⁴⁸. Anche nel contesto politico della *Douleur*, alla Liberazione, i ruoli possono ribaltarsi senza che questo comporti una liberazione totale dalla vergogna. Charles Delval *alias* Pierre Rabier è catturato e giustiziato all'inizio del 1945, dopo un processo nel quale Duras testimonia a carico dell'imputato. E in un'altra sezione della raccolta, il terribile racconto *Albert des Capitales*, l'alter ego dell'autrice, Thérèse, tortura impassibilmente un collaborazionista ma è turbata dagli sguardi dei compagni che assistono alla scena⁴⁹. Alla spettacolare umiliazione pubblica dell'ex dominante si aggiunge il malessere della vittima trasformata in carnefice, e, forse, del soggetto femminile che si misura con la propria aggressività.

In Duras, questa tematica della vergogna politica raddoppiata è certamente minoritaria, ma non sorprende che, nel prendere le distanze dal suo approccio autobiografico "fittizio", Ernaux abbia dichiarato di amare, tra le opere

⁴⁶ Ivi, pp. 122-123.

⁴⁷ Finkiel 2017.

⁴⁸ Basti ricordare qui Ernaux 1997; su questo punto, si veda ancora il saggio di Stefano Genetti in questo fascicolo.

⁴⁹ «On dirait que ça gêne un peu Thérèse d'être prise en flagrant délit de regarder le vieil homme nu», Duras 1993b, p. 155.

dell'autrice, proprio *La douleur*, oltre al *Barrage* e a poche altre: opere segnate dalla presenza della "vita materiale" e/o della Storia⁵⁰.

Come per il *Barrage*, anche nel caso della sezione eponima della *Douleur* la manifestazione più esplicita della vergogna è contenuta negli avantesti dei quaderni di guerra. Dionys esorta Marguerite a non abbandonarsi alle sue fantasie morbose sulla morte di Robert (lei lo vede ossessivamente morto da solo in un fosso, in Germania), a nutrirsi e a sostentarsi per poterlo accogliere al suo ritorno, perché in seguito potrebbe vergognarsi di queste debolezze. Il testo del 1985 sopprime la reazione di Marguerite all'argomentazione di Dionys, che nel quaderno primitivo è invece violenta ed esplicita: Duras ripudia la propria dignità («je l'emmerde») e scrive di non provare più vergogna: «Plus aucune honte». Ma aggiunge subito dopo: «Ma honte est suspendue»⁵¹. Dunque, come al solito, la vergogna non è definitivamente superata, ma come messa fra parentesi, rimossa o sospesa. La vergogna può sempre tornare, riattivando la memoria del vissuto più cocente⁵². In maniera non troppo diversa, per Duras la passione amorosa e la scrittura stessa si configurano come forze cieche che attraversano e abitano il soggetto⁵³.

In definitiva, e a ben guardare, è impossibile individuare con sicurezza una linea progressiva in senso cronologico, che vada verso una maggiore o minore esplicitazione della vergogna: se gli avantesti dei quaderni sono in genere più espliciti delle opere rispettive, gli ultimi testi autobiografici lo sono più del *Barrage*, e *Pierre Rabier* è per l'essenziale un testo degli anni Ottanta. Semplice ritorno alla schiettezza degli inediti, dopo la scomparsa dei familiari? Il movimento prevalente è comunque ondulatorio.

Vergogna della letteratura?

Vergogna sessuale, sociale, politica, morale. Doppia vergogna, verso i compagni resistenti e verso i nazisti. Vergogna di stare al mondo, di vivere o sopravvivere. Vergogna di essere la causa involontaria di questa emozione negli altri⁵⁴.

⁵⁰ Ernaux 2011, p. 86.

⁵¹ Duras 2006, p. 194; cfr. Duras 1993b, p. 34.

⁵² Il motivo della vergogna intermittente e il suo rapporto con la memoria sono formulati incisivamente da Ernaux in *Mémoire de fille* («La grande mémoire de la honte, plus minutieuse, plus intraitable que n'importe quelle autre. Cette mémoire qui est en somme le don spécial de la honte», Ernaux 2016, pp. 18-19).

⁵³ «La passion reste en suspens dans le monde, prête à traverser les gens qui veulent bien se laisser traverser par elle [...]. À partir de là on sait comment se prêter aux autres traversées des choses. À la musique, à l'écriture» (Duras 1977). Su questo punto si veda anche Duras 2013.

⁵⁴ «[...] ma honte plus grande que la leur, celle de provoquer la leur», *La vie tranquille*, in Duras

In Duras, lo spettro semantico del vocabolo è ampio e può illustrare che non si tratta semplicemente di un sentimento conformista, timorato; in altri termini, la vergogna non si esaurisce nell'interiorizzazione disarmata e passiva del giudizio altrui, ma coinvolge allo stesso tempo il giudizio su di sé del soggetto e quello dei suoi modelli⁵⁵. Inoltre, per Duras essa riguarda sia gli aspetti esteriori che l'interiorità più nascosta, e rientra nel lato oscuro, atrabiliare dell'autrice, evidenziato da Julia Kristeva: donna-dolore o donna-tristezza, attraversata dalle ombre della depressione, della morbosità o addirittura della necrofilia⁵⁶. Donna-vergogna, si potrebbe aggiungere, a patto di riconoscere il valore costruttivo di un'esplorazione di sé che, se non arriva mai all'effetto complessivamente terapeutico e liberatorio sperimentato da Ernaux⁵⁷, costituisce pur sempre un esempio suggestivo di elaborazione dei propri fantasmi, tra il detto e il non detto, tra la sfrontatezza e il pudore, o il silenzio.

Non tutti i fantasmi sono infatti affrontati direttamente ed evocati. Ad esempio, l'incesto e la breve adesione all'ideologia colonialista sono oggetto di trattamenti particolari. L'incesto, potenziale o effettivo, avente a oggetto non soltanto l'adorato Paul ma anche l'abietto Pierre, permea tutto il ciclo indocinese e prorompe in forma esplicita e giubilatoria nell'ultimo testo, *L'amant de la Chine du Nord*, nel quale, per l'ennesima volta, il gioco della realtà e della finzione appare ambiguo e inestricabile⁵⁸. Sembra comunque che la prospettiva endogamica finisca per inglobare, azzerandola, anche l'alterità esogamica dell'amante cinese. Già nella finzione del *Barrage*, il nome di M. Jo sembra derivare da quello dell'unico fratello di Suzanne, Joseph. E negli ultimi testi, l'amante tende a confondersi con il fratello buono e con la ragazza stessa, in una visione indifferenziata e trasgressiva del soggetto e dell'eros che risulta almeno in apparenza esente da sensi di colpa⁵⁹. Si è visto tuttavia che quegli stessi testi non si sottraggono a una tematizzazione della vergogna, spostandone le origini sul piano socioculturale. È l'incesto, in ultima analisi, il motivo non riconosciuto della mancata liberazione definitiva da un'emozione sempre rinascente?

Quanto al colonialismo, al fatto cioè che, nella Francia degli anni Trenta, la giovane Marguerite abbia lavorato al Ministero delle Colonie e confermato

1990, pp. 145-146; cfr. Duras 1984, p. 95. Sulla «honte devant la honte», si veda Gaulejac 2015, pp. 285-292.

⁵⁵ Su questo punto cfr. Fussi 2018, p. 148.

⁵⁶ Kristeva 1989, pp. 227-265.

⁵⁷ Cfr. Ernaux 2007.

⁵⁸ Duras 1993a, pp. 56-57, 149, 209-210.

⁵⁹ Sul motivo dell'indifferenziazione sessuale cfr. Burgelin 2012, pp. 112-124.

un volume propagandistico, l'autrice, che ha assunto in seguito una posizione politica antitetica, si è limitata a nascondere questi trascorsi. Così *L'empire français* è scomparso dalla bibliografia ufficiale degli scritti, e il sistema coloniale è divenuto oggetto di un trattamento critico (*Un barrage*) o apertamente satirico (*Le Marin*)⁶⁰. In altri termini, si può constatare che Duras ha evitato una vera autocritica su questo punto, come ha almeno tentato di fare rispetto alle frequentazioni collaborazioniste, nell'*Amant*⁶¹.

Resta un ultimo nodo che investe l'attività stessa dell'autrice. Tra occultamento e svelamento, la scrittura letteraria è connessa profondamente con il pudore e con la vergogna, dai condizionamenti giovanili, familiari e/o di genere (lo abbiamo visto nell'*Amant*) fino all'atto stesso della pubblicazione, che equivale a un'esibizione pubblica⁶². Tuttavia, nel tempo, Duras si libera da tali condizionamenti e, con il tardivo successo commerciale, arriva semmai a praticare una forma opposta di esibizionismo mediatico. Vorrei quindi concentrarmi, per concludere, su un ulteriore aspetto della questione, più pertinente nel suo caso.

Riecheggiando lontanamente l'assunto di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz, nell'avvertenza della *Douleur* Duras dichiara di aver provato "vergogna della letteratura" («la littérature m'a fait honte»)⁶³ di fronte al diario di guerra ritrovato, e di non aver osato modificarlo. Entrambe le affermazioni risultano problematiche. È stato infatti dimostrato che il prezioso diario è stato ritoccato eccome per la pubblicazione, con soppressioni delle componenti più datate (anticlericalismo, antigauillismo) e perfino aggiunte di interi passi. Lungi dall'essere la riproduzione fedele di un originale sacralizzato e intoccabile, il testo dato alle stampe è dunque un ibrido di due campagne di redazione ben divaricate, risalenti rispettivamente agli anni Quaranta e agli anni Ottanta. Per giunta, si tratta di un diario ricostruito a posteriori e non scritto a caldo giorno per giorno, la cui componente più antica è comunque successiva al ritorno di Robert Antelme⁶⁴.

Anche il ripudio della letteratura di fronte al testo "autentico" risulta equivoco e poco credibile, perché stride con quanto affermato nei preamboli agli altri testi della raccolta, che lasciano intendere al contrario la superiorità del testo letterario su quello documentario. Ad esempio, *Pierre Rabier* è definito uno scritto aneddotic, che non "decolla", non si innalza allo statuto lettera-

⁶⁰ Cfr. Limam-Tnani 2019. La controversa opera in questione è Donnadiou, Roques 1940.

⁶¹ Duras 1984, pp. 84-85.

⁶² Su quest'ultimo punto si veda Ernaux 2007.

⁶³ Duras 1993b, p. 12.

⁶⁴ Su tutti questi punti si vedano Hautois 2006 e Chalonge 2010.

rio⁶⁵. Certo, Duras evoca questa particolare emozione a proposito del solo *La douleur*, cioè del testo più intimo e intenso, dedicato all'attesa sconvolgente di Robert. La sua singolarità è ulteriormente confermata dal fatto che esso forma da solo la prima sezione della raccolta, mentre tutti gli altri testi, letterari o meno, sono riuniti in una seconda sezione.

«*La douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot “écrit” ne conviendrait pas», dice ancora il testo liminare del “diario”⁶⁶. Nella sua apparente semplicità, la frase è illuminante. Leggiamo “cosa” e “vita” dove ci aspetteremmo “scritto”, o “libro”, e “opera”. Il dolore esperito (in tondo) e il testo (titolo in corsivo) si confondono ambiguamente in una dimensione eventuale e pragmatica, che investe il fare oltre allo scrivere: referto clinico, omaggio a Robert Antelme, testimonianza di guerra e di deportazione. In questo senso, si può effettivamente rilevare una presa di distanza dalla letteratura.

Inoltre, interessa qui confrontare questa pulsione con il rifiuto della finzione in Annie Ernaux. È noto infatti che l'autrice della *Place*, inizialmente romanziere, ha trovato la sua strada più congeniale scartando la finzione per adottare un'etnologia di sé e del proprio mondo socioculturale. Questa opzione, mai più abbandonata, implica una distanza, per quanto discutibile e controversa, dalla letteratura in quanto travestimento della realtà e sistema di procedimenti stilistici, di tropi ecc. Ora, si può arrischiare un confronto tra l'«écriture plate» rivendicata da Ernaux e l'«écriture courante» accennata da Duras nell'*Amant*, dunque appena dopo *La place*⁶⁷. Non è certo casuale che, a breve distanza di tempo, nel clima, tipico dell'epoca, di ritorno al soggetto e alla scrittura di sé, le due autrici voltino le spalle alla finzione romanzesca tradizionale⁶⁸. Ma le differenze persistono e sembrano anzi irriducibili. Ad ogni modo, il superamento della dimensione letteraria appare illusorio: ambiguo perfino nel caso di Ernaux, che appare tuttavia più coerente; insostenibile nel caso di Duras, che dopo la pubblicazione della *Douleur* ricorre ancora alla finzione, e soprattutto all'*autofiction*, come mostra tra l'altro *L'Amant de la Chine du Nord*. Del resto, la nozione di «écriture courante» (da non confondere con la prosa secca, referenziale e nominale della *Douleur*) appare quanto mai sfumata e ambigua: incurante delle regole della prosa classica, urgente, frettolosa e precipitosa per

⁶⁵ Per la precisione, la metafora adottata è marina (spingersi al largo): «ça n'allait jamais vers le large de la littérature», come invece fa un altro scritto della raccolta, *L'Ortie brisée* («c'est un texte qui prend le large»); Duras 1993b, pp. 90 e 194.

⁶⁶ Duras 1993b, p. 12.

⁶⁷ Ernaux 1986, p. 24; Duras 1984, p. 38.

⁶⁸ Per qualche spunto di confronto tra le produzioni delle due autrici negli anni Ottanta cfr. Macé 2004.

paura dell'oblio, insomma "corrente" nel senso letterale della parola. Con una formula preziosa per la nostra analisi, l'autrice la definisce anche «quel modo di mostrare le cose sulla pagina passando dall'una all'altra senza insistere o spiegare»⁶⁹.

Si tratterebbe insomma, come per la vergogna e per la passione amorosa, di una sospensione, di un'apertura, che lasci percepire il non detto, il vuoto, il silenzio⁷⁰. Possiamo allora comprendere meglio i motivi delle reticenze e delle oscurità dell'autrice, il paradosso di un'emozione proclamata, posata sulla pagina e presto abbandonata, l'oscillazione tra vergogna della letteratura e pratica effettiva di una letteratura della vergogna. È in gioco una scelta di poetica, coerente con una visione dell'esperienza del soggetto nel mondo e con un modo di rivivere e far rivivere le emozioni.

Bibliografia

- BURGELIN C. 2012, *Les mal nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris.
- CARLAT D. 2005, *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu*, in A. SAEMMER, S. PATRICE (éds.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, pp. 111-122.
- CARLIER C. 1994, *Marguerite Duras-Alain Resnais – Hiroshima mon amour*, Paris.
- CHALONGE F. DE 2010, *La Douleur, le «journal intemporel» de Marguerite Duras*, in A.-R. HERMETET, J.-M. PAUL (éds.), *Écritures autobiographiques: Entre confession et dissimulation*, Rennes, pp. 195-221.
- DAWANS S. 2001, *Sartre: le spectre de la honte*, Liège.
- DONNADIEU [DURAS] M., ROQUES Ph. 1940, *L'Empire français*, Paris.
- DURAS M. 1971 (1960), *Hiroshima mon amour*, Paris.
- DURAS M. 1977, intervista con M. MANCEAUX, «Marie-Claire» 297.
- DURAS M. 1984, *L'Amant*, Paris.
- DURAS M. 1987, *La vie matérielle*, Paris.
- DURAS M. 1990, *Un barrage contre le Pacifique. La vie tranquille. Le Marin de Gibraltar. Les petits chevaux de Tarquinia. Des journées entières dans les arbres*, Paris.
- DURAS M. 1992 (1943) *Les impudents*, Paris.
- DURAS M. 1993a (1991), *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris.
- DURAS M. 1993b (1985), *La douleur*, Paris.
- DURAS M. 1999 (1977), *L'Éden cinéma*, in EAD., *Théâtre IV*, Paris.
- DURAS M. 2006, *Cahiers de la guerre et autres textes*, éds. S. Bogaert, O. Corpet, Paris.

⁶⁹ Duras 2013, p. 61; sulla nozione di «écriture courante» si veda la riflessione di Vaudrey-Luigi 2010.

⁷⁰ Si veda ancora Duras 2013, ad esempio alle pp. 58, 106, 115 e 124.

- DURAS M. 2013 (1989), *La passione sospesa*, intervista con L. Pallotta della Torre, a c. di R. de Ceccatty, Milano.
- DURAS M. 2014, *Œuvres complètes*, Paris, IV.
- ERIBON D. 2018 (2009), *Retour à Reims*, Paris.
- ERNAUX A. 1986 (1983), *La place*, Paris.
- ERNAUX A. 1997, *La honte*, Paris.
- ERNAUX A. 2007, *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in B. CHAOUAT (éd.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, pp. 307-319.
- ERNAUX A. 2011 (2003), *L'écriture comme un couteau. Entretien avec F.-Y. Jeannet*, Paris.
- ERNAUX A. 2016, *Mémoire de fille*, Paris.
- FUSSI A. 2018, *Per una teoria della vergogna*, Pisa.
- FRANTZ A. 2013, *Le complexe d'Ève. La pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris.
- GAULEJAC V. DE 2015 (1996), *Les sources de la honte*, Paris.
- HAUTOIS D. 2006, *Robert Antelme et Marguerite Duras, le témoignage ou la littérature en question*, in K. GARTSCHA, B. GELAS, J.-P. MARTIN (éds.), *Écrire après Auschwitz: mémoires croisés France-Allemagne*, Lyon, pp. 135-158.
- IDT G. 1972, *Le mur de Jean-Paul Sartre*, Paris.
- KRISTEVA J. 1989 (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris.
- LIMAM-TNANI N. 2019, *L'Empire français et Le Marin de Gibraltar. Deux visions opposées du colonialisme*, in J. JULY, Ead. (éds.), *Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras. Lectures critiques*, Aix-en-Provence, pp. 49-63.
- MACÉ M.-A. 2004, *Des narrations en quête d'identité: La Place, Annie Ernaux, L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord, Marguerite Duras*, in B. BLANCKEMAN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, pp. 35-43.
- MARTIN J.-P. 2017, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris (ed. or. *Le livre des hontes*, Paris 2006).
- SARTRE J.-P. 1943, *L'être et le néant*, Paris.
- SARTRE J.-P. 1972 (1939), *Le mur*, Paris.
- VALLIER J. 2014 (2006-2010), *C'était Marguerite Duras*, Paris.
- VAUDREY-LUIGI S. 2010, *Marguerite Duras et la langue*, «Poétique» 162, pp. 219-231.

Filmografia

- FINKIEL E. 2017, *La douleur*, Francia-Belgio.
- RESNAIS A. 1959, *Hiroshima mon amour*, Francia-Giappone.