

PRÉSENCE ET ABSENCE DANS *L'AMANT* DE DURAS

Par Isabelle Roy-Proulx  
Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M. A.  
en langue et littérature françaises

Décembre 2006

©Isabelle Roy-Proulx 2006



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-32553-7*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-32553-7*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## Résumé

Ce mémoire vise à montrer, à travers l'exemple de *L'Amant* de Marguerite Duras, les enjeux de la nouvelle autobiographie, une autobiographie influencée par les changements épistémologiques qui ont mené à la postmodernité. L'absence de certitude propre à l'ère postmoderne amène une nouvelle conception de l'individu, de la vérité et du référent et une remise en question de l'autobiographie traditionnelle. En tenant compte de la pluralité du *moi* postmoderne, des limites de la mémoire, du caractère relatif de la vérité, *L'Amant* cherche à répondre, par le travail de l'écriture, au vide laissé par cette absence.

## Abstract

The intention of this thesis is to show, through the example of Marguerite Duras's *L'Amant*, various issues raised by the new autobiography, an autobiography influenced by the epistemological changes that have brought on postmodernity. The absence of certainty found in the postmodern era brings about a new conception of individuality, truth and referentiality and forces traditional autobiography to question its premises. Through the writing process and taking into account the plurality of the postmodern ego, the limits of memory and the relativity of truth, *L'Amant* tries to fill the emptiness left by this absence.

## **REMERCIEMENTS**

Merci grandement à Mme Lane-Mercier pour son infinie patience, pour ses conseils et pour ses encouragements tout au long de ma rédaction.

Je tiens aussi à remercier Carole, Yves, Julia et Sergio pour leur soutien.

# TABLE DES MATIÈRES

<i>INTRODUCTION</i> .....	3
<i>CHAPITRE PREMIER : REMISE EN QUESTION DE L'AUTOBIOGRAPHIE</i> .....	10
1. <b>L'AUTOBIOGRAPHIE SELON PHILIPPE LEJEUNE</b> .....	11
1.1 IDENTITÉ AUTEUR/NARRATEUR/PERSONNAGE .....	13
1.2 LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE .....	17
2. <b>PROBLÈMES DE CLASSIFICATION</b> .....	19
3. <b>POSTMODERNITÉ ET ÉCROULEMENT DES GRANDS RÉCITS</b> .....	24
4. <b>DU NOUVEAU ROMAN À LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE</b> .....	27
5. <b>LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE</b> .....	30
 <i>CHAPITRE II : LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE ET L'AMANT DE DURAS</i> .....	38
1. <b>LES IMPASSES DE L'AUTOBIOGRAPHIE TRADITIONNELLE</b> .....	39
1.1 <i>L'AMANT</i> DANS L'ŒUVRE DE DURAS .....	40
1.2 ABSENCE DE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE CLAIR .....	42
1.3 ABSENCE DE L'IDENTITÉ AUTEUR/NARRATEUR/PERSONNAGE .....	46
1.4 ABSENCE DU NOM PROPRE .....	49
2. <b>LA REMISE EN QUESTION DE LA VÉRITÉ OBJECTIVE</b> .....	53
2.1 ABSENCE DE VÉRITÉ UNIQUE .....	54
2.2 LA VÉRITÉ COMME COHÉRENCE INTERNE .....	58
2.3 VÉRITÉS ET MENSONGES .....	60
2.4 FIDÉLITÉ À SOI .....	65
3. <b>LA REMISE EN QUESTION DE L'INDIVIDU</b> .....	66
3.1 ABSENCE DE SUJET FIXE .....	67
3.2 ABSENCE DE RÉFÉRENT EXTERNE .....	68
4. <b>L'ABSENCE, POINT DE DÉPART DE LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE</b> .....	71
 <i>CHAPITRE III: LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE ET LE RAPPORT À L'ABSENCE</i> .....	74
1. <b>LA PHOTOGRAPHIE ABSENTE</b> .....	77
2. <b>PHOTOGRAPHIE ET AUTOBIOGRAPHIE : RÉEL ET IMAGINAIRE</b> .....	79
3. <b>L'ABSENCE CRÉATRICE</b> .....	82
4. <b>L'IMAGE SUBSTITUT À LA FAMILLE</b> .....	84
5. <b>ABSENCE DE STRUCTURE FAMILIALE</b> .....	86
6. <b>LA RELATION AVEC L'AMANT COMME RÉPONSE AU MANQUE</b> .....	91
7. <b>L'ÉCRITURE COMME RÉPONSE À L'ABSENCE</b> .....	96
8. <b>L'ÉCRITURE COMME CRÉATION DU RÉEL</b> .....	97
9. <b>L'ÉCRITURE COMME REGARD EXTÉRIEUR</b> .....	99
10. <b><i>L'AMANT</i> COMME SOLUTION À L'ABSENCE</b> .....	101
 <i>CONCLUSION</i> .....	103
 <i>BIBLIOGRAPHIE</i> .....	113

## INTRODUCTION

Les dernières décennies ont vu s'accroître l'importance du *moi* à un tel point que Gilles Lipovetsky a adopté Narcisse comme symbole de notre temps<sup>1</sup>. Devant les masses d'information qui sont maintenant accessibles à chacun, devant la quantité étourdissante d'événements qui chaque jour nous rappelle notre petitesse et notre impuissance dans un monde qui semble souvent dénué de sens, le *moi* devient un centre d'intérêt plus accessible et un champ d'action davantage à la mesure de chacun. D'où, peut-être, l'intérêt grandissant du public pour la littérature autobiographique.

En effet, on n'a qu'à suivre les publications des dernières rentrées littéraires ou aller dans n'importe quelle librairie pour se rendre compte de la popularité de l'autobiographie. Cette popularité ne se limite pas à l'aspect commercial de la chose. Si l'autobiographie est un sujet d'étude plutôt récent, du moins dans le domaine francophone où elle n'a commencé à susciter l'intérêt des théoriciens que dans la deuxième moitié du siècle dernier, parler d'autobiographie de nos jours n'a rien d'original : depuis quelques années, elle est au cœur de nombreux débats qui font couler beaucoup d'encre. L'autobiographie ne fait pas l'unanimité au sein des chercheurs. Elle suscite trop de

---

<sup>1</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 70

questions et de désaccords pour rallier défenseurs et détracteurs sous une même définition du genre, ou sous une même compréhension du pourquoi et du comment de l'écriture – et de la lecture – autobiographique. L'autobiographie a-t-elle raison de se prétendre l'égale du roman ? N'est-elle pas simplement la manifestation d'un exhibitionnisme déplacé ? Où est la créativité si l'autobiographie n'est que le récit fidèle d'une vie ? Et s'il y a invention, peut-on encore parler d'autobiographie ? Peut-on – *doit-on* – croire ce qu'un auteur dit de lui-même ? Et qu'est-ce au juste que l'autobiographie ? Une apologie, une thérapie, une histoire écrite pour distraire un public avide de scandales ?

Ces questions, et d'autres encore, de même que les réponses multiples qu'elles ont suscitées, ne permettent pas de considérer l'autobiographie comme un bloc homogène : il n'y a pas *une* autobiographie, mais *des* autobiographies, qui partagent d'abord un certain nombre de préoccupations et de façons de faire. C'est d'ailleurs là que se situe l'intérêt de l'étude du genre et non dans l'adoption de critères de sélection permettant par la suite de classer des textes dans des catégories tellement variées qu'on s'y perd (écriture de soi, écriture personnelle, autofiction, roman autobiographique, roman personnel, mémoires, confessions, journal, *auto-ethnographie*, *otobiographie*, *autobiocopie*<sup>2</sup>, autobiographie-mascarade (De Man), autobiographie postmoderne (Rybalka)<sup>3</sup>). Ce qui importe plutôt, c'est l'étude des textes et de leur approche spécifique à des questions relevant du travail de l'écriture autobiographique : rapport à la mémoire et au référent, distance créée par la mise en récit du souvenir, liens entre le *moi* présent et le *moi* passé, réévaluation des notions de vérité et de sincérité, etc. C'est sur ces questions que pose l'autobiographie des

---

<sup>2</sup> P. Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 164.

<sup>3</sup> R.-M. Allemand et Christian Milat, « "Nouveau roman" "Nouvelle autobiographie" ? », dans R.-M. Allemand et C. Milat, *Le Nouveau roman en question 5*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p.13.

dernières années – que j'appellerai nouvelle autobiographie en opposition à l'autobiographie traditionnelle telle que la définit Philippe Lejeune – que je centrerai mon étude ainsi que sur les pistes de réflexion qu'elle offre en guise de réponse.

Mon étude de la nouvelle autobiographie s'appuiera essentiellement sur une analyse textuelle de *L'Amant* de Marguerite Duras, publié en 1984. Ce texte me semble illustrer mieux que tout autre les enjeux du genre. *L'Amant* est en effet le lieu d'une remise en question de l'écriture de soi, où tous les principaux éléments de l'autobiographie traditionnelle sont revus dans une perspective postmoderne.

J'examinerai *L'Amant* à partir du thème central de l'absence. Si la nouvelle autobiographie se développe sur fond de remises en question du référent, du vrai, de la mémoire, *L'Amant* ne se comprend que sur le fond de ces absences. Chez Duras, l'autobiographie devient une histoire de soi qui sait qu'elle n'est pas le récit du passé, sans pourtant être une totale fiction. C'est une fiction qui prétend découvrir quelque chose du passé pourtant créé par l'acte même de l'écriture.

Je montrerai que, dans *L'Amant* de Duras, le thème de l'absence constitue le fil central qui permet de comprendre non seulement le projet autobiographique de Duras, mais aussi les principaux enjeux de la nouvelle autobiographie. Chez Duras, l'écriture de soi trouve son origine dans une absence qui se manifeste tant à l'extérieur du texte, notamment par l'absence de référent, de vérité objective, qu'à l'intérieur du récit, où chacun des récits qui s'entrecroisent dans *L'Amant* tourne autour d'un manque. L'écriture vient pallier ces manques au niveau externe, en donnant au texte son propre référent, sa propre vérité, de même qu'au niveau interne, où la fiction sert de réponse à l'absence. Dans *L'Amant*, ce deuxième point se traduit avant tout par l'importance de la relation du

personnage de la «petite » avec l'amant chinois, notamment à travers le rôle prépondérant qu'y joue le corps, sujet déterminant à tous les niveaux du récit, qui montre clairement que le recours au tangible est un élément central de l'écriture durassienne et de sa réflexion autobiographique. J'examinerai l'hypothèse que, pour Duras, le concret, le matériel, est en effet la seule réponse possible à la recherche de vérité dans le cadre du postmodernisme qui récuse d'avance la possibilité d'une vérité unique, objective, neutre, éternelle.

Le choix de restreindre mon étude de la nouvelle autobiographie à une seule œuvre s'explique par ma volonté d'examiner en profondeur une œuvre dans le cadre plutôt serré du mémoire de maîtrise, dont la longueur est limitée. Je laisse donc de côté des textes dont l'étude aurait certainement permis de souligner d'autres éléments intéressants et importants de la nouvelle autobiographie.

Je suis consciente que mon étude ne fait qu'effleurer la surface d'un sujet qui demanderait une réflexion beaucoup plus approfondie, tant il me semble que l'autobiographie est un sujet d'actualité, touchant à des thèmes cruciaux telles les définitions de la vérité, de l'individu et de son rapport au monde.

On me reprochera peut-être d'accorder plus d'importance à l'étude de *L'Amant* qu'à celle de la théorie de l'autobiographie. Ce choix s'explique principalement par l'ampleur du corpus sur ce thème. L'autobiographie étant particulièrement en vogue depuis quelques années, une revue exhaustive des études qui la concernent serait quasi impossible dans le cadre de ce mémoire. J'ai préféré me concentrer sur une seule conception de l'autobiographie traditionnelle, celle de Philippe Lejeune, pour ensuite faire ressortir les problèmes que cette conception soulève lorsqu'on se trouve face à un

texte hors normes. Cela me permettra de me consacrer davantage au texte de Duras lui-même, et d'illustrer à l'aide d'exemples le fonctionnement de la nouvelle autobiographie.

Mon premier chapitre portera essentiellement sur le passage de l'autobiographie traditionnelle à ce que j'appelle la nouvelle autobiographie. J'expliquerai d'abord en quoi consiste l'autobiographie traditionnelle, soit celle qui correspond à la désormais célèbre définition que fait Philippe Lejeune du genre dans *Le Pacte autobiographique* en 1975. J'essayerai de montrer sur quelle compréhension de l'autobiographie se fonde cette définition et sur quels présupposés elle est construite. Je montrerai en quoi cette définition me semble problématique, et comment elle ouvre la porte à une remise en question du genre, qui s'explique principalement par les changements épistémologiques qui mènent à la postmodernité. Je montrerai comment les recherches esthétiques et formelles effectuées en France entre les années 1950 et 1980 ont elles aussi contribué à réinventer l'autobiographie. En effet, les nouveaux romanciers, les nouveaux nouveaux romanciers et les telqueliens ont revu sous un angle nouveau certains éléments centraux de la littérature, notamment le sujet, le référent, les frontières entre littérature et paralittérature. Ces remises en question ont grandement influencé l'évolution de l'autobiographie, puisque la nouvelle autobiographie réexamine ces mêmes éléments dans le contexte de l'écriture de soi et de l'ère postmoderne, réinventant l'autobiographie qui ne peut échapper aux modifications qu'entraîne une nouvelle conception de l'individu, de la vérité et du référent.

J'examinerai ces remises en question plus en détail dans mon deuxième chapitre, à travers l'étude de *L'Amant* de Duras. En montrant comment ce texte échappe à la définition de l'autobiographie traditionnelle de Lejeune, je montrerai que la nouvelle

autobiographie ne peut s'analyser à partir des critères proposés par Lejeune parce qu'elle aborde l'écriture de soi sous un angle différent que ne le faisaient la majorité des autobiographes jusqu'au début des années 1980. La nouvelle autobiographie ne se veut pas un compte-rendu de ce qu'aurait été la vie de l'auteur ; elle est avant tout une recherche, un questionnement sur les limites et les possibilités de l'écriture de soi. Alors que l'autobiographie traditionnelle présuppose la sincérité de l'auteur, le caractère référentiel du texte, l'accessibilité du souvenir et l'existence d'un sujet unique, clairement identifiable, Duras montre que le récit de sa jeunesse n'a aucune base stable et aucun centre. Il n'y a plus de vérité unique, plus de souvenir fiable, plus de référent objectif extérieur au texte, plus de certitude quant aux événements qui se sont déroulés dans son enfance. Le nouvel autobiographe, conscient de l'absence de fondements solides sur lesquels appuyer son récit de vie, cherche une façon de rendre compte dans le texte de ces remises en question de l'objectivité et de l'identité.

Il sera ensuite question, dans mon troisième chapitre, d'un autre niveau d'absence présent dans *L'Amant*. En effet, à l'absence de référent, de vérité, de sujet fixe sur lesquels se construit le texte s'ajoutent d'autres manques qui forment le récit lui-même. Le texte commence d'ailleurs par l'évocation d'une photographie absente, qui me servira à montrer que l'autobiographie telle que la conçoit Duras ne cherche pas tant à rendre compte de la réalité objective que d'une réalité personnelle, consciemment imaginée, mais conforme à l'image de soi que se fait l'auteure. C'est justement parce que la photographie n'existe pas que Duras peut la remplacer par le texte. L'absence est aussi visible dans le manque d'amour maternel, de structure familiale saine et dans la pauvreté de la famille. Là encore, l'absence appelle la création et l'histoire de la relation avec

l'amant chinois vient répondre à ces manques, servant de compensation pour chacun d'eux. Il n'est pas tant question de la relation avec un homme réel que Duras aurait vraiment côtoyé dans sa jeunesse que de la mise en écriture de cette relation réinventée par l'auteure. L'absence, pour Duras, et dans la nouvelle autobiographie en général, n'est pas négative : c'est grâce à elle que l'écriture est possible.

## **CHAPITRE PREMIER**

### **REMISE EN QUESTION DE L'AUTOBIOGRAPHIE**

Dans ce premier chapitre, j'expliquerai en quoi consiste l'autobiographie traditionnelle, et pourquoi, à l'ère postmoderne, la conception de ce genre pose problème. Je m'attarderai principalement à la définition de l'autobiographie que Philippe Lejeune élabore dans *Le Pacte autobiographique*, paru en 1975, en insistant particulièrement sur deux aspects de cette définition, l'identité des trois instances narratives et le pacte autobiographique. Je soulignerai ensuite certaines faiblesses de cette définition, les lacunes qui permettront plus tard aux nouveaux autobiographes d'explorer de nouvelles voies d'écriture autobiographique. Car l'autobiographie telle que la conçoit Lejeune est basée sur des postulats qui ne tiennent plus au début des années 1980, comme le montrent plusieurs textes autobiographiques publiés à partir de ce moment. Les problèmes de classification qu'engendrent ces textes soulignent les limites de la définition de Lejeune. Je montrerai que certains événements de la deuxième moitié du siècle dernier ont entraîné

des changements épistémologiques importants qui se manifestent de manière évidente dans la littérature et tout particulièrement dans l'écriture autobiographique. Ces changements, liés à l'attitude d'incrédulité<sup>4</sup> généralisée qui est la base de la postmodernité, entraînent une remise en question de certaines notions telles que vérité, référentialité et identité, qui oblige les écrivains à repenser l'autobiographie.

## 1. L'autobiographie selon Philippe Lejeune

Pour bien comprendre en quoi consiste la nouvelle autobiographie, il est utile de se pencher sur la théorie de l'autobiographie traditionnelle. J'examinerai exclusivement la définition de l'autobiographie de Lejeune, et ce, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'autobiographie traditionnelle n'est pas le sujet de ce mémoire. Pour cette raison, il m'a semblé préférable de m'attarder à la conception de l'autobiographie qui sert habituellement de référence : celle que Lejeune présente dans *Le Pacte autobiographique*. Cette définition de l'autobiographie est le fruit d'une des premières recherches sérieuses sur le genre dans le milieu francophone. En effet, les études sur l'autobiographie y étaient peu nombreuses avant que Lejeune ne commence à s'y intéresser dans les années 1960, intérêt qui aboutit à son premier livre, *L'Autobiographie en France*, publié en 1971. Jusque-là, les théoriciens boudaient le genre qu'ils considèrent mineur : en France, il n'existait que quelques articles sur le sujet (Georges Gusdorf en 1956, Jean Starobinski en

---

<sup>4</sup> L. H. Hoek, « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes », A. K. Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*, Groningen, Institut des langues romanes, CRIN, n° 14, 1986, p. 38.

1970), alors que des études sérieuses avaient déjà été publiées en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis.

Si je privilégie la conception de l'autobiographie traditionnelle de Lejeune, c'est que sa définition permet, à travers ce qu'elle avance mais aussi à travers ses non-dits, de faire ressortir des points fondamentaux de la nouvelle autobiographie. La définition décrit bien un certain corpus d'œuvres, mais se révèle inopérante lorsqu'elle est confrontée à plusieurs textes marginaux ou à ceux qu'écrivent certains auteurs depuis les années 1980. Ce qui se dégage de la confrontation de ces œuvres à la définition de Lejeune, ce ne sont pas uniquement les faiblesses de la définition de Lejeune, ce sont aussi des changements dans la manière de concevoir des notions sur lesquelles s'appuient non seulement l'autobiographie, mais aussi la littérature en général : vérité, sincérité, référentialité, identité.

Voilà donc les raisons pour lesquelles je me limiterai à étudier l'autobiographie traditionnelle à partir la définition de Lejeune, pour qui l'autobiographie est le « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>5</sup> ».

En définissant l'autobiographie, Lejeune veut en montrer la spécificité par rapport à ses genres voisins, dont le roman autobiographique, les mémoires, le journal intime, la biographie, l'autoportrait, le poème autobiographique. Sa définition se construit en s'opposant à ces voisins desquels la nouvelle autobiographie se rapprochera pourtant par la suite. En 1975, Lejeune revient sur certaines affirmations faites quelques années plus tôt dans *L'Autobiographie en France*, où il avait précisé que « l'autobiographie est un cas

---

<sup>5</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

particulier du roman, et non pas quelque chose d'extérieur à lui<sup>6</sup> ». Avec *Le Pacte autobiographique*, il tente plutôt d'affirmer l'autonomie de l'autobiographie, son statut de genre à part. À ses yeux, l'autobiographie ne peut être assimilée au roman, même autobiographique, puisque la situation de l'auteur n'y est pas la même.

### 1.1 Identité auteur/narrateur/personnage

Ce point est essentiel pour Lejeune. Pour qu'il y ait autobiographie, il doit y avoir identité de l'auteur et du narrateur, ce qui n'est pas le cas dans le roman où le narrateur peut être distinct de l'auteur. C'est sur la relation entre l'auteur, le narrateur et le personnage que se base l'essentiel de sa définition de l'autobiographie. Bien qu'inclus dans la définition de Lejeune, la forme et le sujet traité par l'autobiographie laissent une trop grande possibilité de variantes pour fournir des frontières nettes au genre qu'il cherche à définir. C'est de là que vient sa décision d'insister plutôt sur le problème plus complexe de la relation entre les trois instances du récit : l'identité auteur/narrateur/personnage.

Cette identité soulève cependant quelques problèmes concernant la manière de l'exprimer dans le texte et le danger d'une confusion entre *identité* et *ressemblance*<sup>7</sup>. Lejeune indique les moyens de déterminer à coup sûr l'identité des trois instances narratives, sans laquelle il ne peut y avoir d'autobiographie.

---

<sup>6</sup> P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1971, p. 23.

<sup>7</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 15.

Il y a d'abord certains marqueurs textuels privilégiés, soit les pronoms personnels (le « je » étant le plus fréquent, sans être le seul pronom autorisé de l'autobiographie, ni la garantie du genre puisque de nombreux romans l'utilisent) et le nom propre (celui qui se trouve dans le texte devant obligatoirement renvoyer à celui de l'auteur figurant sur la couverture du livre), mais aussi d'autres noms permettant un renvoi à la personne réelle dont la vie est racontée dans le texte (par exemple, les noms de personnes réelles de l'entourage de l'auteur, ou des noms de lieux permettant l'identification d'un frère, d'une épouse ayant réellement existé). Ce n'est que lorsque le pronom personnel renvoie au nom propre de l'auteur que l'on a affaire à une autobiographie.

Certaines indications paratextuelles contribuent aussi à l'affirmation de l'identité auteur/narrateur/personnage. Alors que les marqueurs textuels relèvent de considérations purement linguistiques, les indices paratextuels de l'identité des trois instances narratives sont plutôt d'ordre institutionnel. Il s'agit ici de pratiques éditoriales comme un sous-titre « autobiographie », par exemple, ou d'indications en quatrième de couverture qui peuvent donner des précisions sur le genre du texte. Cette catégorie inclut aussi des commentaires attribuables à l'auteur ou à la maison d'édition, dans des entrevues notamment, qui permettraient d'identifier le texte comme une autobiographie.

Pour qu'il y ait autobiographie, l'identité doit être claire et fournir au lecteur une certitude absolue : « L'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien<sup>8</sup> ». D'où l'idée d'un « pacte autobiographique ». Qu'il s'agisse d'indications textuelles ou paratextuelles, la clé de l'identité se situe pour Lejeune dans le nom propre. C'est autour de lui que se joue l'identité entre les trois instances narratives. Le « pacte

---

<sup>8</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 25.

autobiographique », c'est justement « l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture<sup>9</sup> ». Ce pacte est indispensable à l'autobiographie, Lejeune le rappelle encore dans *Signes de vie*, publié en 2005 : « l'essentiel pour moi continue à être, je l'avoue, le pacte, quels que soient les modalités, l'extension, l'objet du discours de vérité qu'on a promis de tenir<sup>10</sup> ». Comme l'indique le tableau qui suit, le rapport entre le nom propre et le nom de l'auteur est déterminant pour voir à quel genre on a affaire.

*Tableau des combinaisons possibles selon le rapport entre les noms du personnage et celui de l'auteur<sup>11</sup>*

Nom du personnage / pacte	≠ nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
Romanesque	1a roman	2a roman	
= 0	1b roman	2b indéterminé	3a autobiographie
Autobiographique		2c autobiographie	3b autobiographie

Ce tableau montre comment le rapport entre les noms du personnage et de l'auteur, ainsi que la présence ou l'absence de pacte autobiographique sont déterminants dans la classification générique d'un texte. Il y a autobiographie quand il y a identité des noms du personnage et de l'auteur et que le pacte autobiographique est présent dans le texte, ou qu'un de ces éléments est présent et que l'autre, bien qu'il ne soit pas clairement identifié, n'est pas nié. Par exemple, s'il y a pacte autobiographique mais que l'identité des noms du personnage et de l'auteur n'est pas confirmée, sans qu'elle ne soit pour

<sup>9</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 26.

<sup>10</sup> P. Lejeune, *Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 26.

<sup>11</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 28.

autant démentie, Lejeune considère que le texte est une autobiographie. À ses yeux, le nom propre joue un rôle beaucoup plus important que le pronom personnel. Lejeune admet la possibilité de l'autobiographie à la troisième personne, du moment que le pronom a pour référent une personne réelle et que le nom propre indique cette correspondance entre la personne grammaticale et son référent. Dans le cas où le personnage ne serait pas clairement identifié, le doute qui plane autour de l'identité des instances narratives doit alors être écarté par l'affirmation du pacte autobiographique.

Lejeune appelle sans hésitation les cas 2c, 3a et 3b autobiographies, et romans les cas 1a, 1b et 2a. Mais le cas 2b, qu'il considère indéterminé, montre que c'est finalement au lecteur que revient le choix de classement : « nous lisons [...] selon notre humeur la catégorie 2b (mais sans nous dissimuler que c'est *nous* qui choisissons)<sup>12</sup> ». Cette liberté que Lejeune accorde ici au lecteur occupe une place limitée dans *Le Pacte autobiographique*, et cela, malgré le fait que l'autobiographie « se définit moins par les éléments formels [qu'elle] intègre que par le “contrat de lecture”<sup>13</sup> ». Lejeune tente de fournir des méthodes de classement claires qui permettent d'affirmer qu'un texte est une autobiographie ou non, mais finalement – et la nouvelle autobiographie le montrera de manière évidente –, c'est toujours au lecteur que revient le choix final.

Les cases vides du tableau, dont Lejeune dit qu'elles n'aboutiraient « jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman, mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté [...] auquel on ne joue pratiquement jamais *pour de bon*<sup>14</sup> », vont être largement exploitées, nous le verrons plus loin, par les nouveaux

---

<sup>12</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 31.

<sup>13</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 8.

<sup>14</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 32.

autobiographes qui, justement, joueront *pour de bon* au jeu de l'ambiguïté. La liberté reviendra alors au lecteur de choisir le mode de lecture qui convient à un texte qui se dit autobiographique mais où le nom du personnage ne correspond pas à celui de l'auteur, ou à un autre où les noms coïncident mais où il y a pacte romanesque. Ces cases blanches non explorées par Lejeune seront le lieu privilégié de la nouvelle autobiographie.

## 1.2 Le pacte autobiographique

En plus de permettre de déterminer s'il y a identité entre les trois instances narratives, la présence du nom propre sur la couverture du livre implique la responsabilité de l'auteur. Puisque le nom figurant sur la couverture du livre est le même que celui qui se trouve dans le texte, on peut conclure que l'auteur qui porte ce nom et qui signe son texte existe réellement et qu'il assume son texte. Cette responsabilité est une responsabilité d'authenticité : pour Lejeune, l'autobiographie comporte donc une dimension éthique. Le pacte autobiographique s'accompagne obligatoirement d'un pacte référentiel qui implique de la part de l'auteur un engagement moral :

Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, exactement, comme le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé dans la première personne. La formule en serait non plus « Je soussigné », mais « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité.<sup>15</sup>

Le pronom personnel a pour Lejeune une fonction référentielle : ce n'est pas seulement au sujet de l'énonciation qu'il renvoie mais à un nom propre appartenant à une

---

<sup>15</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 36.

personne ayant une existence réelle, attestée par l'état civil. L'auteur, en signant son texte, s'engage à en assumer le contenu, qui doit être authentique. Et la notion d'authenticité renvoie directement à celle de vérifiabilité. Ainsi, l'autobiographie peut être soumise à une vérification des faits qui y sont énoncés. Si le texte ne passe pas l'épreuve de la vérification, s'il s'avère que certains faits mentionnés dans le texte ne sont pas fidèles à la réalité, mais qu'il y a bien identité entre les trois instances narratives, l'autobiographie (car c'en est une : l'identité fait le genre et il s'agit donc ici d'une autobiographie) devient un *mensonge* qui remet en question la sincérité de l'auteur mais non l'identité du texte comme autobiographie.

Il va sans dire que le test de vérification peut être difficile à effectuer, et que du coup, c'est au lecteur de décider de croire ou non ce que raconte l'auteur. L'identité des trois instances narratives, même lorsqu'elle est affirmée par les marqueurs textuels et paratextuels dont il a été question plus haut, ne fait que préparer un horizon d'attente particulier qui prédispose le lecteur à un certain type de lecture auquel il demeure libre d'adhérer ou non. L'autobiographie selon Lejeune est orientée vers la réception et non vers une étude de la structure du texte :

La problématique de l'autobiographie ici proposée n'est donc pas fondée sur un rapport, établi de l'extérieur, entre le hors-texte et le texte – car un tel rapport ne pourrait être que de ressemblance, et ne prouverait rien. Elle n'est pas fondée non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié ; mais sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 44.

Cette conception de l'autobiographie met donc l'accent moins sur la pratique de l'écriture autobiographique que sur l'acte de lecture.

## 2. Problèmes de classification

À partir des années 1980, le mélange d'éléments fictionnels et autobiographiques de certains textes dérange. Les théoriciens de l'autobiographie sont confrontés à un problème de classification puisque ces textes ne sont en fait ni des autobiographies conventionnelles, ni des romans à proprement parler. On a alors recours à un terme proposé par Serge Doubrovsky pour classer ces textes inclassables, « l'autofiction », qui peut être décrite comme la « mise en fiction de la vie personnelle »<sup>17</sup> et qui redonne des droits à ce qu'on appelait le roman autobiographique, jusqu'alors défini par la critique littéraire comme sous-genre. Si des autobiographies non conformes à la définition de Lejeune s'écrivaient déjà dans les années 1970 (on peut penser à *W, ou le souvenir d'enfance* de Perec, paru en 1975), le débat qui s'échafaude autour de la nouvelle notion d'autofiction a au moins le mérite de poser des questions claires sur des pratiques d'écriture déjà existantes, notamment à propos du référent : « à quel "je" renvoie l'élément "auto" ? »<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> J.-M. de Montremy. « L'aventure de l'autofiction », *Magazine Littéraire*, no 409, mai 2002, p. 62.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 63.

La notion d'autofiction démarque une certaine écriture de soi de l'autobiographie de facture conventionnelle, dont on a dit qu'elle était « esthétiquement inepte »<sup>19</sup> à un moment où tout démontre que « sur le plan d'une axiologie littéraire, la supériorité de la fiction sur le compte-rendu factuel<sup>20</sup> » est indéniable. Ce n'est pas uniquement pour des raisons esthétiques que les récits de soi s'approprient la fiction, mais aussi parce que la fiction fait désormais partie intégrante d'une nouvelle conception de la vérité. La mimesis (la conception de la littérature comme copie du réel) ne peut plus rendre compte de l'individu, de sa réalité personnelle. « Il y a dans l'idée de l'autofiction l'idée que l'être ne pourra atteindre à sa vérité tant qu'il ne sera pas élargi, mis en question par la fiction »<sup>21</sup>.

L'apparition du terme « autofiction » s'explique par le besoin de classer un nouveau type d'autobiographie, de le différencier de l'autobiographie traditionnelle, mais je préfère utiliser l'expression « nouvelle autobiographie » parce qu'elle montre mieux le lien qui rattache ce type d'écriture à l'autobiographie traditionnelle, tout en exprimant l'idée d'une autobiographie transformée. Par ailleurs, l'expression « nouvelle autobiographie » est d'autant plus apte à rendre compte du type d'autobiographie étudié ici qu'elle renvoie directement à l'expression « nouveau roman », ce qui est tout à fait approprié puisqu'elle est largement tributaire de ce mouvement, ne serait-ce que parce que quelques-uns de ses principaux tenants étaient des nouveaux romanciers.

J'utilise l'expression « nouvelle autobiographie » pour parler d'une autobiographie nouvelle, différente de celle que définit Lejeune dans *Le Pacte*

---

<sup>19</sup> « Autofictions et Cie », Serge Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune (dir.), Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 1994, p. 105.

<sup>20</sup> T. Regnier. « De l'autobiographie à l'autofiction. Une généalogie paradoxale », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 65.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

*autobiographique*. Lejeune a dit de cette expression qu'elle « est en fait plutôt un contre-feu allumé contre l'accusation de “retour à”<sup>22</sup> », mais il me semble que la nouvelle autobiographie n'est pas qu'un simple retour à l'autobiographie traditionnelle et que l'expression a sa valeur puisqu'elle indique que quelque chose a réellement changé dans la manière de concevoir l'écriture autobiographique.

La nouvelle autobiographie n'est pas un genre clairement défini : elle est un type d'écriture. Contrairement à l'autobiographie traditionnelle qui, selon Lejeune, est « tout ou rien », la nouvelle autobiographie comporte des degrés. Je la conçois avant tout comme une tentative de répondre à certaines questions touchant à l'écriture autobiographique, questions qui se manifestent de manière particulièrement évidente dans les autobiographies qu'écrivent les nouveaux romanciers dans les années 1980, mais dont ces écrivains n'ont pas le monopole. Les nouveaux romanciers ne sont ni les premiers ni les derniers à s'interroger sur les possibilités et les limites de l'écriture autobiographique. Mais le fait que, précisément dans ces années-là, ces écrivains soient si nombreux à se tourner vers l'autobiographie, alors qu'ils avaient depuis longtemps évacué le sujet de leur production littéraire, semble montrer que la nouvelle autobiographie et les questions qu'elle pose sont intimement liées aux changements de la société postmoderne.

De plus, si je préfère « nouvelle autobiographie » à « autofiction », c'est que l'autofiction semble être un terme qui désigne plusieurs types de textes différents. C'est peu à peu devenu un terme fourre-tout, qu'on utilise quand un texte autobiographique ou d'apparence autobiographique ne correspond pas exactement à la définition de Lejeune. Selon Doubrovsky, « toute autobiographie est une forme d'autofiction et toute autofiction

---

<sup>22</sup> P. Lejeune, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », dans M. Contat, éd., *L'auteur et le manuscrit*, Paris, P. U. F., 1991, p. 53.

une variante de l'autobiographie. Il n'y a pas de séparation absolue<sup>23</sup> ». D'après lui, l'autofiction est, comme l'autobiographie, un genre référentiel. En fait, l'autofiction, pour Doubrovsky, n'est qu'une variante postmoderne de l'autobiographie, « dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire<sup>24</sup> ». L'autofiction serait donc une autobiographie consciente de l'impossibilité d'une transcription complètement fidèle et littérale de la vie. Mais l'autofiction telle que l'entend Doubrovsky suppose, comme l'autobiographie de Lejeune, la sincérité de l'auteur. Il y a donc beaucoup de ressemblances entre l'autofiction de Doubrovsky et l'autobiographie de Lejeune, et ce dernier a d'ailleurs écrit de Doubrovsky qu'il était autobiographe : « pour moi il est [autobiographe], même s'il dit le contraire, son fantasme consistant à croire qu'il n'est pas un autobiographe mais un auteur d'autofictions<sup>25</sup> ».

Ce qu'on entend généralement par autofiction n'est cependant pas aussi précis que la définition de Doubrovsky ne le laisse entendre. Le terme indique un mélange d'autobiographie et de fiction, ou une « fictionnalisation » de soi, mais on appelle souvent autofiction tout roman dans lequel on devine – à tort ou à raison – une part de vérité autobiographique : « L'usage n'a pas reconnu [les définitions de Doubrovsky] et s'est contenté de transférer sur ce néologisme le contenu sémantique approximatif du désuet “roman autobiographique”<sup>26</sup> ». Certains prétendent même que l'autofiction serait un roman au « je » dont le narrateur est un écrivain, tout simplement. C'est par exemple la

---

<sup>23</sup> S. Doubrovsky, entretien avec P. Vilain, dans P. Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 211.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>25</sup> P. Lejeune, *Signes de vie*, p. 177.

<sup>26</sup> P. Gasparini, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004, p. 12.

définition qu'en donne Nadine Bismuth. Cette compréhension du terme « autofiction » semble assez répandue au Québec, puisque personne ne paraît trouver étrange l'idée selon laquelle *Scrapbook* de Bismuth serait une « parodie d'autofiction », chose improbable si l'on considère l'autofiction comme un mélange d'autobiographie et de fiction : comment pourrait-on alors la parodier ? Bref, l'autofiction est un mot qui, souvent, ne veut pas dire grand chose, et que la critique utilise dès qu'elle se voit dans l'impossibilité de classer hors de tout doute une œuvre sous l'étiquette « autobiographie » ou « roman ». C'est pourquoi je préfère employer l'expression « nouvelle autobiographie ».

Ce que font ressortir les débats concernant la classification des textes autobiographiques, c'est, au-delà des questions de vocabulaire, la nécessité de soumettre à un questionnement rigoureux certaines notions qui sont à la base de l'écriture autobiographique. Car dès le début des années 1980, certains concepts que Lejeune prend pour acquis dans sa définition de l'autobiographie présentée dans *Le Pacte autobiographique* en 1975 (référentialité, identité, vérité, authenticité, etc.) ne paraissent plus si simples, et c'est parce que les postulats de Lejeune ne tiennent plus que sa définition devient inopérante.

Lejeune fait en effet appel aux notions de sincérité, d'authenticité, de fidélité, de référentialité et d'identité sans jamais les problématiser. Or ces concepts sont complexes et doivent être revus à la lumière des changements épistémologiques qui ont ébranlé le monde dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle si l'on veut comprendre l'autobiographie qui a vu le jour avec la postmodernité. C'est parce que ces notions ne sont pas définies de la même manière par Lejeune et par les nouveaux autobiographes que la définition de l'autobiographie de 1975 est dépassée : cette dernière ne tient compte ni des remises en

question qui ébranlaient la production littéraire depuis le début des années 1950, ni des conséquences de la méfiance grandissante envers tous les discours se présentant comme détenteur d'une vérité universelle.

### 3. Postmodernité et écroulement des grands récits

La remise en question des postulats de Lejeune devient inévitable à cause de changements profonds dans la société, dont le plus important est l'effondrement des « grands récits métanarratifs » dont parle Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*. La postmodernité est vue comme « une période de décomposition des «grands récits » et comme la « délégitimation » des systèmes philosophiques qu'ils soutenaient. Les « grands récits » sont remplacés par des récits « locaux », simples et brefs<sup>27</sup> », alors que la modernité cherchait à expliquer le monde en donnant « un fondement unitaire et rationnel aux activités fragmentées : humanisme, progrès, liberté. La raison est universelle, elle ne peut être que bonne<sup>28</sup> ». L'effondrement des grands récits montre à la fois la continuité et la discontinuité avec la modernité. Il y a radicalisation du doute, élément clé de la pensée moderne, qui ne constitue plus ici le point de départ de la recherche d'une explication du monde, mais qui débouche sur le constat de « l'impos-

---

<sup>27</sup> L. H. Hoek, « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes », p. 39.

<sup>28</sup> A. Kibédi Varga, « Récit et postmodernité », A. Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*, Groningen, Institut des langues romanes, CRIN, n° 14, 1986, p. 2.

sibilité de construire un modèle définitif du monde et une hiérarchie fixe des normes et valeurs<sup>29</sup> ».

Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on connaît trop bien les dangers d'une telle façon de concevoir le monde. Après les abus et atrocités du fascisme et du communisme, il est de plus en plus difficile de croire en l'infaillibilité d'un système de pensée totalisant. Ni le politique ni le religieux ne semblent en mesure de donner un sens à l'existence. La Vérité universelle n'est plus envisageable.

On voit donc apparaître une nouvelle conception de la vérité au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Objective et universelle pendant la modernité, la vérité se fait plus personnelle et subjective. Lipovetsky, dans *L'Ère du vide*, parle de « l'annexion de l'ordre linéaire-dirigiste du Vrai dans celui du flottement des hypothèses et des constellations de langages miniaturisés »<sup>30</sup>. Ce n'est plus à partir de certitudes religieuses ou scientifiques que se définit le Vrai ; il repose désormais sur des hypothèses, sur des bases beaucoup plus individuelles. Lipovetsky ajoute : « C'est seulement dans cette large continuité démocratique et individualiste que se dessine l'originalité du moment postmoderne, à savoir la prédominance de l'individuel sur l'universel, du psychologique sur l'idéologique, de la communication sur la politisation, de la diversité sur l'homogénéité, du permissif sur le coercitif »<sup>31</sup>. La vérité postmoderne échappe aux institutions, et parce qu'elle relève de l'individu, elle est aussi plurielle.

Cette vérité plus individuelle est à mettre en rapport avec la place de plus en plus importante de l'individu dans la société postmoderne. Puisque les grands récits ont perdu

---

<sup>29</sup> L. H. Hoek, « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes », p. 34.

<sup>30</sup> J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, p. 63.

<sup>31</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p. 165.

leur crédibilité, c'est à partir d'un point de vue plus personnel que s'appréhende le monde, chacun se construit un système « à la carte ». « [C]'est à partir de la désertion généralisée des valeurs et finalités sociales, entraînées par le procès de personnalisation que surgit le narcissisme. Désaffection des grands systèmes de sens et hyperinvestissement du Moi vont de pair<sup>32</sup> ». L'individu est libéré de l'autorité d'un système de pensée totalisant, mais cette liberté laisse un vide qui demande à être comblé. La disparition des grands récits ne fait pas que démocratiser la vérité, elle oblige l'individu à se redéfinir.

Le *moi* postmoderne est un *moi* multiple, instable, complexe, contradictoire. « The sense of a coherent, continuous, autonomous, and free subject is, as Foucault too suggested in *The Order of Things*, a historically determined construct, with its analogue in the representation of the individual in fiction.<sup>33</sup> » De fait, l'individu est toujours en mouvement, constamment en train de se réinventer au fil du temps et des expériences. « Temporality enters into the very constitution of who the self is.<sup>34</sup> » Son identité est modifiée par les événements de sa vie. De plus, alors que le *moi* moderne était perçu comme unique, défini par sa raison, cette dernière n'est plus qu'un des éléments constitutifs de l'individu, qui se définit aussi par l'accumulation d'expériences et de perceptions et par les multiples discours sociaux.<sup>35</sup>

Mais surtout, l'individu postmoderne, selon Lipovetsky, est de plus en plus centré sur lui-même. Puisque le monde n'offre plus de sens à sa vie, c'est dans la recherche de

---

<sup>32</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p. 75.

<sup>33</sup> L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 38.

<sup>34</sup> C. O. Schrag, *The Self after Postmodernity*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 37.

<sup>35</sup> M.-P. Turcot, *Le Récit au fondement d'un moi entre modernité et postmodernité*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, p. 31.

son identité, dans la construction de soi que l'individu s'investit. Et cet intérêt croissant pour soi se manifeste dans la production littéraire : « [l]e narcissisme ne désigne pas seulement la passion de la connaissance de soi mais aussi la passion de la révélation intime du *Moi* comme en témoigne l'inflation actuelle des biographies et autobiographies<sup>36</sup> ».

#### 4. Du nouveau roman à la nouvelle autobiographie

Les changements qui amènent la postmodernité ont, bien entendu, des répercussions dans la littérature. La littérature postmoderne est un lieu de coexistence d'éléments qui, à partir des années 1950, en France, avaient souvent été exclus des textes. Il y a, dans les textes postmodernes, « triple retour du sujet, de l'éthique et du récit<sup>37</sup> ». Ces retours sont particulièrement frappants lorsqu'on examine l'exemple des nouveaux romanciers. Certains de ces écrivains, qui forment la dernière avant-garde littéraire de la modernité, réhabilitent peu à peu, dès le début des années 1980, une série de pratiques qu'ils avaient eux-mêmes contribué à discréditer, et qu'ils adaptent aux nouvelles réalités de la postmodernité.

Les nouveaux romanciers, à partir des années 1950, ont voulu réinventer le roman, et leurs recherches s'appuient sur le principe du renouvellement perpétuel, caractéristique de la modernité : il faut toujours aller plus loin, toujours innover. En cherchant à rompre avec le roman de type balzacien et sartrien, le nouveau roman rejette tous les éléments du

---

<sup>36</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p. 92.

<sup>37</sup> A. Kibédi Varga, « Récit et postmodernité », p. 11.

roman traditionnel : l'histoire, le personnage, le référent, l'engagement, la primauté du contenu sur la forme, les repères géographiques et temporels bien identifiés, la chronologie linéaire. Tout ce qui est pris pour acquis autant par le lecteur que par l'écrivain doit être réexaminé, détruit, remplacé, parce que les rapports entre l'individu et le monde ne sauraient être exprimés à l'aide de conventions littéraires périmées depuis déjà de nombreuses années, et parce que tout cela « vis[e] à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable<sup>38</sup> ». Le roman traditionnel est « confortable », il ne dérange personne, mais cherche plutôt à rassurer le lecteur en lui proposant un monde simplifié.

Pour les nouveaux romanciers, le roman n'est pas, comme le veut le roman traditionnel, une « fenêtre sur le monde » : il est un univers autonome régi par des conventions propres au genre et à l'écriture, par une structure et un langage particuliers qui se distinguent de ceux qui régissent le monde. Le nouveau roman cherche de nouveaux procédés littéraires susceptibles de rendre compte de la réalité de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et pour réaliser ce projet, il ne mise pas tant sur ce qu'il raconte que sur sa manière de raconter : la narration se fragmente de plus en plus, les points de vue se multiplient, les personnages se font de plus en plus flous, la chronologie se brouille. Ces changements mettent l'accent non plus sur une intrigue logique, cohérente, mais sur l'écriture elle-même. Le nouveau roman renvoie à lui-même, à une réalité que l'acte d'écrire crée de toutes pièces.

De plus, il réhabilite le quotidien, l'abject, l'inavouable, le fantasme. Il y a démocratisation des sujets, comme il y a décroisement entre littérature et para-

---

<sup>38</sup> A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 37.

littérature : il n'y a plus seulement le roman social ou réaliste qui soit acceptable, le roman devient maintenant roman policier ou d'aventure, science-fiction, texte érotique. Tout a droit de cité, et tous les sujets se retrouvent au même plan, il n'y a plus de hiérarchie. Tant pis si la cohérence en souffre : tout est digne d'être recréé, reformulé, représenté.

Ce bref tour d'horizon de quelques aspects du nouveau roman et de sa vision de la littérature montre quelques-unes des remises en question de la littérature traditionnelle importantes pour la compréhension de la nouvelle autobiographie. Car si les nouveaux autobiographes reviennent à un genre que les nouveaux romanciers avaient écarté dans les dernières décennies à cause de ses prétentions à l'objectivité, leur approche de l'autobiographie garde la trace des préoccupations centrales du nouveau roman.

Ainsi, même s'il n'y a jamais eu de projet commun pour réinventer l'autobiographie, dans les années qui suivent la fin du nouveau roman, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon et Marguerite Duras se mettent à l'écriture autobiographique, et de nombreux points communs entre leurs textes montrent que la nouvelle autobiographie est grandement tributaire du nouveau roman. Car si le passage à la postmodernité s'accompagne de la réintégration du personnage, du social, du référent dans les oeuvres de ces auteurs, ces retours ne sont que partiels. Les travaux des nouveaux romanciers ont rendu évidentes certaines limites de la représentation littéraire, ainsi que les possibilités créatrices qu'entraînaient ces limites, dont la nouvelle autobiographie tient compte.

## 5. La nouvelle autobiographie

Les autobiographies publiées au début des années 1980 ne sont plus tant les récits objectifs de la vie passée de l'auteur que la mise en récit de la *perception* qu'a l'auteur de sa vie, passée et présente. L'autobiographie ne met plus uniquement l'accent sur la « vie individuelle [de l'auteur] », et « l'histoire de sa personnalité » est une histoire en formation, car la personnalité que raconte la nouvelle autobiographe se construit au fil du récit. De plus, les nouveaux autobiographes mélangent très souvent autobiographie et fiction, sortant ainsi des normes de l'écriture de soi fixées par Lejeune.

La définition de Lejeune selon laquelle l'autobiographie est le « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>39</sup> », de même que sa conception référentielle de l'autobiographie ne s'appliquent plus à la nouvelle écriture de soi. Les nouveaux autobiographes conçoivent le rapport entre la littérature et le monde autrement que ne le faisaient les autobiographes traditionnels qui forment le corpus à la base de la définition de Lejeune.

Pour les Duras, Robbe-Grillet, Simon et autres, le monde ne peut être transcrit de manière fidèle. L'écriture de soi n'est pas un outil de reproduction du passé, elle crée un univers qui peut ressembler au vécu, mais qui sera toujours modifié, réinventé par les fluctuations de la mémoire, par la perception subjective de l'auteur, par l'acte même d'écrire. Du coup, bien que la nouvelle autobiographie puisse être, comme le veut la définition de Lejeune, le récit que fait une personne de sa propre vie, sa dimension

---

<sup>39</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

référentielle est mise en doute. Pour Lejeune, l'autobiographie non référentielle est un mensonge, alors que pour les nouveaux autobiographes, ce serait plutôt l'affirmation d'une référentialité non problématique qui serait le mensonge.

Comme je l'ai déjà mentionné, la vérité postmoderne est multiple : puisque tous les systèmes de pensée en lesquels on a cru se sont écroulés, on se méfie des vérités absolues, universelles, qui prétendent avoir *la* réponse à toutes les questions. Cette incrédulité envers les grands récits se répercute dans la nouvelle autobiographie qui décentre la question de la vérité : il ne s'agit plus de rechercher *la* vérité sur la vie de l'auteur, mais plutôt de montrer *une* vérité parmi d'autres, celle qui découle de la perception de l'auteur à un moment particulier de sa vie. La nouvelle autobiographie n'est pas *le* récit qu'une personne réelle fait de sa vie, elle n'en est qu'*une* des expressions possibles. Comme l'écrit Ricoeur, « la connaissance de soi est une interprétation » générant « une vie fictive, ou si l'on préfère, une fiction historique <sup>40</sup>».

Cette décentralisation de la notion de vérité s'accompagne d'une fragmentation du *moi* qui rend inopérants d'autres éléments de la définition de Lejeune. L'autobiographie traditionnelle met l'accent sur l'« histoire de la personnalité » de l'auteur, c'est le *moi* passé qui est le personnage central du texte, c'est de lui qu'on attend la clé qui explique la personnalité du *moi* présent. L'exemple des *Confessions* de Rousseau montre bien le rôle explicatif que Lejeune attribue à l'autobiographie. Comme l'écrit Rousseau au début du livre premier : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. [...] Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je

---

<sup>40</sup> P. Ricoeur, « L'identité narrative », *Esprit*, vol. 7-8, 1988, p. 295.

fus<sup>41</sup> ». Ce que cherchent à faire Rousseau et les autobiographes traditionnels, c'est tracer un portrait global de ce qu'ils ont été.

La nouvelle autobiographie, quant à elle, ne se donne pas de projet précis. Elle cherche davantage à observer et questionner les possibilités et les limites de l'écriture et du langage dans leur capacité à représenter le monde qu'à expliquer la personnalité de l'auteur. Mais contrairement aux recherches des nouveaux romanciers, lesquelles se situaient entièrement à l'intérieur du texte, la nouvelle autobiographie devient un champ de recherche en contact avec le monde. Il ne s'agit plus de voir jusqu'où peut aller le texte dans son autonomie ; le texte est maintenant travaillé dans sa relation avec le monde extérieur, avec un référent fuyant, instable, mais qui réapparaît tout de même dans les œuvres des nouveaux autobiographes.

Autobiographical writing, even in this radically ludic conception, remains a search, continues to be « historical », in its narrative deployment of moods, tastes and intellectual evolution [...] ; but it is not « genetic », it does not attempt to situate one origin or sets of origins that could account for or ground the subject<sup>42</sup>.

En d'autres mots, la nouvelle autobiographie n'est pas une explication, une justification ou une apologie comme l'est souvent l'autobiographie traditionnelle, elle est une recherche. Pour cette raison, elle ne prétend pas faire l'histoire de la vie de l'auteur, elle ne fait qu'en proposer une version. Et cette version ne cherche pas à cerner l'individu, à en faire un portrait complet, défini. Dans les mots de Robbe-Grillet, la

---

<sup>41</sup> J.-J. Rousseau, *Confessions*, Paris, Gallimard, 1973, p. 33.

<sup>42</sup> D. R. Ellison, *Of Words and the World : Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 74.

nouvelle autobiographie n'est pas « l'exposition de quoi que ce soit, mais une exploration<sup>43</sup> ».

La nouvelle autobiographie problématise des notions laissées pour compte dans la définition de Lejeune. Ainsi, le référent est sans cesse remis en question. Le nouveau roman avait essayé de l'éliminer complètement, c'est maintenant avec une approche plus nuancée que les nouveaux autobiographes examinent la question de la référentialité. Le genre autobiographique, parce qu'il est un genre traditionnellement référentiel, permet de soulever des points intéressants. Les nouveaux autobiographes racontent leur vie, ils sont donc confrontés au problème d'écrire quelque chose qui existait avant le texte. Mais au moment de l'écriture, à quelle existence peut prétendre ce référent, le passé de l'auteur, qui par définition *n'existe plus* ? La nouvelle autobiographie donne un statut différent au référent : l'écriture renvoie à un référent extérieur au texte, mais l'écriture réinvente la chose représentée dans le texte. Le langage modifie la chose à laquelle il renvoie, l'écriture n'est plus un miroir que l'on promène le long du chemin, mais un écran qui permet de voir le monde à partir d'un point de vue particulier qui est toujours en mouvement. L'horizon est toujours le point de vue subjectif d'un individu.

Le référent est d'autant plus incertain et incomplet que le processus de remémoration ne permet pas de retranscrire un événement de façon objective. L'autobiographie traditionnelle avait tendance à croire en une mémoire pratiquement infaillible, en une mémoire unifiante qui met sur le même plan le *moi* passé et le *moi* présent : « [Traditional] [a]utobiographical retrospection can therefore be presented not as

---

<sup>43</sup> Robbe-Grillet cité dans « La « nouvelle autobiographie », entretien d'A. Robbe-Grillet avec R.-M. Allemand », dans *Nouveau roman en question*, 5, *Une nouvelle autobiographie ?*, Paris, Lettres modernes Minard, 2004, p. 214.

an active or transactive process but as a transcription of what has previously been laid down<sup>44</sup> ». Pour la nouvelle autobiographie, il ne s'agit plus de transcrire le passé, mais de le recréer. L'inaltérabilité du passé et l'accessibilité du souvenir sont remises en question. On ne peut parler du *moi* passé en prétendant tout savoir de lui, car on ne croit plus en la permanence d'un *moi* immuable. Les nouveaux autobiographes procèdent donc à une mise à distance du *moi* passé, qui devient un individu distinct qu'on ne peut décrire que de manière approximative.

Cette distanciation entre le *moi* présent et le *moi* passé remet en question la fiabilité du souvenir, désormais problématisé par les nouveaux autobiographes qui incluent dans leurs textes des hésitations et des trous de mémoire, montrant que le travail de la mémoire est un processus complexe qui ne peut qu'aboutir à quelque chose de flou et de fragmentaire. Cette remise en question de la mémoire amène de nombreuses conséquences. Le *moi* présent prend une place beaucoup plus importante que dans l'autobiographie traditionnelle parce que le processus de remémorisation se retrouve à l'intérieur du texte. L'autobiographie n'est plus uniquement le récit qu'une personne fait de son passé, mais aussi le récit du moment de l'écriture.

Et comme cette écriture suit le fil décousu de la mémoire, la nouvelle autobiographie saute sans cesse dans le temps en mêlant des événements qui au premier regard peuvent sembler dépourvus de liens logiques. La chronologie n'a plus d'importance. Alors que l'autobiographie traditionnelle a tendance à commencer avec le récit de la naissance de l'auteur pour remonter le temps jusqu'au moment présent, la nouvelle autobiographie ne suit pas d'ordre précis.

---

<sup>44</sup> M. Sheringham, *French Autobiography : Devices and Desires*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 290.

À cause de cette nouvelle conception de la mémoire, à cause du flou qui accompagne tout souvenir, la nouvelle autobiographie ne se présente pas comme une suite logique de certitudes, mais plutôt comme une série de possibilités. Le *moi* passé n'a pas *été* ceci ou cela, il *a pu être* ceci ou cela. La nouvelle autobiographie ne fixe pas le passé, elle est une recherche qui, parfois, demeure sans réponse.

L'impossibilité de recourir à des souvenirs pleins, fixes, empêche l'autobiographie de donner un compte-rendu objectif des événements passés. La vérité toute subjective à laquelle peut prétendre la nouvelle autobiographie ne peut passer l'épreuve de vérification, puisque le projet n'est pas de transcrire des faits, mais une certaine interprétation des faits. Or, qui pourrait vérifier que le texte renvoie bel et bien à la mémoire exacte de l'écrivain ?

Ce n'est pas seulement la notion de vérité qui est remise en question mais aussi celle de sincérité. Lejeune prend pour acquis que l'auteur d'une autobiographie veut généralement dire vrai, mais du moment que l'autobiographie n'a pas pour but de fournir des réponses, mais plutôt d'explorer les possibilités de la mémoire et de l'écriture, la sincérité devient facultative. L'épreuve de vérifiabilité n'a plus de sens, et l'écrivain peut maintenant se jouer de cette préconception du texte autobiographique qui veut que l'auteur dise vrai – ou du moins qu'il veuille dire vrai – à tout prix. Les nouveaux autobiographes n'hésitent donc pas à avoir recours à la fiction, parfois avec l'intention de combler les lacunes de la mémoire, parfois dans l'espoir d'atteindre un type de vérité qui n'est pas toujours basé sur l'exactitude des faits relatés.

La nouvelle autobiographie ne peut se comprendre sans l'étude de l'autobiographie traditionnelle, ni sans l'examen des changements épistémologiques qui ont bouleversé la société dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune, qui sert de référence depuis 1975, prétend montrer la spécificité de l'autobiographie par rapport à ses genres voisins. Mais le rapport entre l'identité des instances narratives et la présence ou non du pacte autobiographique dans l'œuvre montrent la possibilité d'un type de texte qui ne serait ni autobiographie, ni roman, ou alors les deux à la fois, chose impensable selon Lejeune.

Comment comprendre ces textes ? Les théoriciens de l'autobiographie ont longtemps débattu de la question, mais il me semble que la solution au problème ne se trouve pas dans la recherche d'une nouvelle définition de l'autobiographie, ni dans la création d'un nouveau genre littéraire, mais bien dans une remise en question des postulats de l'autobiographie traditionnelle, dans l'examen des notions qui sont à la base de l'écriture de soi.

Cette remise en question doit tenir compte du passage à la postmodernité. C'est à cause des changements liés à la méfiance croissante envers les grands récits légitimeurs du savoir que l'autobiographie des années 1980 ne peut se comprendre à partir de la définition de Lejeune. La postmodernité oblige l'écrivain à repenser les fondements mêmes de l'écriture de soi : vérité, identité, référentialité, sincérité. Ces remises en question rendent impossible l'écriture d'une autobiographie objective, qui serait simplement la traduction en texte de la vie de l'auteur. Car la vérité est maintenant multiple, le sujet éclaté, le référent instable et la mémoire incertaine. La nouvelle autobiographie ne peut donc plus s'appuyer sur des certitudes, et le recours à la fiction

joue un rôle important dans la recherche d'une manière appropriée de rendre compte, par l'écriture, de la complexité de l'individu postmoderne en présentant au lecteur une vérité toute personnelle de la vie de l'auteur.

## **CHAPITRE II**

### **LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE ET *L'AMANT* DE DURAS**

Le chapitre précédent examinait les changements qui ont amené les écrivains à la nouvelle autobiographie. J'ai montré que celle-ci s'articule autour d'une série de remises en question que j'approfondirai dans ce chapitre à partir de l'exemple de *L'Amant* de Duras. Si j'ai choisi ce texte parmi d'autres nouvelles autobiographies, c'est que *L'Amant* me semble souligner de manière particulièrement intéressante les préoccupations d'une époque qui a vu s'écrouler ses points de repère. Le texte de Duras est un questionnement sur le travail d'écriture, sur la nature de l'individu, sur les lacunes de la mémoire, sur l'impossibilité d'une vérité objective.

Dans ce chapitre, je montrerai que le texte de Duras n'est pas qu'un récit de vie. Le but de Duras en écrivant *L'Amant* n'était pas de lever le voile sur ce qui s'est *réellement* passé dans son enfance. Non par caprice, ni pour maintenir le secret, mais parce que les postulats même de l'autobiographie traditionnelle tombent dans le texte de *L'Amant*. J'examinerai la confrontation de Duras avec les postulats sous-jacents à l'autobiographie traditionnelle, qui l'amène à récuser la croyance en la possibilité de dire vrai à propos de sa propre vie. Les lacunes de la mémoire qu'exploite *L'Amant* rendent caduc tout espoir de trouver une histoire objective de soi. Duras interroge au fond la conception traditionnelle de l'individu et de sa relation à son passé. Je montrerai que *L'Amant* met en évidence l'inévitable intrusion de soi dans le souvenir. C'est alors le travail même de l'écriture qui crée la réalité et qui redéfinit la vérité comme fidélité à l'image de soi actuelle, et non plus comme fidélité à un hypothétique référent objectif externe.

## **1. Les impasses de l'autobiographie traditionnelle**

Dans la section qui suit, après une brève mise en contexte de la parution de *L'Amant*, j'examinerai les principales remises en question qui ressortent de sa lecture et dont découle l'ambiguïté générique du texte. À cause de cette remise en question de notions allant pourtant de soi pour les autobiographes traditionnels et les théoriciens du genre, l'autobiographie de Duras se laisse mal classer dans l'une ou l'autre des catégories « autobiographie » ou « roman ». Il n'y a ni pacte clair permettant de trancher, ni affirmation d'une identité auteur/narrateur/personnage, ni renvoi à un nom propre qui

confirmerait la nature autobiographique du texte. Ces repères, chers à l'autobiographie traditionnelle, n'ont plus de sens dans la conjoncture postmoderne où il n'y a ni vérité unique, ni ego entier, ni référent objectif.

### 1.1 *L'Amant* dans l'œuvre de Duras

Prix Goncourt et best-seller adapté au cinéma, *L'Amant* a été perçu par plusieurs comme un tournant dans l'œuvre de Duras. Ce tournant ne doit cependant pas être surestimé : dans sa forme et son contenu, *L'Amant* ne rompt pas vraiment avec le reste de l'œuvre durassienne. Les thèmes qui y sont abordés sont les mêmes que dans les textes qui l'ont précédé et qui le suivent : passion, intensité du désir, souffrance, folie, incommunicabilité, absence. Il n'y a pas non plus de grande innovation au niveau de la forme. La principale différence entre *L'Amant* et les livres qui l'ont précédé, c'est qu'il trouve un écho auprès du public alors que la plupart des textes précédents avaient été boudés par les lecteurs.

Cet engouement du public pour *L'Amant* est clairement lié au fait qu'il est un texte autobiographique, et qu'il a pour histoire centrale un récit érotique et exotique. Mais *L'Amant* n'est cependant pas le premier récit de l'enfance de Duras. Il reprend plusieurs thèmes explorés entre autres dans *Un Barrage contre le Pacifique*, paru en 1950 : l'enfance en Indochine, la relation avec la mère et le jeune frère, la rencontre de l'amant, la prostitution, thèmes qui seront à nouveau repris en 1991 dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce n'est pas non plus le premier texte où l'érotisme occupe une place importante : *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* accordent aussi au sexe une

place centrale. C'est cependant le premier qui *s'affiche* comme texte autobiographique. Même si le niveau de lisibilité de *L'Amant* n'est pas plus élevé que celui des textes précédents, le thème du livre, pour le lecteur qui fait le choix de lire le texte comme une autobiographie, demeure la jeunesse de Duras. Pour la première fois depuis *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953) peut-être, le lecteur peut facilement mettre le doigt sur le sujet du livre. Ce sujet n'est pas un sujet unique, mais la revendication d'autobiographie donne l'illusion d'une unité qui vient de l'attente créée par le genre, et que le roman durassien n'assure généralement pas. Une lecture de *L'Amant* comme autobiographie, au sens de Lejeune, peut effectivement donner l'impression d'un texte plus simple, plus cohérent que plusieurs de ceux qu'avait publiés Duras dans les dernières années.

*L'Amant* ne constitue donc pas une rupture nette d'avec les textes précédents, dont certains étaient déjà à caractère autobiographique. Duras « ne revendique l'autobiographie qu'en 1984, mais elle donne ouvertement, avant cette date, des éléments permettant de pressentir l'importance de la relation entre sa vie et son écriture<sup>45</sup> ». Avec *L'Amant*, Duras affirme maintenant la nature autobiographique de son écriture, et à travers la réflexion sur l'écriture qu'elle intègre au texte, elle prend réellement position sur la question de l'autobiographie. Ce qu'elle y dit sur l'écriture de soi, et ce que le texte en dit par-delà les mots de l'auteure, c'est que l'autobiographie, pour elle, ne peut se concevoir sans fiction, nécessaire pour rendre compte de la réalité. Cette manière d'envisager l'autobiographie crée « une sorte de malentendu, de flottement du sens, entre l'interprétation du public, qui attend des confidences, et l'entreprise de Marguerite Duras dont l'écriture est le but

---

<sup>45</sup> A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Talence, La Castor Astral, 1990, p. 32.

ultime englobant toutes les composantes du livre, y compris l'autobiographie qui occupe une place désormais essentielle<sup>46</sup> ».

Si l'écriture autobiographique de Duras échappe à la définition traditionnelle du genre, c'est parce qu'elle s'adapte aux conceptions postmodernes de l'écriture, de la vérité et de l'individu. Elle récusé les critères qui voudraient situer *L'Amant* dans l'une des deux catégories – jusque-là considérées comme étanches – de l'autobiographie et du roman. Car si, dans *L'Amant*, il n'y a pas de pacte autobiographique clair, par contre, l'aborder comme une simple fiction ne rendrait cependant pas non plus justice à l'œuvre.

## 1.2 Absence de pacte autobiographique clair

Comme le texte est principalement rédigé à la première personne, et comme la narratrice est écrivaine et dit faire le récit d'une partie de son enfance, le lecteur croit d'abord avoir affaire à une autobiographie, ce qui implique une lecture particulière du texte : il prend ce qu'il lit pour des faits vérifiables. Mais, pour qui lit le texte comme une autobiographie traditionnelle, *L'Amant* pose rapidement certains problèmes : que signifient les passages à la troisième personne ? Pourquoi le texte est-il à la fois présenté comme autobiographie et comme roman ? L'ambiguïté entourant le genre de *L'Amant* fait surgir de nombreuses questions qui mettent au jour les limites de la définition de l'autobiographie traditionnelle, confrontée ici à un texte inclassable selon ses critères.

---

<sup>46</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 24.

Tout d'abord, le pacte autobiographique n'est pas clairement affirmé dans le texte, pas plus que ne l'est le pacte romanesque. Le « je » de la narration semble indiquer que l'on se trouve en présence d'une auteure qui raconte sa vie : « L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà [...]. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements<sup>47</sup> ». Mais à la même page, l'auteure écrit aussi : « L'histoire de ma vie n'existe pas<sup>48</sup> ». Cette affirmation est la négation même du projet autobiographique.

Ces affirmations apparemment contradictoires ne le sont que si l'on aborde le texte avec les *a priori* du lecteur de l'autobiographie traditionnelle, pour qui le « je » renvoie inévitablement à un individu entier et au passé immuable. La postmodernité voit s'opérer un changement dans la conception du sujet, et cela se manifeste dans la nouvelle autobiographie. Ainsi, dans la citation précédente, le « je » qui dit avoir déjà écrit une partie de sa vie serait alors le même qui prétend que l'histoire de sa vie n'existe pas. Or le « je » de la nouvelle autobiographie est plus complexe : c'est à un *moi* éclaté qu'il renvoie, à un *moi* qui peut à la fois croire en l'histoire de sa vie et en nier l'existence. Il n'y a pas de « je » rassemblant en un seul et unique pronom l'auteur, le narrateur et le personnage, pas plus qu'un « je » unificateur sous lequel on retrouverait à la fois les multiples *moi* passés et le *moi* présent. (Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur la question de l'éclatement du sujet.)

Ces affirmations contradictoires retrouvées dans le texte créent une confusion autour du genre même de *L'Amant*. Cette ambiguïté oblige le lecteur à chercher à

---

<sup>47</sup> M. Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 14.

l'extérieur du texte des informations qui lui permettraient de déterminer la nature du texte, car dans l'autobiographie traditionnelle, « le contrat de lecture d'un texte ne dépend pas seulement des indications portées sur le livre même, mais aussi d'un ensemble d'informations qui sont diffusées parallèlement au livre : interviews de l'auteur, et publicité<sup>49</sup> ».

Mais les indications paratextuelles sont aussi contradictoires. *L'Amant* se présente à la fois comme un texte fictif (lors de la première édition chez *Minuit*, le livre porte la mention « roman ») et comme un texte autobiographique : les critiques américains le présentent comme « an exotic, erotic autobiographical confession<sup>50</sup> ». Et comme le dit Laure Adler, lorsqu'il s'agit de *L'Amant*, Duras elle-même hésite entre autobiographie et fiction :

Emportée par le succès et sachant parfaitement que l'argument « histoire vraie » était la raison principale du succès, Marguerite a laissé faire. D'abord, à la sortie du livre, elle s'est timidement défendue, se battant sur le terrain de la construction du roman, de l'enfantement des récits, a répété que *L'Amant* était une fiction et non un récit autobiographique, puis elle a abandonné et elle a accepté de se souvenir d'elle, jeune fille de quatorze ans qui, un jour sur un bac en Indochine, dans une grande automobile noire...<sup>51</sup>

Ainsi, à l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot qui lui est consacrée peu après la parution de *L'Amant*, Duras parle du texte et de sa jeunesse, de l'amant chinois : elle semble affirmer que le texte est un récit autobiographique, disant à Bernard Pivot que c'est la première fois qu'elle n'écrit pas une fiction.<sup>52</sup> Mais quelques années plus tard, à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*, elle ajoute: « I am going to pick up the story of

---

<sup>49</sup> P. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 41.

<sup>50</sup> S. Willis, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Urbana, University of Illinois Press, 1987, p. 4.

<sup>51</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 776.

<sup>52</sup> A. Armel, « Le Jeu autobiographique », *Magazine littéraire*, n° 278, 1990, p. 28.

*The Lover* without any literature in it. The fault I have found with *The Lover* was its literariness, which comes very easily to me because it's my style<sup>53</sup> ». Que veut dire « trop de littérature » ? Est-ce dire que littérature égale fiction, et que par conséquent, *L'Amant* dit faux ? Duras revient-elle ici sur son affirmation selon laquelle *L'Amant* n'était pas une fiction ? Quoi qu'il en soit, les informations contradictoires concernant la nature du livre ne donnent pas de réponse claire à la question du genre et de la lecture qui convient face à ce texte ambigu. Duras laisse le lecteur aux prises avec une liberté totale sur ce point : « On m'a demandé de mettre " roman " . J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise roman ou non, au fond ça les regarde, les lecteurs. La lecture, c'est le roman<sup>54</sup> ».

L'incertitude entourant le genre de *L'Amant* ne se résout pas davantage par l'étude des combinaisons possibles examinées par Lejeune<sup>55</sup>. Lejeune prévoit le cas d'un texte où serait identifié un pacte autobiographique ou romanesque, et le cas où aucun pacte ne serait présent, mais il ne croit pas en la possibilité d'un texte qui présenterait à la fois un pacte autobiographique *et* un pacte romanesque. Or c'est précisément ce à quoi l'on a affaire avec *L'Amant* ! Au lieu d'avoir un pacte unique et clair, le lecteur se retrouve devant deux pactes contradictoires : l'auteure prétend parfois avoir écrit un roman, parfois une autobiographie.

---

<sup>53</sup> L. Garis, « The Life and Loves of Marguerite Duras », *The New York Times Magazine*, 20 oct. 1991, section 6, p. 46.

<sup>54</sup> M. Alphant, « Duras à l'état sauvage », *Libération*, 4 sept. 1984, p. 28.

<sup>55</sup> Voir le tableau présenté à la page 16.

### 1.3 Absence de l'identité auteur/narrateur/personnage

Autre critère important de l'autobiographie traditionnelle, l'identité auteur/narrateur/personnage est aussi problématique et ne permet pas davantage de régler la question. *L'Amant* commence avec l'emploi de la première personne et laisse par ce fait supposer une identité auteur/narrateur, mais cette identité n'est confirmée nulle part et ce « je » reste innommé de la première à la dernière page. Or le nom propre, dans l'autobiographie traditionnelle, a une importance capitale. Ici, aucun élément du texte ne renvoie directement au nom de l'auteur figurant sur la couverture du livre. L'identité auteur/narrateur ne peut qu'être *devinée* – et même peut-être postulée – par le lecteur à cause de l'impression que crée l'emploi du « je », et à cause du contenu du texte, qui renvoie à des éléments que le lecteur peut rattacher à la vie de Duras, par les connaissances de sa biographie qu'il peut avoir. Mais la narratrice n'affirme jamais clairement qu'il s'agit de l'histoire de l'auteure Marguerite Duras.

La plus grande partie du texte est écrite à la première personne, ce qui permet de voir une continuité entre le *moi* présent et le *moi* passé. Mais certains passages – chacun relatant des événements de jeunesse, donc rattachés au *moi* passé – sont écrits à la troisième personne. Le « je » qui domine dans la narration cède à quelques reprises sa place à « la petite », « l'enfant », « elle », et cela, à des moments clés du texte : certains passages relatant la rencontre de « la petite » et du Chinois lors du passage du bac, par exemple, ou celui de leur première relation sexuelle. Ce passage du « je » au « elle » crée une distance entre le *moi* présent, c'est-à-dire la narratrice âgée, au « visage lacéré de

rides sèches et profondes, à la peau cassée<sup>56</sup> », qui raconte sa jeunesse, et le *moi* passé, la jeune fille au cœur de l'histoire avec l'amant chinois.

Ce procédé crée une coupure entre la narratrice, la femme âgée se retournant sur son passé, le *moi* présent de l'écriture donc, et l'adolescente qu'elle a été. Il n'y a qu'une narratrice, mais elle raconte l'histoire de deux personnages : celle de « je », qui lui est rattachée, et qui semble être la personne dont les actions, les sentiments et les pensées nous sont racontés, et celle de « elle », qui, à cause de la distance créée par l'emploi de la troisième personne, pourrait à la limite être une personne distincte. Mais le sens du texte nous incite à croire, à l'encontre des indices grammaticaux, que les passages à la première et à la troisième personne renvoient à la même personne.

Le lien entre le *moi* présent et le *moi* passé n'est pas toujours clair : le texte semble tour à tour affirmer et nier l'identité auteur/narrateur/personnage. Dans certains passages de la narration, on trouve, à l'intérieur de la même phrase, les deux *moi* différents reliés par le même « je » : « Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie<sup>57</sup> ». Mais Duras aime brouiller les pistes, et cette unité entre narrateur et personnage est remise en question à d'autres endroits du texte, par l'emploi de la troisième personne qui rend plus fragile l'identité entre les deux et sème des doutes sur la nature générique du texte.

On peut s'interroger alors sur la motivation des passages à la troisième personne. S'agit-il simplement d'une préoccupation stylistique, d'une manière d'attirer l'attention sur ces passages à la troisième personne afin de leur donner une importance accrue dans le

---

<sup>56</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 10.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 15.

récit ? La rencontre avec l'amant chinois est écrite à la troisième personne, ainsi que leur première relation sexuelle de même que la séparation ; on peut supposer là une volonté de singulariser ces moments clés de leur histoire. Ou l'auteure a-t-elle voulu créer ainsi une distance entre elle-même et le personnage de son texte pour montrer que « la petite » *n'est pas* l'auteure, mais bien un personnage fictif ? On pourrait faire l'hypothèse que l'utilisation de la troisième personne est une indication sémantique de fiction. Ces passages, souvent semblables à ce qu'on trouve dans les romans d'amour (« Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort<sup>58</sup> »), seraient dans ce cas ceux où Duras est consciente de s'écarter des faits. Elle réinvente ici complètement sa relation avec l'amant chinois, qui, si on se fie à la description qu'en fait Laure Adler dans sa biographie de Duras, ne ressemble en rien à ce qui se trouve dans *L'Amant*. Quoi qu'il en soit, ce recours à la troisième personne crée une ambiguïté narrative allant à l'encontre de l'identité auteur/narrateur/personnage prescrite par l'autobiographie traditionnelle.

On le constate aisément, *L'Amant* échappe au système de classification de Lejeune. On ne peut se fier ni à la présence d'un pacte autobiographique clairement identifié, ni à l'affirmation de l'identité auteur/narrateur/personnage pour dire avec certitude que *L'Amant* est une autobiographie, du moins au sens traditionnel du terme. Faudrait-il alors le considérer comme un roman ? On l'a vu, les affirmations de Duras et de la publicité entourant la sortie du livre ne permettent pas de considérer *L'Amant* comme un simple texte de fiction. L'exercice que je viens de faire, c'est-à-dire cet effort pour déterminer la nature de *L'Amant* à partir des éléments principaux de la définition de

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 141.

Lejeune, aboutit sur une impasse : le texte échappe, du moins en partie, à la définition habituelle de l'autobiographie, sans toutefois correspondre davantage à l'idée qu'on se fait généralement du roman. L'exercice montre que *L'Amant* ne peut être appréhendé qu'à partir d'une conception modifiée de l'autobiographie, qui tienne compte de la complexité nouvelle d'un genre qui doit évoluer, se transformer. L'autobiographie, avec Duras, n'est plus un texte qui se veut fidèle à un genre bien défini, avec des règles clairement définies. Il s'agit plutôt, pour elle, de suivre la nature ouverte et mouvante de sa mémoire et de l'écriture, de suivre les questionnements et tâtonnements de la vie. Ce qui fait de *L'Amant* un texte à cheval sur l'autobiographie et la fiction, un texte qui remet en question les postulats d'une autobiographie objective, dénuée de toute fiction.

#### **1.4 Absence du nom propre**

Les noms propres jouent un rôle essentiel dans l'autobiographie traditionnelle, et ils occupent aussi une place importante dans *L'Amant*, mais leurs fonctions sont très différentes dans les deux cas. Pour Lejeune, le nom propre sert à garantir l'identité entre le personnage et l'auteur, et peut servir de point de repère vérifiable puisque l'autobiographie parle de personnes réelles, ayant un état civil véritable.

Dans *L'Amant*, le nom propre de l'auteure ne figure nulle part et ne permet donc pas d'établir avec certitude l'identité entre auteur et personnage. Ce choix de ne pas nommer le personnage principal du texte n'est certainement pas dû au hasard. Le flou résultant de l'omission du nom de « la petite » est voulu, et en fait, ce n'est pas tant

l'absence de nom qui étonne dans *L'Amant* sinon le fait que Duras a choisi de nommer certains personnages alors que d'autres n'ont pas de noms.

Ainsi, les noms de « la petite » et de l'amant chinois ne sont jamais révélés, malgré l'importance du rôle qu'ils occupent dans le texte. Le choix de taire le nom de l'amant est d'autant plus flagrant que la narratrice insiste sur le fait qu'elle se souvient du nom. À un moment, l'amant lui dit qu'un jour, elle oubliera son nom, et au paragraphe qui suit, elle écrit : « Je revois encore le visage, et je me souviens du nom<sup>59</sup> ». L'absence de nom propre n'est donc pas le résultat d'un oubli, mais une décision de l'auteure de laisser un flou autour de l'identité de l'amant, qui n'en demeure pas moins identifiable par d'autres informations données par Duras à l'intérieur et à l'extérieur du texte. La maison bleue, par exemple, a bel et bien existé, et *Paris Match* a déjà publié une photo de l'amant<sup>60</sup>.

On peut faire l'hypothèse que si Duras ne nomme pas l'amant, ce n'est pas uniquement pour qu'il demeure plus difficile à identifier, mais parce que l'homme de *L'Amant* est en fait un personnage, au sens romanesque du terme. Ce personnage prend sa source dans un individu ayant réellement existé, et qui est aussi à l'origine du personnage de M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique* et, plus tard, de l'amant chinois réinventé dans *L'Amant de la Chine du Nord*. L'amant délicat et sensuel décrit par Duras en 1984 n'a pas réellement existé. En fait, l'amant est très laid<sup>61</sup>. Le fait de ne pas le nommer permet à Duras de l'inventer : il n'a pas de référent, pas d'état civil, c'est l'écriture qui lui donne vie. Il peut incarner, à tour de rôle, plusieurs facettes de l'amant.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>60</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 119.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 135.

Quant à la décision de ne pas nommer « la petite », elle pourrait s'expliquer par le même désir de liberté par rapport à la personne réelle. « La petite », comme l'amant, est un personnage d'encre et de papier, inspiré par la jeune fille qu'a été Duras, mais libéré de toute contrainte de référentialité. L'alternance de la première et de la troisième personne crée d'ailleurs aussi une incertitude quant à la filiation entre l'auteure Marguerite Duras et le personnage de « la petite ». Duras se réinvente à travers l'écriture, et ce désir d'invention est manifeste dans le texte : « Ce que je veux paraître je le parais, [...] tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire<sup>62</sup> ».

En refusant de nommer l'amant et « la petite », Duras réduit ces personnages à leur rôle dans le texte : ils deviennent l'archétype de l'amant et de la jeune fille. *L'Amant*, bien qu'il ait son inspiration dans des événements réels, est aussi l'exploration par l'écriture et par l'imaginaire de ces archétypes, plutôt que la représentation fidèle d'individus précis.

Le choix de nommer certains autres personnages crée cependant par contraste un effet de référentialité, surtout lorsque ces noms renvoient à des individus identifiables dans la vie réelle par l'étude de la biographie de Duras. Un personnage qui porte un nom propre, dans le cadre d'un récit de vie, semble renvoyer directement à une personne réelle, et c'est le cas notamment de personnage de la mère, dont Duras donne le nom :

le rêve c'était ma mère [...], toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 26.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 58-59.

Le nom propre permet à la fois d'identifier la mère et la fille. Il est en effet facile de vérifier cette information et les autobiographies de Duras confirment bien que le personnage de la mère dans *L'Amant* renvoie à une personne ayant réellement existé, la mère réelle de Duras, qui porte le même nom que le personnage : « Marie Adeline Augustine Joseph Legrand est née le 9 avril 1877 à Fruges, comme l'atteste son extrait de naissance<sup>64</sup> ».

Mais le nom propre n'a pas pour fonction de confirmer l'identité de « la petite », c'est de la mère qu'il est question ici, et l'emploi du nom à ce moment précis du texte semble effectivement jouer le rôle traditionnel du nom propre comme l'entend Lejeune, c'est-à-dire rattacher un personnage de papier à un individu en chair et en os. Le nom apparaît au milieu d'une phrase qui insiste précisément sur l'identité de la mère et sur le rôle capital qu'elle joue dans la vie de la narratrice. Grammaticalement, le nom, mis en apposition, ne peut être dissocié du pronom « elle » auquel il renvoie, et non seulement il est ainsi associé au personnage de la mère, mais il sert de point unificateur entre les différentes facettes de ce personnage qui *parle de sa vie*. Le nom propre, dans ce cas-ci, est clairement rattaché au récit biographique. Son utilisation crée un effet d'authenticité qui me semble voulu : Duras ne se nomme pas dans le texte, et elle prétend que « l'histoire de sa vie n'existe pas<sup>65</sup> », mais quand il est question de sa mère, elle associe le nom de celle-ci à un résumé de sa vie : elle parle de ses souffrances et ses rêves, de « ce qui lui est arrivé ». L'insistance sur le nom est frappante et il ne peut y avoir de confusion sur la personne : il est bel et bien question de ce qui lui est arrivé « à elle, *Marie Legrand de Roubaix* ».

---

<sup>64</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 28.

<sup>65</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 14.

Le petit frère est aussi nommé, comme le sont la gouvernante Dô, Hélène Lagonnelle, Marie-Claude Carpenter, Betty Fernandez. En fait, la plupart des personnages portent un nom, parfois inventé, comme l'indique Adler à propos du personnage d'Hélène Lagonnelle, qui aurait été inspiré par une amie d'enfance de Duras du nom de Colette Dugommier<sup>66</sup>, autre locataire de la pension où logeait la jeune Marguerite qui, contrairement à ce qui est dit dans *L'Amant*, n'a jamais habité à la pension Lyautey<sup>67</sup>. C'est ce contraste qui rend frappant l'absence du nom de « la petite » et de l'amant, c'est ce qui montre la volonté de créer un flou autour de ces deux personnages centraux du livre et de laisser ainsi planer le doute quant à l'authenticité des faits racontés sur leur relation.

## 2. La remise en question de la vérité objective

Mais si *L'Amant* ne répond pas aux critères de l'autobiographie traditionnelle, ce n'est pas simplement parce que les nouveaux autobiographes auraient essayé de pousser plus loin les limites du genre. La nouvelle autobiographie ne constitue pas qu'un choix stylistique, une volonté d'innover dans la manière d'écrire sa vie. Elle est née davantage de la nécessité de rendre compte d'une réalité qui a changé profondément depuis l'époque où Rousseau a écrit ses *Confessions*. La postmodernité envisage de manière différente certains concepts centraux de l'écriture autobiographique. C'est parce qu'il n'est plus

---

<sup>66</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p.114.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.108.

possible de s'appuyer sur une vérité unique, un sujet immuable et un référent objectif que l'autobiographie de Duras échappe au classement générique habituel.

## 2.1 Absence de vérité unique

Le flou entourant l'authenticité des faits dans *L'Amant* n'est donc pas simplement un effet de style : il est le résultat d'une remise en question beaucoup plus large et profonde du vrai, de l'objectif. La conception de la vérité à la base de *L'Amant* – et aussi des autres textes autobiographiques de Duras – n'est pas compatible avec celle que postule l'autobiographie traditionnelle. Cela n'implique pas que *L'Amant* relève de la pure fiction. La notion de « nouvelle autobiographie » allie deux composantes irréfutables de l'œuvre durassienne, soit une grande teneur autobiographique et une très importante part de fiction, issue non d'abord de l'unique volonté d'inventer, mais de façon plus importante, du travail de remémorisation et de l'acte même d'écriture. C'est le mélange de ces deux éléments qui donne autant de force à l'écriture de Duras. Le désir de se raconter et de se réinventer sans cesse motive son écriture et la pousse à toujours chercher à aller plus loin à chaque réécriture, à explorer de nouvelles avenues où l'imagination joue un rôle primordial. L'écriture de Duras a à la fois la force et la douceur d'un fantasme : « Marguerite rêve à voix haute de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû être son histoire d'adolescence<sup>68</sup> ».

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 780.

C'est, entre autres, la prise de conscience des lacunes de la mémoire et des déformations du souvenir qui modifie considérablement l'approche de l'autobiographie. L'autobiographe traditionnel passe généralement sous silence les doutes concernant ses souvenirs, alors que l'auteur de la nouvelle autobiographie se sert des limites de la mémoire pour ouvrir le champ à un type d'écriture qui se base encore sur le souvenir, mais qui s'autorise à remplir les vides laissés par l'oubli qui, loin d'être un obstacle, permet l'invention. C'est parce que Duras a oublié des parties de sa jeunesse qu'elle peut combler ces manques par des récits qui se bâtissent autour des souvenirs qui restent : « Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte<sup>69</sup> ». Le souvenir n'est pas la base nécessaire au récit, il n'est ici qu'une limite que se donne l'auteure : si je me rappelle que ce n'est pas vrai, alors je ne l'écris pas (à moins qu'il n'y ait par ailleurs une justification pour le mensonge – il sera question de cette possibilité un peu plus loin). Mais puisque aucun souvenir ne me prouve que c'est faux, pourquoi ne pas croire que c'est vrai ? La vérité devient dès lors un *choix*.

L'autobiographie traditionnelle accorde à la vérité une place centrale : on prend pour acquis qu'une bonne autobiographie est une autobiographie *vraie*. Mais la notion de vérité n'est jamais clairement définie. On postule simplement, comme allant de soi, le fait que le récit doit tendre vers l'objectivité, et doit se baser sur des faits qui pourront être soumis, comme le veut Lejeune, à une épreuve de vérification. La vérité autobiographique implique le respect des faits qu'elle doit serrer de près.

---

<sup>69</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 19.

Mais atteindre cette vérité n'est pourtant pas chose simple. D'abord parce que la vie n'est pas constituée uniquement de faits objectifs (dates de naissance, accidents, diplômes, décès...), mais aussi d'impressions, d'opinions, de sentiments plus ou moins précis qui peuvent changer selon l'humeur ou l'époque, et qui, parce qu'ils ne sont pas des faits, ne peuvent être *vérifiés* et considérés comme vrais ou faux. L'affirmation « Duras est née en 1914 » est vraie, mais on ne peut affirmer qu'un sentiment exprimé dans un texte est exact ou non. Et en admettant que l'autobiographe doive tenter de rendre compte de ces impressions de manière à être le plus fidèle possible à l'impression telle qu'elle était au moment où elle a été vécue, rien ne peut servir d'appui à l'écrivain sinon une impression elle-même plus floue que celle dont il essaie de rendre compte, puisqu'elle est, au moment de l'écriture, modifiée par le temps qui sépare l'écriture de l'expérience. Du moment qu'une expérience n'est plus expérience mais souvenir, la question de la vérité se complexifie : s'agit-il de déterminer si le récit de l'expérience est fidèle à l'expérience elle-même (et comment pourrait-on savoir cela lorsque seul le souvenir donne accès à l'expérience ?) ou au souvenir de l'expérience ? La vérité de l'autobiographie se situe-t-elle au niveau des événements relatés par l'auteur, dans la conformité avec le vécu du *moi* passé, ou au niveau du moment de l'écriture, dans la conformité aux souvenirs du *moi* présent ? Et dans un cas comme dans l'autre, quels sont les critères qui permettent d'affirmer que le récit d'une expérience est fidèle à l'expérience elle-même ou au souvenir ?

La nouvelle autobiographie se distingue de l'autobiographie traditionnelle dans son approche à la vérité non pas en la laissant de côté, mais en intégrant les problèmes entourant cette notion complexe. La nouvelle autobiographie ne rejette pas la vérité, elle la

questionne. En cela, elle s'inscrit bien dans la postmodernité, époque où les repères sont bouleversés, et où l'on ne conçoit plus la vérité comme étant unique et objective : « le savoir post-moderne [...] travaille à démocratiser-déstandardiser le vrai, à légaliser les discours en liquidant la valeur du consensus universel<sup>70</sup> ». C'est le résultat de « [l']éclatement des grands récits [qui est l']instrument de l'égalité et de l'émancipation de l'individu à présent libéré de la terreur des mégasystèmes, de l'uniformité du Vrai et voué ainsi à l'instabilité expérimentale des "contrats temporaires" , en étroite congruence avec la déstabilisation et la particularisation narcissique<sup>71</sup> ». Chaque version de la relation entre « la petite » et l'amant peut effectivement être vue comme un « contrat temporaire », où l'auteure se réinvente en créant une nouvelle réalité conforme aux goûts et aux besoins du *moi* présent. Ces derniers étant toujours mouvants, il est clair que ce contrat instable pourra toujours être remplacé par un autre plus actuel et, par conséquent, plus apte à refléter le nouveau *moi* présent.

Le monde dans lequel la nouvelle autobiographie voit le jour ne s'appuie plus sur des systèmes d'opposition dichotomiques, presque manichéens, dans lequel le bien s'oppose carrément au mal, le vrai au faux, le blanc au noir. La nouvelle autobiographie tente d'échapper à la dualité traditionnelle qui veut que quelque chose soit ou bien vrai ou bien faux. L'absence de vérité n'est plus automatiquement le faux ou le mensonge (qui consisterait à cacher volontairement le vrai, à dire le contraire de ce que l'on sait être vrai) parce qu'il n'y a plus, dans le monde postmoderne, une seule vérité objective et immuable : la vérité dont il est maintenant question est plurielle et mouvante. Ce qui est

---

<sup>70</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p.164.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.164.

vrai pour un peut ne pas l'être pour l'autre, et ce qui est faux à un moment peut devenir vrai l'instant d'après. C'est la nature même de la réalité et de la vérité qui devient mouvante, et qui exige la révision de l'autobiographie. Le caractère mouvant de la nouvelle conception de la vérité implique que le récit autobiographique ne peut pas non plus être définitif. Une nouvelle version rendra compte du nouveau point de vue de l'auteur sur un même événement et ne sera ni plus vraie, ni moins vraie que la première version : chaque réécriture présentera simplement une vérité différente.

## 2.2 La vérité comme cohérence interne

Aux problèmes liés à la notion de vérité s'ajoute le fait que cette dernière renvoie inévitablement à la notion de fidélité. On peut, comme il est mentionné plus haut, vouloir être fidèle à une expérience passée, comme on peut préférer être fidèle à une image de soi qui, bien que ne cadrant pas nécessairement avec la réalité, permet de tracer un portrait plus cohérent ou plus complet d'une situation ou d'un personnage. Ainsi, lorsque Duras écrit qu'elle porte les souliers en lamé or le jour de la traversée du bac, elle n'est pas certaine d'avoir effectivement porté ces souliers. Cette information peut ne pas cadrer avec la réalité, mais elle cadre avec l'image d'elle-même qui la définit le mieux : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant<sup>72</sup> ». La vérité ici n'est pas

---

<sup>72</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 9.

objective et ne peut être vérifiée puisqu'il n'existe aucune photographie réelle du passage du bac, aucun document fiable sur lequel s'appuyer pour démentir ou affirmer les propos de Duras. Ce n'est donc pas dans le fait que « la petite » porte ou non les souliers qu'il faut chercher la vérité, mais dans l'image que Duras donne d'elle-même. Et il s'agit ici d'une vérité personnelle : Duras, à l'aide d'une photographie qui n'a jamais existé, tente d'exprimer une manière d'être qui soit fidèle à l'image qu'elle se fait, au moment de l'écriture de *L'Amant*, de la jeune fille qu'elle a été autrefois. Peu importe que cette image soit fidèle à la réalité ou non, elle est fidèle non au passé, mais au moment présent : c'est l'image qu'une femme âgée a d'elle-même adolescente qui compte, c'est cette vérité-là, toute subjective, que Duras expose au lecteur. En ce sens, la fiction est une manière de dire vrai par la création d'un souvenir fidèle à ce qui aurait pu se passer. Cette autre réalité possible est plus cohérente : l'image créée par Duras rend mieux compte de ce que l'auteure était que ne le ferait l'image réelle. La ligne de démarcation entre fiction et autobiographie devient ainsi de plus en plus fluide.

Et ce sera une autre image d'elle-même – une autre version ni totalement « vraie » ni totalement « fausse » de la réalité - qu'elle dévoilera plus tard dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Les différentes entrevues de Duras sur sa relation à l'amant chinois montrent bien que pour elle, la vérité est sans cesse en mouvement. Cela ne fait pas de *L'Amant* une pure fiction et cela ne nie pas, chez Duras, la volonté de respecter une certaine vérité. Cette vérité est cependant d'une nature différente de celle qui intéresse l'autobiographe traditionnel. Les différents récits que Duras fait de son enfance ne sont pas tous conformes à la réalité. Certains faits ont réellement existé alors que d'autres ont été inventés ou modifiés. Mais dans le cas de l'écriture autobiographique telle que l'a

pratiquée Duras, ce qui importe n'est pas tant l'événement passé que le regard présent sur ces événements.

L'importance du *moi* présent et de son regard sur le passé entraîne donc un rejet d'un certain type de vérité que préconise l'autobiographie traditionnelle. Pour Lejeune, cette dernière s'appuie sur un pacte référentiel. Pour Doubrovsky, « le texte renvoie vers le monde, et dans le cas de l'autobiographie, dans le monde tel qu'il a été vécu par le sujet<sup>73</sup> ». Or les textes de Duras ne prétendent pas apporter de renseignements sur une réalité extérieure au texte. La réalité qui se présente au lecteur est celle que recrée, qu'invente l'auteure à partir de sa perception actuelle des choses, de sa sensibilité personnelle, de sa mémoire toujours changeante et qui s'accorde aux mouvements et aux caprices de l'écriture. Le texte devient un lieu où la réalité se voit transformée, retravaillée. Comme le dit Lipovetsky, « [a]u principe de réalité s'est substitué le principe de transparence qui transforme le réel en lieu de *transit*, un territoire où le déplacement est impératif : la personnalisation est une mise en circulation<sup>74</sup> ». La nouvelle autobiographie applique à merveille cette idée qui veut que la réalité soit mouvante. Il n'y a pas de vie extérieure au texte qu'il suffirait de transcrire, de transformer en mots, mais plutôt une vie qui est sans cesse transformée par les mots, qui vit par eux et pour eux.

### 2.3 Vérités et mensonges

---

<sup>73</sup> S. Doubrovsky cité dans A. Molero de la Iglesia, *La autoficción en España*, Berlin, Peter Lang, 2000, p.37.

<sup>74</sup> G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p. 107.

Dans *L'Amant*, « Marguerite imagine, travestit, déforme. Elle place souvent le lecteur dans une situation où elle, l'auteure, demande à être crue. Le lecteur est amené ainsi à prendre pour vérité ce qu'elle énonce pourtant sous forme romanesque<sup>75</sup> ». L'épreuve de vérification dont parle Lejeune est plutôt décevante pour un lecteur qui voudrait se convaincre de la véracité des récits de Duras. D'abord, cette vérification n'est pas facile à faire, car Duras « a singulièrement compliqué la tâche de ses exégètes en travaillant l'interview comme une œuvre littéraire à part entière : elle a ainsi rendu impossible l'utilisation directe des informations transmises<sup>76</sup> » .

Il est particulièrement intéressant d'étudier la question de la vérité chez une auteure comme Duras, qui réinventait les faits à chaque nouvelle entrevue, comme elle réinventait ses histoires au fil de ses textes. « Seule Marguerite Duras est capable de corroborer l'exactitude des pistes autobiographiques lancées dans ses textes, tout commentateur extérieur étant voué à des hypothèses presque impossibles à vérifier<sup>77</sup> ». Pour Duras, il semble que la réalité est un reflet des mots, et non l'inverse. Ce qu'elle dit, ce qu'elle écrit existe *parce que* les mots existent. Le langage crée la réalité, qui devient vraie puisqu'elle a pu être dite.

Cette vérité qui est fidèle au texte plus qu'à la réalité ne peut être vue comme un mensonge, parce que Duras n'a signé aucun pacte autobiographique. Comme le dit Aliette Armel, la vérité dans *L'Amant* n'est pas historique, mais scripturaire<sup>78</sup>. L'écriture rend vrai : ce sont les mots qui font exister l'histoire de la vie de Duras, histoire qui n'est rien

---

<sup>75</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 123.

<sup>76</sup> A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, p. 128.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 20.

avant d'avoir été retravaillée par la mémoire et l'imagination qui sont à la base de l'écriture :

On croit que la vie se déroule comme une route entre deux bornes, début et fin. Comme un livre qu'on ferait. Que la vie, c'est la chronologie. C'est faux. Tandis que l'on est à vivre un événement, on l'ignore. C'est par la mémoire, ensuite, qu'on croit savoir ce qu'il y a eu. [...] L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie<sup>79</sup>.

Pour Duras, « le roman de ma vie, de nos vies », ce n'est pas le livre publié, c'est l'interprétation que chacun se fait de sa propre vie, à travers le souvenir recréé par le passage du temps, par le regard présent. Ce n'est que cette version des faits qui compte, la seule qui ait une réelle existence. En ce sens, la primauté du « roman de la vie » sur l'histoire réelle permet de douter de la vérité des événements relatés dans *L'Amant*. «L'histoire de l'amant chinois est-elle vraie ? Marguerite eut l'art, tout au long de sa vie, de brouiller les pistes et de nous faire croire à ses propres mensonges auxquels elle-même finissait par adhérer, presque de bonne foi !<sup>80</sup> ». Le problème avec Duras, pour qui voudrait démêler la fiction du vrai, c'est qu'elle-même semblait parfois les confondre ou, du moins, les mettre au même plan. Pour elle, l'écriture n'est pas seulement une *représentation* modifiée du réel, elle modifie *réellement* ce dernier. Il semblerait qu'elle ait vraiment adopté le postulat que toute autobiographie, tout souvenir, modifie inévitablement le passé. Si elle remet en question l'idée simpliste que le souvenir est une image photographique du passé, il lui faut alors en arriver à se dire que tout souvenir est

---

<sup>79</sup> M. Duras, citée par A. Armel dans *Marguerite Duras et l'autobiographie*, p. 131.

<sup>80</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 116.

fiction, que l'écriture modifie tout, que le souvenir modifie aussi tout. Elle a donc carte blanche pour réinventer sa vie par l'écrit.

La fiction occupe ainsi une grande place dans l'ensemble des textes qui ont trait à l'amant chinois, qu'il s'agisse d'*Un Barrage contre le Pacifique*, de *L'Amant* ou de *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce qu'une vérification biographique nous apprend est que si l'amant chinois a bel et bien existé, aucun des amants des textes de Duras n'en est la représentation exacte, et surtout, que la relation qui a uni cet homme à Duras a chaque fois été réinventée par l'auteure. Il suffit de comparer les trois amants des différents textes pour se rendre compte que, bien qu'un seul homme soit à l'origine des trois personnages, chaque texte présente cet homme de façon différente, de manière à l'accorder au récit au cœur duquel il évolue. L'amant change d'un texte à l'autre bien que l'homme qui l'a inspiré ne change pas, en tant que référent extérieur au texte. Cet homme, comme l'indique Laure Adler dans sa biographie de Duras, n'est pas le Chinois à la peau douce de *L'Amant* : il est « très laid et mal foutu<sup>81</sup> ». Il change par contre dans le souvenir de l'auteure, et dans ce qu'elle veut en dire aux différents moments de sa vie que sont ceux de l'écriture des trois romans du cycle.

Ainsi, en 1950, l'amant du *Barrage contre le Pacifique* n'est pas Chinois du tout! Il est repoussant à l'extrême, n'a pour lui que son argent, et « la petite » (appelée Suzanne dans ce texte), ne couche jamais avec lui malgré son insistance. En 1984, dans *L'Amant*, ce personnage médiocre est transformé en un Chinois maigre, faible, mais désirable, alors que l'amant que Duras décrit dans *L'Amant de la Chine du Nord*, en 1991, est plus robuste et plus sûr de lui. Les relations varient aussi d'un texte à l'autre : dans *Barrage contre le*

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 135.

*Pacifique*, le lien unissant Suzanne et M. Jo – car il porte un nom dans cette version de l’histoire – c’est l’argent et rien d’autre. Dans les versions qui suivent, l’argent continue d’être un élément central de la relation entre la jeune fille et l’amant, mais le désir sexuel occupe dorénavant une place importante.

Ces trois amants sont des êtres réinventés par Duras, à partir d’un original qu’on ne peut prendre pour référent exact, car aucune des représentations textuelles de l’amant n’est conforme à la réalité. « Ce que cette “nouvelle autobiographie” nous donne à voir, c’est la chambre noire de l’écrivain où la fiction naît à partir d’expériences vécues, de souvenirs réels et de souvenirs rêvés<sup>82</sup> ». Les textes se contredisent, l’amant est réinventé à chaque version. « L’écriture constitue donc une vérité en soi, entretenant des rapports mensongers avec le réel caché, enfoui, dont elle s’inspire<sup>83</sup> ».

L’écriture de Duras s’accorde au fonctionnement de la mémoire qui ne peut renvoyer au monde tel quel sans écarts, mais seulement à celui qu’elle recrée constamment, à partir de sa perspective sans cesse en transformation. « Comme le véritable souvenir est oublié, enfoui dans l’ombre interne, ses résurgences sont multiples, font appel à l’imaginaire et produisent ce qu’on peut considérer comme des “mensonges” si on s’en tient à une vision factuelle de la réalité, une vision réductrice du monde et des êtres<sup>84</sup> ». L’histoire que raconte Duras dans *L’Amant* ne se veut pas une transcription des faits, mais plutôt une interprétation de ces derniers, et une réinvention par l’écriture.

---

<sup>82</sup> A. Goulet, « La mémoire dans la “nouvelle autobiographie”. Duras, Alain Robbe-Grillet », *L’École des lettres II*, vol. LXXXVI, n° 8, mars 1995, p. 50.

<sup>83</sup> A. Armel, *Marguerite Duras et l’autobiographie*, p. 149.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 148.

## 2.4 Fidélité à soi

Si les représentations de l'amant varient tant, ce n'est pas parce que Duras choisit de mentir, mais parce que, contrairement à ce que ferait l'autobiographe traditionnel, ce n'est pas la vérité des faits qui importe ici, mais la fidélité à l'image que l'auteure, au moment de l'écriture, se fait de la jeune fille qu'elle a été, car Duras

ne peut concevoir l'écriture que comme venant du plus profond de soi et elle s'attache à rendre le vécu à l'instant où il se passe. Néanmoins, ce qui compte ici, ce ne sont pas les faits en eux-mêmes, mais la trace qu'ils laissent, non dans des documents possibles à rassembler de manière plus ou moins chronologique, mais à l'intérieur même du soi

<sup>85</sup>

On peut supposer que si l'amant change autant d'un texte à l'autre, c'est parce que c'est à travers lui que se forme la personnalité de « la petite ». On comprend, à voir le rôle central du personnage de l'amant dans les récits d'enfance de Duras, que cet homme a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la personnalité de Duras, soit dans sa vie réelle, soit du moins dans l'idée qu'elle se fait, au moment de l'écriture, de ce qu'a été l'évolution de sa personnalité.

Par contre, les membres de la famille de Duras, eux, sont toujours représentés de manière plus ou moins semblable. La mère est toujours égale à elle-même dans sa folie, dans sa dignité brisée par les misères de la vie. Les deux frères sont eux aussi les mêmes à travers les différents récits qui les mettent en scène. Paolo/Paul demeure le jeune frère aimé, victime de la violence de Pierre qui, quant à lui, est toujours aussi cruel et pourtant toujours aimé de la mère.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 135.

L'amant change parce que, contrairement à la famille, le rôle qu'il a joué dans la vie de Duras n'a jamais été clairement défini. En le mettant en scène dans la peau de personnages qui changent d'un livre à l'autre, Duras n'essaie pas de se rappeler l'amant pour faire de lui un portrait qui serait fidèle à l'homme véritable, elle tente plutôt de rendre compte de l'influence de cet homme sur le développement de sa personnalité, d'après ce qu'elle en comprend, maintenant, au moment de l'écriture.

En ce sens, l'autobiographie de Duras respecte un des points importants de la définition de l'autobiographie par Lejeune, qui insiste sur le rôle central que joue « l'histoire de la personnalité » de l'auteur. La nouveauté qu'apporte l'autobiographie telle que l'écrit Duras, c'est que ce n'est pas tant l'histoire de la personnalité qui intéresse l'auteur que le regard qu'il a sur celle-ci au moment où il écrit. Le point de vue a changé : ce n'est pas la vérité des faits passés qu'il faut respecter, mais plutôt la vision que l'on a de soi-même. La fin justifie en quelque sorte les moyens : Duras peut remodeler, réinventer l'amant et la relation qui l'unit à « la petite », parce que ce sont ces libertés qu'elle se permet par rapport aux faits qui lui permettent d'être fidèle à l'image présente d'elle-même, la seule vérité valable. Du moins jusqu'à nouvel ordre, car si les faits ne changent pas, l'image que l'auteure se fait de certains événements de son passé et de leur impact dans l'histoire de sa personnalité peut, quant à elle, changer à répétition. La nouvelle autobiographie n'est donc jamais fermée, jamais finie : elle pourrait être réécrite à l'infini.

### **3. La remise en question de l'individu**

« L’histoire de la personnalité » de l’auteur est d’autant plus difficile à faire qu’il y a eu, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une remise en question de l’idée même de personnalité. « À l’ordre de penser lejeunien où la conscience du sens de la vie précède l’acte autobiographique succède la tentative du sujet en miettes de retrouver ce sens dans un monde contradictoire, chaotique et multiforme<sup>86</sup> ». L’autobiographie, à partir des années 1980, ne peut plus s’envisager sans tenir compte du morcellement de l’individu qui, à l’ère post-moderne, ne se conçoit plus comme un tout entier, facilement analysable, mais comme un être qui « se désagrège en un patchwork hétéroclite, en une combinatoire polymorphe, image même du post-modernisme<sup>87</sup> ». C’est pourquoi « le “je” de la nouvelle autobiographie [...] s’éloigne du pacte autobiographique trop rassurant, pour donner lieu à une série d’identités flottantes et fissurées<sup>88</sup> ».

### 3.1 Absence de sujet fixe

Dans la nouvelle autobiographie, « je » ne suis pas quelque chose qui est constant, unique, un réel solide, objectif. « Je » change constamment. Il n’y a pas d’individu évoluant de façon cohérente. Il y a une interprétation de qui je suis qui se transforme et crée la personne que je suis instant par instant. C’est ce que veut dire Sartre lorsqu’il parle de l’individu comme « projet », comme « interprétation de soi » qui crée le « soi ». Les événements ne déterminent pas l’individu puisque ce dernier a la possibilité de les

---

<sup>86</sup> J. Lis, « Du nouveau roman à la nouvelle autobiographie », *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity/Etudes romanes de Brno* (Brno, Rép. Tchèque), 24, 2003, p. 182.

<sup>87</sup> G. Lipovetsky, *L’Ère du vide*, p. 160.

<sup>88</sup> B. Havercroft, « L’éclatement du sujet dans la “nouvelle autobiographie” de Robbe-Grillet », *Nouveaux horizons littéraires*, Paris, L’Harmattan, 1995, p. 69.

réinterpréter et donc de se réinventer continuellement. L'amant change au fil des interprétations que Duras fait de son passé.

Le présupposé de Lejeune voulant que l'utilisation du pronom « je » indique l'identité des différentes instances narratives repose entièrement sur la conception d'un sujet homogène, indivisible. Ce présupposé ne tient plus dans les deux citations apparemment contradictoires dont il a déjà été question plus haut : « L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà [...]. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements<sup>89</sup> », et plus loin : « L'histoire de ma vie n'existe pas<sup>90</sup> ». Si l'on considère que le sujet peut être multiple, et que le pronom « je » peut aussi rendre compte de la multiplicité des *moi*, ne pourrait-on pas faire l'hypothèse que le « je » qui prétend avoir déjà écrit une partie de sa vie renvoie à l'auteure alors que celui qui affirme qu'il n'y a pas d'histoire de sa vie renvoie plutôt au narrateur ? Ou vice-versa ? Ou alors que le premier renvoie à une partie de l'auteure et de la narratrice, qui n'est pas la même que dans le deuxième cas ? Du moment que l'on prend le *moi* comme quelque chose de divisible, de multiple, les combinaisons sont infinies, et impossibles à déchiffrer.

### 3.2 Absence de référent externe

---

<sup>89</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 14.

<sup>90</sup> *Ibid.*

Pour Lejeune, l'écriture autobiographique devait présenter un compte-rendu objectif de la vie de son auteur. La postmodernité rejette cette conception du texte, qui n'a pas à renvoyer à la réalité. Le texte ne peut jamais être une représentation du réel. Le « je » du texte est un être de papier, un « je » créé par l'écriture, sans référence externe objective ; il y a un référent, mais on ne peut le saisir objectivement.

For all the new autobiographers, the autobiographical « I » is a textual « I » and text can no more reproduce the lived experience with words than it can represent the world. Duras attempted to communicate the drama, the impossibility of this writing that is not life and not self during her interview with Bernard Pivot on « Apostrophes » in 1984 after the immense immediate success of *L'Amant* : « Je fais une chose impossible. On n'est pas là. La vie est ailleurs. On se double de ça, à côté de la vie. De quoi ça procède ? je ne sais pas<sup>91</sup>.

Au problème de la référentialité s'ajoute celui de l'oubli. Si l'on remet en question la capacité du mot à référer à une chose présente, comment pourrait-il rendre compte d'une réalité qui a depuis longtemps cessé d'exister ? L'univers créé par le texte n'a pas de référent concret, il importe peu que le texte reflète ou non la réalité telle qu'elle a un jour été, car cette réalité n'existe plus. Le texte ne peut être autobiographique que dans la mesure où l'autobiographie tient compte du caractère multiple et mouvant de la réalité, ce qui implique qu'il contient toujours une part de fiction, dans la mesure où l'histoire de sa vie qu'écrit l'auteur ne pourrait être un récit objectif. Il est plutôt une des histoires possibles sur cette vie qui, de toute façon, « n'existe pas » et « n'a jamais de centre »<sup>92</sup>. Il n'y a pas *une* vérité, *une* histoire que l'auteur pourrait écrire et qui serait déjà toute faite

---

<sup>91</sup> Duras à Apostrophe, citée dans R. L. Ramsay, *The French New Autobiographies : Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, Gainesville, University Press of Florida, 1996, p. 35.

<sup>92</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 14.

d'avance, antérieure au moment de l'écriture, il n'y a que la réalité qui naît à travers le texte et qui n'est fixée, qui n'existe que par lui.

L'absence de « centre » est un élément important de la nouvelle autobiographie. L'expression de Duras est particulièrement bien choisie : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne<sup>93</sup> ». C'est à la fois le mot et son référent qui n'existent pas. Il n'y a pas d'histoire de vie dans la mesure où, puisque le référent n'est plus, et n'a de toute manière jamais existé en tant que tout objectif, cohérent, entier, accessible, il est insensé de croire qu'il pourrait y avoir un texte qui soit fidèle à cette histoire. L'histoire de la vie de Duras n'existe pas de prime abord : elle reste à inventer. Elle n'existera qu'une fois les mots couchés sur le papier, qu'une fois l'ensemble des versions connues, écrites. Et encore, ce ne sera pas l'histoire de sa vie, mais *une* histoire possible, qui n'aura effectivement pas de centre, car la vie de chaque individu est faite d'une infinité d'interprétations de faits, d'impressions, de pensées, de sentiments, de hasards, de choses qui demeurent toujours insoupçonnées, inexplicables. Il serait absurde de lui chercher un centre, un élément qui réussirait à englober le tout. Le récit de cette vie sans centre sera donc tout aussi éclaté. Ainsi, bien qu'il raconte la relation d'une adolescente française et d'un riche Chinois, *L'Amant* est un récit multiple qui présente aussi l'histoire d'une famille, d'un lieu, d'une époque. C'est un livre qui n'a pas de centre, pas plus que l'histoire qu'il raconte.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

#### 4. L'absence, point de départ de la nouvelle autobiographie

Avec *L'Amant*, Marguerite Duras oblige le lecteur à se poser avec elle une série de questions portant sur des éléments fondamentaux de la littérature : quel rôle peuvent et doivent jouer la vérité et la sincérité dans une œuvre ? Où commence et où finit la fiction ? Quelles places doivent occuper objectivité et subjectivité ? Quels sont les rôles du processus de remémorisation et du travail d'écriture ?

Mais il me semble que la principale innovation de la nouvelle autobiographie est de reprendre le projet de l'écriture autobiographique à sa base – écrire sur sa propre vie – et de l'aborder sans *a priori*, ou du moins sans l'*a priori* de l'objectivité, ce qui constitue déjà une révolution par rapport à l'autobiographie traditionnelle. La nouvelle autobiographie n'est pas une simple transcription de souvenirs, elle est une création à part entière. Comme il n'y a à la base qu'une série de manques, d'incertitudes, d'oublis, l'écrivain doit constamment réinventer, recréer sa vie. Alain Robbe-Grillet, dans sa propre autobiographie – qui, bien entendu, est aussi une nouvelle autobiographie – exprime très bien cette idée selon laquelle l'absence peut être féconde :

Depuis la mort de Dieu, c'est l'être lui-même dont l'émiettement, la dissolution, se prolongent sans fin. Mais il va puiser sa force nouvelle au sein de ce désastre obscur. Construire sur des ruines, en effet, ne signifie pas remettre debout quelque nouveau système de cohérence, de vérité, de verrouillage, comme si de rien n'était. C'est au contraire prendre l'état des notions ruinées et la notion même de ruine comme ferment d'une existence à inventer<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> A. Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 145.

Pour Duras aussi, l'absence sert de point de départ à l'écriture. À propos du chapeau de feutre que « la petite » porte aussi le jour de la traversée du bac, Duras écrit :

Comment il est arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. [...] Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu : sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit<sup>95</sup>.

Jusqu'ici, Duras ne fait que supposer, elle raconte « ce qui a dû arriver ». Mais ensuite, elle passe de l'hypothèse, exprimée par le passé composé, à l'affirmation, au présent : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir<sup>96</sup> ». Ce qui au départ n'est qu'une possibilité envisagée par l'auteure devient la vérité du texte, et il importe alors très peu que cette vérité ait un référent extérieur au texte. Cet extrait montre l'importance du *choix*, il montre qu'une « donnée brutale, fatale, de la nature », peut devenir tout autre si on l'aborde avec un regard nouveau. Car Duras insiste ici sur le rôle déterminant que joue le regard dans la compréhension de la réalité : « Je me suis regardée dans le miroir du marchand et [...] j'ai vu ». Il y a d'une part la jeune fille trop maigre et bizarrement habillée, et d'autre part, l'image que crée le choc d'un regard nouveau sur soi, d'une interprétation nouvelle d'un moment qui révèle autre chose, soit « la place du désir », « le visage de la jouissance<sup>97</sup> » qui seront déterminants dans la vie de Duras à partir du moment où elle en prend conscience.

---

<sup>95</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 20.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 15.

Cet extrait explique la vision d'elle-même qu'a eue la narratrice la première fois qu'elle s'est vue avec le chapeau de feutre, un élément clé de l'image inexistante de la traversée du bac, qui, rappelons-le, est « entre toutes celle qui [lui] plaît [d'elle-même], celle où [elle se reconnaît], où [elle s']enchante<sup>98</sup> ». Cette vision d'elle-même avec le chapeau, où elle se sent exposée au monde et aux regards, est donc une vision qui lui plaît. Ne pourrait-on pas mettre cette citation en relation avec le désir autobiographique ? L'autobiographie de Duras est construite comme cet extrait. À partir de souvenirs parfois vagues et lacunaires, l'auteur reconstruit les événements et construit à la fois une nouvelle « histoire de sa personnalité », basée sur son interprétation actuelle des faits. Il n'y a pas à la base de source fiable, pas de faits sur lesquels prendre appui, et le passé a depuis longtemps cessé d'exister. C'est donc le regard porté sur la réalité – ici le regard du *moi* présent sur le *moi* passé et sur les autres *moi* possibles - qui importe et qui sert de point de repère dans la tentative de rendre compte d'une réalité toute subjective.

Il y a une tension constante entre absence et présence dans l'autobiographie de Duras. D'une part, sa vie « n'a pas de centre », il n'y a rien au départ qu'il suffirait de transcrire ; d'autre part, il y a le texte de *L'Amant*, qui lui, existe réellement et raconte bel et bien l'histoire d'une partie de la vie de l'auteure. L'absence de vérité unique, de référent, de *moi* centré sert de moteur à l'écriture autobiographique : c'est *parce qu'il* n'y a rien à la base que Duras peut écrire *L'Amant*.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 9.

### **CHAPITRE III**

## **LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE ET LE RAPPORT À L'ABSENCE**

Le chapitre précédent a montré que la nouvelle autobiographie prend naissance dans un sentiment de manque et sur un fond d'incertitudes indissociables de l'ère postmoderne. L'absence de vérité unique, de référent objectif et de sujet fixe oblige l'autobiographe des années 1980 à réinventer l'écriture de soi puisque vérité, référentialité et sujet immuable sont des prérequis de l'autobiographie telle qu'on la conçoit alors.

*L'Amant* de Duras illustre bien l'importance que prennent ces absences fondamentales dans l'écriture autobiographique. Le texte s'organise entièrement autour de ces manques :

Duras begins the passage with a series of negations : there is no story of her life ; there is no center ; no way of access to her past ; no « line » ; no well-defined subject or anchor in the search for origins. [...] The fragmentary construction of *L'Amant* is no mere *parti pris esthétique* but rather the necessary extension of an original, existentially founded negation<sup>99</sup>.

L'auteure est consciente de l'impossibilité d'écrire un récit de vie objectif et elle intègre au texte une réflexion sur le rôle du travail d'écriture, de l'oubli et de la subjectivité dans l'écriture de soi. Cette réflexion montre une prise de conscience des limites de l'autobiographie traditionnelle et rend évident le besoin pour le nouvel autobiographe de tenir compte de certains éléments non problématisés par l'autobiographie jusque-là.

Chez Duras, à ces absences fondamentales de la nouvelle autobiographie s'ajoute une série d'absences propres à son histoire personnelle. Ces absences sont pour la plupart des thèmes déjà explorés dans les œuvres précédentes de Duras, pour qui l'absence a toujours été un thème de prédilection. Absence d'amour, de parole, d'argent, sentiment de vide, de manque, on peut en effet retrouver les principales absences de *L'Amant* dans les livres qui l'ont précédé.

Il importe de remarquer qu'il y a donc deux niveaux d'absence dans *L'Amant*, qui s'influencent l'un l'autre. D'un côté, il y a les absences dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, qui ont principalement trait à la manière de concevoir l'écriture autobiographique à l'époque postmoderne. D'un autre côté, il y a tout un réseau d'absences qui sont le moteur du récit lui-même : absence de la photographie du passage du bac, absence du père, absence d'amour maternel, absence de parole, absence d'argent, pour ne nommer

---

<sup>99</sup> D. R. Ellison, *Of Words and the World. Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 71.

que celles-là. Ce chapitre traitera principalement de ces manques en les reliant à l'absence de vérité, de référent et de sujet fixe. Je montrerai que la relation avec l'amant chinois, telle que réinventée par l'écriture, a pour but de combler ces manques. Non pas la relation telle qu'elle a réellement existé, mais la relation romancée, recrée par l'écriture, puisque, finalement, c'est l'écriture elle-même qui comble le manque de centre et qui seule peut répondre à l'absence. Car l'écriture « appears as a compensation for what has been lost ; its positive creative capacity compensates for, but also supposes, the absence of the reality it describes<sup>100</sup> ».

Le parallèle constant qui sera à la base de ce chapitre n'a pas pour but d'identifier la part de fiction et la part de vérité dans *L'Amant*. La nouvelle autobiographie rend ce travail insensé. Elle récuse l'idée de l'autobiographie comme compte-rendu objectif d'une vie. Le travail autobiographique est un travail de littérature, et donc de création. « Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine<sup>101</sup> ». Le fait que le sujet apparent de l'autobiographie soit le récit de soi n'y change rien. Par contre, il s'agit vraiment d'autobiographie, et non seulement de fiction, ce qui implique toujours une tentative de l'auteure de saisir « sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi<sup>102</sup> ».

*L'Amant* demeure un récit autobiographique tel qu'il est possible dans un univers postmoderne d'où objectivité et vérité unique sont exclues. Il va de soi que Duras s'inspire de son passé, mais sans l'illusion de pouvoir le retrouver : « un tel projet [celui de l'autofiction] consiste pour l'auteur à récuser l'opposition de la fiction - "mentir" - et

---

<sup>100</sup> N. Hellerstein, « "Image" and Absence in Marguerite Duras' *L'Amant* », *Modern Language Studies*, Vol. 21, No. 2, 1991, p. 50.

<sup>101</sup> M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 53.

<sup>102</sup> P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, p. 19.

de la diction ». Ce chapitre explore donc les manques dans *L'Amant*, à la fois les manques qui sont constitutifs de la remise en question de l'autobiographie traditionnelle, et les manques personnels de l'enfance de Duras. Je montrerai que, chez Duras, seule l'écriture peut répondre à ces manques. « *The Lover* is a voyage of textual discovery, not of a preestablished past, but of pasts as they become alive in the present of writing, and of presents as they are shaped by the representations of the past<sup>103</sup> ».

## 1. La photographie absente

Dès les premières pages de *L'Amant*, Duras aborde le thème de l'absence. Elle parle d'une photographie qui n'existe pas et à laquelle elle fait ensuite référence à plusieurs reprises dans le premier tiers du texte : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celles qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté »<sup>104</sup>. C'est cette image d'elle-même, telle qu'elle la voit sur une photo qui n'existe que dans son imaginaire, que la narratrice peint dans le texte qui suit, c'est cette image recréée de toutes pièces par une mémoire incertaine et par le travail de l'écriture, qui devient pour le lecteur la seule réalité de ce qu'a été Duras dans sa jeunesse.

---

<sup>103</sup> L. D. Hewitt, *Autobiographical Tightropes*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1990, p. 125.

<sup>104</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 9.

La photographie absente du passage du bac est un élément clé de *L'Amant* : elle annonce déjà, dès la première page du texte, la ligne directrice du projet autobiographique de Duras. En effet, le passage du texte que je viens de citer résume l'idée d'une autobiographie basée sur un regard personnel sur soi-même, qui tire sa valeur du fait que l'image de soi *plaît*. Non pas à autrui mais à l'auteure elle-même au moment où elle écrit ce texte. Ainsi le juge de la qualité du portrait tracé dans l'autobiographie n'est pas le lecteur, mais l'auteure qui peut seule valider ou non la version d'elle-même qu'elle offre au public. La photographie imaginaire du passage du bac devient ainsi la référence et la source de légitimisation du récit. Le texte dit « vrai » tant et aussi longtemps qu'il est fidèle à cette image qu'a l'auteure d'elle-même aujourd'hui. Or comme cette référence *n'existe pas* en dehors de l'imaginaire de Duras, l'autobiographie s'approprie donc clairement du coup la liberté de déroger aux faits et de les réinventer.

Il est d'autant plus intéressant de noter que le portrait que Duras fait d'elle-même n'a pas pour point de départ une image indéterminée, mais une photographie. La photo du passage du bac n'est d'ailleurs pas la seule photographie dont il est question dans *L'Amant*. La place centrale qu'occupe la photographie dans le récit autobiographique de Duras et le choix d'avoir recours à ce médium plutôt qu'à un autre ne sont pas dus au hasard. On peut bien sûr voir là les vestiges du projet initial de *L'Amant*, qui devait au départ être un album de photographies augmenté de commentaires de Duras. Mais plus que la simple trace d'un projet qui s'est peu à peu modifié jusqu'à exclure les images qui devaient être le point central du livre, l'utilisation de la photographie dans *L'Amant* fait ressortir certains éléments clés de la nouvelle autobiographie puisqu'elle devient, en quelque sorte, dans *L'Amant*, le parallèle de l'écriture. Ces deux moyens de représenter le

monde que sont la photographie et la littérature mettent en scène un certain regard sur la réalité, et le fait de les juxtaposer permet à Duras de jouer sur les notions de référentialité et de vérité en mélangeant les codes propres à chacun.

## 2. Photographie et autobiographie : réel et imaginaire

*La Chambre claire* de Roland Barthes demeure aujourd'hui encore une des principales références sur l'essence de la photographie et les idées qui y sont exposées présentent un certain intérêt dans l'étude de la nouvelle autobiographie ; aussi vais-je m'y attarder quelque peu. Il est d'abord intéressant de noter que la réflexion de Barthes sur la photographie s'effectue elle-même sur le fond d'un récit autobiographique. *La Chambre claire* est un essai sur la photographie, mais aussi le récit de Barthes sur l'amour qu'il porte à sa mère récemment décédée. Sa réflexion s'articule autour de sa recherche d'une photo de sa mère qui serait « vraie », tout comme Duras tente, dans *L'Amant*, de rétablir sa vérité sur certains passages de sa jeunesse.

Pour Barthes, la photo est toujours liée à la mort et le sentiment de perte ressenti devant une photo vient du fait que « toute photo est en quelque sorte co-naturelle à son référent »<sup>105</sup>. La photographie est pour Barthes un médium référentiel, mais son référent n'existe plus, puisqu'il appartient au « ça a été » de la photo, à quelque chose qui a existé

---

<sup>105</sup> R. Barthes. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 119.

un instant, devant l'objectif, mais qui ne sera jamais plus, puisque « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente »<sup>106</sup>.

À la référentialité problématique de la photographie s'ajoute aussi l'interprétation subjective de l'image. Le « ça a été » de Barthes, trop près d'un « ça a été ainsi », est remplacé par Serge Tisseron par un « ça a été tel que *je* le vois »<sup>107</sup> (je souligne), plus en accord avec une conception postmoderne de l'individu puisqu'il souligne le fait que la photographie crée toujours une coupure entre le *moi* observant et le *moi* observé. Cette distance entre l'image et le référent montre que l'*a priori* de l'objectivité de la photographie doit être revu. « Nous serons tentés de croire au mythe de l'objectivité en photographie tant que nous céderons à la tentation de croire à l'objectivité de nos perceptions et de nos souvenirs »<sup>108</sup>. Or la photo, pas plus que la littérature, ne peut être vue comme un renvoi direct à une vérité qui existerait en soi : le souvenir passe toujours par un filtre, que ce soit celui de la mémoire, ou celui, plus matériel mais non moins trompeur, de l'image de quelque chose qui a été, mais auquel le photographe a donné une réalité nouvelle en le figeant sur papier.

L'objectivité de la photographie, on le constate, doit être remise en question. Mais il n'en demeure pas moins que la photographie, généralement perçue comme médium référentiel, conserve un effet authenticateur qui, dans l'autobiographie, semble ajouter de la crédibilité au texte. Son statut de document, de preuve, est cependant décalé puisque la photo dont parle Duras n'a jamais existé. Alors que la photographie est habituellement

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>107</sup> S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1996, p. 147.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 19.

utilisée pour authentifier un récit, chez Duras, la photo semble davantage servir à masquer, sinon à oublier, qu'à rappeler le passé :

[Duras] l'utilise [la photo] comme un élément de mémoire parmi d'autres, totalement dépendant d'un regard personnel, de son interprétation, et non comme un objet d'étude scientifique venant à l'appui de faits chronologiquement prouvés [...] Elle ôte volontairement au document photographique tout pouvoir référentiel, en le détournant encore du côté de l'absence, de l'oubli, de la multiplicité des interprétations possibles.<sup>109</sup>

Maryse Fauvel voit quant à elle dans l'absence de la photographie du passage du bac une dénonciation de l'illusion de réel engendrée par le projet autobiographique<sup>110</sup>. Alors que selon toutes les attentes, la photographie devrait constituer un document prouvant la véracité du texte, Duras l'utilise plutôt pour réinventer son passé tout en donnant l'impression de rester dans le vrai. Cela rejoint l'idée d'Éric Dupont selon laquelle la photographie, bien qu'elle soit généralement perçue comme un outil facilitant le travail de remémoration, contribue à l'oubli, à cause de sa rencontre avec le texte littéraire<sup>111</sup>. Ainsi, c'est la littérature qui enlèverait à la photographie son pouvoir d'ancrage et non la photographie qui transmettrait sa référentialité au texte.

Comme le dit Linda Hutcheon, « [the postmodern use of photography] exposes what may be the major photographic code, the one that pretends to look uncoded<sup>112</sup> ». C'est sur cette acceptation généralisée de la photographie comme médium objectif que joue Duras en s'y référant dans *L'Amant* et c'est ce qui fait que la photographie absente participe à l'ambiguïté entourant les questions de référentialité et de vérité de *L'Amant*.

---

<sup>109</sup> A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, p. 136.

<sup>110</sup> M. Fauvel, « Photographie et autobiographie. Roland Barthes par Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras », *Romance Notes*, vol. XXXIV, n° 2, 1993-1994, p. 2001.

<sup>111</sup> É. Dupont, « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire. L'exemple de Duras et de Christoph Hein », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 3, hiver 1996, p. 56.

<sup>112</sup> L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 1989, p. 44.

Mais si le « ça a été » de la photographie n'a pas été fixé sur papier, l'écriture le fait sortir du néant, et alors que Barthes associe la photographie à la mort, la photographie manquante du passage du bac est elle bien vivante, grâce à l'écriture. Ainsi, comme le prétend Timothy Dow Adams, la photographie n'est pas uniquement un outil servant au travail de remémorisation, mais aussi un outil servant à l'invention d'une mémoire nouvelle.<sup>113</sup>

### 3. L'absence créatrice

La réinvention de soi est possible à cause de l'absence de l'image : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur<sup>114</sup> ». Puisque l'image que Duras aime et veut présenter d'elle-même n'existe pas, il ne lui reste plus donc qu'à l'inventer. Ainsi, l'écriture de Duras ne fait pas que mettre en scène une série de manques, elle existe à cause d'eux : « it is only through destruction that reconstruction can take place<sup>115</sup> ». L'écriture est un moyen de répondre au vide, elle reconstruit cette histoire qui n'existe pas en tentant de combler les nombreux vides de la vie de Duras.

La photographie manquante, Duras le montre bien en ayant recours au conditionnel, représente une réalité *possible* :

---

<sup>113</sup> T. D. Adams. *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2000, p. 39.

<sup>114</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 17.

<sup>115</sup> C. J. Murphy, *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, Lexington, French Forum, 1982, p. 19.

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi cette image, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme<sup>116</sup>.

Ce qui est souligné par ce passage de *L'Amant*, c'est l'importance du regard du *moi* présent sur les événements passés. En effet, la photographie absente n'a d'importance qu'au moment où l'auteure se retourne sur son passé et cherche à donner un sens à un moment qui, pour la jeune Duras traversant le Mékong sur le bac, n'a rien de particulier. Ce sont les événements qui suivront, et surtout l'interprétation qu'en fait le *moi* présent au moment de l'écriture qui, rétroactivement, rendent ce moment important. En fait, pas tant le *moment* que l'*image* de Duras à 15 ans et demi, avec son chapeau de feutre et ses souliers en lamé or, image ne représentant pas la réalité du moment telle qu'elle a été, mais bien telle que la désire maintenant l'auteure. C'est au moment d'écrire l'histoire de sa vie que Duras « enlève cette image à la somme », une somme elle aussi toute subjective, et ce choix de l'image qu'elle isole de l'ensemble n'est pas aléatoire.

En effet, l'image que donne Duras d'elle-même à 15 ans, c'en est une qui montre toute l'importance du regard de l'autre. La jeune Duras n'est pas décrite de l'intérieur, c'est son apparence qui compte ici, son étrangeté, son pouvoir de séduction naissant, c'est une jeune fille objet, appréhendée de l'extérieur, que Duras donne à voir. « [T]he exterior, anonymous point of view, directed at the outward face of the narrator, serves as a means

---

<sup>116</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 16.

of self-discovery<sup>117</sup> ». Si l'autobiographie traditionnelle a pour sujet principal « l'histoire de la personnalité » de l'auteur<sup>118</sup>, on pourrait dire que dans *L'Amant*, cette histoire de la personnalité passe avant tout par le récit du corps. C'est par l'expérience du corps que la jeune Duras apprend la vie et c'est aussi à travers lui que se fait le récit de sa vie. La psychologie du personnage n'est plus la base de l'autobiographie : celle-ci découle de l'expérience corporelle. C'est d'ailleurs un commentaire sur son apparence qui sert d'élément déclencheur au processus d'écriture autobiographique<sup>119</sup>. Ce n'est pas le psychologique qui définit le personnage de « la petite » mais le physique : ce sont les élans du corps, ses sensations et, plus important encore, son apparence qui dominant. Le personnage est avant tout un corps « objectivé », une image.

#### 4. L'image substitut à la famille

La photographie joue un rôle important dans *L'Amant* d'abord par le point de départ que constitue la photo absente du passage du bac, mais aussi à cause de sa fonction dans la famille de la jeune Duras. Comme je viens de le mentionner, le *moi* passé est principalement présenté à partir d'un point de vue externe. Le *moi* présent semble n'y avoir accès que de l'extérieur, à partir de souvenirs d'images d'elle-même. Mais cette importance du regard extérieur sur « la petite » ne se limite pas à la relation entre les *moi*

---

<sup>117</sup> N. Hellerstein, « "Image" and Absence in Marguerite Duras' *L'Amant* », p. 45.

<sup>118</sup> P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

<sup>119</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 9.

présent et passé, et la photographie offre ici encore une piste intéressante pour comprendre le rôle du regard de l'autre et du regard sur l'autre chez Duras.

Il est question, dans *L'Amant*, de certaines photographies de la famille qui, contrairement à la photo du passage du bac, existent bel et bien : Duras mentionne à deux reprises la « photo du désespoir » (p. 21 et p. 24), elle parle de la tristesse qui paraît déjà sur les photos d'enfance (p. 57), des photos qu'on montre à la parenté (p. 115 à 117), d'une photo de la mère âgée qui est comparée à des photos d'indigènes (p. 118-119). Ces photographies n'ont pas comme seule fonction d'alimenter le souvenir, elles soulignent aussi le rôle particulier du regard dans la famille : il ne permet jamais un contact direct avec l'autre, c'est toujours le regard du voyeur qui domine. On ne regarde pas parce que regarder l'autre, c'est s'abaisser à lui démontrer de l'intérêt : « Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant<sup>120</sup> ». Par contre, on regarde les photographies de famille :

De temps en temps ma mère décrète : demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous. Une fois regardées, les photos sont rangées avec le linge dans les armoires. Ma mère nous fait photographier pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement. Elle nous regarde longtemps comme d'autres mères, d'autres enfants. Elle compare les

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 69.

photos entre elles, elle parle de la croissance de chacun. Personne ne lui répond<sup>121</sup>.

« The visual, photographic “images” which play such an important role in the novel are in large part compensation for the fundamental impossibility of direct communication and knowledge of others<sup>122</sup> ». En effet, dans la famille de Duras, la photographie semble permettre un contact enfin dénué de violence parce que décalé, alors que la parole et le regard direct n’aboutissent généralement que sur des conflits. Il n’y a pas de regard entre les êtres de chair et de sang, mais les photos, on peut les regarder, parce qu’elles mettent en scène une réalité simplifiée : l’individu, sur la photo, n’est plus qu’une image, un objet que l’on peut dès lors posséder.

On pourrait émettre l’hypothèse selon laquelle, dans le contexte de l’autobiographie, la distance entre l’observateur et l’observé permet aussi à Duras d’aborder sa jeunesse dans un rapport non conflictuel. Puisque dans la nouvelle autobiographie, le *moi* présent, au moment de l’écriture, se sait distinct du *moi* qu’il met en scène, ce dernier devient, comme l’individu sur la photo, un objet. Il est donc possible de le transformer, de le réinventer parce qu’il est en quelque sorte extérieur à l’auteur.

## **5. Absence de structure familiale**

L’incapacité qu’ont les membres de la famille à se rejoindre et à communiquer est le résultat de l’absence d’une structure familiale normale. La famille dont Duras fait le

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>122</sup> N. Hellerstein, « “Image” and Absence in Marguerite Duras’ *L’Amant* », p. 50.

portrait dans *L'Amant* serait, de nos jours, à coup sûr qualifiée de famille dysfonctionnelle. Père absent, frère violent, manque d'amour maternel, folie, silence, absence de sécurité matérielle, tous ces éléments nuisent au développement normal de l'individu.

Pour Nina Hellerstein, l'absence fondamentale de *L'Amant*, c'est celle du père : «[T]hese family relations are not only a form of ontological, emotional absence, a mysterious, unknowable void; they are themselves based on one primordial absence which is a literal and physical fact: the absence of the father<sup>123</sup> ». Comme elle le fait remarquer, le décès du père entraîne des conséquences sociales et économiques, puisque « [t]he father's traditional role is to represent external society within the family, to mediate between the personal interactions of the family and the economic, institutional, impersonal world outside<sup>124</sup> ». Ainsi, l'absence du père entraîne l'absence de cadre, l'absence d'une autorité réelle et permet le désordre qui règne dans la famille. Après la mort du père,

Marie Donnadiou est seule avec, à sa charge, ses trois enfants. [...] Elle dit [au ministre des colonies] qu'elle « a des ennuis », qu'elle n'en peut plus. [...] Le fils aîné a quitté l'école, ne rend plus de comptes, fait des esclandres dans le quartier chinois. [...] Le petit aussi déserte l'école. Les trois enfants marchent pieds nus, parlent vietnamien, vivent avec les domestiques. Les Blancs jasant de plus en plus. [...] À la maison ça crie, ça hurle, ça vocifère. Les insultes, les coups, l'injustice tombent souvent sur [Marguerite]<sup>125</sup>.

Duras ne développe pas explicitement le problème du père manquant dans *L'Amant*, mais le désordre qui règne dans la famille, conséquence de cette absence, est, lui, au coeur du récit. Au problème de l'absence du père s'ajoute celui de la folie de la mère, qui a régulièrement des moments de désespoir, des accès de violence. La folie de la

---

<sup>123</sup> N. S. Hellerstein, « Family Reflections and the Absence of the Father in Duras's *L'Amant* », p. 98.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>125</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 71.

mère, « ce grand découragement à vivre<sup>126</sup> », est présentée comme une autre absence : « Ce que j'ignorais toujours, c'est le genre de faits concrets qui la faisait chaque jour nous quitter de la sorte<sup>127</sup> ». La folie de la mère est un effacement de la personnalité, une disparition :

J'ai regardé ma mère. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. [...] L'épouvante [...] venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se produisait plus pour habiter l'image<sup>128</sup>.

Malgré la présence physique de la mère, sa folie, son découragement à vivre en font une mère plutôt absente, laissant les enfants abandonnés à eux-mêmes et rendant impossible tout rapprochement réel entre la jeune Duras et sa mère : « Je vois que ma mère est clairement folle. Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. Que je n'avais jamais vu ma mère dans l'état d'être folle<sup>129</sup>».

La mère est d'autant plus inaccessible que la parole est à peu près inexistante entre les membres de la famille de Duras. La famille, c'est « le lieu au seuil de quoi le silence commence<sup>130</sup> ». Dans les relations de « la petite » avec ceux qui l'entourent, la conversation est presque entièrement exclue. Il n'y a d'ailleurs pas de dialogues dans le texte. Dans sa famille, on ne dit « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci.

---

<sup>126</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 22.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 34.

Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun ». Ce n'est qu'avec l'amant que Duras brise parfois le silence :

C'est la première fois que nous parlons. Je lui parle de l'existence de mes deux frères. Je dis que nous n'avons pas d'argent. Plus rien. Il connaît ce frère aîné, il l'a rencontré dans les fumeries du poste. Je dis que ce frère vole ma mère pour aller fumer, qu'il vole les domestiques, et que parfois les tenanciers des fumeries viennent réclamer de l'argent à ma mère. Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer<sup>131</sup>.

Les discussions avec l'amant font ressortir un autre manque : celui de l'argent. Après la mort du père et l'échec de l'exploitation de la concession achetée par la mère, la famille est ruinée. Mais ce n'est pas tant la pauvreté elle-même qui semble être la cause du malheur de Duras, c'est plutôt l'effet de la pauvreté sur la mère qui la désespère, son désespoir et sa déchéance :

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoises, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer<sup>132</sup>.

La pauvreté entraîne chez « la petite » la volonté de s'en sortir, de sortir de la misère et du même coup d'une vie familiale qui ne lui permet pas de s'épanouir, mais aussi le désir de sortir la mère de cette misère matérielle, de « rendre la mère heureuse ». L'argent semble être la seule solution possible pour changer la situation financière de la famille, et surtout, la seule manière d'améliorer la relation avec la mère. L'absence

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>132</sup> *Ibid.*, *L'Amant*, p. 31.

d'argent fait donc naître deux espoirs contradictoires : d'un côté, celui d'échapper à la mère, et de l'autre, celui d'enfin gagner son approbation et son amour. Ces deux désirs opposés coexistent à cause de la nature conflictuelle de la relation d'amour-haine qui lie « la petite » à sa mère:

Dans les histoires des livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né au premier jour<sup>133</sup>.

Ainsi, tout ce que fait « la petite » a pour but de briser la dépendance qui la lie à sa mère, mais elle n'abandonne jamais vraiment l'espoir de se rapprocher d'elle, même au moment où elle tente de s'en distancer.

Car le manque d'amour est aussi flagrant dans *L'Amant*. Duras redit à plusieurs occasions l'amour qu'elle portait à sa mère, mais cette dernière préfère toujours le frère aîné, le voyou de la famille. *L'Amant* raconte la quête d'approbation de Duras, l'espoir d'un rapprochement avec la mère, le désir de « faire la mère heureuse avant qu'elle meure<sup>134</sup> ». Mais le manque d'amour maternel n'est jamais comblé et cette quête aboutit sur le constat de l'échec de la relation mère-fille : « [La mère] a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues. C'était trop tard pour se

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 123.

retrouver. Dès le premier regard on l'a compris. Il n'y avait plus rien à retrouver. Sauf avec le fils aîné c'était fini pour tout le reste<sup>135</sup> ».

## 6. La relation avec l'amant comme réponse au manque

La relation avec l'amant chinois a pour but de combler tous ces manques. Si l'amant est un personnage central de l'autobiographie de Duras, ce n'est pas tant à cause de son rôle de premier amant que parce qu'il offre des éléments de solution à tous les manques ressentis au sein de la famille. C'est dans son lien avec l'histoire de la famille de Duras que la relation avec l'amant trouve tout son sens et parce que, comme le dit Hellerstein, « the lover is the heroine's first true "spectator", he is destined to become the means of her full liberation because he offers her the external regard which allows her to become fully herself<sup>136</sup> ».

L'amant répond à tous les manques mentionnés plus haut. Il joue à certains moments le rôle d'un parent : « J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir<sup>137</sup> ». Cette relation est aussi la première qui permet enfin la parole et elle représente de plus le moyen de remédier à la situation économique de la famille, puisque c'est avec l'argent de l'amant que la famille de Duras pourra rentrer en France. De plus, la relation avec l'amant chinois est une tentative à la fois d'échapper à l'emprise de la mère et de la rendre heureuse, elle représente « ce sacrifice d'elle-même à

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>136</sup> N. Hellerstein, « "Image" and Absence in Marguerite Duras' *L'Amant* », p. 47.

<sup>137</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 122.

sa mère consenti, ce tour de passe-passe où croyant se donner à la mère elle se livrera à un homme qui lui procurera du plaisir en l'arrachant à l'emprise de la mère<sup>138</sup> ».

Bien que *L'Amant* semble être le récit de la relation entre Duras adolescente et l'amant chinois, ce n'est pas tant la relation telle qu'elle a réellement existé qui compte, je l'ai déjà expliqué. Cette relation-là, l'histoire réelle avec l'amant chinois, a été oubliée, retrouvée, modifiée, à cause de la mémoire imparfaite qui oublie et transforme, à cause du regard subjectif qui modifie le souvenir au fur et à mesure que le *moi* évolue, à cause aussi de l'influence de l'écriture qui, au fil des différentes versions de l'histoire de « la petite » et de l'amant, efface le référent et le remplace par une vérité modifiée, décalée, mais chaque fois plus apte à rendre compte de l'histoire de l'amant de manière conforme à la vérité du *moi* présent : « Pour qu'il y ait écriture, il faut qu'il y ait décalage avec la vie réelle : “Déformer la réalité jusqu'à la faire plier aux exigences essentielles de l'histoire du moi.” Mon être écrivain me raconte ma vie et j'en suis le lecteur. Mon être historien déforme, chasse, classe, rompt. Mon être raisonnement fait tenir les morceaux du moi ensemble “afin que l'événement soit vivable par moi, pour moi et qu'il puisse rejoindre la foule interne du moi”<sup>139</sup> ».

Ainsi, là où il y avait à l'origine l'histoire-référent, la source objective, les faits réels, au moment de l'écriture de *L'Amant*, il n'y a plus que le contour flou d'un récit qui demande à être rempli. Comme pour la photographie du passage du bac, l'histoire avec l'amant, la vraie, n'existe pas – ou n'existe plus. La photo n'a jamais existé et la relation avec l'amant chinois, quant à elle, a été déconstruite, brouillée, effacée. Et comme dans le cas de la photographie inexistante, l'absence de certitude à propos de la relation avec

---

<sup>138</sup> L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 138.

<sup>139</sup> Duras citée dans L. Adler, *Marguerite Duras*, p. 552.

l'amant lui permet de « représenter un absolu », de donner naissance à la relation qu'on retrouve dans *L'Amant*, relation idéalisée qui vient combler tous les manques et marque rétroactivement un tournant dans le développement de l'identité de la jeune Duras.

Ainsi, la relation avec l'amant permet à « la petite » d'échapper à l'emprise de la famille, et plus particulièrement de la mère, d'abord par l'accomplissement de ce que le corps même annonce, soit cette prédisposition de l'enfant pour l'amour physique et pour la jouissance. Il y a dans cette relation le désir de la jeune Duras de passer de l'enfance à une vie d'adulte. Par la connaissance de la jouissance, elle peut progresser d'une certaine image de soi à une autre, celle-là plus indépendante de sa famille. Car à partir du moment où elle monte dans la limousine noire, « la petite » sait

que dorénavant le temps est sans doute arrivé où elle ne peut plus échapper à certaines obligations qu'elle a envers elle-même. Et que de cela la mère ne doit rien apprendre, ni les frères, elle le sait aussi ce jour-là. Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle<sup>140</sup>.

La coupure d'avec la mère se fait aussi à travers l'expérience de la jouissance : « [Les enfants] ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance définitive, celle de l'enfance de la mère. La mère n'a pas connu la jouissance<sup>141</sup> ». La connaissance de la jouissance permet à « la petite » de dépasser sa mère, elle marque le passage de l'enfance au monde des adultes et annonce l'inévitable séparation d'avec la mère et le début de l'acceptation de la fin d'une relation qui, de toute façon, n'a jamais été à la hauteur des attentes de « la petite » : « Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi. Je lui dis [au

---

<sup>140</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 46.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 50.

Chinois] que de ma mère une fois je me séparerai, que même pour ma mère une fois je n'aurai plus d'amour. Je pleure. [...] Je lui dis que dans mon enfance [...] le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement<sup>142</sup> ».

Mais la relation de Duras avec l'amant, tout en étant la première étape vers l'indépendance, s'explique aussi par son envie de rejoindre la mère. L'amour de l'amant vient en quelque sorte combler le manque d'amour maternel : l'amant « la prend comme il prendrait son enfant », comme la mère n'a probablement jamais pris « la petite ». Il y a un mélange constant entre les personnages de l'amant et de la mère, le Chinois comblant les vides que la mère ne peut remplir. C'est en quelque sorte à travers la relation physique avec l'amant que Duras vit son amour pour sa mère. Le sentiment d'amour filial est ici transféré en amour physique, et l'intensité du désir sexuel et de la jouissance est d'autant plus forte qu'elle est vécue dans le but de compenser pour une absence d'amour à laquelle rien ne peut remédier. C'est aussi seulement avec l'amant que peut s'exprimer l'amour pour la mère, c'est à lui seul qu'elle parle réellement de sa famille, à lui qu'elle explique le drame du vide qu'elle ressent entre sa mère folle et son frère violent.

Duras vit donc son amour pour sa mère (et son besoin d'amour) avec l'amant. Mais sa relation avec l'amant lui permet aussi d'offrir quelque chose à sa mère et par là, peut-être, la rendre moins malheureuse. Car l'amant est extrêmement riche, et c'est grâce à son argent que Duras et sa famille ont pu réellement quitter l'Indochine. L'argent du Chinois sert aussi à payer des soupers dans des restaurants chics et les dettes du grand frère. « La petite » offre son corps à l'amant pour combler son désir et son manque d'amour, mais aussi pour l'argent : « je lui dis que je le désire ainsi avec son argent, que

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 58.

lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement »<sup>143</sup>. Une partie de son désir de l'amant vient donc du fait qu'il est riche. Et son habitude d'être regardée, d'être observée comme un objet, rend la prostitution tout à fait naturelle. Son corps devient une marchandise qu'elle offre dans le but de « faire la mère heureuse ». Car malgré les crises de la mère où elle bat sa fille et « hurle [...] que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever<sup>144</sup> », « la petite » est le seul espoir pour la mère de sortir de la misère :

Reste cette petite qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent. Ça fait sourire la mère<sup>145</sup>.

La relation avec l'amant chinois est donc polyvalente : en offrant son corps au Chinois, la jeune Duras répond à plusieurs désirs ayant racine dans différents manques. C'est pourquoi l'amant devient un personnage si important : parce qu'il représente la solution aux différents conflits familiaux qui ont marqué l'enfance de Duras.

Que l'amant soit multiple, qu'il se transforme au fil des divers textes, cela ne fait que souligner davantage son rôle dans la reconstitution du passé de Duras. L'amant peut combler les manques, parce qu'il se transforme selon les besoins du présent. « Memory is constituted as a series of "acts" or events in the present. This shifts traditional

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 33.

interpretations of memory as “truthful” representations of the past to concerns with the “here” and “now” of the present<sup>146</sup> ».

## 7. L'écriture comme réponse à l'absence

L'importance de l'amant, personnage réinventé par l'écriture, montre que les absences de *L'Amant* ont ceci en commun qu'elles placent l'écriture elle-même au centre de l'autobiographie. D'une part, l'écriture vient combler les vides en créant sa propre vérité, son propre référent, en reconstruisant, en réinventant l'histoire de la vie de l'auteure qui, avant l'écriture, n'existait pas. Dans la nouvelle autobiographie, l'écriture n'est donc pas qu'un simple moyen de communication, qu'un outil pour transmettre une histoire, une idée, une vision de soi. Elle est, au même niveau que « l'histoire de la personnalité » de l'auteur, le sujet du texte. Écriture et histoire de la personnalité se confondent : il est question « d'un écrivain qui n'invente rien, hormis lui-même, qui se projette en s'écrivant : ce qu'il est, c'est avant tout un écrivain, un être qui se définit et se dit par son imaginaire et par ses mots<sup>147</sup> ». D'autre part, dans *L'Amant*, l'écriture est pour Duras une réponse aux nombreux manques qui ont marqué sa jeunesse. L'écriture est la solution qui se présente à la jeune Duras pour sortir de l'emprise de la famille, et par le fait même, pour échapper à ce qui fait cette famille : le manque d'amour, la pauvreté, le silence. L'affirmation du désir d'écrire semble être la première manifestation d'indépendance par rapport à la mère, la première étape dans la formation de l'identité de la jeune Duras en tant qu'individu autonome :

---

<sup>146</sup> M. M. Grobbel, *Enacting Past and Present*, Oxford, Lexington Books, 2004, p. 3.

<sup>147</sup> A. Goulet, « La mémoire dans la nouvelle autobiographie », p. 50.

Je lui [à la mère] ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable. Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. [...] Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir<sup>148</sup>.

L'écriture est déterminante dans la création de l'identité de Duras, elle est ce qui permet de s'échapper, de se réinventer, d'exister. C'est ce qui fait qu'elle occupe une place aussi importante dans *L'Amant* : l'écriture, et avant elle la volonté d'écrire, est aussi décisive dans le développement de la jeune Duras, sinon plus, que la rencontre avec l'amant chinois. Elle constitue en effet la réponse même à l'absence de centre.

## 8. L'écriture comme création du réel

Il me semble que si l'écriture est si importante pour Duras, si elle est la solution envisagée par celle-ci pour répondre aux manques qui marquent sa jeunesse, c'est parce que l'écriture est concrète. En effet, l'écrit matérialise l'expérience : ce qui est écrit devient la réalité parce que si l'histoire de l'expérience n'existe pas, les mots qui la décrivent, une fois sur papier, existent irrémédiablement, eux. Et l'écriture ne fait pas que refléter la réalité : elle l'invente, la transforme, et la dépasse : « Très vite, ce qui a été écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé le vécu<sup>149</sup> ».

L'écriture est la réponse ultime à l'absence, mais ce qu'elle met en scène montre aussi l'importance du matériel, la primauté du concret. Ainsi, le corps occupe une place

---

<sup>148</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 31.

<sup>149</sup> « Marguerite Duras à Trouville », interview d'octobre 1992 par P. Desgraupes, cité dans A. Goulet, p. 50.

privilegiée dans *L'Amant*, volant la vedette à toute interiorité. Que ce soit dans la relation avec l'amant chinois ou dans celles qu'entretient la jeune Duras avec sa mère et ses frères (surtout avec le plus âgé, la relation incestueuse avec le petit frère n'étant pas développée dans ce texte comme elle le sera plus tard dans *L'Amant de la Chine du Nord*), ou encore dans la relation à l'argent et dans la façon de se situer par rapport à son entourage, c'est toujours à partir de l'expérience du corps que la jeune Duras appréhende le monde et que s'effectue la recherche de l'identité.

C'est d'ailleurs le corps qui est à la base de la réflexion autobiographique. C'est un commentaire sur son visage « dévasté » qui pousse Duras à écrire *L'Amant*. Le point de départ du récit autobiographique, c'est donc un visage, un corps, vieilli et marqué par la vie. Ce visage est comparé à un livre : « j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture<sup>150</sup> ». Le corps est l'écriture du temps et des expériences de la vie. « The aging face becomes a system of signs to be actively *read*: the body is already a form of autobiograph, a personal text wound up in speculation and specularization, that is to say, fiction<sup>151</sup> ». Mais cette autobiographie est silencieuse, aphone. Il faut l'encre et le papier pour la rendre audible, pour transformer l'écriture corporelle en écriture textuelle. *L'Amant* est une réécriture, d'abord parce qu'il reprend certains éléments biographiques de *Barrage contre le Pacifique* et des thèmes souvent explorés par Duras à travers son œuvre, mais aussi parce qu'il récrit, cette fois avec les mots, une histoire déjà marquée dans le

---

<sup>150</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 14.

<sup>151</sup> L. D. Hewitt. *Autobiographical Tightropes*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1990, p.109.

physique de l'auteure. L'écriture devient la voix du corps qui ne peut se dire par la parole, puisque dans la famille de Duras, personne ne se parle.

Le corps est la seule *preuve* de l'existence, le seul centre possible. Le visage dévasté qui sert de point de départ au projet autobiographique est mis en relation avec le visage de l'enfant, et montre qu'il existe une certaine continuité dans le corps : « Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance<sup>152</sup> ». C'est à cause de l'importance du matériel et plus particulièrement à cause de la place centrale qu'occupe le corps dans le processus autobiographique de Duras qu'elle accorde une si grande importance à la relation physique avec l'amant chinois.

## 9. L'écriture comme regard extérieur

Si l'expérience physique est si importante et si Duras semble rechercher à tout coup la réponse aux manques ressentis dans le concret, c'est que Duras croit que le vide qu'elle ressent doit être comblé par le monde extérieur. Lorsqu'elle dit, en parlant d'Hélène Lagonelle et de l'amant : « [i]l semblerait qu'ils aient leur vie comblée, que ça

---

<sup>152</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 15.

leur viennent du dehors d'eux-mêmes. Il semblerait que je n'aie rien de pareil<sup>153</sup> », elle exprime cette idée selon laquelle le manque ressenti, l'absence de « centre » doit trouver sa solution dans quelque chose qui ne vient pas de soi mais des autres, de l'extérieur, dans le cas présent, dans la relation avec l'amant. C'est d'ailleurs à peu près la même idée qui est exprimée, de manière bien différente, lorsque Duras parle de l'illusion politique, lorsqu'elle compare la situation des Fernandez avec la sienne :

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du PCF. L'équivalence est absolue, définitive. C'est la même chose, la même pitié, le même appel au secours, la même débilite du jugement, la même superstition disons, qui consiste à croire à la solution politique du problème personnel<sup>154</sup>.

La recherche de la solution au problème personnel par le politique, c'est encore une tentative de donner un sens à sa vie par l'extérieur. La solution, pour Duras, ne se trouve pas en elle, mais bien dans ce qui l'entoure. Ce qui comble le vide interne, c'est toujours l'extérieur. C'est pourquoi dans *L'Amant*, l'autobiographique ne passe pas par le dévoilement de l'intériorité de l'auteure ou du personnage qu'est « la petite ». Le récit de la jeunesse de Duras décrit l'adolescente qu'elle a été de l'extérieur, toujours, à travers l'expérience et jamais à travers l'interprétation de cette expérience. Ce n'est qu'au moment de l'écriture que l'expérience est revue, ressentie, réinterprétée, et encore, cela n'est possible que par la traduction de l'expérience en écriture. L'écriture, concrète, tangible, rend vraie l'histoire qui, tant qu'elle n'est pas soumise au regard extérieur du lecteur potentiel ou réel, « n'a pas de centre », « n'existe pas ».

---

<sup>153</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 126.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 85.

## 10. *L'Amant* comme solution à l'absence

*L'Amant* est la réponse de Duras aux nombreux manques qui ont marqué sa jeunesse. Ces manques, Duras les remplace par l'écriture. « Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie<sup>155</sup> ». Par l'écriture, Duras réinvente une période de sa vie de manière à combler l'absence qu'ont laissé un père manquant, une mère à l'amour défaillant, une situation financière difficile. La création littéraire de la relation avec l'amant chinois est revue de manière à combler tous ces manques qui expliquent que Duras ne voit pas de « centre » à sa vie. Mais cette relation « améliorée » n'est pas un mensonge : elle est une version plus cohérente avec la vision du *moi* présent de sa jeunesse, au moment de l'écriture.

L'identité de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc. Cette identité-là, contrairement à la première, n'est pas statique, donnée une fois pour toutes, mais dynamique, acquise, construite et, sans cesse, évolutive. Or, qui dit évolution dit tensions, conflits et dialectique<sup>156</sup>.

L'autobiographie telle que la pratique Duras n'est pas simplement le récit d'une jeunesse marquée par l'absence, elle est une réinterprétation de cette jeunesse rendue possible par l'absence. La nouvelle autobiographie tire profit de ce que l'autobiographie traditionnelle conçoit comme des manques, ce qui explique l'importance de l'absence de la photographie du passage du bac, de faits objectifs sur lesquels fonder le récit. Cette

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>156</sup> P. Gasparini, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004, p. 45.

absence de preuves permet l'écriture et du coup, elle permet de faire la paix avec certains souvenirs, car l'écriture transforme et réinvente la réalité :

Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans la tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 38.

## CONCLUSION

La nouvelle autobiographie touche à de nombreuses questions complexes qui auraient pu être le sujet d'autant de mémoires. Aussi suis-je bien consciente que la réflexion présente dans ce texte n'épuise absolument pas le sujet. Il me semble néanmoins avoir fait ressortir certains points centraux de la nouvelle autobiographie.

On a vu, notamment, dans quel contexte elle s'est développée. L'effondrement des grands récits modifie profondément les façons de concevoir la vérité. De plus, conformément à la conception postmoderne de l'individu, l'écriture de soi cesse de se présenter comme la synthèse de la vie de l'auteur pour insister sur l'absence de certitude à la base de la nouvelle autobiographie. La vérité ne se trouve plus nécessairement dans les faits, elle se multiplie et se comprend différemment selon les points de vue adoptés. Alors que l'autobiographie traditionnelle croit en l'objectivité, la nouvelle autobiographie se fonde sur le subjectif, sur la multiplicité des points de vue.

La nouvelle autobiographie n'a pas pour fonction de rendre compte de ce qu'a été l'individu, elle est le lieu de la construction de ce dernier. Le *moi* se bâtit par les mots, et cette construction est possible justement parce qu'à la base, il n'y a pas de *moi* premier, entièrement prédéterminé et immuable. Le sujet postmoderne est en constante évolution, et c'est ce que montre la nouvelle autobiographie.

Marguerite Duras, dans *L'Amant*, résume bien la problématique principale de la nouvelle autobiographie lorsqu'elle affirme que « [l]'histoire de [sa] vie n'existe pas<sup>158</sup> ». En effet, c'est la prise de conscience et l'acceptation de l'impossibilité de se raconter qui poussent les nouveaux autobiographes à réinventer l'écriture de soi, à chercher de nouvelles façons d'écrire sur leur vie en tenant compte des limites de l'écriture et en tirant parti des possibilités qu'offrent à l'auteur les lacunes de la mémoire, l'éclatement du *moi*, l'absence de preuves, la multiciplité de vérités, les libertés de l'écriture.

Ces éléments sont d'ailleurs inter-reliés, et c'est précisément à cause de l'absence de certitude que l'écriture est possible. On l'a vu, l'absence de la photographie du passage du bac est un élément clé de *L'Amant*, parce que son « manque d'avoir été faite<sup>159</sup> » rend possible la réinterprétation des événements et, à partir de là, l'invention de soi. La possibilité de transformer la réalité et de l'adapter par l'écriture à une vision de soi plus fidèle non pas aux faits mais à une vérité personnelle, plus conforme au regard du *moi* présent sur le *moi* passé, permet à Duras de combler les manques ressentis dans l'enfance. En effet, l'absence d'amour et de sécurité matérielle trouve sa solution dans la relation de « la petite » avec l'amant chinois et cette relation comble les manques parce que l'absence de preuves objectives, les lacunes de la mémoire et le travail de l'écriture ont

---

<sup>158</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 14.

<sup>159</sup> *Ibid.*

permis de l'idéaliser et d'en faire une relation où « la petite » retrouve à la fois de l'argent, de l'amour, son premier pas vers l'indépendance et tout à la fois un moyen de se rapprocher de sa mère.

L'absence semble donc être la base de la nouvelle autobiographie. Elle est ce qui la distingue de l'autobiographie traditionnelle puisque, d'une part, ce sont l'absence de pacte autobiographique, de pacte référentiel et de certitude quant à l'identité des trois instances narratives (auteur/narrateur/personnage), de même que le manque de conformité avec les faits vérifiables, qui amènent les théoriciens à écarter la nouvelle autobiographie des œuvres traditionnellement perçues comme autobiographiques. D'autre part, la nouvelle autobiographie revoit le récit de soi sur un fond d'absences découlant de remises en question rattachées aux bouleversements épistémologiques qui marquent le passage à la postmodernité : rejet des certitudes, des systèmes de pensée globalisants, des vérités jusqu'alors reconnues par tous. Mais plus que le résultat d'un rejet, l'absence représente, dans la conjoncture postmoderne en général et dans la nouvelle autobiographie en particulier, une ouverture, une liberté qui permet à chacun de recréer sa propre vérité et sa propre identité.

Cette liberté de l'individu postmoderne, cette possibilité qu'il a de se réinventer, notamment par l'écriture, est un point qu'il aurait été intéressant de développer davantage. Le *moi* postmoderne est un sujet fascinant, dont je n'ai pu étudier que quelques aspects dans ce mémoire. J'aurais particulièrement aimé pouvoir explorer plus longuement le lien entre la réinvention de l'individu et la photographie, toujours dans le contexte de l'écriture autobiographique. Car comme le souligne Alain Schaffner, « la

photographie nous donne accès à une image de nous-même *indépendante de notre souvenir*. Elle offre à la fois un matériau, un foyer d'ancrage et un point de résistance pour le récit d'enfance<sup>160</sup> ». Puisqu'elle constitue en quelque sorte une mémoire à l'extérieur de la mémoire, la photographie contribue à complexifier la réinvention de l'identité qui découle de toute réflexion sur soi. Elle montre que le souvenir est une construction, et que l'image de soi que donne l'autobiographe, basée sur ce souvenir incertain, est elle aussi une fabrication.

Le lien entre la photographie et l'écriture autobiographique – et biographique – n'est pas limité à ce que j'ai appelé la nouvelle autobiographie. La photographie a, depuis son invention, contribué à modifier la façon de se souvenir de soi, d'autrui, des événements de l'actualité. Elle a participé à l'avènement d'une mémoire nouvelle, sur les plans aussi bien personnel que collectif. Nombreux sont les auteurs qui, à partir de la moitié du siècle dernier, ont recours à la photographie pour parler de leur passé, de celui de leurs proches, ou de l'Histoire : Georges Perec, Marguerite Yourcenar, Jean-Paul Sartre, Claude Simon, Jean Rouaud, Annie Ernaux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, etc. Le rapport au passé se fait aujourd'hui de plus en plus souvent par le biais du recours à la photographie et la mémoire se construit désormais en grande partie à travers elle. Il n'est donc pas surprenant de retrouver des allusions à la photographie dans des textes traitant du passé, qu'il soit individuel ou collectif.

Mais la photographie, dans le contexte postmoderne, ne constitue plus un document fiable, une preuve objective de ce qui a été. Comme le dit Barthes, « une photo

---

<sup>160</sup> A. Schaffner, « L'image de soi dans le récit d'enfance », D. Méaux et J.-B. Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 192).

est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit<sup>161</sup> ». Le *moi* représenté par l'image photographique ne correspond jamais au *moi* réel<sup>162</sup>. La référentialité de la photographie est, comme celle du texte, problématique, car la photographie « enregistre ce qui est, sans que le foisonnement du réel puisse coïncider jamais avec la visée signifiante de celui qui n'est pas son *auteur*, mais son *opérateur*. En outre, elle ne peut fonctionner comme *document* sans une part de *fiction*, et réciproquement, cela sans que la proportion respective de ces deux composantes soit à l'avance décidable<sup>163</sup> ». Le rapport ambigu qu'entretient la photographie avec le réel serait, selon Jean-Pierre Montier, un facteur déterminant dans l'évolution de l'autobiographie : « est-il possible que l'évolution sémantique qui a fait passer de la catégorie traditionnelle d'« autobiographie » à la notion d'« autofiction », soit, subrepticement, davantage qu'une réaction aux thèses et aux œuvres de l' «ère du soupçon», un effet secondaire et souterrain de la photographie sur nos modèles mimétiques, nos schèmes de représentation<sup>164</sup> ». Il m'aurait plu d'approfondir cette hypothèse afin de mesurer l'apport de la photographie dans la nouvelle autobiographie.

De plus, la photographie est un élément important dans la construction de l'identité de l'individu, et ce, justement parce qu'elle constitue, comme dans *L'Amant* de Duras, le point de départ d'une réflexion sur soi. Chez Duras, le fait de baser cette réflexion sur une photographie absente montre que l'auteure est consciente de l'incapacité de la photographie à représenter l'individu dans toute sa complexité. Mais il n'en

---

<sup>161</sup> R. Barthes, *La Chambre claire*, p. 18.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>163</sup> J.-P. Montier, « Traces de soi en régime totalitaire : Josef Koudelka », D. Méaux et J.-B. Vray (dirs), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 120 .

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 121.

demeure pas moins que l'image photographique de soi, ou l'absence de cette image dans le cas présent, ne peut être ignorée. Car si la vérité représentée sur le papier n'est pas définitive, complète, objective, elle donne à tout le moins une piste. La photographie, sans constituer le document fiable pour laquelle on l'a déjà prise, constitue néanmoins une limite dans le processus de réinvention de soi. C'est d'ailleurs pourquoi Duras parle d'une photographie absente : comme l'image n'existe pas, Duras peut se réinventer sans limite.

Approfondir l'étude de la photographie dans le texte autobiographique ou biographique exigerait l'examen des présupposés de l'utilisation de la photographie et la reconnaissance du fait que, comme l'autobiographie, elle s'appuie sur l'absence :

Il s'agirait [...] de rendre la photographie imparfaite, de montrer les absences au sein du monde visible, de montrer que ce monde qui est représenté est fait de vide et de vides. [...] Une photographie imparfaite serait une photographie qui chercherait à éviter la perfection, la certitude, le fait de vouloir fixer des essences. Ce serait un art sans *eidōs*, sans essence, mais essentiellement imparfait. Il faudrait vivre avec cette imperfection, avec cette ouverture, avec cette respiration entre vous et le monde<sup>165</sup>.

Cette conception de la photographie rejoint ce qui a été dit dans ce mémoire à propos de la nouvelle autobiographie. L'une comme l'autre cherchent à rendre compte d'une réalité imparfaite, fragmentée, subjective. Il me semble que l'étude de la photographie dans la nouvelle autobiographie permettrait de pousser plus loin certaines questions abordées dans le présent mémoire parce qu'à travers des codes différents, photographie et autobiographie remettent toutes deux en question le rapport au réel en soulignant les limites de la représentation, mais aussi en remettant en question la nature même de ce qui est représenté à travers les mots ou les images.

---

<sup>165</sup> U. Bernhardt, *Le Regard imparfait*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 101.

# BIBLIOGRAPHIE

## Œuvre étudiée

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

## Autobiographie et théorie du sujet

ABBOTT, H. Porter, « Autobiography, Autography, Fiction : Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories », *New Literary History* Vol. 19, n° 3, 1988, p. 597-615.

ALLEMAND, Roger-Michel et Christian MILAT, “Nouveau roman” “Nouvelle autobiographie” ? », dans R.-M. Allemand et C. Milat, *Le Nouveau roman en question* 5, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 13-36.

ASHLEY, K. M., GILMORE, L., & PETERS, G. (Eds.), *Autobiography & postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, 328 p.

ARCHAMBAULT, Paul J., « Autobiography and the Search for Transparency, *Symposium* vol. LI, 1997/1998, p. 231-246.

BRUSS, Elizabeth, « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, 17, 1974, p. 14-26.

BRUSS, Elizabeth, « Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre », Baltimore & London, John Hopkins Press, 1976, 184 p.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Quand le nouveau-roman prend le risque du romanesque », *Autobiographie et biographie : Colloque de Heidelberg*, Paris, Nizet, 1989, p. 185-200.

CARTMILL, Constance, « L'autobiographie et le Nouveau Roman. L'art de conjurer », *Revue Frontenac*, n° 8, 1991, p. 6-23.

COHN, Dorrit, « Vies fictionnelles, vies historiques. Limites et cas limites », *Littérature*, n° 105, mars 1997, p. 24-48.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, 252 p.

COUSER, G. Thomas et Joseph FICHTELBERG (dir.), *True Relations : Essays on Autobiography and the Postmodern*, Westport, Greenwood Press, 1998, 169 p.

- DE MAN, Paul, « Autobiography as De-facement », *Modern Literary Notes*, No. 94, 1979, p. 919-930.
- DEN TOONDER, Jeanette M. L., « La vie, c'est l'œuvre. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers », *Les Lettres romanes*, vol. LI, 1997, p. 127-139.
- DEN TOONDER, Jeanette M. L., « L'écriture, c'est moi. Nouvelle autobiographie et autotextualité », *Rapports-Het Franse Boek*, vol. LXVII, 1997, p. 112-122.
- DEN TOONDER, Jeanette M. L., « Le rôle de la mémoire dans l'écriture autobiographique », dans Hendrick van Gorp et Ulla Musarra-Schroeder (dirs.), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 323-332.
- DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), « Autofictions et Cie », Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 1994, 249 p.
- EAKIN, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985, 292 p.
- EAKIN, Paul John, « Philippe Lejeune and the study of autobiography », *Romance Studies*, No. 9, 1986, p. 1-14.
- EAKIN, Paul John, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 250 p.
- ELBAZ, Robert, *The Changing Nature of the Self : A Critical Study of Autobiographical Discourse*, London & Sydney, Croom Helm, 1988, 189 p.
- ELLISON, David R., *Of Words and the World : Referential Anxiety in Contemporary French Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 196 p.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 390 p.
- GUDMUNDSDOTTIR, Gunnthorunn, *Borderlines : Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam, Rodopi, 2003, 302 p.
- GUNN, Janet Varner, *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, 154 p.
- HART, Francis R., « Notes for an Anatomy of Modern Autobiography » *New Literary History* 1, 1970, p. 485-510.
- HAVERCROFT, B., « L'éclatement du sujet dans la "nouvelle autobiographie" de Robbe-Grillet », dans *Nouveaux horizons littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 33-41.

- HORNUNG, Alfred, « Postmodernist Renovations of Narrative Genres. Autobiography », dans Hans Bertens et Douwe Fokkema (dir.), *International Postmodernist. Theory and Literary Practice*, Amsterdam/ Philadelphie, Benjamins, 1997, p. 221-233.
- HOWARTH, William L., « Some Principles of Autobiography », *New Literary History*, vol. 5, No. 2, 1974, p. 363-381.
- ISHIKAWA, Yoshiko, « Le retour de l'autobiographie. De l'écriture impersonnelle au récit du je », *Études de langue et littérature françaises*, n° 64, 1994, p. 196-208.
- LEBLANC, Julie, « Le statut du référent dans les récits autobiographiques "fictionnels" et "factuels" », *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. XIX, 1992, p. 523-538.
- LECARME-TABONE, Éliane et Jacques LECARME, *L'Autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997, 288 p.
- LEIRIS, Michel et Catherine MAUBON, *En marge de l'autobiographie*, Paris, Corti, 1994, 320 p.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1971, 272 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 360 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, 336 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, 350 p.
- LEJEUNE, Philippe, « Peut-on inventer en autobiographie? », *L'Autobiographie*, Paris, Éditions des Belles-Lettres, 1988, p. 67-100.
- LEJEUNE, Philippe, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », dans Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, P. U. F., 1991, p. 51-70.
- LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 275 p.
- LIS, Jerzy, « Entre l'histoire personnelle et l'histoire collective. Le cas de l'autobiographie », dans Aleksander Ablamowicz (dir.), *Le Roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 45-53.
- LIS, Jerzy, « Du nouveau roman à la nouvelle autobiographie », *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity/Études romanes de Brno* (Brno, Rép. tchèque), 24, 2003, p. 171-182.

- LOESBERG, Jonathan, « Autobiography as Genre, Act of Consciousness, Text », *Prose Studies* vol. 4, n° 2, 1981, p. 169-185.
- LUBAS-BARTOSZYNSKA, Regina, « L'autobiographisme aujourd'hui », *Kwart. Neofil.*, vol. XXXVIII, 1991, p. 109-125.
- MANEA, Norman, « Ways of Writing about Oneself : The Past as Fiction », *Partisan Review*, vol. LXVIII, No. 1, Winter 2001, p. 57-62.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Le projet de l'autobiographie. L'aveu et le roman », dans *L'Autobiographie aujourd'hui. Positions et propositions*, Lyon, A. L. D. R. U. I., 1995, p. 61-68.
- MERTENS, Pierre, « Du retour à l'autobiographie », *Revue internationale de l'Institut de sociologie*, 1990-1991, p. 53-65.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La Autoficción en España*, Berlin, Peter Lang, 2000, 421 p.
- MONTREMY, J.-M. de, « L'aventure de l'autofiction », *Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 62-64.
- OLNEY, James (ed), *Autobiographical : Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1982, 360 p.
- OMACINI, Lucia (dir.), « Le Statut du sujet dans le récit de mémoire », Padova, Bibli. Francese Unipress, 1999, 163 p.
- PFEIFFER, Jean. *La Vie absente de l'autobiographie*, Bruxelles, Labor, 1991, 100 p.
- RAMSAY, Raylene, « Autobiographical Fictions », dans *The Contemporary Novel in France*, William Thompson (dir.), Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 37-53.
- REGNIER, T., « De l'autobiographie à l'autofiction. Une généalogie paradoxale », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.
- RICOEUR, Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, vol. 7-8, 1998.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 363 p.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, 302 p.
- ROUDAUT, Jean, « Le cercle autobiographique », *Magazine littéraire*, n° 402, octobre 2001, p. 52-55.

SCHRAG, Calvin O., *The Self after Postmodernity*, New Haven, Yale University Press, 1997, 155 p.

SHERINGHAM, Michael, « Ego redux? Strategies in New French Autobiography », *Dalhousie French Studies* 17, 1989, p. 27-35.

SHERINGHAM, Michael, *French Autobiography : Devices and Desires*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 350 p.

STURROCK, John, *The Language of Autobiography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 296 p.

TURCOT, Marie-Pierre, *Le Récit au fondement d'un moi entre modernité et postmodernité*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, 138 p.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, 240 p.

### Marguerite Duras

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, 627 p.

ALPHANT, Marianne, « Duras à l'état sauvage », *Libération*, 4 sept. 1984, p. 28.

ARMEL, Aliette, « Je cours après une vie de roman », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 49.

ARMEL, Aliette, « Le jeu autobiographique », *Magazine littéraire*, n° 278, 1990, p. 28-31.

ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Talence, Le Castor Astral, 1990, 172 p.

ARROUYE, Jean, « D'écrire, dit-elle. La photographie dans *L'Amant* de Marguerite Duras », *L'École des lettres*, vol. LXXVII, n° 2, octobre 1985, p. 3-10.

BAISNÉE, Valérie, « Love on the Mekong. The Photo Portrait of the Young Narrator in Duras's *The Lover* », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, No. 84, November 1995, p. 41-50.

BOEHRING, M., « Vérité et autobiographie : *L'Amant* de Marguerite Duras et de Jean-Jacques Annaud », *Canadian review of comparative literature*, vol. XXV, no 3-4, 1998, p. 381-399.

BONHOMME, Béatrice, « Nouvelle autobiographie et fiction chez les “Nouveaux Romanciers”. L'exemple de Duras », dans Jacques Domenech (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, 1997, p. 271-287.

COHEN, Susan D, « Fiction and the Photographic Image in Duras's *The Lover* », *L'Esprit créateur*, vol. XXX, n° 1, printemps 1990, p. 56-68.

DUPONT, Éric, « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire. L'exemple de Duras et de Christoph Hein », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 3, hiver 1996, p. 55-66.

FAUVEL, Maryse, « Photographie et autobiographie. Roland Barthes par Barthes et *L'Amant* de Marguerite Duras », *Romance Notes*, vol. XXXIV, 1993-1994, p. 193-202.

GARIS, Leslie, « The Life and Loves of Marguerite Duras », *The New York Times Magazine*, October 20, 1991, section 6, p. 44-61.

GLASSMAN, Deborah, « Images of the Heart. Marguerite Duras's Autobiographies », *Auto/Biography Studies*, vol. V, No. 1, Summer 1989, p. 26-47.

GOULET, Alain, « La mémoire dans la “nouvelle autobiographie”. Duras, Alain Robbe-Grillet », *L'École des lettres II*, vol. LXXXVI, n° 8, mars 1995, p. 45-53.

GROBBLE, Michaela M., *Enacting Past and Present : The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*, Oxford, Lexington Books, 2004, 207 p.

HELLERSTEIN, Nina S, « Family Reflections and the Absence of the Father in Duras's *L'Amant* », *Essays in French Literature*, No. 26, November 1989, p. 98-109.

HELLERSTEIN, Nina S., « Image and Absence in Marguerite Duras's *L'Amant* », *Modern Language Studies*, vol. XXI, No. 2, Spring 1991, p. 45-56.

HEWITT, Leah D., *Autobiographical Tightropes : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, 259 p.

HILL, Leslie, « Marguerite Duras and the Limits of Fiction », *Paragraph*, vol. XII, No. 1, March 1989, p. 1-22.

HOFMANN, Carol, *Forgetting and Marguerite Duras*, Niwot, University Press of Colorado, 1991, 181 p.

INAL, Tugrul, « Marguerite Duras et l'écriture autobiographique », *Frankofoni*, No. 6, 1994, p. 209-213.

- INANI, Najet, « *L'Amant* ou le paradoxe autobiographique », *Les Cahiers de Tunisie*, vol. XLVI, No. 164, 1993, p. 87-101.
- LIEBOVITZ KNAPP, Bettina, *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York, Hall, 1998, 268 p.
- LYDON, Mary, « The Forgetfulness of Memory. Jacques Lacan, Marguerite Duras and the Text », *Contemporary Literature*, vol. XXIX, No. 3, Fall 1988, p. 351-368.
- MORGAN, Janice, « Fiction and Autobiography/Language and Silence : *L'Amant* by Duras », *The French Review*, vol. LXIII, No. 2, December 1989, p. 271-279.
- MURPHY, Carol J., *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*, Lexington, French Forum, 1982, 172 p.
- RAMSAY, Raylene L., *The French New Autobiographies : Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, Gainesville, University Press of Florida, 1996, 288 p.
- RICCIARDI, Gabriella, « Le travail de la mémoire dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », dans Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise HMH, 1995, p. 159-165.
- SANKEY, Margaret, « Time and Autobiography in *L'Amant* by Marguerite Duras », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXV, No. 1, Jan.-April 1988, p. 58-70.
- SOLOMON, Julie Helen, « J'ai un visage détruit : Pleasures of Self-Portraiture in Marguerite Duras's *L'Amant* », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXIV, No. 1, Jan.-April 1997, p. 100-114.
- STALEY, Jeffrey S. et Laurie Edson, « Objectifying the Subjective : The Autobiographical Act of Duras's *Lover* », *Critique*, vol. XLII, No. 3, printemps 2001, p. 287-298.
- THERY, Chantal, « Marguerite Duras : La mémoire étoilée ou l'intime de l'éternité », *Francofonia*, vol. VII, n° 12, printemps 1987, p. 21-33.
- WILLIS, Sharon, *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Urbana, University of Illinois Press, 1987, 191 p.
- YUAN, Yuan, « Representation and Absence. Paradoxical Structure in Postmodern Texts », *Symposium*, vol. LI, 1997, p. 124-141.

## Postmodernité

HOEK, L. H., « Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernistes », dans Aron Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*, Groningen, Institut des langues romanes, CRIN, no 14, 1986.

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Posmodernism*, London and New York, Routledge, 1989, 195 p.

KIBÉDI VARGA, Aron, « Récit et postmodernité », dans Aron Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*, Groningen, Institut des langues romanes, CRIN, n° 14, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, 328 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 108 p.

## Photographie

ADAMS, Timothy Dow, « Autobiography, Photography, Narrative », *Modern Fiction Studies*, vol. XL, no 3, automne 1994, p. 459-685.

ADAMS, Timothy Dow, *Light Writing & Life Writing. Photography in Autobiography*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 2000, 300 p.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, 184 p.

BERNHARDT, Uwe, *Le Regard imparfait : réalité et distance en photographie*, Paris, L'Harmattan, 2001, 111 p.

MONTIER, Jean-Pierre, « Traces de soi en régime totalitaire : Josef Koudelka », dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 119-130.

MYATT, Anna, « Roland Barthes : Role Play in Autobiography and Photography », dans Victoria Best et Peter Collier (dir.), *Powerful Bodies : Performance in French Cultural Studies*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 83-96.

SCHAFFNER, Alain, « L'image de soi dans le récit d'enfance », dans Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 192-205.

TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1996, 187 p.

### **Autres**

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 146 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964, 183 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, 237 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1973, 858 p.