

## *Fellini et Duras : Roma et Dialogue de Rome*

Virginie Podvin\*

### RÉSUMÉ

Réfléchir sur Marguerite Duras et Federico Fellini nous conduit à de multiples constats : ils ne se sont jamais rencontrés ; leurs univers respectifs, singuliers, semblent ne pouvoir être mis en relation sans forcer le trait. Pourtant, c'est avec Rome que chacun décide de commencer un dialogue. La Ville éternelle permet-elle le miracle d'un rapprochement ou acte-t-elle une séparation définitive ?

### ABSTRACT

Reflecting on Marguerite Duras and Federico Fellini leads us to a multiplied observation: they have never met, their universe, singular, seems unable to be put in relation without the line being forced. However, it is with Rome that both decide to start a dialogue. Does the universal city allow the miracle of a rapprochement or does it sign a separation ad vitam?

---

\* Université de Brest, CECJI.

Marguerite Duras, en plus d'une œuvre littéraire conséquente, a réalisé une vingtaine de films. À la question de Leopoldina della Torre : « Et le cinéma italien ? », l'auteur de répondre – « En France, il y a encore le mythe d'un certain néo-réalisme à la Rossellini. Il s'agit d'un grand cinéaste, d'accord. Mais, tout cet enthousiasme, je ne l'ai jamais partagé »<sup>1</sup>. Elle confie ne guère apprécier Pier Paolo Pasolini à la différence de Michelangelo Antonioni dont *Blow up* l'enflamme au Festival de Cannes de 1967, auquel elle participe en tant que jury. « On pourrait supposer », continue Leopoldina della Torre, « qu'il y a un lien entre le cinéma d'Antonioni et le vôtre ». Duras acquiesce, nuançant néanmoins : « Si l'on se réfère aux premiers cadrages de *L'Avventura*, alors, oui, je suis d'accord »<sup>2</sup>. Silence vis-à-vis du Maestro – ni rencontre, ni mention – mais, car deux lignes courbes ne peuvent ne pas s'entremêler, une commune volonté, celle de ne pas être défini, « J'ai commencé tout de suite », affirme la romancière à propos de *La Musica*, « à vouloir définir un *cinéma Duras* : un langage qui serait à moi, sans peur aucune. Et qui ne pourrait renvoyer à aucun de mes maîtres »<sup>3</sup>, commune volonté que scelle un même horizon – la mer, l'intime et Rome.

C'est dans la « casa Roma » que s'établit le Maestro après avoir ricoché dans celles de Florence et de Rimini, « casa roma » depuis laquelle s'élève une œuvre cinématographique conséquente, vingt longs métrages lesquels, à l'instar de leur créateur, se déploient en autant de manières – réaliste, fantastique, poétique, populiste, artistique, religieuse<sup>4</sup>, pittoresque, mythologique – manières qui rétablissent et la singularité du cinéaste, et l'épaisseur de sa « *Dolce Vita* » gommées toutes deux par Philippe d'Hugues dans la liste dressée au cœur de son *Viva Cinecittà*!<sup>5</sup> – Blasetti, Soldati, De Sica, Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Cottafavi, Comencini, Rosi, Olmi. Du chapeau clownesque de Fellini émane une métamorphose onirique du réel, bulle cinématographique laquelle éclatant délivre l'art cinématographique – devenu désormais fête artistique – d'un carcan narratif trop rigide, métamorphose

---

<sup>1</sup> M. DURAS, *La Passion suspendue*, Entretiens avec L. Della Torre, tr. fr. R. De Ceccatty, Paris, Seuil, 2013, p. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>4</sup> François Mauriac fut élogieux vis-à-vis de *La strada*. Henri Agel établit le rapprochement *Il Bidone* / la Bible, *Il Bidone* / Bernanos.

<sup>5</sup> F. D'HUGUES, *Viva Cinecittà ! Les douze rois du cinéma italien*, Paris, éd. de Fallois, 2019.

onirique du réel qu'illustre la réponse de Fellini à la question de Renato Barneschi :

« Qui admires-tu le plus, Federico. En dehors de toi ?  
 – Le bon Dieu. Il me semble qu'Il a vraiment bien fait les choses, malgré tout ce qu'on entend dire parfois. Et puis qui encore ? Qui sait ! peut-être tout le monde, peut-être personne. Blague à part, ce problème de l'admiration risque de devenir vraiment difficile pour moi, parce que moi je suis un type qui ne fait jamais des choix éternels. Je suis toujours prêt à me faire solidaire d'autrui, et avec autant de facilité je suis prêt à retirer brusquement cette solidarité. Chacun sait que je suis un type qui a des béguins, qui s'amourache et qui se détache facilement. Comment pourrais-je choisir ? »<sup>6</sup>.

La nouvelle vague française retiendra la leçon. Chez Fellini, la manière a part liée avec l'intime, *Amarcord* dessine l'empreinte du patois romagnol de l'enfance – « Je me souviens ». L'invention est donc souvenir. Et le souvenir est invention, la mer de Rimini devient monstre marin dans *La Dolce Vita*. La mer, l'intime et Rome.

Le lien fondamental de Duras avec l'Indochine est si évident et constitutif de l'œuvre écrite et filmée qu'il en éclipse souvent un autre, celui que, femme, écrivain et cinéaste, elle noue précocement avec l'Italie. Le trait d'union entre les deux pays possède un nom : Elio Vittorini. Au printemps 1946, le groupe d'amis de la rue Saint-Benoît fait la connaissance de l'écrivain communiste, auteur d'un ouvrage majeur de la littérature italienne *Conversazione in Sicilia* paru en 1941 et aussitôt interdit par le pouvoir fasciste. Dès l'été suivant, Robert Antelme, Dionys Mascolo et Duras séjournent longuement sur la côte ligure, à Bocca di Magra, chez Elio Vittorini et sa compagne Ginetta. Ce printemps 1946 marque le début de nombreux étés italiens à venir. En 1953, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, justement dédiés à Vittorini, masque si peu les couples Vittorini/Ginetta, Duras/Mascolo qu'il fallut empêcher Dionys de livrer le manuscrit aux eaux de la Seine<sup>7</sup>. À l'instar de *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini et son enfant français, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, l'Italie, loin d'être un décor de vacances, confronte les individus à l'Histoire et aux histoires – « C'était un petit village au bord de la mer, de la vieille

<sup>6</sup> F. FELLINI, *Propos*, Paris, Buchet-Chastel, 1980, p. 194.

<sup>7</sup> L. ADLER, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 1998, pp. 293-294.

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 »<sup>8</sup>. L'Italie panse les plaies, et le second séjour de laisser d'importantes traces au cœur de *La Douleur* :

Ça a été le premier été de la paix, 1946.  
Ça a été une plage en Italie, entre Livourne et La Spezia.  
Il y a un an et quatre mois qu'il est revenu des camps.  
[...]  
Dans cette lumière qui accompagne le vent, l'idée de sa mort s'arrête.  
Je suis allongée près de Ginetta, nous avons grimpé la pente de la plage<sup>9</sup>.

Cette renaissance à la vie entre en écho direct avec la manière dont, après la Libération, le communisme d'inspiration gramscienne, qui confère une importance déterminante à la lutte culturelle, irrigue le pays pour mettre les pratiques théoriques et politiques des partis communistes d'Europe occidentale devant l'alternative entre mort dogmatique et vie plus ouverte. Des créateurs, parmi lesquels les cinéastes Visconti, Rossellini, le premier Fellini, Giuseppe De Santis, tous membres, compagnons de route ou sous influence du parti communiste italien, renoueront avec la vie à pleines mains, dans sa pauvreté, sa rudesse, sa cruauté parfois mais toujours dans une intense nécessité. Le cadre des étés ligures se retrouve dès les premières pages du roman suivant, *Le Marin de Gibraltar*. Le narrateur décrit son départ de Pise pour Florence. Pour fuir la capitale de la Toscane dont et où il ne sait que faire, le personnage emmène Jacqueline, sa compagne de vie :

On monta sur le pont. Le ciel était en feu et les carrières de Carrare étincelaient de blancheur. Toutes les cheminées de Monte Marcello fumaient déjà. La plage, devant nous, faisait une courbe longue et douce. Il y avait des gens qui se baignaient, les clients d'Eolo et les marins du *Gibraltar*<sup>10</sup>.

Certains personnages durassiens naissent en Italie. C'est à Venise, au contact des eaux de la lagune où elle se repose en 1963, que le person-

---

<sup>8</sup> DURAS, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Œuvres complètes*, éd. G. Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2011, p. 824.

<sup>9</sup> DURAS, *La Douleur*, *Œuvres complètes*, cit., t. IV, 2014, p. 50.

<sup>10</sup> DURAS, *Le Marin de Gibraltar*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 625.

nage du *Vice-Consul* apparaît à son auteur – « le vice-consul de France bat. Je l’entends... Je l’entends dans cette chambre d’hôtel où je dois l’accueillir, face à ce vertige, face à son existence »<sup>11</sup>. C’est à Livourne, chez les Vittorini, qu’en juillet 1965, après des années de gestation, s’achève l’écriture du *Vice-Consul* publié en janvier 1966, quelques jours avant le décès de l’ami italien. C’est à Venise encore que le nom d’Anne-Marie Stretter est fixé, Anna Maria Guardi, du nom de cet artiste dont les *vedute* enchantent les musées de la ville et du monde – « C’est à Venise que j’entends la voix d’Anne-Marie Stretter. Au coin d’une rue, sans la voir, je l’entends. Elle disait quelque chose à propos de l’automne dans la Tre Mare. [...] Mais je l’ai mise à Calcutta »<sup>12</sup>. Aveu de taille : l’Indochine est née dans la lagune italienne. Pour un peu, les rizières du Gange auraient pu être celles de *Riz Amer* de Guiseppe de Santis. De la même manière que Duras situera Venise à Calcutta au cœur de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, le modeste Magra de se confondre, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, avec le Gange – « Mais 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 »<sup>13</sup>. Venise et sa lagune possèdent des pouvoirs rédempteurs. En effet, Duras écrit en 1958 – après avoir découvert dans *Les Temps Modernes* un extrait du livre que Sartre souhaitait consacrer au Tintoret, et qu’il n’acheva jamais, – un article pour *France Observateur*, *Le séquestré de Venise*. Venise aura permis ce miracle, que Duras écrive une fois l’éloge de Sartre. L’Italie se déploie dans les titres – *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Moderato Cantabile*, *La Musica*. Elle se déploie dans les noms tel le couple Alione, qui plus est d’origine italienne, dont nous suivons les pérégrinations, italiennes, sur les voies convenues des guides touristiques. Le cadre de l’aventure peut être italien. Ainsi en est-il de *Gradiva*, texte inédit coécrit par Gérard Jarlot et Duras le 8 septembre 1960. Un train part pour l’Italie. Défilé du Lac Majeur, de Turin, de Florence, de Naples puis de Rome où survient un scandale. Arnold, le protagoniste, suit une jeune femme jusqu’à la fontaine de Trevi. Le mobile de cette chasse : sa ressemblance avec la figure d’un bas-relief du musée de Sélinonte. L’aventure se clôt via Appia Antica<sup>14</sup>. L’Italie,

<sup>11</sup> DURAS, Brouillon du *Vice-Consul*, IMEC, in J. VALLIER, *C’était Marguerite Duras 1946-1996*, Paris, Fayard, t. II, 2010, p. 458.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 458-459.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 893.

<sup>14</sup> DURAS, *Gradiva*, in *Duras*, B. Alazet et C. Blot-Labarrère (dir.), Paris, L’Herne, 2014,

par le prisme du charisme de ses actrices, est parfois sujet de la correspondance durassienne. Les lettres échangées entre Duras et Joseph Losey, désireux de traduire *Le Ravissement de Lol V. Stein* en long métrage, en attestent. Joseph Losey doute de la capacité des actrices anglaises à incarner Lol V. Stein. La suggestion de Duras – Jeanne Moreau – ne remporte aucunement son adhésion et il réaffirme les possibilités infinies offertes par la personnalité de Silvana Mangano<sup>15</sup>. Le 2 mars 1966, Losey se propose de venir sur Paris afin de discuter du projet de visu<sup>16</sup>. Sa venue, confirmée le 4 avril, a pour but le choix des actrices et, plus précisément, le rôle imparti à chacune : Jeanne Moreau/Tatiana Karl, Silvana Mangano/Lol V. Stein ou inversement<sup>17</sup>. À Silvana Mangano, Joseph Losey fait parvenir une lettre détaillant le projet, l'invitant à considérer le scénario qu'il a joint. Une rencontre est fixée au printemps 1967. Le tournage est imaginé en anglais au bord d'une mer du nord, celle qui borde le Danemark, pays privilégié car peu connu, qui accentuerait la part mystérieuse inhérente au roman. Mais Duras se désiste soudainement, souhaitant que Lol demeure à jamais être de papier<sup>18</sup>. La bourgeoise évanescence du *Théorème* de Pasolini, l'aristocrate racée de *Mort à Venise* ne revêtra pas la robe de tulle noir d'Anne-Marie Stretter. Mais Lucia Bosè parera de son aura néoréaliste *Nathalie Granger*, sans Losey. Passion italienne de Duras donc que l'Italie lui rend bien. La majorité de ses films y rencontre un franc succès, étant parfois projetés avant qu'un projet de projection ne soit de mise en France. Le Festival du nouveau cinéma de Pesaro projette *Détruire dit-elle* dès 1970 et, l'année suivante en avant-première, *Jaune le Soleil*. *Nathalie Granger* représente la France à la Mostra de Venise à l'automne 1972. Le festival de Turin projette *India Song* dès 1975. En 1980, Duras présente plusieurs de ses films à Gênes et participe en juillet au festival de Taormina, dont elle est l'un des soutiens et où, en juillet 1981, elle présente *Agatha et les lectures illimitées*. En janvier 1981, elle se rend à Rome avec son fils, Jean Mascolo, pour une rétrospective complète de ses films, organisée par la biennale de Venise avec la coopération de l'Ambassade de France, au palazzo Braschi sur la

---

p. 221.

<sup>15</sup> Lettre de Joseph Losey, 18 février 1966.

Trente et une lettres envoyées par Joseph Losey à Marguerite Duras, rue Saint-Benoît, sont conservées rue de Rennes, à Paris (coll. part.).

<sup>16</sup> Lettre de Losey, 2 mars 1966.

<sup>17</sup> Lettre de Losey, 4 avril 1966.

<sup>18</sup> VALLIER, *C'était Marguerite Duras 1946-1996*, cit., p. 428.

piazza Navona. Elle ne sait pas encore que cette place sera le plateau tournant du *Dialogo di Roma*. À cette omniprésence italienne répond l'omniprésence de la mer.

Dans *Les Lieux*, Duras confie qu'elle « est la chose au monde dont [elle a] le plus peur... »<sup>19</sup> Crainte retrouvée au cœur de *L'Été 80* où :

la mer était encore déchaînée. Elle est restée longtemps ainsi, dans cet état, vous savez, cet état nocturne d'aberration et de vanité, insomniaque et vieille, comme si elle se devait d'achever ce broyage imbécile de ses propres eaux, elle-même proie d'elle-même, d'une inconcevable grandeur. Comme au premier jour elle portait à la plage les brassées blanches de sa colère, les lui ramenait comme son dû, comme une bête les os, comme le passé les cendres des morts<sup>20</sup>.

Cette crainte est néanmoins fertile dans la mesure où Duras confie dans *Yann Andréa Steiner* : « s'il n'y avait ni la mer ni l'amour personne n'écrirait des livres »<sup>21</sup>, Fellini lui aurait sans doute répondu « ni ne réaliserait de films ». C'est un même attrait ambivalent, parce qu'empli de crainte, qui sourd en Fellini – la mer déchaînée sur la jetée de Rimini dans *I vitelloni* l'illustre. La solution pour parer à cette peur : pour lui, sculpter la mer – entité artificielle, elle devient domesticable<sup>22</sup> –, pour elle, l'écrire – *La Mer écrite*.<sup>23</sup> La mer émancipe l'écriture de Duras. *Un Barrage contre le Pacifique*, troisième roman, l'arrache du terroir familial des *Impudents* et de *La Vie tranquille* lesquels se déroulent, respectivement, dans le Lot et Garonne et dans le Périgord. La mer est également émancipation pour Fellini qui relie, justement par le truchement d'un vocabulaire marin, mythe de la ville de Rome et connaissance de soi – « Rome est un mythe, et il faut cultiver les mythes parce qu'ils représentent la connaissance de soi-même, comme un voyage souterrain, une exploration sous-marine, une descente aux enfers, à la recherche des monstres qui habitent dans les profondeurs de l'homme »<sup>24</sup>. Aussi loin que l'on remonte dans l'univers de Duras, la mer est là – « depuis votre naissance

<sup>19</sup> DURAS, *Les Lieux*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., 2014, p. 231.

<sup>20</sup> DURAS, *L'Été 80*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 838.

<sup>21</sup> DURAS, *Yann Andréa Steiner*, *Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 815.

<sup>22</sup> Cf. la mer plastifiée du *Casanova*.

<sup>23</sup> DURAS et H. BAMBERGER, *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996.

<sup>24</sup> C. COSTANTINI, *Conversations avec Federico Fellini*, tr. fr. N. Castagné, Paris, Denoël, 1995, p. 141.

[elle] vous suit, vous épie »<sup>25</sup>. Présente au détour des titres, en pleine lumière – *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Homme Atlantique* –, ou indirectement – *Le Marin de Gibraltar*, *Le Navire Night* –, la mer chez Duras est chez elle. *Les Impudents*, roman inaugural au déroulement pourtant confiné à l'intérieur des terres, l'invite à comparer son bruit à celui du vent, vent lié à la mer dans l'imaginaire du Maestro quand il songe au projet *Roma* : « Par exemple le *ponentino*, ce vent frais qui se lève chaque soir de la mer et soulage un peu la ville de la chaleur estivale : quand et où naît-il ? où va-t-il ? Que rencontre-t-il et qui en traversant la capitale d'ouest en est ? »<sup>26</sup>. Avant même de se montrer, la mer impose son univers sonore. Dans *La Femme du Gange*, la rumeur de la mer est un leit-motiv obsédant. Ensorcelante, elle exerce, dans *L'Amant de la Chine du nord*, un tropisme tout aussi impérieux, tel celui qui frappe les mendiants de l'Asie condamnés à devoir l'atteindre. Les créatures de Duras font souvent face à la mer. Anne Desbaresdes habite « boulevard de la mer », Tatiana Karl a résidé « au bord de la mer » et la mendicante du Vice-Consul est « assise devant la mer ». Pour ce qui est de Duras... « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres »<sup>27</sup> – la mer est cette compagne de laquelle elle ne saurait se séparer :

Un soir, j'ai été près de la mer. J'ai voulu qu'elle me touche de son écume. Je me suis étendue à quelques pas. Elle n'est pas arrivée tout de suite. C'était l'heure de la marée. Tout d'abord, elle n'a pas pris garde à ce qui se tenait couché là, sur la plage. Puis je l'ai vue, ingénument, s'en étonner, jusqu'à me renifler.

Enfin, elle a glissé son doigt froid entre mes cheveux. Je suis entré dans la mer jusqu'à l'endroit où la vague éclate. Il fallait traverser ce mur courbé comme une mâchoire lisse, un palais que laisse voir une gueule en train de happer, pas encore refermée. La vague a une taille à peine moins haute que celle d'un homme. Mais celle-ci ne se départage pas ; il faut se battre avec cette taille qui se bat sans tête et sans doigts. Elle va vous prendre par-dessous et vous traîner par le fond à trente kilomètres

<sup>25</sup> DURAS, *La Vie tranquille*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 231.

<sup>26</sup> T. KEZICH, *Federico Fellini : sa vie et ses films*, tr. fr. François Martin, Paris, Gallimard, 2007, p. 306.

<sup>27</sup> Pour Anne Desbaresdes : DURAS, *Moderato Cantabile*, *Œuvres complètes*, t. I, cit., p. 1212. Pour Tatiana Karl : DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., 2011, p. 319.

Pour La Mendicante : DURAS, *Le Vice-Consul*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 578.

Pour l'auteure elle-même : DURAS, *Les Lieux*, cit., p. 231.

de là, vous retourner et vous avaler. Le moment où l'on traverse : on surgit dans une peur nue, l'univers de la peur. La crête de la vague vous gifle, les yeux sont deux trous brûlants, les pieds et les mains sont fondus dans l'eau, impossible de les soulever, ils sont liés à l'eau avec des nœuds, perdus, et pourtant voulant se retrouver comme ceux de l'innocence même (eux qui vous ont servi à faire vos pas, vos fuites, vos larcins, ils crient : je n'ai rien fait, je n'ai rien fait...). Il fait très noir, on ne voit plus rien que du calme dans des lueurs. On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne<sup>28</sup>.

Vieille gardienne également de Fellini à en croire Jean-Max Méjean – « L'eau, en fait, est présente dans chaque film, que l'on soit au bord de la mer, sous terre, ou dans les décors de Cinecittà »<sup>29</sup>. Dans *Roma*, la mer est rumeur – habits marins de Fellini enfant, affiches de la gare de Roma Termini, marins des maisons closes. C'est les pieds dans l'eau, dans les souterrains d'une Rome en pleine transformation, que Rome nous accueille, de dos, sous l'apparence d'une déesse de marbre telle la Vénus anadyomène.

La ville de Rome clôture l'aventure cinématographique de Duras qui reprend la caméra pour son dialogue, mise au placard suite au scandale de *L'Homme atlantique*. Durant l'automne 1981, la RAI demande à trois femmes de réaliser le portrait d'une ville, à l'aura documentaire. Duras choisit Rome. Ce qu'elle confie, en 1972, à Pierre Schaeffer, alors directeur du service de la recherche de l'Office de radiodiffusion-télévision française qui l'invitait à ce qu'elle accompagnât d'un texte les belles images de la station balnéaire de Trouville, est éloquent – « j'y suis organiquement liée. [...] Trouville document, non »<sup>30</sup>. Fracture nette d'avec Fellini qui dédie une œuvre cinématographique à sa Rome de mère quand Duras honore un travail de commande. Duras écrit donc un texte qu'elle filme ensuite et qui sera produit par Lunga Gittata. D'emblée, elle déclare qu'il est impossible de décrire et de filmer Rome.<sup>31</sup> Nous sourions car il s'agit de Duras, mais Fellini dit, certes de manière plus atténuée, la même

<sup>28</sup> DURAS, *La Vie tranquille*, cit., pp. 230-231.

<sup>29</sup> J.-M. MÉJEAN, *Fellini, un rêve, une vie*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 16.

<sup>30</sup> DURAS, [Extrait d'un brouillon de lettre de Marguerite Duras à Pierre Schaeffer], *Autour de « La Femme du Gange »*, *Œuvres complètes*, t. II, cit., p. 1513.

<sup>31</sup> DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 250.

chose. À la question de Costantini : « Dans ton *Fellini Roma*, rien ne t'a échappé de ta ville ? », il répond :

Énormément de choses, sinon tout ou presque tout. Dans certains autres films que j'ai tournés, les thèmes que j'avais traités me semblaient épuisés une fois terminées les prises de vues. À la fin du tournage de *Roma*, par contre, j'ai eu tout de suite la sensation frustrante de n'avoir même pas effleuré la ville. Elle existait, elle continuait à exister, fascinante, inconnaisable, souverainement ignorante du film que je croyais avoir fait sur elle et étrangère à lui<sup>32</sup>.

L'argument du *Dialogo di Roma* est celui-ci : un hôtel imaginaire piazza Navona. Un homme interpelle une femme qu'il voit régulièrement et qui est absorbée par une énigmatique distraction. Elle est à Rome pour tourner les images d'un futur film intitulé *Dialogue de Rome*. Mais cette situation devient le prétexte d'un autre dialogue, « un dialogue [entre vous et moi] », et d'un autre film qui « commencerait ici, maintenant, à cette heure-ci ... de la disparition de la lumière »<sup>33</sup>. À l'instar de *Roma* – éléments de vie romains captés sous moult aspects – la structure romanesque du *Dialogo* s'effiloche et le fil conducteur se démultiplie en autant de fibres, s'use sur autant de lieux – via Appia antica, tombes des Rabirii, *vedute* du Colisée, descente du Capitole et du Forum vu depuis la roche Tarpéienne, temple de Vesta, palazzo Farnese, quais du Tibre, panorama du Janicule. La réminiscence durassienne des hauts lieux romains est-elle hommage aux *Vacances romaines* de William Wyler ou concurrence au Baedeker ? Une étude attentive du traitement des villes par Duras privilégie l'option Baedeker, option qui implique corollairement une mise à mal désirée de la ville éternelle. Duras a filmé trois villes : Trouville, Paris et Rome. La restitution durassienne de Trouville et de Paris est nourrie de références aux toiles de Boudin, de Rothko, de Turner. La restitution durassienne de Rome fossilise la ville éternelle dans ses clichés. Selon les dires de Maurice Darmon, Duras aurait dû mettre un terme à sa production cinématographique après *L'Homme atlantique* – « Peut-être », écrit-il, « faut-il ainsi comprendre l'affirmation de Duras selon laquelle *L'Homme atlantique* aura été son dernier film. [...] On ne peut recevoir ce codicille qu'avec cette décision fondamentale en tête »<sup>34</sup>. C'est omettre

<sup>32</sup> COSTANTINI, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>33</sup> DURAS, *Roma, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 886.

<sup>34</sup> M. DARMON, *Au lieu de mourir, Le cinéma de Marguerite Duras, 1981-1982*, Bordeaux,

la dimension sous-jacente, plus ou moins dissimulée, de toutes les productions durassiennes, à savoir la dimension politique, que voilerait presque ici la neutre platitude adoptée par l'auteur : « Je filme », dit-elle, « ce qu'il y a là, ce qui se présente à moi, là, devant moi »<sup>35</sup>, neutre platitude rehaussée par la simplicité des plans et des voix – deux voix off – qu'accompagne, trois fois en une heure, un extrait, toujours le même, des *Variations Goldberg* de Beethoven. L'intention de Duras se dessine à la lecture du catalogue de la Mostra de Venise où est ainsi présenté *Dialogo di Roma* – « Je voudrais donner le sentiment que j'ai de Rome »<sup>36</sup>. L'intention personnelle affleure bel et bien. De la position de cliché, Rome atteindrait celle de moyen pour énoncer quelque chose que nous ignorons. Une lecture attentive du *Dialogue de Rome* illustre un fait, Duras se livre à l'exercice du palimpseste en convoquant le mythe de l'impossible amour de Titus et Bérénice. Sous le drame individuel des amants contemporains, caractérisés a minima, sans nom ni prénom, Duras réinvente la légende de la reine de Samarie – titre provisoire du *Dialogue de Rome* –<sup>37</sup>, comme si la tragique histoire de Bérénice venait éclairer celle des deux voix qui l'énonce. Le dialogue, matérialisé par les deux voix, tente en effet de s'approcher, par le détour de la légende recomposée, du sentiment d'amour que nul ne peut sonder. Ces voix évoquent l'émerveillement de la femme quand elle découvre, vers l'âge de douze ans, une autre aire culturelle que celle enseignée par l'école, et dont la lande était le signe : les voix d'antan disparues, dont celles de Titus et de Bérénice avec, en creux, l'impossible amour, toujours déjà renoncé, des protagonistes. Au cœur du catalogue de la Mostra, Duras avoue ressentir, à l'égard de Rome, « le sentiment [...] d'une matière intrinsèque, indissociable, étouffante, caverneuse »<sup>38</sup> qu'elle s'évertue à « aérer »<sup>39</sup> par l'adoption, d'une part, de la forme dialogale, par le truchement ensuite, d'une caméra qui se cantonne à l'extérieur – Rome, ville ouverte. Rome où respire aisément Fellini – « Parfois on respire un air de paix profonde [...] il y a un autre espace, un autre rythme, un autre sens du temps »<sup>40</sup>. Aérer Rome, c'est également, aux yeux de Duras, se prêter à l'exercice de la

---

202 éditions, 2017, p. 93.

<sup>35</sup> DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 255.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>37</sup> *Ivi.*

<sup>38</sup> *Ivi.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>40</sup> COSTANTINI, *op. cit.*, p. 140.

percée tel pratiqué par la taupe de Fellini, bien que le but diffère. Les excavations de *Roma*, si elles lient mémoire et art par le truchement de la découverte des fresques, visent la modernité – la construction du tramway –, servent un projet artistique – *Roma* –, et participent à la stimulation du Maestro :

il est stimulant de vivre dans une ville qui est aussi une Cinecittà, où les perspectives, les décors, les misères humaines rappellent des civilisations plus anciennes, d'autres époques, d'autres sociétés. Avant que je ne tourne les séquences dans le tunnel du métro [...], l'ingénieur qui dirigeait les travaux m'a emmené avec lui dans le sous-sol de Rome. [...] il était désespéré [...]. Le sous-sol de Rome était plus trompeur que la forêt amazonienne : il y avait bien huit strates successives, dont la plus profonde se trouvait, à certains endroits, à plus de cent mètres de la surface du sol. Les soubresauts sismiques du bulldozer menaçaient de faire s'écrouler des palais, des monuments, des églises, des colonnes, des chapiteaux, des corniches qui se maintenaient miraculeusement en équilibre depuis plus de deux milles ans<sup>41</sup>.

Dans *Dialogue de Rome*, la percée a lien avec la mémoire : il s'agit d'atteindre les générations antérieures pour les extraire de l'oubli. Aérer Rome est donc politique, il faut fendre la toute puissance impériale. En ce sens, les propos de Maurice Darmon peuvent être source d'objections :

si en 1980 l'attention politique de Duras fut très grande concernant les événements de Gdansk, ces dix années qui blessèrent à mort le système démocratique voisin et le menacèrent régulièrement de coups d'État militaires, ne laissent aucune trace, ni dans ses écrits ni dans les plans tournés pour ce documentaire. Son attachement à l'Italie est ancien, profond et sincère, mais ce point aveugle doit être constaté<sup>42</sup>.

Des indices avaient été semés par Duras en amont laquelle, et Dieu sait qu'elle n'a pas la louange facile, avait fait part de son admiration pour le long métrage des Huillet-Straub – *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être un jour Rome se permettra de choisir à son tour* :

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

<sup>42</sup> DARMON, *op. cit.*, p. 100.

Le texte n'est pas dit ici pour plaire. Il n'est bien dit ni mal dit : il est à l'état de lecture intérieure. La versification n'est pas ici gonflement, enivrement, gargarisme du diseur. Le texte est déroulement dialectique, rythme respiratoire, espace blanc. [...] Sur le mont Palatin, à Rome, en 69. [...] Le pouvoir dénoncé ici existe, comme les automobiles<sup>43</sup>.

Un de ces indices est le panorama qu'elle exécute, saisissant au cœur d'une même image le Dôme du Panthéon, la grande synagogue de l'ancien Ghetto, monument éclectique célébrant l'intégration civique des juifs italiens et épice de la rafle des juifs, le 16 octobre 1943 dans le silence de la papauté comme le croyait Duras. Indirectement, autour des figures allusives de Bérénice et de Titus nommés par le truchement des périphrases « la reine des juifs », « le destructeur du Temple »<sup>44</sup>, s'esquisse, à l'horizon du texte, un leitmotiv obsédant qui touche au plus intime de Duras, l'extermination des juifs. La convocation de la figure de Bérénice, et la mention de son exil, réactivent la mémoire de l'exode collectif auquel le peuple juif a toujours été réduit, incarné d'ailleurs par le personnage durassien d'Aurélia Steiner. La mort rôde dans *Dialogue de Rome* quand elle brille par son absence dans *Roma*, de l'aveu même du Maestro, et ce, malgré la présence de la faux en première image du film. À la question de Costantini : « Qu'aurais-tu voulu qu'il y ait, qu'il n'y a pas ? », Fellini de répondre : « Tellement de choses, encore une fois. Par exemple, j'aurais voulu qu'il y ait une séquence sur le Verano, c'est-à-dire sur la mort telle qu'on la considère à Rome »<sup>45</sup>. Duras double la mémoire de Rome d'une autre mémoire, et c'est ici que se noue, de manière indéfectible, le lien de l'Intime, de Rome et de l'élément liquide. Dans *Le Monde extérieur*, elle écrit en 1993 – « Je ne sais pas de façon décisive pourquoi le peuplement de mes livres est juif. Mais l'idée qu'on me l'apprenne m'est insupportable »<sup>46</sup>. À la phrase criminelle de De Gaulle de 1945 : « Les jours de pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus »<sup>47</sup>, qui lui arrache des larmes, elle répond

<sup>43</sup> DURAS, « Othon » in *Outside, Œuvres complètes*, t. III, cit., pp. 1018-1019.

<sup>44</sup> DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 254.

<sup>45</sup> COSTANTINI, *op. cit.*, p. 140.

<sup>46</sup> DURAS, « Lettre au Centre Rachi », *Le Monde extérieur, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 939.

<sup>47</sup> C. DE GAULLE, Discours du 3 avril 1945 cité par DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, S. Bogaert et O. Corpet (éds.), Paris, P.O.L./ Imec, 2006, p. 212.

ne [...] rien [pouvoir] contre ces pleurs-là. Qu'ils étaient devenus pour moi comme un devoir, une nécessité de ma vie. Que moi je pouvais pleurer de tout mon corps, de toute ma vie, que c'était une chance que j'avais, je le savais. Qu'écrire pour moi, c'était comme pleurer. Qu'il n'y avait pas de livre joyeux sans indécence. Que le deuil devrait se porter comme s'il était à lui seul une civilisation, celle de toutes les mémoires de la mort décrétée par les hommes, quelle que soit sa nature, pénitentiaire ou guerrière<sup>48</sup>.

Dans *les Parleuses*, elle rapporte à Xavière Gauthier les propos d'enfants concernant leur non-connaissance de la Shoah :

Des jeunes m'ont dit : "On n'a pas connu la guerre, on sait pas ce que ça veut dire, on n'a pas connu les camps de concentration, l'extermination des juifs... *On sait pas*". [...] Je leur ai dit : "C'est pas vrai, *vous savez* quelque chose. [...] Même si c'est rejeté derrière. [...] Ça sert à ça, les écrits, l'écrit. C'est ce relais peut-être, ce pont jeté par-dessus"<sup>49</sup>.

Ce pont, Duras le « jette » à Rome. À Rome, à sa toute-puissance, au pouvoir, Duras oppose les nordiques cultures disparues. De la pensée, de l'art, de l'âme, il ne reste que des traces dans la lande « des trous, des cavités dans la terre »<sup>50</sup>. Le dialogue des voix se veut résurrection de ce qui eut lieu sans laisser de traces qu'à peine : les trous du Nord de l'Europe aussi bien que les pierres plates de Jérusalem,

La lande n'a pas été nommée de nouveau. Cependant on la connaît. Elle est là dans l'espace et dans le temps depuis qu'elle a eu lieu.

*Lui* : Comment le sait-on ?

*Elle* : Comme on le sait partout, comme ailleurs de parler, parce qu'on l'a toujours su.

*Lui* : Depuis mille ans ?

*Elle* : Depuis deux fois mille ans, à chaque enfant. À chaque enfant en âge de raison on apprend la nouvelle : "Regarde ces trous, là, que tu vois là, ils ont été faits par des hommes venus du Nord". L'enfant demande : pourquoi faire ? On dit : "Contre la nuit, les guerres, le temps, le froid". Comment le sait-on ? "On le sait depuis que le premier

---

<sup>48</sup> DURAS, *Yann Andréa Steiner, Œuvres complètes*, t. IV, cit., p. 788.

<sup>49</sup> DURAS, *Les Parleuses, Œuvres complètes*, t. III, cit., pp. 128-129.

<sup>50</sup> DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 252.

homme est arrivé du Nord. Comme ailleurs on le sait d'autre chose”.

*Lui* : D'autre chose ?

*Elle* : Oui, comme on le sait des pierres, celles de la charité romaine traînées par des bœufs près des calvaires. Pour les mères se reposer la veille de la crucifixion de leurs fils, ces fous de la Judée que Rome jugeait criminels. Les pierres de dormition des femmes<sup>51</sup>.

Ce pont, jeté par Duras, passe au-dessus des flots. Dans *La Vie tranquille*, Duras opère le rapprochement mer-mort. Agatha craint son englutissement dans la mer, Anne Marie Stretter se suicide dans la mer. Par extension, la menace permanente que représente la mer s'apparente aux tragédies d'ampleur planétaire, son « grondement sombre et massif » n'étant autre que « le bruit des convois, c'est celui de la guerre »<sup>52</sup>. Les fontaines baroques sont tragiques dans *Dialogue de Rome* : « Ce que vous voyez dans ses plis [ceux de la fontaine des Quatre Fleuves du Bernin] ce sont des formes de fleuves du Moyen-Orient de l'Europe centrale »<sup>53</sup>. Fait notable : si le texte mentionne le Danube et le Nil, Duras invente la Vistule, fleuve polonais<sup>54</sup>. De même que la mer fait peur, Rome fait peur :

j'ai peur que Rome ait existé. [...] Je ne sais pas quoi est cette peur, ce qu'elle est d'autre que ce qu'elle montre d'elle, ce qu'elle me cache en se montrant à moi, où elle me mène, vers quelle nuit en me donnant l'illusion de la clarté. [...] J'ai peur comme si de Rome j'étais atteinte<sup>55</sup>.

La question politique sépare *Dialogo di Roma* de *Roma* au cœur duquel l'allusion au fascisme est elliptique – « Fellini reconnaissait », affirme Jean-Max Méjean, « ne pas être engagé politiquement »<sup>56</sup>. Cet état de fait s'illustre dans la demande formulée par les hippies à Fellini : qu'il réalise un film politique, et non filial, sur Rome. La demande n'aboutit pas et le Maestro de s'orienter vers un spectacle de variété après-guerre. Le *Dialogo* est éloigné encore des couleurs et du rire fellinien. Les civilisations enfouies que *Dialogo* tente de ressusciter font pâle figure face à la corne de mammoth censée rejoindre le musée du Capitole. C'est que rire suppose

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>52</sup> DURAS, *L'Été 80*, *Œuvres complètes*, t. III, cit., p. 838.

<sup>53</sup> DURAS, *Dialogue de Rome*, in Alazet et Blot-Labarrère, *Duras*, cit., p. 251.

<sup>54</sup> *Ivi*.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>56</sup> MÉJEAN, *op. cit.*, p. 113.

d'avoir conservé son âme d'enfant, or Duras confia : « Dans ma vie – je l'ai dit récemment à la télévision anglaise – il y a d'abord l'enfance, puis l'adolescence, cela en toute clarté. Et puis tout à coup, sans prévenir, comme la foudre, les Juifs. Pas d'âge adulte : les Juifs massacrés. 1944 »<sup>57</sup>. Éloigné, enfin, de la parole gourmande et vociférante du Maestro. Les paroles, rares et discrètes, des deux voix du *Dialogue* glissent sur les images sans qu'il y ait de réelle correspondance entre elles.

*Roma* et *Dialogue de Rome* présentent deux visions singulières de la ville éternelle. Mais, en leur cœur, l'intime se noie.

---

<sup>57</sup> DURAS, « Lettre au Centre Rachi », cit., p. 939.