

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ANNIE PAQUIN

LE PARADOXE ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS *L'AMANT* ET *L'AMANT DE LA
CHINE DU NORD* DE MARGUERITE DURAS

OCTOBRE 1995

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Manon Brunet, la directrice de ce mémoire, pour ses encouragements et ses remarques pertinentes. Les commentaires judicieux qu'elle m'a livrés tout au long de ce travail de recherche m'ont permis d'approfondir ma réflexion et d'y apporter les nuances nécessaires.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
INTRODUCTION.....	1

PREMIÈRE PARTIE: LE PARADOXE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE ROMANESQUE

CHAPITRE I LES PRÉSUPPOSÉS AUTOBIOGRAPHIQUES

1. L'identité du sujet de l'énonciation.....	13
2. Temporalité et mémoire.....	16
3. Une thématique du privé.....	19

CHAPITRE II LES PRÉSUPPOSÉS ROMANESQUES

1. Individuation du personnage et nom propre.....	26
2. Degré de présence de l'auteur-narrateur.....	27
3. Modalisateurs, ellipses et ambiguïté.....	28
4. Temporalité et illusion romanesque.....	30

CHAPITRE III LES PRÉSUPPOSÉS DU ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

1. L'ambiguïté comme présupposé fondamental.....	33
2. Romanesque et climat d'incertitude.....	36
3. Le présupposé de vérité: une fausse question.....	38

DEUXIÈME PARTIE: ANALYSE DE L'ÉCRITURE ET DE LA LECTURE AUTOBIOGRAPHIQUES DU ROMANESQUE DANS *L'AMANT* (1984) ET *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* (1991) DE MARGUERITE DURAS

CHAPITRE IV STRATÉGIES D'ÉNONCIATION ET PRATIQUES PARATEXTUELLES

1. Identité du sujet d'énonciation.....	41
- Vacuité de la personne.....	43

- Du "je" au "elle".....	45
- Stratégie de distanciation et autobiographie.....	47
- Narratrice-régisseuse.....	49
- Discours rapporté et illusion autobiographique.....	51
- Construction d'une voix enfantine et illusion romanesque.....	53
2. Pratiques paratextuelles de <i>L'Amant</i> et de <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	56
- Notes infrapaginales et illusion autobiographique..	58
- Notes infrapaginales et adaptation cinématographique.....	62
- Rapports du texte au paratexte.....	65
CHAPITRE V RÉSEAUX THÉMATIQUES, INTERTEXTUALITÉ ET PRATIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE	
1. Thématique du privé et pratique autobiographique.....	71
2. Regard, parole et introspection autobiographique.....	79
- Regard et construction de la mémoire.....	82
3. Temporalité et mémoire.....	84
- Rétrospection et autobiographie.....	84
- Présent de narration et pratique autobiographique..	87
- Modalisateurs et travail de la mémoire.....	91
- Raconter l'histoire ou la quête d'intemporalité....	94
- Raconter pour écrire.....	96
4. Pratiques intertextuelles chez Marguerite Duras.....	100
- Intertextualité et références explicites à l'oeuvre.....	103
- Pratique de l'hypertextualité.....	106
TROISIÈME PARTIE: CONDITIONS POSTMODERNES DE RÉCEPTION ET D'INTERPRÉTATION DU ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE	
CHAPITRE VI LE PHÉNOMÈNE DURAS	
1. Pacte autobiographique, anonymat et réception critique.....	114
2. Effet de voix et écriture cinématographique.....	117
3. Pratique paratextuelle.....	119
4. Pratique intertextuelle et médiatisation de l'auteure.....	120
5. Le romanesque autobiographique.....	123

CHAPITRE VII	VERS UNE AUTOBIOGRAPHIE POSTMODERNE?	
1.	Autoreprésentation et postmodernisme.....	128
-	Énonciation (narrateur/narrataire).....	129
-	Énoncé/diégèse.....	130
-	Énoncé/code.....	131
2.	Retour du sujet?.....	135
CONCLUSION.....		139
BIBLIOGRAPHIE.....		149

LISTE DES TABLEAUX

I	Caractéristiques narratologiques et thématiques du romanesque autobiographique.....	113
II	Synthèse des catégories analytiques relevées dans <i>L'Amant</i> et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	113

INTRODUCTION

Les écrits de Marguerite Duras ont souvent été analysés sous un angle psychanalytique¹. S'il est vrai que l'oeuvre de Marguerite Duras se prête bien à ce type de recherche, nous avons voulu nous différencier et essayer de comprendre le sens de deux récits de Marguerite Duras par le biais d'une lecture autobiographique, recourant, à cause du caractère pluriformel et multidimensionnel propre au genre actuel, à la philosophie, à la narratologie et à la sociologie des représentations du privé.

Le mémoire qui suit s'intéresse à l'autobiographie moderne telle que pratiquée par Marguerite Duras dans *L'Amant*² et *L'Amant de la Chine du Nord*³. Nous avons choisi ces récits car nous estimons qu'ils posent des questions fondamentales concernant la construction de l'autobiographique tel que pratiqué à l'heure actuelle. Nous croyons que ces ouvrages comportent des éléments susceptibles de modifier la lecture à la fois de l'autobiographique et du romanesque postmodernes. Un de ces éléments nous

¹ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx, Cistre-Essais, 1985, 237 p. ; Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.

² Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, 142 p.

³ *Idem*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, 246 p.

semble être l'imbrication de l'autobiographique au romanesque et la lecture ambiguë qui en découle.

Afin de cerner les éléments qui composent l'autobiographique, nous utiliserons principalement les travaux de Philippe Lejeune⁴ et de Georges Gusdorf⁵. Le premier parce qu'il est un des seuls théoriciens à s'être interrogé sur la problématique de l'autobiographie à la troisième personne et parce que les concepts de pacte et d'espace autobiographiques qu'il a développés nous serviront à déterminer ce qui constitue l'autobiographique sur le plan formel. Quant à Georges Gusdorf, son approche philosophique et historique du genre autobiographique nous permettra de saisir les enjeux existentiels et spirituels qui caractérisent les réseaux sémantiques de l'écriture autobiographique. Ces enjeux sont perceptibles à travers la thématique de la mort, de la mémoire et de la connaissance de soi. Georges Gusdorf explique ainsi que la conscience autobiographique:

[...] serait [...] en quête de l'exaltation des puissances de vie face à l'imminence toujours actuelle de la mort. Non pas conscience au présent, conscience du présent, ni effort pour réintégrer le passé dans le présent, mais démultiplication des dimensions du présent, porté à une puissance supérieure, pour embrasser une perception eschatologique de l'être personnel [...].⁶

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p. ; *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, 332 p.

⁵ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1: Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p. ; *Lignes de vie 2: Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 501 p.

⁶ *Idem*, *Les écritures du moi*, p. 192.

L'objet d'analyse privilégié du mémoire concerne les relations entre l'écriture autobiographique et l'écriture romanesque qui créent une tension particulière au cours de la lecture de ce qui se présente comme un "roman" ou un "récit". L'utilisation de la troisième personne est une des marques de cette tension. Comment se fait-il qu'un récit écrit presque exclusivement à la troisième personne comme *L'Amant de la Chine du Nord* produise un effet autobiographique? Cet effet ne serait-il pas dû plutôt aux thèmes abordés par la romancière, thèmes se concentrant autour de la famille, du sentiment amoureux, de la mort? Ou peut-être cet "effet" d'intimité est-il "simplement" le résultat d'une accumulation de signes narratologiques et thématiques où l'intertextualité est dominante?

L'emploi de la troisième personne qui marque généralement une distance semble, dans le cas qui nous occupe, au contraire créer un climat d'intimité propre au genre autobiographique. En fait, l'*illusion autobiographique* paraît reposer davantage sur la faculté qu'a l'auteure de composer un univers empreint d'intériorité plutôt que sur des choix uniquement d'ordre grammatical. Par exemple, nous pensons qu'un des thèmes récurrents centré sur l'idée de "raconter une histoire" accentue fortement l'illusion d'intimité.

Le problème de la troisième personne soulève aussi la question de l'identité de l'auteur-narrateur-personnage. En effet, comment un récit écrit à la troisième personne et dont le personnage principal ne porte aucun nom peut-il renvoyer à la personnalité de l'auteure? Certains indices narratologiques, syntaxiques, thématiques peuvent-ils compenser

ce manque? L'indétermination de l'identité est-elle favorable ou non au projet autobiographique?

À partir de *L'Amant*, roman principalement écrit à la première personne, nous nous interrogerons sur la signification des passages à la troisième personne. L'utilisation de la troisième personne exprime vraisemblablement une difficulté pour l'auteure de dévoiler certaines choses. En poursuivant ce raisonnement, nous pourrions voir à travers cette stratégie grammaticale l'expression d'une forme d'autocensure. Au moment où ce qui doit être mis à nu est trop intense, l'emploi de la troisième personne pourrait faciliter le dévoilement, comme c'est le cas dans le roman réaliste traditionnel où l'auteur se cache derrière le personnage "[...] répandant le mythe qui veut qu'il soit absent de son oeuvre. C'est seulement en tant qu'observateur que le romancier admet sa présence [...]"¹.

Nous chercherons aussi à savoir si le travail de la mémoire, détectable par l'interaction présent/passé, est une caractéristique du genre autobiographique. L'incohérence temporelle de *L'Amant* favorise-t-elle une perception autobiographique? Un récit écrit en majeure partie au présent de narration comme *L'Amant de la Chine du Nord* ne provoque-t-il pas un effet de réel qui occulte l'autobiographique? La simultanéité histoire/discours est-elle compatible avec le projet autobiographique?

¹ Léo Bersani, "Le réalisme et la peur du désir", dans Roland Barthes, *et alii, Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, p. 59.

D'autre part, que penser des nombreuses descriptions et des détails ignorés dans *L'Amant* qui, cependant, abondent dans *L'Amant de la Chine du Nord* sous forme de didascalies? Ces indications spatio-temporelles ne participent-elles pas à l'installation d'une distanciation plutôt caractéristique du romanesque que de l'autobiographique?

La notion de pacte est essentielle dans la théorie de l'autobiographie élaborée par Philippe Lejeune. Selon lui, le genre autobiographique se distingue non pas par les éléments formels qu'il intègre, mais par le "contrat de lecture" qu'il établit entre l'auteur et le lecteur. Il définit le pacte comme étant: "[...] l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture⁸".

Or, dans les deux romans retenus, la question du pacte demeure ambivalente. Dans *L'Amant*, le pacte est à la fois nié et fortement suggéré. Dans le cas de *L'Amant de la Chine du Nord*, le pacte semble se présenter de manière plus implicite. Nous croyons que celui-ci se manifeste par le biais du personnage de l'amant qui agit en auditeur privilégié de l'histoire et auquel se substituerait le lecteur.

Comme le pacte repose fondamentalement sur l'identité auteur-narrateur-personnage et l'emploi de la première personne, nous nous trouvons dans un dilemme puisqu'aucune de ces conditions n'est présente dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Il est donc légitime de se demander si

⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

la construction de l'autobiographique peut se passer de la notion de pacte. Si oui, qu'est-ce qui distinguerait alors l'autobiographie du roman?

La publication même de *L'Amant de la Chine du Nord* nous amène à réfléchir sur les caractéristiques de l'autobiographie, puisque traditionnellement celle-ci a été considérée comme un ouvrage définitif, un bilan effectué une seule fois, à la fin de sa vie. Or, la publication de *L'Amant de la Chine du Nord* démontrerait que l'autobiographie, comme le roman, est une construction de la réalité qui repose sur le vraisemblable, et non sur les présupposés de vérité et de sincérité.

Sur le plan sociologique, la réflexion sur le postmodernisme nous fournira une grille d'interprétation des données recueillies lors de l'analyse. Nous utiliserons principalement les travaux de Janet Paterson⁹, de Aron Kibédi Varga¹⁰, de Jean-François Lyotard¹¹ et de Gilles Lipovetsky¹².

Nous nous interrogerons pour savoir à quoi correspondent l'ambiguïté et l'indétermination des romans de Marguerite Duras. Seraient-elles

⁹ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

¹⁰ Aron Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", *Littérature*, no 77, février 1990, p. 3-22.

¹¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

¹² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, 314 p.

tributaires de la période de transition à laquelle les récits ont été rédigés, période marquée par l'éclatement des institutions et la transformation des valeurs de la modernité. Lyotard remarque à quel point le "moi" prend et perd de la valeur en même temps dans les circonstances déterminantes d'un nouveau contrat social:

[...] les anciens pôles d'attraction formés par les États-nations, les partis, les professions, les institutions et les traditions historiques perdent de leur attrait. Et ils ne semblent pas devoir être remplacés, du moins à l'échelle qui est la leur. [...] Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce *soi* est peu¹³.

Bien que les moyens de communication soient de plus en plus accessibles (télévision, ordinateur, télécopieur, etc.), il semble que la solitude et l'isolement n'aient jamais été aussi flagrants que dans les sociétés modernes. Dans *L'ère du vide*, Lipovetsky note que "[a]près la désertion sociale des valeurs et institutions, c'est la relation à l'Autre qui selon la même logique succombe au procès de désaffection¹⁴".

Nous croyons que l'éclatement des institutions et l'isolement social qui en découle créent un vide qui favorise la recherche individuelle de sens. Nous pensons qu'il existe un rapport entre cette recherche de sens et l'abondance des récits autobiographiques sur le marché littéraire. L'engouement d'un public de plus en plus large pour les écrits à caractère intimiste semble répondre à un besoin de réflexion, d'introspection, voire d'annihilation du grand vide ressenti par chacun.

¹³ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 68.

Un autre facteur expliquerait la profusion de récits autobiographiques: le courant égocentrique, narcissique qui, selon Lipovetsky, caractérise la société postmoderne¹⁵. Le culte du Moi trouverait dans ce genre son pendant littéraire.

De plus, l'autobiographie fait de plus en plus partie d'une vogue générale pour tout ce qui se rapproche du témoignage dont la télévision et la radio ont fait leur pain quotidien. Raconter sa vie, en dévoiler des détails intimes est devenu une pratique banale. Il y a sans doute des liens à faire entre cette invasion de récits et le postmodernisme. Comme l'explique Kibédi Varga: "Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la *renarrativisation* du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits¹⁶".

Dans un premier temps, le mémoire se propose donc de définir les caractéristiques de ce qui constitue l'autobiographique à partir des travaux de Philippe Lejeune. Nous insisterons sur la question de l'identité auteur-narrateur-personnage, car elle nous apparaît comme une donnée essentielle de la perception de l'autobiographique. En nous inspirant de la réflexion de Georges Gusdorf, nous verrons aussi comment la temporalité et la mémoire participent à l'illusion autobiographique à travers la technique de la rétrospection. Nous nous attarderons en dernier lieu à un troisième élément constitutif de l'autobiographie telle que définie par Lejeune et Gusdorf, soit la thématique du privé.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶ Aron Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 16.

Nous aborderons de la même manière l'aspect romanesque en nous interrogeant sur sa construction et ses manifestations. Les recherches de Ian Watt¹⁷ sur le réalisme dans le roman moderne nous aideront à cerner les caractéristiques du romanesque. Selon lui, l'individuation et la caractérisation du personnage par le biais du nom propre ainsi que la présentation d'un environnement spatio-temporel bien défini¹⁸ favorisent l'émergence du réalisme romanesque.

Nous essaierons ensuite de montrer les liens qu'entretiennent de manière quasi inextricable l'autobiographique et le romanesque selon des théoriciens comme Pierre Pillu¹⁹ et Mireille Calle-Gruber²⁰ qui se sont intéressés au roman autobiographique moderne.

Les recherches de Calle-Gruber nous montrent comment l'introduction du romanesque dans l'autobiographique transforme le décodage de celui-ci et lui donne sa forme postmoderne. D'autre part, Pierre Pillu démontre que la seule lecture possible du roman autobiographique est une lecture ambiguë puisque "[...] les romans autobiographiques appartiennent à deux systèmes différents et théoriquement exclusifs [...]"²¹. Il en arrive à

¹⁷ Ian Watt, "Réalisme et forme romanesque" dans Roland Barthes *et alii*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 10-46.

¹⁸ Ian Watt, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Pierre Pillu, "Lecture du roman autobiographique", dans Michel Picard, dir., *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p. 256-272.

²⁰ Mireille Calle-Gruber, "Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, dir., *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 185-199.

²¹ Pierre Pillu, *op. cit.*, p. 258.

la conclusion "[...] qu'il n'y a pas de romans autobiographiques mais des romans que le lecteur, en fonction de ses connaissances [...], juge «autobiographiques» [...]»²². Nous verrons par quelles stratégies discursives, Marguerite Duras incite le lecteur à effectuer tantôt une lecture autobiographique, tantôt une lecture ambiguë, c'est-à-dire à la frontière des genres romanesque et autobiographique.

Afin de vérifier ces hypothèses théoriques, le mémoire sera consacré dans un deuxième temps à l'analyse des signes (narratologiques, paratextuels, thématiques, etc.) qui maintiennent l'illusion autobiographique de même qu'à celle des signes qui renvoient plutôt à l'illusion romanesque. Tout au long de cette analyse menée aux divers niveaux précités, nous tâcherons de délimiter le territoire formel et sémantique de la lecture ambiguë, à la fois autobiographique et romanesque, du romanesque lui-même.

La dernière partie du mémoire se veut un tour d'horizon de la réception critique des oeuvres de Marguerite Duras. Il s'agit d'élargir notre interprétation en montrant en quoi l'entreprise de la romancière se distingue de celle de quelques écrivains associés, eux aussi, au Nouveau roman. Nous avons choisi de présenter cette synthèse en fin de parcours par souci d'objectivité. Cette tactique, peu courante, nous a semblé appropriée dans le cadre d'une démarche qui se veut plus inductive que déductive, car elle nous permet de poser un regard "neuf", moins médiatique, sur les romans durassiens retenus ici.

²² *Ibid.*, p. 268.

Une fois cette synthèse complétée, nous nous attarderons à confronter les données recueillies à la lumière de la théorie postmoderne élaborée par Jean-François Lyotard²³ du côté philosophique et sociologique. Sur le plan uniquement sociologique, nous aurons recours à l'essai *L'ère du vide*²⁴ de Gilles Lipovetsky. Par ailleurs, du côté littéraire, nous utiliserons la notion de postmodernité telle que définie par Janet Paterson²⁵. Nous verrons, entre autres, comment le concept d'autoreprésentation peut finalement nous aider à mieux interpréter le paradoxe autobiographique dans le romanesque chez Marguerite Duras.

²³ Jean-François Lyotard, *op. cit.*

²⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*

²⁵ Janet Paterson, *op. cit.*

PREMIERE PARTIE: LE PARADOXE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE ROMANESQUE

CHAPITRE I

LES PRÉSUPPOSÉS AUTOBIOGRAPHIQUES

La première partie de ce mémoire se veut une réflexion théorique qui nous amènera, à l'aide de travaux d'ordre philosophique et narratologique, à déterminer les présupposés régissant la lecture autobiographique, romanesque et romanesque autobiographique. La présentation de ces présupposés nous permettra de mieux saisir, lors de l'analyse, la singularité de la démarche scripturale de Marguerite Duras, telle que perçue dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Cette analyse devrait, en fin de parcours, suggérer des nuances significatives dans la formulation et l'utilisation des concepts ici présentés.

Quels sont les présupposés qui guident la lecture autobiographique? Quelle est la norme qui se dégage de l'écriture autobiographique? Il est crucial d'éclaircir ce point si nous voulons mesurer l'écart qui sépare le genre autobiographique "traditionnel" de celui que pratique Marguerite Duras par le biais du récit romanesque. Pour ce faire, nous aurons recours aux ouvrages de Georges Gusdorf et de Philippe Lejeune où a été abordée la problématique de ce genre.

Ces deux chercheurs s'accordent d'abord pour dire que l'autobiographie est essentiellement un récit rétrospectif: "[...] qui je suis entreprend de raconter qui je fus¹". Lejeune, pour sa part, propose une définition de l'autobiographie assez concise :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité².

1. *L'identité du sujet de l'énonciation*

L'importance accordée au domaine privé et le caractère rétrospectif de l'autobiographie sont donc revendiqués par les deux théoriciens. Cependant, pour Lejeune, certaines conditions sont nécessaires à l'émergence de l'autobiographique, entre autres, l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cette identité, note-t-il, "se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne³". Lejeune relie le problème de l'identité au nom propre: "Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur: tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait⁴".

Toutefois nous croyons comme Gusdorf qu'il "[...] ne suffit pas de

¹ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 135.

² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

³ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Idem.*

dire *Je* pour faire preuve d'intimité⁵". En effet, nous verrons avec *L'Amant de la Chine du Nord* comment la troisième personne peut aussi produire une impression d'intimité et d'intériorité.

Ce qui distingue le genre autobiographique des autres genres ce ne sont pas, explique Lejeune, les éléments formels qu'il intègre mais plutôt le "contrat de lecture" qu'il établit. Ce contrat, il le nomme: le pacte autobiographique. "Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture⁶".

Ainsi, pour Lejeune, la notion d'anonymat est incompatible avec le projet autobiographique. Or, nous devons constater que Marguerite Duras maintient le personnage principal de ses deux récits dans l'anonymat, l'appelant le plus souvent "l'enfant", "la petite" ou tout simplement "elle". Le pacte s'en trouve alors perverti, puisque l'identification du personnage à l'auteure n'est pas faite explicitement au niveau de l'énonciation. En fait, la question se pose plutôt en termes de pacte déserté (ou dénoncé) plutôt que de pacte signé, comme l'explique Mireille Calle-Gruber⁷. L'ambiguïté du pacte nous paraît être une des innovations de l'autobiographie moderne.

⁵ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 159.

⁶ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

⁷ Mireille Calle-Gruber, "Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, dir., *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 187.

Contrairement à Gusdorf, Lejeune a exploré la problématique d'une autobiographie à la troisième personne. Il considère que:

[...] cette figure ne doit pas être conçue comme une manière indirecte de parler de soi, qui serait opposée au caractère «direct» de la première personne. Elle est une autre manière de réaliser, sous la forme d'un *dédoublement*, ce que la première personne réalise sous la forme d'une *confusion* [...]. Dire «je» est plus habituel (donc plus «naturel») que dire «il» quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple⁸.

D'autre part, Gusdorf confirme la complexité de l'emploi de la première personne que l'on a tendance à oublier: "Dire «je», c'est regrouper les intuitions et impulsions confuses dont j'éprouve en moi la présence dans la succession des instants et leur imposer un dénominateur commun⁹".

En fait, Lejeune exprime très bien l'impact qui résulte de l'utilisation systématique de la troisième personne sur la lecture autobiographique: "[...] on lit le texte dans la perspective de la convention qu'il viole¹⁰".

Comment alors établir la correspondance entre la troisième personne et l'auteur du texte lorsque le roman est rédigé presque exclusivement à la troisième personne comme *L'Amant de la Chine du Nord*? Nous croyons que certains indices incluant la préface de même que des éléments

⁸ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 34.

⁹ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 374.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op. cit.*, p. 47.

paratextuels servent de points d'ancrage au lecteur afin qu'il puisse rétablir l'identité auteure-narratrice-personnage. Comme cette note de bas de page indiquée après la phrase "Un jour j'écrirai ça: la vie de ma mère", note qui se lit comme suit: "Le pari a été tenu: *Un barrage contre le Pacifique*¹¹".

Ce que Lejeune a nommé "espace autobiographique", c'est-à-dire "[...] ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques) [...]"¹², joue aussi un rôle dans la perception qu'a le lecteur de l'ouvrage qu'il lit. L'espace autobiographique donne une orientation au décodage. Par exemple, il est évident que la lecture de *L'Amant* est un point de référence qui instaure un décodage différent du roman postérieur, en l'occurrence, *L'Amant de la Chine du Nord*, de même que toute l'oeuvre antérieure de Marguerite Duras, romanesque ou cinématographique.

2. Temporalité et mémoire

Outre l'identité auteur-narrateur-personnage, une autre caractéristique de l'autobiographie est le lien étroit qu'elle entretient avec la temporalité. La linéarité temporelle marque souvent le récit autobiographique normatif. Gusdorf souligne que l'autobiographie:

¹¹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 101. Nous désignerons désormais cette oeuvre sous le titre abrégé de *L'Amant de la Chine*.

¹² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 23.

[...] commence en un moment précis, en général la naissance, et se termine en un autre moment privilégié, qui peut être [...] la fin de l'enfance, la fin de la jeunesse, l'entrée dans la maturité et dans la vie active [...]¹³.

Étant donné son caractère rétrospectif, le récit autobiographique oscille entre le passé (remémoration de souvenirs) et le présent (moment de l'écriture). Cependant, le mouvement temporel ne s'effectue pas du passé au présent mais bien du présent au passé, comme le remarque Gusdorf¹⁴. En fait, présent-passé-futur sont interreliés puisque "[...] l'autobiographie, à tous ses niveaux de réalisation implique une reprise du passé en fonction d'un présent qui débouche sur un avenir encore informulé¹⁵".

Dans *L'Amant*, le caractère rétrospectif de l'autobiographique est respecté. Il est perceptible dès les premières pages lors de la présentation de la narratrice. Celle-ci nous est décrite sous les traits d'une femme âgée: "J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée¹⁶". Puis, quelques lignes plus loin, le retour en arrière s'opère: "Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi¹⁷". Il en va autrement pour *L'Amant de la Chine du Nord* dans lequel l'aspect rétrospectif est occulté, brisant une des conventions du genre

¹³ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 317.

¹⁴ *Idem*, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 474.

¹⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹⁶ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 10. Nous désignerons désormais cette oeuvre sous le titre abrégé de *L'Amant*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

autobiographique. Nous percevons dans l'absence de repère rétrospectif un signe invitant à la lecture romanesque.

Le dialogue présent/passé est lié de près au travail de la mémoire. En effet, le souvenir se transforme au fil des années, le passé évolue avec la personnalité:

[...] par l'effet rétroactif des expériences vécues. De là des altérations non volontaires qui résultent du travail de la mémoire; les effets de ce travail peuvent être dénoncés comme des mensonges et mystifications, mais le travail de la mémoire est lui aussi une vérité de l'individu¹⁸.

Les deux récits de Marguerite Duras mettent d'ailleurs en évidence le travail de la mémoire. En effet, les récits regorgent de locutions modalisantes (je crois que, peut-être, sans doute, il me semble, etc.) qui marquent les hésitations de la romancière quant à l'exactitude des faits relatés. L'alternance entre le présent de narration et l'imparfait dans *L'Amant* accentue le jeu de la mémoire. La présence de ce jeu nous autoriserait à penser que ces deux "romans" de Marguerite Duras sont des oeuvres autobiographiques.

L'incidence du travail de la mémoire a des répercussions sur l'interprétation que l'on donne aux souvenirs évoqués dans les récits autobiographiques. Gusdorf explique que l'étude du souvenir ne doit pas être élaborée selon des critères d'exactitude objective ou de déformation. Il cite à ce sujet Jean Pouillon:

¹⁸ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 383.

Le souvenir n'est pas une réalité, mais une opération: il n'y a pas de souvenir, on se souvient. On se souvient en saisissant sur quelque chose qui m'est présentement donné autre chose qui ne m'est pas donné: la signification du passé [...]¹⁹.

Ce sont donc les présupposés de vérité et d'authenticité, étroitement associés à l'entreprise autobiographique, qui sont remis en question. Comme le dit Gusdorf: "Le récit de vie dans son authenticité, n'est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une oeuvre de soi à soi"²⁰.

Il faudrait donc convenir que la mémoire dont l'autobiographe se sert est une mémoire de soi à soi, mémoire relative, subjective, une auto-mémoire en quelque sorte. L'interprétation que donne l'auteure aux événements relatés n'a peut-être effectivement rien à voir avec la réalité objective, mais elle a tout à voir avec son intime conviction, sa propre perception actuelle de la réalité. C'est dans cette perspective que nous croyons que la vérité et l'authenticité de la romancière restent intactes.

3. *Une thématique du privé*

Un troisième élément constitutif de l'autobiographie normative nous semble être son contenu thématique axé sur le domaine privé. Pour Lejeune, comme pour Gusdorf, l'autobiographie met l'accent sur l'aspect

¹⁹ *Idem, Auto-bio-graphie, op. cit., p. 467.*

²⁰ *Ibid., p. 393.*

privé et intime de l'histoire de la personnalité. C'est d'ailleurs ce qui la distingue des mémoires où une plus grande place est accordée aux circonstances extérieures, au cheminement professionnel, à la vie publique. Par le fait même, l'implication émotive de l'auteur y est beaucoup moins sollicitée.

La pratique autobiographique, au contraire, exige une introspection, un recueillement. Pour Gusdorf, le projet autobiographique s'apparente à une quête spirituelle:

[...] l'entreprise autobiographique équivaut à une véritable conversion: le rédacteur décrète que sa vie a un sens; il postule la cohérence interne de l'existence, qui sera manifestée par la remémoration. La conversion du vécu en écrit est l'expression d'une conversion spirituelle, affirmée par le désir de reprise du sens²¹.

Outre ce caractère spirituel, l'autobiographie favorise l'auto-analyse en vue d'une meilleure connaissance de soi. Toutefois, Gusdorf affirme que la connaissance de soi équivaut plutôt à une interprétation de soi qui n'est jamais définitive, toujours à recommencer²². Cette volonté qu'a une individualité d'approfondir sa connaissance d'elle-même est pour Gusdorf une caractéristique essentielle de tous les textes constitutifs de ce qu'il nomme les "écritures du moi"²³.

Il nous apparaît que de ce point de vue, *L'Amant* et *L'Amant de la*

²¹ *Ibid.*, p. 470.

²² *Ibid.*, p. 266.

²³ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, *op. cit.*, p. 242.

Chine du Nord respectent la règle du genre. Ces récits accordent tous deux la priorité au domaine privé (aveux, souvenirs familiaux, amoureux) et la démarche de l'auteure coïncide avec une recherche de sens, un besoin de comprendre.

En ce sens, les premières pages de *L'Amant* sont éloquentes. La romancière cherche à travers l'écriture à connaître la raison de sa fascination pour l'image qu'elle garde d'elle-même cinquante ans plus tôt. L'auteure affirme: "Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé²⁴". Cette image obsédante est celle où jeune fille, lors de la traversée du Mékong, elle fit la rencontre de celui qui allait devenir son amant. L'image est d'autant plus envahissante qu'aucune trace tangible, comme une photographie, ne vient la corroborer. Ce manque de réalité confirmée est le moteur qui permet à la romancière de fixer, par le biais de l'imaginaire et de l'écriture, l'image à sa volonté. Ainsi, se (re)construit le souvenir, la réalité (dé)passée.

Axer le contenu d'un livre sur le domaine privé ne suffit pas à en faire une autobiographie. Certains textes de Michel Butor ou de Jean Ricardou, bien qu'ils comportent des inscriptions autobiographiques, ne sont pas reçus comme des autobiographies²⁵. Il manque peut-être à ces oeuvres ce que nous considérons comme essentiel: la création d'une

²⁴ *L'Amant*, p. 9.

²⁵ Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 194. L'auteure fait référence au livre *Le génie du lieu* (1987) de M. Butor et à la nouvelle *Autobiographie* (1971) de J. Ricardou.

impression d'intimité et d'intériorité.

Georges Gusdorf souligne d'ailleurs que la marque propre de l'écriture autobiographique est "[...] la priorité reconnue à l'intime sur l'extrinsèque²⁶". L'idée même d'intériorité permettrait, selon lui, de rassembler toutes les formes des écritures du moi²⁷, d'où son importance. Plusieurs procédés peuvent suggérer un climat d'intimité. Dans *L'Amant*, on peut dire que l'utilisation de la première personne, le ton de la confiance, la thématique de l'aveu, de la mort y contribuent. Par contre, avec *L'Amant de la Chine du Nord*, nous verrons comment malgré l'emploi d'une technique de distanciation flagrante (didascalies, pronom "on" et troisième personne), l'auteure réussit à créer une proximité qui instaure aussi un climat d'intimité.

L'engagement spirituel que requiert l'autobiographie et les questionnements existentiels qu'elle entraîne favorisent l'émergence du thème de la mort et de l'écriture. D'ailleurs, Gusdorf relie l'intention autobiographique à un refus d'anéantissement²⁸. En effet, il note que les écritures du moi ont pour fonction d'inscrire "[...] sur le papier la signature d'un être mortel qui ambitionne d'assumer sa survivance²⁹". Cependant, nous ne chercherons pas à saisir cette intention autobiographique ailleurs que dans les textes même de *L'Amant* et de

²⁶ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 182.

²⁷ *Ibid.*, p. 159.

²⁸ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 471.

²⁹ *Idem*, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 405.

L'Amant de la Chine du Nord. Le recours aux textes antérieurs de la romancière, à son oeuvre cinématographique ou encore aux nombreuses entrevues qu'elle accorda, nous empêcherait de percevoir toute la spécificité du genre, tel qu'il se donne à lire, tant sur le plan narratologique que thématique.

Chez Marguerite Duras la thématique de la mort est omniprésente. On ne compte plus le nombre de fois où les mots «mort» et «mourir» apparaissent. Au début de *L'Amant*, elle écrit: "Quand c'était le jour, j'avais moins peur et moins grave apparaissait la mort. Mais elle ne me quittait pas³⁰". Le refus de l'anéantissement nous semble lié au refus d'oublier. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le thème récurrent de "raconter l'histoire" a peut-être pour fonction d'atteindre cet idéal d'intemporalité. En fait, la thématique de "raconter l'histoire", l'idée de la rendre publique par le biais de l'écriture, contamine le récit. Le champ lexical qui accompagne ce thème (commencement, fin, dire, raconter, etc.) accentue l'illusion romanesque. Par contre, l'obsession du personnage envers l'histoire renvoie au biographique. La petite, personnage principal, ne dit-elle pas que ce qui lui plaît chez Anne-Marie Stretter, épouse de l'Administrateur général aux nombreux amants, c'est l'histoire³¹? Nous analyserons ce thème en détail étant donné l'ampleur que lui accorde Marguerite Duras et son aspect ambigu.

En somme, le contenu thématique des ouvrages de Marguerite Duras

³⁰ *L'Amant*, p. 13.

³¹ *L'Amant de la Chine*, p. 51.

s'inscrit dans une démarche autobiographique classique. Toutefois, le pacte autobiographique reste ambigu, à la fois nié et fortement suggéré. Les jeux temporels, oscillation présent/passé et travail de la mémoire correspondent aux critères du genre en ce qui concerne *L'Amant*. Le cas de *L'Amant de la Chine du Nord* est plus hypothétique, car il ne présente aucune trace de rétrospection étant entièrement écrit, sauf quelques rares exceptions, au présent de narration.

CHAPITRE II

LES PRÉSUPPOSÉS ROMANESQUES

Les pages qui suivent s'attarderont à l'étude des présupposés romanesques, plus particulièrement à ceux qui définissent le roman réaliste, car nous voulons démontrer que les récits de Marguerite Duras comportent une part de romanesque qui influence la lecture autobiographique, ou du moins accentue l'ambiguïté du texte. Ainsi, nous examinerons à quelles conventions le réalisme littéraire obéit. Pour ce faire, nous utiliserons comme principale référence le collectif *Littérature et réalité*¹ dans lequel Ian Watt et Philippe Hamon ont publié des articles fouillés et récents sur ce sujet maintes fois abordé, comme on le sait, en théorie littéraire.

Comme Tzvetan Todorov l'indique dans la présentation de *Littérature et réalité*, l'une des caractéristiques particulières des oeuvres réalistes est que:

[...] le lecteur doit avoir l'impression qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est².

¹ Roland Barthes *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, 182 p.

² Tzvetan Todorov, *Littérature et réalité*, *ibid.*, p. 7.

1. *Individuation du personnage et nom propre*

Dans son article, Watt explique que ce qui distingue le roman des autres genres et des formes antérieures de fiction, c'est "[...] la quantité d'attention qu'il accorde [...] à l'individualisation des personnages et à la présentation détaillée de leur environnement³". Ces caractéristiques du réalisme, Watt les perçoit déjà chez des écrivains du XVIIIe siècle tels Defoe, Richardson et Fielding.

L'individualisation du personnage, nous dit Watt, passe par l'attribution d'un nom propre à celui-ci. Baptiser le personnage, c'est suggérer au lecteur qu'il doit le considérer comme un individu particulier dans un milieu social contemporain⁴. Tout comme Lejeune, Watt accorde une grande importance au principe d'identité du personnage. Cependant, Watt considère le nom propre comme un élément romanesque tandis que pour Lejeune, le nom du personnage, s'il est lié au nom de l'auteur sur la couverture, renvoie au domaine autobiographique.

Dans son article sur "Le discours contraint", Hamon, quant à lui, explique que "Le héros est [...] un élément important de la *lisibilité* d'un récit, et son identification ne doit pas faire de doute pour le lecteur [...]"⁵. Barthes note par ailleurs que "l'absence de nom [...]"

³ Ian Watt, "Réalisme et forme romanesque", *ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Philippe Hamon, "Le discours contraint", *ibid.*, p. 152.

provoque une déflation capitale de l'illusion réaliste⁶". En limitant la désignation du personnage principal à des surnoms (la petite, l'enfant, elle), Marguerite Duras s'éloigne peut-être de la convention réaliste, mais non de la convention romanesque. En effet, la pratique patente de la non-identité relève de la fiction⁷.

2. Degré de présence de l'auteur-narrateur

Jusqu'à présent nous n'avons pas beaucoup parlé de l'auteur-narrateur. C'est que l'une des caractéristiques du roman réaliste repose justement sur l'effacement du romancier derrière les faits qu'il relate, contrairement à ce qui caractérise le récit autobiographique. Selon Gérard Cordesse, "cet effacement [est] destiné à favoriser l'illusion réaliste, c'est-à-dire l'impression d'autonomie du personnage [...]"⁸. En fait, il s'agit d'éviter d'introduire dans l'énoncé un brouillage, une inquiétude⁹ car le discours réaliste "[...] tend à une écriture «transparente» monopolisée par la seule transmission d'une information"¹⁰.

L'effacement du romancier est lié à la forme privilégiée du roman depuis ses débuts: la narration à la troisième personne. Le récit

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 27.

⁸ Gérard Cordesse, "Note sur l'énonciation narrative", *Poétique*, no 65, février 1986, p. 44.

⁹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

classique, à narrateur omniscient, équivaut à ce que Gérard Genette nomme dans sa typologie des points de vue: le récit non-focalisé ou à focalisation zéro¹¹. Or, Genette observe que l'une des caractéristiques du roman moderne consiste à effacer "[...] les dernières marques de l'instance narrative [...] en donnant d'emblée la parole au personnage¹²".

Nous notons ce retrait de la romancière dans *L'Amant de la Chine du Nord* où, grâce à la technique du discours rapporté (dialogues), Marguerite Duras laisse la parole au personnage de l'enfant, une caractéristique reliant ce récit au genre romanesque. En effet, l'autobiographe-narrateur aurait tendance à se mettre en évidence puisque c'est sa vie qu'il raconte. La création d'une voix proche du style parlé, dont la syntaxe comporte des erreurs volontaires, est une autre technique utilisée par l'auteure pour nous faire croire à la réalité de son personnage. Nous pensons que l'invention d'une voix enfantine brouille la lecture autobiographique de l'oeuvre en mettant l'accent sur le travail d'écriture, l'imagination et, par conséquent, sur l'aspect romanesque lui-même. Nous reviendrons d'ailleurs sur ces éléments romanesques lors de l'analyse du corpus.

3. Modalisateurs, ellipses et ambiguïté

Cet idéal de transparence de l'écriture réaliste est incompatible avec l'emploi de modalisateurs. À ce propos, Hamon explique que le

¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

¹² *Ibid.*, p. 193.

discours réaliste est fortement démodalisé et assertif. Il en souligne donc l'absence de verbes ou d'adverbes comme: sembler, on dirait, on croirait, peut-être, etc., qui sont plutôt les marques du discours de l'hésitation¹³ ou, comme nous le pensons, du discours autobiographique.

Or, comme nous l'avons indiqué, Marguerite Duras se sert à profusion de ce langage modalisé, ce qui aurait pour conséquence de produire un effet d'ambiguïté. D'une part, l'emploi de modalisateurs mettant en évidence les doutes de la romancière face aux faits relatés et, par le fait même, instaurant le doute dans l'esprit du lecteur, renvoie à l'imaginaire, au romanesque. D'autre part, soulignant le travail de la mémoire, propre à l'autobiographie, les modalisateurs accentuent l'illusion autobiographique. Voici un exemple, tiré de *L'Amant*, qui illustre bien l'ambiguïté provoquée par le langage modalisé. L'auteure se demande ce qu'est devenue Hélène Lagonelle:

C'était sa mère qui lui avait demandé de revenir à Dalat. Je crois me souvenir que c'était pour la marier, qu'elle devait rencontrer un nouvel arrivant de la métropole. Peut-être que je me trompe, que je confonds ce que je croyais qui arriverait à Hélène Lagonelle avec ce départ obligé réclamé par sa mère¹⁴.

De plus, comme le discours réaliste abhorre tout vide informatif, il évitera l'utilisation de l'ellipse "[...] qui sauterait un maillon nécessaire à la cohésion logique globale du discours¹⁵". En fait, nous dit

¹³ Philippe Hamon, *op cit.*, p. 150.

¹⁴ *L'Amant*, p. 93-94.

¹⁵ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 161.

Hamon, le discours romanesque réaliste tend à réduire l'ambiguïté du texte au maximum¹⁶. Or, l'ambiguïté est une donnée essentielle de la composition des récits de Marguerite Duras, qui les situerait autrement que comme des romans.

4. *Temporalité et illusion romanesque*

Nous abordons à présent un autre aspect du roman réaliste: son rapport au temps et à l'espace. Comme l'explique Watt: "[...] les personnages du roman ne peuvent être individualisés que si on les situe dans un arrière-fond d'espace et de temps déterminés¹⁷".

Dans un autre article du collectif *Littérature et réalité*, Léo Bersani note l'importance accordée aux dates dans la littérature réaliste¹⁸. Il rejoint sur ce point Jacqueline Lévi-Valensi pour qui la "[...] référence au temps historique [...] est [...] l'un des moyens les plus sûrs et les plus répandus qu'utilise le romancier pour faire croire à ses fictions¹⁹". À la manière de l'autobiographie normative, le roman réaliste, indique Bersani, reste fidèle au temps chronologique. La succession des événements en forme le principe ordonnateur²⁰.

¹⁶ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷ Ian Watt, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Léo Bersani, "Le réalisme et la peur du désir", *ibid.*, p. 50.

¹⁹ Jacqueline Lévi-Valensi, "Le roman camusien et sa légitimité", dans *Le genre du roman: les genres de roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 245.

²⁰ Léo Bersani, *op. cit.*, p. 49.

Cependant, chez Marguerite Duras, la dimension temporelle semble obéir au reflux de la mémoire, à l'ordonnance inégale des souvenirs, d'où la discontinuité d'un récit comme *L'Amant* et le recours à la figure elliptique. Cette manière d'organiser le récit le rapprocherait de la démarche autobiographique. Toutefois, lorsqu'intervient la récurrence d'un épisode identique (par exemple, le passage du bac), nous sommes en présence d'un temps mental, obsessionnel, relevant de l'imaginaire et donc du romanesque²¹. Nous y reviendrons en détail dans la deuxième partie, lors de l'analyse du corpus.

Bien que les récits de Marguerite Duras analysés ici soient souvent reçus par les lecteurs comme des autobiographies, nous sommes forcée de constater qu'ils comportent plusieurs éléments propres au romanesque. Ces éléments, en introduisant l'incertitude dans le texte, favorisent une lecture ambiguë, c'est-à-dire à la fois autobiographique et romanesque. Peut-on alors supposer un nouveau genre littéraire, ni tout à fait autobiographique, ni tout à fait romanesque, qu'on pourrait appeler à titre d'hypothèse le romanesque autobiographique?

²¹ Mireille Calle-Gruber, "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?", *Littérature*, no 63, octobre 1986, p. 110.

CHAPITRE III

LES PRÉSUPPOSÉS DU ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

Après avoir mis en évidence les principales conventions qui régissent l'autobiographique et le romanesque, nous abordons ici un genre qui se situe à la jonction des deux précédents: le romanesque autobiographique. Nous avons déjà identifié brièvement certains éléments propres à l'autobiographique et au romanesque présents dans les oeuvres de Marguerite Duras. L'étude du roman autobiographique nous permettra de faire le lien entre ces deux genres. Nous verrons comment la présence d'éléments simultanément producteurs d'illusion romanesque et autobiographique, conditionne une lecture ambiguë, c'est-à-dire ni tout à fait autobiographique ni tout à fait romanesque.

Peu de chercheurs se sont penchés sur la problématique de ce genre hybride. Toutefois, certaines remarques de Lejeune nous seront utiles, de même que l'article de Pierre Pillu consacré à la lecture du roman autobiographique¹.

Quels sont les ouvrages susceptibles d'appartenir à cette nouvelle catégorie? Voyons ce qu'en a dit Philippe Lejeune. Celui-ci classe dans

¹ Pierre Pillu, "Lecture du roman autobiographique" dans Michel Picard, dir., *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p. 256-272.

la catégorie du roman autobiographique :

[...] les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer¹.

En fait, la notion de pacte, définie par Lejeune, ne nous est pas d'un grand secours quand il s'agit de définir le roman autobiographique, puisque c'est l'absence de pacte qui le caractérise; le pacte romanesque ne s'appliquant pas spécifiquement au roman autobiographique.

1. *L'ambiguïté comme présupposé fondamental*

Comme l'explique Pierre Pillu, le roman autobiographique est essentiellement un texte ambigu, car il appartient à deux systèmes différents et exclusifs: la fiction et l'autobiographie³. Ambiguïté renforcée chez Marguerite Duras par l'absence apparente de pacte et le climat d'incertitude installé par la romancière.

Le roman autobiographique oblige donc le lecteur à effectuer une double lecture. Le lecteur doit être attentif aux indices porteurs d'"effets" autobiographiques tels: l'écart temporel entre l'auteur vieillissant et le héros qu'il met en scène, le ton de la confidence, la mise en place d'un climat d'intimité, etc. Malgré tout, nous dit Pillu,

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

³ Pierre Pillu, *op. cit.*, p. 258.

"[...] qu'il s'agisse du corpus, de la forme narrative, des données extra-textuelles, tout semble fait pour maintenir le lecteur du roman autobiographique dans l'équivoque⁴". À première vue, les oeuvres de Marguerite Duras, jouant à la fois sur l'autobiographique et le romanesque, entreraient dans cette catégorie.

Pillu observe, en analysant *Femmes* de Philippe Sollers, que le climat d'incertitude auquel le lecteur de ce type de roman est confronté, "[...] loin d'effacer l'effet autobiographique, le développe⁵", étant donné qu'il alimente la curiosité et le soupçon du lecteur. Comme le faisait remarquer Lejeune dans la même lignée, "[...] si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur [...]"⁶.

Au contraire, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il semble que ce soit Marguerite Duras qui désire que le lecteur l'identifie au personnage de l'enfant, "la petite". Sur ce point, nous notons que la romancière incite son lecteur à créer des correspondances en parsemant le "roman" d'indices paratextuels qui renvoient indiscutablement à la personnalité de l'auteure. Mais l'identification auteure-personnage s'avère plus complexe, puisque certaines notes infrapaginales comportent une part de romanesque. Rappelons que le paratexte est l'ensemble protocolaire qui entoure le texte. Il est composé de plusieurs éléments dont: "titres,

⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁶ Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 26.

sous-titres, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, [...] notes infrapaginales, terminales [...]”¹. Nous analyserons le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* en détail, car il est porteur de signes contradictoires instaurant une lecture ambiguë propre au romanesque autobiographique. D'autres éléments, comme les modalisateurs, dont nous avons glissé un mot au chapitre précédent, installent le doute dans l'esprit du lecteur, favorisant autant la lecture autobiographique que romanesque. Nous y reviendrons.

Un autre élément non négligeable participe à l'ambiguïté des textes: l'intertextualité. Constituée de thèmes récurrents d'un roman à l'autre, de personnages communs à plusieurs oeuvres, de réseaux sémantiques similaires, de fragments qui réfèrent à des livres antérieurs, l'intertextualité nous amène à effectuer une lecture autobiographique. Ce procédé formel permet l'identification de l'auteure à son oeuvre en révélant ses obsessions, ses préoccupations dans un style qui lui est propre. Mais comme il attire l'attention sur la pratique signifiante, sur le travail d'écriture, nous croyons qu'il s'intègre aussi au romanesque. Il en va de même du réseau sémantique tournant autour du regard. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le jeu de miroirs (l'enfant se regarde regarder les autres qui la regardent) associé au regard crée à la fois une distanciation et une intimité, surtout lorsqu'il intervient entre les amants. Nous analyserons d'ailleurs ces composantes chargées d'ambiguïté plus en détail dans la seconde partie de ce mémoire.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

2. Romanesque et climat d'incertitude

Dans un article fort intéressant intitulé "Nouveau roman et retour à l'autobiographie", Lejeune explique que l'originalité d'un roman comme *Romanesques* (de Robbe-Grillet) provient de l'introduction "[...] dans le texte le plus réaliste et le plus assertif qui soit [de] l'effet de doute, de trouble, d'hésitation propre jusqu'à présent aux textes de fiction "fantastique" (au sens où T. Todorov l'a définie)⁸". Pour Mireille Calle-Gruber, qui analyse la même oeuvre, l'innovation provient plutôt de l'irruption du romanesque dans l'autobiographique⁹.

L'enjeu d'un ouvrage comme celui de Robbe-Grillet, poursuit Lejeune, "[...] est une sorte de subversion du contrat de lecture autobiographique, dont les signaux, induisant la crédulité du lecteur, sont utilisés à l'intérieur d'un système qui tend à créer l'incertitude¹⁰". Ceci nous semble décrire avec justesse la démarche de Marguerite Duras, qui disperse à travers ses "romans" des signaux contradictoires. Le concept de subversion, auquel Lejeune fait allusion, est d'ailleurs essentiel à la compréhension de ses oeuvres. Toutefois, après avoir admis ce métissage des genres, Lejeune finit par affirmer que

⁸ Philippe Lejeune, "Nouveau roman et retour à l'autobiographie", dans Michel Contat, dir., *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 65.

⁹ Mireille Calle-Gruber, "Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 199.

¹⁰ Philippe Lejeune, "Nouveau roman et retour à l'autobiographie", *op. cit.*, p. 67.

l'incohérence, l'ambiguïté et l'aléatoire sont incompatibles avec le projet autobiographique¹¹, conclusion à laquelle nous n'adhérons pas. S'il est vrai que l'ambiguïté et l'incohérence ne conviennent pas à l'autobiographie normative, il en va autrement en ce qui concerne l'autobiographie moderne, du moins celle pratiquée par des auteurs d'abord associés au Nouveau roman. Encore au stade de l'expérimentation, l'autobiographie moderne explore de nouvelles stratégies d'écriture et de lecture et l'ambiguïté semble les caractériser, c'est du moins ce que nous voulons vérifier dans ce mémoire, à partir de l'exemple de Marguerite Duras. Ne serait-ce pas là une marque du discours et des pratiques postmodernes reconnaissables justement à leur capacité de faire éclater les cadres formels et interprétatifs traditionnels? Janet Paterson perçoit le concept d'éclatement à travers la thématique de la rupture caractéristique, selon elle, du romanesque postmoderne:

Sous la pulsion d'une forte surdétermination, la rupture emprunte des formes diverses (désordre spatio-temporel, achronologie, représentation fragmentée des personnages, scission du «je» narratif) pour exprimer des sens multiples et variés [...]¹².

De plus, Paterson souligne que le texte postmoderne est souvent constitué d'un mélange de plusieurs genres, ce qui en ferait "[...] au vrai sens du mot un texte *pluriel*¹³" ou du moins, suivant notre hypothèse, un texte ambigu. Nous examinerons, dans la deuxième partie du mémoire

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

consacrée à l'analyse du corpus, les manifestations de l'éclatement formel et générique propres au romanesque durassien.

3. *Le présupposé de vérité: une fausse question*

Qu'en est-il de la notion de vérité en relation avec le romanesque autobiographique? Nous pensons, comme Pillu, que le roman autobiographique cherche moins à être véridique qu'à créer une impression de vécu, d'intimité¹⁴. Les romans autobiographiques ne doivent pas, selon lui, être lus en fonction de leur véracité, mais pour:

[...] leur sujet, leur organisation et leur style, [qui] créent un effet d'intimité et d'intériorité tel que le lecteur admet, au moins provisoirement, qu'il se trouve devant la vie de l'auteur ou, plus exactement, devant sa transposition romanesque¹⁵.

Diverses stratégies peuvent être utilisées pour créer ces effets: utilisation de la première personne, thématique de l'aveu, etc. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la deuxième partie de ce mémoire.

Concernant ce rapport à la vérité, Gusdorf écrit par ailleurs que l'autobiographie "[...] n'est pas la vérité de l'homme, mais son utopie, souvenir prophétique d'une identité qui s'invente dans la mesure même où elle se remémore [...]"¹⁶. Il en arrive ainsi à la conclusion que

¹⁴ Pierre Pillu, *op. cit.*, p. 268.

¹⁵ *Ibid.*, p. 269.

¹⁶ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 480.

l'autobiographie s'inscrit dans l'espace intermédiaire entre le réel et l'imaginaire¹⁷. Les différences entre l'autobiographie et le roman ne reposent donc pas sur leur aspect plus ou moins véridique, l'autobiographique comportant lui aussi une part d'imaginaire.

En fait, dans l'appellation "roman autobiographique", l'adjectif "autobiographique" passe au second plan, car comme l'indique Pillu, "[...] il n'y a pas de genre autobiographique, il y a un élément autobiographique qui entre dans la combinaison du roman selon des proportions variables¹⁸". Nous pensons comme lui que ce qui compte "[...] c'est l'incitation, par des moyens très divers, à une lecture autobiographique¹⁹", le roman devenant "[...] une machine à produire l'effet autobiographique²⁰", à moins que ce ne soit le contraire, l'autobiographie productrice de l'illusion romanesque. C'est ce paradoxe que nous nous proposons d'analyser dans les pages qui suivent.

¹⁷ *Ibid.*, p. 487.

¹⁸ Pierre Pillu, *op. cit.*, p. 266.

¹⁹ *Ibid.*, p. 270.

²⁰ *Ibid.*, p. 271.

DEUXIÈME PARTIE: ANALYSE DE L'ÉCRITURE ET DE LA LECTURE
AUTOBIOGRAPHIQUES DU ROMANESQUE DANS *L'AMANT* (1984) ET
L'AMANT DE LA CHINE DU NORD (1991) DE MARGUERITE DURAS

CHAPITRE IV

STRATÉGIES D'ÉNONCIATION ET PRATIQUES PARATEXTUELLES

Nous entamons à présent la deuxième partie de ce mémoire. Elle sera consacrée à l'analyse narratologique et thématique de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* en relation avec l'écriture et la perception autobiographiques de ces oeuvres. Il s'agit de voir, à l'intérieur du romanesque, les stratégies narratives et thématiques mises en place par Marguerite Duras pour construire un système romanesque instaurant une lecture autobiographique des deux romans précités.

Nous analyserons au cours de ce chapitre deux aspects formels de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* soit: les questions de l'énonciation et du paratexte dans les deux oeuvres retenues de Marguerite Duras. Nous verrons comment à l'aide de ces techniques narratives, l'auteure parvient à créer l'illusion autobiographique, romanesque ou un amalgame des deux.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la réflexion théorique, nous croyons que le récit autobiographique repose principalement sur sa

faculté à créer un effet d'intimité, de vécu. Dans *L'Amant* comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*, un tel climat d'intimité est mis en place, bien que ce soit par des moyens tout à fait différents.

1. *Identité du sujet d'énonciation*

D'abord, dès les premières pages de *L'Amant*, l'auteure installe un climat d'intériorité, d'intimité en réunissant plusieurs composantes: la première personne, la thématique de l'aveu et le ton de la confidence. Le "je" qui s'exprime ici est celui d'une narratrice déjà vieille qui, hantée par l'image qu'elle garde d'elle-même alors qu'elle était adolescente en Indochine dans les années trente, entend se mettre en scène: "Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. [...] C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchante¹". L'image obsédante à laquelle la narratrice fait allusion est celle de sa rencontre avec l'homme qui deviendra son amant, le Chinois, et pour lequel elle entretiendra une passion amoureuse pendant plus d'un an. Le "je" désigne donc à la fois la narratrice adulte et le personnage de la petite. Combinés au présent de narration, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé se confondent parfois provoquant une ambiguïté, comme en témoigne ce télescopage: "Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi²". Nous reviendrons d'ailleurs sur les effets produits par

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 9. La référence abrégée sera désormais *L'Amant*.

² *Ibid.*, p. 11.

l'utilisation du présent de narration lors de l'analyse de la temporalité.

L'aveu initial du récit est suivi par des aveux concernant les écrits antérieurs de la narratrice: "Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse [...]"³, ou encore: "Dans les histoires de mes 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 [...]"⁴. Michel Foucault explique par ailleurs que l'aveu "[...]" est devenu en Occident une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai⁵, ou du moins pour le simuler.

Cette série de confidences reliant le "je" à la fonction d'écrivain instaure l'identification de la narratrice avec l'auteure, posant ainsi le premier jalon du pacte autobiographique. Au niveau de l'énonciation, la mise en scène d'un personnage écrivain est le procédé à travers lequel se manifeste le mieux le concept d'autoreprésentation indispensable au roman postmoderne⁶. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur d'autres éléments autoreprésentatifs ponctuant les récits de Marguerite Duras dans la troisième partie de ce mémoire.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Michel Foucault cité par Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor astral, 1990, p. 23.

⁶ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 27.

Cette façon de se livrer laisse croire au lecteur qu'il est au coeur de révélations inédites. La narratrice s'adresse directement à lui sur le ton de la confidence (Que je vous dise⁷, regardez-moi⁸). Elle souligne aussi que les premiers confidents: "[...] ce sont nos amants, nos rencontres en dehors des postes, dans les rues de Saïgon d'abord et puis dans les paquebots de ligne, le train et puis partout⁹", incluant ainsi les lecteurs dans sa démarche.

- Vacuité de la personne

Jusqu'ici la lecture de *L'Amant* pouvait se rattacher à l'autobiographique (rétrospection, première personne, aveux). Toutefois, le maintien d'une vacuité de la personne fait osciller le récit entre le romanesque et l'autobiographique. En effet, l'absence de nom propre du personnage principal, le maintien volontaire des personnages dans l'anonymat (seuls des rapports sont désignés: la mère, le petit frère, l'amant, etc.) et le refus de donner des dates précises créent un climat d'incertitude au niveau de l'énonciation. La convention autobiographique s'en trouve perturbée. Comme le note Mireille Calle-Gruber: "[...] l'illusion de réalité romanesque provient essentiellement de ce que le lecteur peut prendre la personne grammaticale pour une personne

⁷ *L'Amant*, p. 11, 94.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 75-76.

psychologique sur laquelle viennent s'ancrer les énoncés¹⁰.

Or, le "je" anonyme de *L'Amant* ne peut pas assumer à lui seul la validité du pacte autobiographique puisque celui-ci repose, comme nous l'avons vu, sur le lien entre le nom propre de l'auteur et celui du personnage. Le lecteur n'étant jamais assuré de l'identité auteure-narratrice-personnage, le pacte reste équivoque, d'autant plus que la narratrice affirme: "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas¹¹". C'est pourquoi d'autres procédés ont été mis en place par Marguerite Duras pour combler ce vide tels que: la thématique axée sur le privé, la discontinuité temporelle liée au souvenir, de même que la notion d'intertextualité. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir plus en détail en cours d'analyse.

D'autre part, l'anonymat maintenu dans *L'Amant* situe celui-ci dans la continuité de l'oeuvre durassienne. Aliette Armel souligne avec justesse que:

[...] les personnages du *Square*, de *L'Amour*, la «jeune femme» de *Savannah Bay* ne sont pas autrement désignés que par des périphrases les situant vaguement dans leur appartenance au genre humain («l'homme», «la jeune fille»). Il [l'anonymat] fixe également d'emblée la limite des révélations faites au lecteur¹².

¹⁰ Mireille Calle-Gruber, "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?", *Littérature*, no 63, octobre 1986, p. 109.

¹¹ *L'Amant*, p. 14.

¹² Aliette Armel, *op. cit.*, p. 17.

L'anonymat est donc un procédé romanesque qui, utilisé à l'intérieur d'un système référentiel comme l'autobiographie, remet en cause la notion d'identité liée au pacte. Si son emploi ne provoquait aucun remous dans le système romanesque, il en va autrement lorsqu'il est intégré à l'autobiographique. Par contre, la persistance de l'auteure à conserver un climat d'anonymat dans *L'Amant* montre bien qu'elle reste fidèle à ses préoccupations initiales, quitte à produire de l'ambiguïté. Nous y percevons donc à la fois un signe autobiographique et romanesque.

- Du "je" au "elle"

Dans *L'Amant*, les passages à la troisième personne (qui ne font pas plus d'une vingtaine de pages) ne viennent pas perturber l'énonciation du récit, l'auteure ayant pris soin de distribuer les synecdoques "la petite" ou "l'enfant" à l'intérieur de passages à la première personne, comme le démontre l'exemple suivant: "Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. Pour toi c'est le secondaire qu'il faudra. Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite¹³", ou encore: "Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle [sa mère] me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci¹⁴". Le "je" et le "elle" se trouvent donc liés par ces diverses appellations.

L'utilisation de la troisième personne ne provoque pas véritablement

¹³ *L'Amant*, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

un effet de dédoublement, mais plutôt une distanciation, c'est-à-dire un changement de position de la narratrice qui parle d'elle-même comme si elle était une autre. L'épisode de l'essayage du chapeau décrit bien la distanciation dont il est question ici. Par le biais d'une analepse, la narratrice raconte:

Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir¹⁵.

Bien que peu nombreux, les passages à la troisième personne surviennent à des moments-clés: les premiers mots échangés entre la petite et l'homme qui deviendra son amant, l'initiation sexuelle de la petite ainsi que son départ définitif pour la France. La situation narrative se modifie au moment où l'intensité émotive atteint son paroxysme. Lors de la première relation intime, le recours au "elle" s'explique par l'interdit qui y est transgressé, interdit que le "je" peut difficilement assumer: "Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit de ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller «jusqu'au bout de l'idée»¹⁶". Il en va de même au moment du départ où l'émotion est à son comble. La petite a envie de pleurer mais l'auteure explique: "Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants¹⁷".

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

La fusion je-elle est condensée sur deux pages où l'auteure s'amuse à faire des jeux de mots avec la rime en "elle": "Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, elle a pourtant dix-sept ans. C'est comme si je le devinais, elle ne saura jamais ce que je sais¹⁸". La coexistence du "je" et du "elle" entraîne une confusion au niveau de l'identité. Il y a jeu de doubles, les deux instances se confondant. Le "elle" est à la fois "elle" et une autre. D'autre part, la juxtaposition du "elle" crée un effet de distanciation. Ce procédé est surtout employé dans *L'Amant de la Chine du Nord* où il contamine la narration: "Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre [...]"¹⁹, ou bien: "L'enfant, elle, c'est de Pierre qu'elle a peur"²⁰. Selon Janet Paterson, ces jeux du signifiant, mettant "à nu le langage dans sa matérialité"²¹, caractérisent l'écriture postmoderne.

- Stratégie de distanciation et autobiographie

Paradoxalement, l'effet d'intimité perçu dans *L'Amant de la Chine du Nord* est dû à des procédés de distanciation et d'objectivation. En effet, les premières pages du roman, qui servent à mettre en place le décor, le climat et les personnages, sont ponctuées de phrases brèves s'apparentant à des didascalies. Comme le remarque Mireille Calle-Gruber

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 36. La référence abrégée sera désormais *L'Amant de la Chine*.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 32.

à propos de *Détruire, dit-elle*, les didascalies n'accompagnent pas le texte, elles sont le texte²². C'est donc dire que l'usage des didascalies en tant que technique de distanciation n'est pas exclusif à *L'Amant de la Chine du Nord*.

Des phrases courtes, un style télégraphique de même que l'absence de verbe définissent assez bien la composition de la didascalie. Voici, entre autres, comment l'auteure présente un des membres de sa famille: "Lui, c'est Paulo, le petit frère adoré par cette jeune soeur, celle-là qui n'est pas nommée²³". Pour sa part, Marguerite Duras se désigne sous l'épithète de «l'Enfant²⁴». Une fois de plus, le refus de nommer le personnage principal autrement que par la synecdoque «l'enfant» provoque une ambiguïté au niveau de l'énonciation. Nous verrons comment le paratexte parvient à pallier ce manque. Quant au décor, sa description minimaliste crée un climat d'indétermination: "Une maison au milieu d'une cour d'école²⁵", ou encore: "C'est une chambre à coucher coloniale. Mal éclairée. Pas de tables de chevet. Une seule ampoule au plafond²⁶".

L'usage de la troisième personne de même qu'un lexique composé presque exclusivement de pronoms et d'adjectifs démonstratifs (ce, ceci,

²² Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989, p. 67.

²³ *L'Amant de la Chine*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

celui-là), d'articles indéfinis et du pronom "on" accentuent la distanciation et l'atmosphère impersonnelle des premières pages, atmosphère incompatible avec les présupposés d'intimité et d'intériorité propres à l'autobiographique. Voici un exemple parmi tant d'autres pour illustrer la distanciation provoquée par le vocabulaire utilisé. Il s'agit d'un passage situé au début du roman, au moment de l'arrivée de l'enfant chez elle où sa mère l'attendait :

La voici. Elle vient du dehors. Elle traverse la chambre. Peut-être reconnaît-on sa silhouette, sa robe. Oui, c'est celle qui marchait vers le fleuve dans la rue droite le long du parc.
Elle va vers la douche. On entend le bruit de l'eau.
Elle revient.
C'est alors qu'on la voit. Oui. Clairement. C'est encore une enfant²⁷.

Divers éléments, distribués tout au long du roman, alimentent le climat d'impersonnalité: la troisième personne, le style télégraphique, le pronom "on", les démonstratifs. Pourtant, malgré la distanciation, l'effet obtenu s'apparente à l'autobiographie, et ce par la présence de la caméra que nous analysons maintenant.

- Narratrice-régisseuse

A la voix de la narratrice se substitue l'oeil de la régisseuse, l'objectif de la caméra: "Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle qui parle²⁸". La caméra joue le rôle de témoin externe. Elle permet

²⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

au lecteur de suivre les déplacements de l'enfant, installant du même coup le lecteur, avec l'utilisation du pronom "on" qui exclut la personne qui parle, dans la position de voyeur de l'histoire racontée: "La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc²⁹". Rappelons ici que d'autres écrivains ont tenté de repousser les frontières séparant l'écriture romanesque et cinématographique, en particulier Alain Robbe-Grillet qui, comme Marguerite Duras, a réalisé plusieurs films.

L'effet-caméra, introduit la plupart du temps par l'expression "on voit", établit une proximité, une complicité entre le lecteur-voyeur et le personnage de l'enfant, lui-même voyeur. C'est pourquoi, malgré la distanciation qu'il opère, nous croyons que ce procédé contribue à créer l'illusion autobiographique. La caméra devient une métaphore de la mémoire étant donné qu'elle permet d'enregistrer, de conserver les images et de les refaire défiler au rythme du souvenir. Grâce à cette tactique rétrospective propre à l'autobiographique, Marguerite Duras refait le parcours visuel de sa vie et nous invite à le visionner avec elle. L'espérance d'embrasser la totalité du passé personnel anime la plupart des rédacteurs d'autobiographies, remarque Georges Gusdorf³⁰. Pour compléter cette idée de totalité, Jean Ricardou note que la technique de la caméra offre l'illusion d'une *synthèse immédiate*, car la perception de l'objet filmé est une perception globale, contrairement à l'écrit où

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 375.

les différents aspects de l'objet décrit sont fragmentés³¹. Par la médiation de la caméra, Marguerite Duras tente, elle aussi, d'atteindre cet idéal de totalité: contempler sa propre existence du dehors. On comprend alors mieux pourquoi l'auteure a choisi d'utiliser le pronom "elle" de préférence au "je" pour arriver à la même fin: la construction de l'illusion autobiographique.

L'effet-caméra, percutant au début, se dilue au fil du roman. Toutefois, Marguerite Duras prend soin de disperser des indications de mouvement de caméra de temps à autre afin que le lecteur n'oublie pas la convention établie. De plus, l'existence de la caméra permet à l'auteure d'ajuster la focalisation sur un personnage précis: "On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder³²". La médiation de la caméra nous semble indispensable pour assumer la focalisation, étant donné que celle-ci s'avère difficile à l'intérieur du discours rapporté (dialogues), les personnages prenant la parole à tour de rôle.

- Discours rapporté et illusion autobiographique

L'association livre/film est mise en place dès le commencement de *L'Amant de la Chine du Nord*. Cependant, il faudrait plutôt parler de scénario que de film. D'abord à cause des didascalies, ensuite par la forme dialoguée qui domine toute autre forme de discours. En effet, le

³¹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 70.

³² *L'Amant de la Chine*, p. 32.

roman repose en grande partie sur le discours rapporté, les scènes dialoguées occupant l'espace privilégié du texte.

Le discours rapporté est la forme la plus «mimétique» de discours, celui où la distance entre le narrateur et le personnage est la moindre. Les traces du narrateur tendent à s'y effacer au profit du personnage, exposant ainsi l'aspect romanesque de la narration. Comme le remarque Lejeune: "[d]ans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole³³". C'est pourtant ce qui se produit dans *L'Amant de la Chine du Nord*, où le personnage de l'enfant prend le devant de la scène par la parole. L'auteure transgresse, par le fait même, un autre présupposé autobiographique.

Le discours rapporté donne l'illusion d'une prise directe sur le réel, caractéristique, comme nous l'avons déjà mentionné, du romanesque réaliste. Il participe à la création de l'effet de réel du texte. L'analogie cinématographique instaurée par l'auteure justifie le recours à la forme dialoguée. Le lecteur n'est pas uniquement témoin visuel de l'action, il entend les personnages s'exprimer. L'impression d'intimité et de complicité s'en trouve renforcée, nous amenant ainsi à considérer le discours rapporté comme une tactique autobiographique. D'ailleurs, le recours au dialogue rapporté à l'intérieur de récits perçus comme autobiographiques n'est pas exclusif à Marguerite Duras. Michel Tremblay

³³ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

utilise abondamment ce procédé dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* qu'il définit comme un récit de souvenirs.

On pourrait estimer que la précision des dialogues est incompatible avec l'entreprise autobiographique. En effet, "[o]n ne se souvient pas du mot à mot, mais du sens global, du sentiment, et de l'incidence en valeur de tel ou tel épisode sur la suite du temps vécu³⁴". S'il est vrai que les dialogues véhiculent une part d'invention, de romanesque, on ne peut pas dire que le style direct nuit à l'illusion autobiographique. La raison étant que les dialogues sont intégrés à une démarche scripturale, elle-même intégrée à une démarche d'écriture cinématographique. Nous ne pouvons faire abstraction de ce contexte. Nous entrons dans le roman comme dans un film. La caméra tourne, et est décrite ce qu'elle filme: l'histoire de l'enfant. Or, la caméra, contrairement aux humains, dispose d'une mémoire infallible. Les images et les conversations qu'elle enregistre ne sont pas altérées ou modifiées par le temps. La mémoire de la caméra est donc une mémoire absolue, d'où la crédibilité des dialogues dans le "roman". Grâce à la caméra, l'auteure se donne l'illusion de parvenir à son idéal de mémoire absolue.

- Construction d'une voix enfantine et illusion romanesque

L'énonciation occupe une place de choix dans les deux oeuvres de Marguerite Duras. Que ce soit *L'Amant* ou *L'Amant de la Chine du Nord*, les réseaux sémantiques tournant autour de la parole (dire, raconter, parler)

³⁴ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 472.

contaminent l'écriture. Toutefois, ce qui caractérise l'énonciation ce sont les marques d'oralité inscrites dans les deux récits analysés ici.

La construction d'une voix enfantine, proche du style parlé, rapproche les deux récits de Marguerite Duras de *Enfance* de Nathalie Sarraute. Pour Lejeune, *Enfance* est un: "[...] livre à entendre. [...] Un travail sur la voix: l'oral dans l'écrit [...]"]³⁵", remarque s'appliquant aux oeuvres de Marguerite Duras retenues ici, puisque les marques de l'oralité abondent dans les deux textes, et particulièrement dans *L'Amant de la Chine du Nord* où le discours rapporté occupe, comme nous l'avons vu, un espace privilégié.

Déjà dans *L'Amant*, plusieurs passages mettent en évidence l'aspect oral de l'énonciation: "Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est"³⁶". Le pronom "ça", la répétition de "rien" et l'inversion façonnent l'oralité de la voix narrative enfantine. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la construction de la voix est encore plus manifeste, car les paroles du personnage de l'enfant semblent nous parvenir sans la médiation de la narratrice. Cette impression est due à la combinaison de plusieurs éléments: l'emploi du présent de narration mêlé au récit oralisé et l'utilisation de la première personne, en ce qui concerne *L'Amant*. Le thème de "raconter l'histoire", que nous analyserons plus en

³⁵ Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", *Revue des sciences humaines*, no 217, janvier-mars 1990, p. 23.

³⁶ *L'Amant*, p. 31.

détail, participe aussi à l'inscription de l'oralité du texte.

L'ensemble du texte de *L'Amant de la Chine du Nord* semble avoir été conçu en vue d'un effet de voix. Que le discours soit rapporté ou transposé, il est marqué par les mêmes caractéristiques. Les signes d'oralité tels que: l'omission des "ne", le démonstratif "ça" et les répétitions accentuent le réalisme de la voix narrative et renforcent l'effet de réel produit par la forme dialoguée. Voici un exemple de discours transposé où les signes d'oralité sont perceptibles: "Elle le mène vers le lit, il sait rien, il dit rien, il fait ce qu'elle veut. Ça lui plaît à elle³⁷". On peut comparer avec une réplique de l'enfant à sa mère: "- Tu ne sais plus rien. Il faut que tu le saches, ça. Rien. Tu crois que tu sais et tu sais rien. Tu sais que pour lui, Pierre. Pour Paulo et moi tu sais plus rien. [...]"³⁸.

La construction de la voix narrative nous paraît liée au romanesque. En effet, c'est la pratique signifiante qui est mise en relief par le biais de l'énonciation, puisque l'effet d'oralité est le résultat d'un travail d'écriture. Le but recherché étant de créer une impression de réalité. Philippe Lejeune compare les règles que s'impose Nathalie Sarraute dans *Enfance* à celles que suit Stendhal dans la *Vie de Henry Brulard*. Ces règles se résument ainsi: "Éviter de reconstruire et de romancer. Essayer au maximum de retrouver dans la mémoire ce qui fut vécu et senti, sans rien y ajouter. Et mettre en scène le travail de la

³⁷ *L'Amant de la Chine*, p. 137.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

mémoire³⁹»; ce qui donne, selon lui, un «réalisme subjectif intégral⁴⁰». Cette définition s'applique avec justesse aux écrits de Marguerite Duras. D'ailleurs, nous montrerons plus loin comment les récits choisis exposent le travail de la mémoire.

En somme, l'énonciation des deux récits de Marguerite Duras participe à la fois à la construction de l'illusion autobiographique et romanesque. Il en résulte une lecture ambiguë, certains signes instaurant une lecture autobiographique alors que d'autres renvoient à la fiction.

2. Pratiques paratextuelles de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*

Comme nous l'avons déjà mentionné, le paratexte est ce qui donne forme au texte. Il comprend, entre autres, titres, sous-titres, préfaces, postfaces, avant-propos, notes infrapaginales, etc. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'ensemble du paratexte fournit des indices précieux quant à l'orientation de la lecture de l'oeuvre. Nous y percevons une stratégie de l'auteure visant à influencer la lecture du "roman" parfois vers l'autobiographique, parfois vers le romanesque.

D'abord, *L'Amant de la Chine du Nord* s'ouvre sur une brève note biographique (absente de *L'Amant*) qui informe le lecteur sur Marguerite Duras. Il y apprend que l'auteure est née en Indochine où elle a passé son enfance avant de rentrer en France à l'âge de dix-huit ans. Déjà ces

³⁹ Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ *Idem.*

informations inaugurales permettent au lecteur d'établir de manière minimale des liens entre l'histoire racontée (se déroulant en Indochine) et la vie de l'auteure. D'ailleurs, Marguerite Duras insiste sur son lieu de naissance. À deux reprises, le personnage de l'enfant affirme: "- Je suis née en Indochine. Mes frères aussi. Tous on est nés ici⁴¹". La relation entre l'auteure et le personnage de l'enfant est perceptible à travers cette indication. La présence de cette note s'explique sans doute par le fait que les premières pages du récit lui-même ne sont pas reçues d'emblée comme autobiographiques, contrairement à celles de *L'Amant*.

La note biographique constitue, selon nous, un premier indice paratextuel incitant à la lecture autobiographique du récit, car elle pose les fondements du pacte ou du "contrat générique" tel que conçu par Genette. Le contrat générique est constitué par "[...] l'ensemble du paratexte, et plus largement par la relation entre le texte et le paratexte, et le nom de l'auteur en fait évidemment partie [...]"⁴². C'est donc dire que le décodage du paratexte fournit des informations permettant de situer une oeuvre dans un genre plutôt que dans un autre, d'où l'intérêt de l'analyse paratextuelle de *L'Amant de la Chine du Nord* étant donné l'ambiguïté générique que le roman véhicule.

La page suivante de *L'Amant de la Chine du Nord* est réservée à la dédicace. On peut y lire: "à Thanh". Or, Thanh s'avère être un personnage secondaire du "roman". Le recours au nom propre est ici gage

⁴¹ *L'Amant de la Chine*, p. 38, 49.

⁴² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 42.

d'authenticité. Même s'il n'est pas en mesure de vérifier l'existence réelle de Thanh, le lecteur la suppose véridique. Grâce à la dédicace, le lecteur dispose d'un nouvel indice paratextuel lui permettant de faire une analogie entre la vie et l'oeuvre de l'auteure.

Suit une préface qui vient mêler les cartes. En effet, Marguerite Duras y indique clairement l'orientation de la lecture: une lecture romanesque. Elle précise que le livre aurait pu s'appeler: "*Le Roman de l'amant*". La préface se termine sur cette phrase assez explicite: "Je suis redevenue un écrivain de romans⁴³". Par ailleurs, les aveux qu'y fait Marguerite Duras, ceux d'avoir retrouvé l'envie de raconter une histoire et le bonheur qu'elle a éprouvé en l'écrivant, rattachent la préface à l'autobiographie. De plus, la référence à Thanh renforce l'authenticité de sa démarche. Ainsi, avant même d'avoir lu une seule ligne du "roman", le lecteur est confronté à des données paradoxales sur le statut du genre.

- Notes infrapaginales et illusion autobiographique

Le reste du paratexte est composé de quinze notes infrapaginales dispersées à travers le récit. Certaines, comme nous le verrons, renvoient à l'autobiographique, d'autres au romanesque. Enfin, plusieurs mêlent les deux niveaux d'interprétation.

Les notes les plus explicitement créatrices d'illusion autobio-

⁴³ *L'Amant de la Chine*, p. 11.

graphique sont celles qui renvoient à des oeuvres littéraires ou cinématographiques antérieures de l'auteure: *Un barrage contre le Pacifique*⁴⁴, *Emily L.*⁴⁵, *India Song*⁴⁶. Il est facile pour le lecteur de vérifier la véracité de ces références. Il lui suffit de lire la liste des oeuvres de Marguerite Duras publiée à la fin du livre. Les notes référant à des écrits antérieurs de la romancière nous semblent liées à ce que Genette nomme: l'épitéxte intime, c'est-à-dire "[...] tout message, direct ou indirect, concernant son oeuvre passée, présente ou à venir, que l'auteur s'adresse à lui-même, avec ou sans intention de publication ultérieure [...]"⁴⁷.

L'insertion de notes infrapaginales joue un rôle crucial, étant donné qu'elles permettent au lecteur d'associer, si ce n'était déjà fait, le personnage de l'enfant à l'auteure. Le pacte autobiographique repose donc en grande partie sur ces quelques notes. Celles-ci neutralisent l'effet romanesque de la préface et de l'énonciation en effaçant les doutes qui pouvaient subsister dans l'esprit du lecteur à propos de l'identité auteure-narratrice-personnage.

D'autres notes dans *L'Amant de la Chine du Nord* induisent une lecture autobiographique par leur thématique axée sur le privé (aveu,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 355.

rêve) et par l'atmosphère d'intimité qu'elles dégagent. Le lecteur ne disposant d'aucun moyen pour vérifier ces dires, c'est l'impression de vécu, d'authenticité qui le guidera. Comme cette note biographique concernant Hélène Lagonelle:

Hélène Lagonelle est morte de tuberculose à Pau où sa famille était revenue dix ans après avoir quitté la pension Lyautey. Elle avait vingt-sept ans. Elle était revenue d'Indochine où elle s'était mariée. Elle avait deux enfants. Toujours aussi belle elle était restée. D'après des tantes à elle qui avaient téléphoné après la parution du livre - *L'Amant*⁴⁸.

Le ton assertif de la note renvoie à l'autobiographique. L'auteure ne laisse planer aucun doute sur l'authenticité de ses révélations. De plus, en relisant l'extrait de *L'Amant* où il est question d'Hélène Lagonelle, on constate que la narratrice y exprimait son ignorance au sujet de ce qu'il était advenu de son amie:

Je n'ai pas su ce qu'est devenue Hélène Lagonelle, si elle est morte. [...] Elle est retournée à Dalat.[...] Je crois me souvenir que c'était pour la marier, qu'elle devait rencontrer un nouvel arrivant de la métropole⁴⁹.

On peut donc supposer que les affirmations de Marguerite Duras sont authentiques, qu'elle n'a appris que plus tard le destin de son amie Hélène qu'elle dévoile dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Par contre, les deux dernières lignes de la note biographique produisent un effet romanesque. On sent que Marguerite Duras prend la relève. Tandis que le

⁴⁸ *L'Amant de la Chine*, p. 54.

⁴⁹ *L'Amant*, p. 93.

début était rédigé sur un ton neutre, les dernières phrases laissent transparaître le style de la romancière. L'inversion "toujours aussi belle elle était restée" est une technique à laquelle recourt régulièrement Marguerite Duras dans ses romans, de même que l'absence de possessifs ("des tantes à elle" plutôt que "ses tantes"), caractéristique de *L'Amant de la Chine du Nord*. Par ces procédés stylistiques, qui mettent l'accent sur la pratique signifiante, la lecture autobiographique se trouve brouillée.

Une autre note infrapaginale se rattache à l'autobiographique par l'aveu que l'auteure y fait et le ton de la confidence dont elle se sert :

Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime. Pas un sou ne lui a jamais été rendu. Pas un blâme, jamais, n'a été prononcé contre les escrocs du Cadastre français⁵⁰.

Encore une fois, la stratégie de l'auteure consiste à mettre en scène les présupposés de vérité et de sincérité associés à l'autobiographique, le lecteur n'étant pas en mesure de vérifier la véracité des confidences dont il fait l'objet. On remarque tout de même l'emploi de l'adjectif «terrible» qui contamine autant *L'Amant* que *L'Amant de la Chine du Nord* ainsi que la répétition («pas un sou», «pas un blâme», «jamais») abondamment utilisée par l'auteure. Nous sommes ainsi amenée à constater de nouveau la précarité de la démarcation entre le romanesque et l'autobiographique puisque même les notes qui, à

⁵⁰ *L'Amant de la Chine*, p. 104.

première vue, se rattachent à l'autobiographique portent des signes stylistiques propres au romanesque.

- Notes infrapaginales et adaptation cinématographique

Nous avons déjà montré les liens étroits qu'entretient *L'Amant de la Chine du Nord* avec le cinéma. Ces liens ne concernent pas uniquement l'énonciation. Ils se répercutent dans le paratexte. En effet, cinq des quinze notes font explicitement référence à l'adaptation cinématographique du livre, notes qui débutent toutes de façon similaire («en cas de film» ou «en cas de cinéma»). Nous croyons que ces notes participent à la fois à l'illusion autobiographique et romanesque. Voyons ce qui en est.

En fait, les notes infrapaginales marquent ce que Genette appelle la fonction de régie du narrateur, c'est-à-dire la possibilité qu'a celui-ci d'organiser le discours en mettant l'accent sur certaines articulations, connexions, inter-relations du texte⁵¹. Dans le cas de *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est l'auteure qui assume cette fonction, en donnant des exemples, en suggérant des plans au futur réalisateur. De plus, Marguerite Duras indique ses préférences, insiste pour que tel aspect de son oeuvre soit respecté: "L'auteur tient beaucoup à ces conversations «chaotiques» mais d'un naturel retrouvé⁵²", ou encore:

⁵¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

⁵² *L'Amant de la Chine*, p. 212.

"L'auteur préfère cette dernière proposition⁵³". Elle donne même des indications sur la distribution du rôle de l'enfant: "[...] il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film [...]"⁵⁴.

En parlant ainsi en son nom, Marguerite Duras renforce l'illusion autobiographique. Le lecteur sait qu'elle a déjà réalisé des films (la liste de ses oeuvres précédentes nous le rappelle ou nous le fait découvrir). L'auteure exploite donc une autre dimension de sa personnalité à travers ces commentaires, accentuant du même coup leur crédibilité.

Malgré tout, l'aspect romanesque des notes infrapaginales ne doit pas être occulté puisque la plupart d'entre elles renferment des marques thématiques, stylistiques et syntaxiques qui renvoient au romanesque. Voici l'exemple d'une note dont le contenu est axé sur le thème du regard, thème récurrent aussi bien dans *L'Amant* que dans *L'Amant de la Chine du Nord* et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir:

En cas de film tout se passerait ainsi par le regard. L'enchaînement ce serait le regard. Ceux qui regardent sont regardés à leur tour par d'autres [...] Les plans d'ensemble, ici, ce n'est pas la peine parce que l'ensemble, ici, n'existe pas. C'est des gens seuls, des «solitudes» de hasard [...]"⁵⁵.

⁵³ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 172.

L'illusion romanesque est mise en évidence par le travail d'écriture (répétition de «ici») et le thème choisi. Cette note est en fait une analyse déguisée du roman. Marguerite Duras fournit au lecteur une piste, une orientation de lecture en signalant l'importance qu'occupe la thématique du regard dans son oeuvre littéraire et cinématographique.

Une autre note portant sur le film potentiel s'applique au roman. Elle se lit comme suit:

En cas de film, ce détail [chant vietnamien] se reproduirait à chaque rentrée de nuit de l'enfant. Pour marquer un quotidien de surcroît dont par ailleurs le film est dépourvu, mis à part les horaires des classes et ceux du sommeil, des douches et des repas⁵⁶.

Cette indication au sujet de la temporalité du film correspond avec l'utilisation des ellipses dans le roman, celui-ci se déroulant au rythme de la pension Lyautey, du lycée (quotidien de l'enfant) et de la vie à la garçonnière, lieu privilégié des amants où se déploie leur complicité à travers l'acte amoureux, le sommeil, les douches. Les ellipses débutent presque toujours par une brève indication sur le lieu de l'action qui alterne la plupart du temps entre la pension et la garçonnière, comme en témoignent les exemples suivants: "C'est la route du lycée. C'est sept heures et demie, c'est le matin⁵⁷", ou celui-ci: "Dans la cour de Lyautey Hélène Lagonelle attend son amie⁵⁸". La garçonnière est un endroit propice

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 120.

à l'intimité des amants: "La garçonnière. Ils sont dans le lit, l'un contre l'autre⁵⁹".

- Rapports du texte au paratexte

Des liens étroits unissent le texte au paratexte. Comme le remarque Genette, "[...] un élément de paratexte est toujours subordonné à «son» texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence⁶⁰". Il note aussi que si le paratexte "[...] n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte⁶¹". Dans *L'Amant*, la correspondance texte/paratexte est perceptible à travers l'usage des photographies de famille commentées par Marguerite Duras.

La description de photos de famille jalonnant le récit nous permet d'effectuer un parcours de lecture parallèle. C'est pourquoi, bien que les photographies fassent partie intégrante du livre, nous croyons qu'il est pertinent de les relier à la pratique paratextuelle.

Rappelons que l'idée de «l'image absolue» est le moteur de l'écriture de *L'Amant*. En effet, ce qui motive l'écriture du récit est une photographie qui n'a pas été prise au cours de la traversée du Mékong, le fameux jour de la rencontre de l'auteure avec l'homme qui allait susciter sa première passion amoureuse. Le moment de la rencontre

⁵⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁰ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

n'ayant pu être immortalisé sur pellicule, il incarne pour l'auteure un absolu qu'elle tente de faire revivre au moyen de l'écriture qui, comme la photographie, a le pouvoir de fixer et de figer le souvenir. Comme le note Gusdorf, "[é]ternisé, l'instant change de nature et devient un événement⁶²". C'est par la pratique scripturale que Marguerite Duras entend faire de la rencontre un événement, les nombreuses répétitions de cet épisode au cours du récit manifestent d'ailleurs cette volonté.

Les photographies de famille que la romancière commente mettent surtout en scène la mère. Une photographie récurrente est celle que Marguerite Duras nomme: «la photo du désespoir⁶³». Elle représente la mère et ses enfants dans la cour de la maison de Hanoi, alors que l'auteure est âgée de quatre ans. Pour Marguerite Duras, cette photographie est celle où elle reconnaît le mieux sa mère, car elle y retrouve "un certain état dans lequel [sa] mère tombait parfois [...] ⁶⁴", état de découragement, de désespoir, "[...] d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait⁶⁵". L'usage de photos est donc une manière détournée pour l'auteure de parler de la figure maternelle.

Les photographies que commente et décrit Marguerite Duras existent réellement. On peut les voir dans *Les lieux de Marguerite Duras*, que

⁶² Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 140.

⁶³ *L'Amant*, p. 41.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

Madeleine Borgomano considère comme l'hypotexte de *L'Amant*⁶⁶. Nous reviendrons sur ce point lors de l'analyse de l'intertextualité. En fait, peu importe que le lecteur sache si ces photographies existent "vraiment", en authentifiant le passé de l'auteure, en lui donnant une réalité tangible, les photographies accentuent l'illusion autobiographique. Le recours aux photos de famille produit un effet de réel, mettant au jour l'aspect autobiographique de la démarche de l'auteure.

D'autre part, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la correspondance texte/paratexte se manifeste surtout à travers les indications cinématographiques. En effet, les références explicites du texte au cinéma ne passent pas uniquement par les notes infrapaginales ou l'effet-caméra analysés précédemment. L'auteure disperse également des indications spécifiques au film à travers le roman. Par exemple, à propos de la "Valse désespérée du livre", la romancière explique que: "Dans le film, on n'appellera pas le nom de cette Valse⁶⁷". Plus loin elle ajoute: "[...] cette valse sera celle de la fin du film⁶⁸". La présentation du personnage de l'amant comporte elle aussi des préoccupations d'ordre cinématographique: "Il est un peu différent de celui du livre: il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. [...] Il est plus «pour le cinéma» que celui du livre⁶⁹". De même, après que

⁶⁶ Madeleine Borgomano, "L'Amant: une hypertextualité illimitée", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 67-77.

⁶⁷ *L'Amant de la Chine*, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

l'enfant et l'amant eurent fait l'amour pour la première fois, Marguerite Duras insère un passage intertextuel qui renvoie à *L'Amant*, passage où il est question d'un film:

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. [...] Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre [...]⁷⁰.

Toutes ces remarques auraient pu faire l'objet de notes infrapaginales, mais l'auteure a préféré les inclure dans le texte. D'ailleurs, Marguerite Duras semble s'amuser à mêler les deux niveaux, comme le démontre la façon dont débute un paragraphe de la page 91. On peut y lire:

En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine. Il est peut-être «maniaque» de cette histoire. Il y a dans cet excès une folie qui plaît à l'enfant⁷¹.

Le dialogue entre l'enfant et son amant reprend ensuite son cours normal. Il est tout de même étrange de retrouver un commentaire de ce genre à l'intérieur d'un roman. Il est alors légitime de questionner la pertinence d'insérer une indication cinématographique dans le roman alors que l'auteure nous a habituée à lire ces indications dans le paratexte. Nous pensons que le but visé par la romancière est de produire une ambiguïté additionnelle au niveau de la perception de ses écrits.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

D'autre part, il est indéniable que la note infrapaginale de la page 193 aurait pu être incluse dans le roman :

Elle ne sait plus ce soir-là de la première nuit de la mousson où ils étaient. Peut-être encore au café du rac à boire du choum ou à la fauverie du Jardin des Plantes à écouter les panthères noires pleurer la forêt, ou là, dans cette garçonnière. Elle se souvient de la résonance de la pluie sur la galerie qui écrasait le corps sans l'atteindre, cette aise soudaine du corps libéré de la douleur¹².

L'allusion à la mousson est en lien direct avec ce que le roman venait d'évoquer. On y décèle aussi des marques caractéristiques de l'écriture romanesque de *L'Amant de la Chine du Nord*: emploi de modalisateurs, imprécision temporelle, répétitions, thème de la mémoire. Nous analyserons d'ailleurs ces éléments un peu plus loin.

Cette façon d'imbriquer le roman dans les notes infrapaginales et inversement d'écrire le roman comme s'il s'agissait du paratexte, nous semble faire partie de la stratégie de l'auteure pour piéger la lecture de son oeuvre. La tactique consiste à créer le doute dans l'esprit du lecteur. La lecture autobiographique, suggérée par la dédicace, la note biographique et les notes référant à des oeuvres antérieures, tend alors à se confondre avec une lecture romanesque.

En résumé, si dans *L'Amant* la pratique paratextuelle participe à l'illusion autobiographique, comme la dédicace et les références aux écrits antérieurs pour *L'Amant de la Chine du Nord*, il reste que

¹² *Ibid.*, p. 193.

l'ensemble du paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* s'intègre si bien au roman que l'on est forcé d'admettre son influence romanesque sur la lecture autobiographique. Le lecteur est donc confronté à deux systèmes différents qui envoient des signaux contradictoires. Nous sommes ainsi amenée à reconnaître la contribution du paratexte à la construction du romanesque autobiographique.

CHAPITRE V

RÉSEAUX THÉMATIQUES, INTERTEXTUALITÉ ET PRATIQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

Le chapitre que nous abordons à présent sera consacré à l'analyse de plusieurs éléments thématiques qui jalonnent *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Nous montrerons en quoi ces oeuvres se rattachent à l'autobiographie à travers l'analyse de la thématique du privé, du regard et de la mémoire. Nous verrons aussi comment la pratique de l'intertextualité inscrit les deux récits dans le romanesque autobiographique.

À partir des travaux de Gusdorf, nous avons déjà souligné, dans la réflexion théorique, qu'une thématique axée sur le domaine privé est un présupposé essentiel de l'autobiographie. La thématique du privé comprend plusieurs facettes: engagement spirituel de l'auteur, thématique de la mort, introspection.

1. Thématique du privé et pratique autobiographique

Les topoï abordés par Marguerite Duras autant dans *L'Amant* que dans *L'Amant de la Chine du Nord* concernent le domaine privé, intime, relevant de l'autobiographique. L'auteure n'épargne pas à ses lecteurs la description de la première relation sexuelle de la petite ni les tensions

qui règnent entre les membres de sa famille: "Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir¹". Les excès de haine et d'amour ponctuent les récits. Parfois, dans la même phrase, amour et haine se trouvent réunis, comme en témoigne la façon paradoxale dont l'auteure appelle sa mère: "la saleté, ma mère, mon amour²". La romancière ne craint donc pas de montrer les sentiments privés, intimes qui l'habitent, quitte à se présenter sous un angle peu flatteur. Sa démarche scripturale cherche à s'inscrire par le fait même sous le sceau de la sincérité et de l'authenticité.

Le dévoilement de sentiments violents, comme la passion qui anime l'auteure pour son amant chinois, de même que les multiples réflexions personnelles façonnent le caractère privé des deux oeuvres de Marguerite Duras, les situant dans l'ordre de l'autobiographique. La thématique de la mort, qui contamine les récits, porte aussi des traces autobiographiques. Comme le note Georges Gusdorf; "[l]a conscience autobiographique serait [...] en quête de l'exaltation des puissances de vie face à l'imminence toujours actuelle de la mort³".

Or, les écrits de Marguerite Duras attestent de cette obsession de la mort. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'enfant explique à l'amant

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 13. La référence abrégée sera désormais *L'Amant*.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 192.

ses premières impressions lors de leur rencontre sur le bac, rencontre qui suscite la passion amoureuse. Elle lui dit avoir pressenti qu'il avait peur: "De quoi, je ne savais pas. Je ne sais pas encore. Je ne sais pas bien dire ça... peur à la fois de la mort... et peur de vivre aussi, de vivre une vie qui va mourir un jour, de le savoir tout le temps [...]"⁴. Paradoxalement, c'est par le biais du sentiment amoureux que l'enfant intériorise l'idée de la mort:

- Avec notre histoire, je crois que ma vie a commencé. La première de ma vie. [...]

- Comment tu sais...

- À ça, que quelquefois j'ai envie de mourir, de souffrir, j'ai envie d'être toute seule - sans toi pour t'aimer et souffrir de toi et penser à des choses que je ferai⁵.

L'engagement émotif que requiert le projet autobiographique amène l'auteure à réfléchir à divers événements qui ont marqué sa vie. Dans *L'Amant*, les pages les plus émouvantes renvoient aux réflexions de la romancière concernant la mort de son petit frère survenue en 1942. On perçoit qu'à travers l'écriture, Marguerite Duras cherche à approfondir la connaissance qu'elle a d'elle-même: "Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort"⁶. Ce besoin de comprendre, de faire son examen de conscience est, selon Georges Gusdorf,

⁴ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 143. La référence abrégée sera désormais *L'Amant de la Chine*.

⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁶ *L'Amant*, p. 129.

"ce qui situe ces textes dans une catégorie qui n'est pas celle des romans [...]".

L'auteure tient à partager les leçons qu'elle tire de cette expérience intime, douloureuse: "Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle, qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore⁸". Ces réflexions installent un climat d'intimité entre l'auteure et les lecteurs, climat qui relève de l'autobiographie. Pour contrer la mort, une seule solution s'impose: raconter, écrire. Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous analyserons la temporalité.

La thématique de la mort rejoint celle de la douleur et de la souffrance. Si l'amour est associé à la mort, il en est de même de la jouissance et du désir. Dès les premières pages de *L'Amant de la Chine du Nord*, désir et douleur se trouvent liés: "Jamais, dans les mois qui avaient suivi, ils n'avaient parlé de la douleur effrayante de ce désir⁹". Peu à peu, à mesure que le départ de l'enfant pour la France approche, la douleur remplace le désir. L'amant explique: "C'est la douleur que j'aime. Je ne t'aime plus. C'est mon corps, il ne veut plus de celle qui part¹⁰".

⁷ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 297.

⁸ *L'Amant*, p. 128.

⁹ *L'Amant de la Chine*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

Outre le désir, la jouissance est associée à la mort et à la douleur. La première relation sexuelle entraîne une douleur physique qui se transforme lentement en jouissance: "Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir¹¹". Dans *L'Amant* une expression caractérise le plaisir physique: "[...] cela a été à en mourir¹²". Cette expression reliant jouissance et mort revient à trois reprises dans le texte. De plus, le rapprochement qui s'opère entre le personnage de l'enfant et Anne-Marie Stretter (épouse de l'Administrateur général qui fascine l'enfant à cause de ses nombreux amants) provient du fait qu'elles sont toutes deux: "[...] livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir [...] ¹³".

L'omniprésence de la mort domine tous les autres thèmes abordés. La réflexion de l'auteure sur le sens de la vie, de l'amour et de la mort est caractéristique de ce que Gusdorf nomme la conscience autobiographique. Une seule chose est pire que la mort, écrit Marguerite Duras: la folie¹⁴, état attribué au personnage de la mère.

La folie renvoie à la question de l'intériorité et à celle de la mort. En effet, la folie isole du monde extérieur, elle enferme en lui-même celui qui en est atteint. Ce faisant, la personne en état de folie meurt au monde ambiant des sens pour se lover dans son univers

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

¹² *L'Amant*, p. 55, 92, 102.

¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴ *Ibid.*, p. 104.

intérieur. Dans l'entretien qu'elle accorde à Xavière Gauthier, Marguerite Duras réitère sa peur de la folie¹⁵. Pourtant la description qu'elle fait de son processus créatif s'en rapproche. Ainsi, l'auteure affirme que quand elle écrit, elle est "ailleurs":

Je suis à Calcutta avec les gens du Gange, peut-être c'est la seule différence, un ailleurs total, tandis que les gens sont peut-être ailleurs dans leur propre vie. Dans un ailleurs qui n'est pas imaginaire complètement, qu'ils pourraient quand même rejoindre. [...] Tandis que moi, c'est un ailleurs qui n'a rien, pas une racine commune avec le présent que je vis¹⁶.

Cette rupture avec le réel s'apparente à l'état de folie, mais une folie créatrice à travers laquelle les obsessions qui pourraient s'avérer destructrices se libèrent, comme la phobie de l'auteure pour la lèpre: "[...] la lèpre s'est répandue dans mes livres, ça m'a guérie de cette peur, c'est une thérapie en somme [...]"¹⁷. Chez Marguerite Duras, le processus d'écriture implique un passage du monde réel, tangible vers le monde intérieur, privé où se déploie l'imaginaire. Ce repliement sur soi, cette introspection sont caractéristiques, nous l'avons déjà fait remarquer, de la démarche autobiographique.

Comme nous l'avons souligné dans la réflexion théorique, la pratique autobiographique exige un investissement personnel que Gusdorf compare à une quête spirituelle. Pour lui, la seule décision d'écrire "[...]"

¹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 202.

¹⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

comporte une lourde charge initiatique; un seuil a été franchi, en deçà duquel il ne peut être question de revenir¹⁸". C'est sans doute à travers sa relation avec Paulo, le petit frère, que la romancière exprime le mieux sa spiritualité. Le personnage de Paulo lui inspire des pages sur l'immortalité, l'amour, la mort. Pour Marguerite Duras, Paulo est porteur de divinité. L'auteure le désigne comme un objet «sacré»: "Elle [l'enfant] se couche près de lui. Elle le regarde comme s'il était sacré¹⁹". De plus, ce caractère divin, sacré, est exacerbé par le mot qui définit la relation unissant le frère et la soeur: «adoration²⁰». L'aspect divin du petit frère rejaillit sur le personnage de l'amant puisque les deux protagonistes se confondent:

Ç'avait été cet après-midi-là, dans ce désarroi soudain du bonheur, dans ce sourire moqueur et doux de son frère que l'enfant avait découvert qu'elle avait vécu un seul amour entre le Chinois de Sadec et le petit frère d'éternité²¹.

Le refus de nommer le personnage de l'amant manifeste donc une volonté de sacralisation de la part de l'auteure: "Son nom à lui, elle l'avait oublié. Toi, elle disait. On le lui avait dit encore une fois. Et de nouveau elle, elle l'avait oublié²²", ou bien: "Elle dit son nom

¹⁸ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 290.

¹⁹ *L'Amant de la Chine*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

²¹ *Ibid.*, p. 209-210.

²² *Ibid.*, p. 82.

tout bas: la seule fois. Elle s'endort. Il n'a pas entendu²³". Comme le souligne Gusdorf:

[s]eul le Dieu de la Bible n'a pas de nom, ou plutôt il est celui dont le nom ne peut être prononcé par les créatures; le nom divin concentre en soi une telle densité de puissance sacrée que la réalité humaine ne supporterait pas la confiance d'une appellation dont l'approche lui demeure interdite²⁴.

C'est donc afin de préserver et d'accentuer la puissance sacrée du personnage de l'amant que l'auteure prend soin de ne pas le nommer. L'absence de nom fait en sorte que l'amant conserve une aura de mystère qui contribue à la dramatisation des romans, au même titre que l'usage du discours rapporté et des didascalies dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Mais la spiritualité chez Marguerite Duras dépasse l'aspect purement religieux. En effet, la quête de l'absolu, du non-compromis, de l'intériorité jusqu'à la folie, jusqu'à la mort du corps se retrouve dans toute son oeuvre. D'ailleurs, *L'Amant* n'est-il pas la reconstruction à l'infini de l'image absolue que représente pour l'auteure la scène initiatique de la traversée du Mékong, traversée où se produit l'ultime rencontre avec celui qui deviendra l'incarnation de l'amour idéal? Cet idéal, Marguerite Duras ne se lasse pas de le faire revivre à travers ses écrits, *L'Amant de la Chine du Nord* représentant la poursuite sans fin de cette quête d'absolu.

²³ *Ibid.*, p. 193.

²⁴ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 104.

2. *Regard, parole et introspection autobiographique*

L'introspection autobiographique perçue dans les oeuvres de Marguerite Duras retenues ici provient, entre autres, de la relation étroite qui lie le regard à la parole. Comme le remarque Bernard Alazet: "Regard et voix sont sans doute les termes que le texte durassien investit le plus. Évoqués jusqu'à l'obsession, ils ont écrit le ravissement de Lol, le non-regard d'Anne-Marie Stretter, le chant de la mendicante, le cri d'Aurélia Steiner²⁵". Sur ce point, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* perpétuent la fascination de l'auteure pour la thématique du regard et de la voix.

Selon nous, le regard concourt à l'illusion autobiographique en ce sens qu'il recrée *a posteriori* (temps autobiographique) une proximité, une intimité entre les amants. C'est d'ailleurs par un regard que se construit le premier élan de la passion amoureuse: "C'est dans le regard qu'il a sur elle qu'on devinerait qu'il va l'aimer, qu'il ne se trompe pas²⁶". Si bien que lorsqu'il cesse, le repliement sur soi s'instaure, créant une distance entre les amants: "Ils sont immobiles dans le lit enlacés cependant que séparés l'un de l'autre par les yeux fermés de lui, son silence²⁷".

²⁵ Bernard Alazet, "Les traces noires de la douleur", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 37.

²⁶ *L'Amant de la Chine*, p. 76.

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

L'absence de regard correspond souvent à l'absence de parole. Dès la première rencontre de l'enfant et du Chinois, la conversation cesse au moment où les regards sont dirigés vers l'extérieur, détournés de l'objet de désir: "C'est un arrêt du mouvement, de parler, ces faux regards vers la monotonie extérieure, la route [...] qui font cette histoire peu à peu se taire²⁸", ou encore, plus loin dans le récit: "Elle va vers lui. Elle dit rien, cesse de le regarder²⁹". Toutefois, dès que le regard intervient, la parole peut être enclenchée: "Ils mangent. Et ils parlent. Ils se parlent. Ils se regardent³⁰", ou bien: "Elle lève les yeux sur cet homme. Dans les larmes elle le regarde encore. Elle dit: [...]"³¹". Regard et parole façonnent l'intimité complice qui unit les amants. Parler, raconter, regarder, toucher sont des actes d'ouverture à l'autre qui incitent au dévoilement: "Elle prend ses mains et les met contre son visage à elle, elle les embrasse. Lui demande de lui raconter. Le Chinois raconte, les yeux sur elle seule, la petite Blanche, une histoire de la Chine impériale³²". Par le fait même, l'absence de parole et de regard entraîne une distanciation.

Ce processus de distanciation est mis en évidence lors de la séquence du restaurant où la famille de l'enfant rencontre pour la première fois l'amant chinois. Dans les deux oeuvres, cet épisode marque

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰ *Ibid.*, p. 119.

³¹ *Ibid.*, p. 222.

³² *Ibid.*, p. 107.

une transformation du regard porté par l'enfant sur son amant. La présence de la famille est une nouvelle réalité à laquelle l'enfant tente de faire face, et qui modifie le regard qu'elle pose sur son amant. Elle affirme: "Pour maintenant, pour ce soir, je ne t'aime pas, et je ne t'aimerai jamais³³". En fait, le Chinois devient l'amant de la fille, de la soeur vu par la mère et les frères.

Dans *L'Amant*, la distanciation est due, en grande partie, à l'absence de regard et de parole envers l'amant chinois: "Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus³⁴". D'ailleurs, le silence et l'absence de regard caractérisent la situation familiale: "Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. [...] Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas³⁵", d'où le manque de proximité et d'intimité entre les membres de la famille.

Contrairement à *L'Amant*, c'est la surabondance de regards qui crée une distance dans *L'Amant de la Chine du Nord*. En effet, l'auteure y présente un jeu de miroirs diversifié où les regards se croisent, se superposent. Il y a l'enfant qui "[...] regarde ceux-là, sa mère et son amant, les nouveaux venus de son histoire à elle, l'enfant³⁶" et le Chinois qui regarde l'enfant regarder sa famille. À la Cascade (dancing),

³³ *Ibid.*, p. 173.

³⁴ *L'Amant*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁶ *L'Amant de la Chine*, p. 159.

la mère regarde longuement l'amant de sa fille et vice versa. Ils entament une longue conversation où il est question de l'enfant. Tout en parlant à la mère, le Chinois garde les yeux sur le frère aîné qu'il observe avec fascination. Les fonctions d'introspection et d'intimité du regard, reliées à l'autobiographique, n'opèrent plus. Le regard est devenu générateur de distanciation plutôt caractéristique du romanesque.

- Regard et construction de la mémoire

Si le regard se fait aussi envahissant et intense, c'est qu'il participe activement à la construction de la mémoire. Chez Marguerite Duras, observer les autres, scruter les paysages équivaut à emmagasiner des données qui nourriront la mémoire et plus tard les livres, les livres de sa vie. Tout comme la lettre de l'écriture, le regard fixe le souvenir, il imprime des images, des sensations créant ainsi la mémoire. Dès la première rencontre avec le Chinois, le regard de l'enfant prépare la mémoire à recevoir tous les détails en vue d'une utilisation ultérieure: "Elle regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable³¹".

Ainsi, regarder intensément permet de ne pas oublier à la fois l'intériorité et le sentiment provoqués par le moment présent. De nombreux exemples témoignent de cette correspondance regarder/ne pas oublier: "Le Chinois la fixe comme si elle n'avait rien dit. Il la

³¹ *Ibid.*, p. 37.

regarde, il est occupé à ça seulement, la regarder pour après retenir en lui quelque chose de ça qui est devant lui, cette enfant blanche³⁸", ou encore: "L'enfant entre dans la garçonnière. Elle regarde. Peut-être pour ne pas oublier³⁹".

D'autre part, la parole permet la mise au jour de la mémoire. La parole, l'action de raconter stimulent l'imagination, transportant vers le monde intérieur de l'imaginaire celui qui parle autant que celui qui écoute: "Elle est tout entière dans cette histoire qu'elle raconte⁴⁰", ou bien: "Le Chinois s'est mis à écouter tout ce que l'enfant raconte de l'histoire. Il la laisse seule, loin. Elle, il l'a oubliée⁴¹". Les livres sont le moyen privilégié de Marguerite Duras pour parler, ne pas oublier son histoire, pour survivre à la mort qui détruit tous les espaces-temps du réel vécu. Nous y reviendrons lors de l'analyse de la thématique de "raconter l'histoire".

De même que le regard et la parole participent à l'introspection autobiographique en reconstruisant la mémoire de l'auteure, de même l'écriture joue un rôle similaire. Comme le note Gusdorf, "[l]'écriture enregistre, elle fixe le témoignage; elle organise la mémoire extra-corporelle [...] tandis que le vivant continue à suivre son chemin

³⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

[...] ⁴².

Dans les deux récits de Marguerite Duras, le regard se fait scrutateur, insolent, déplacé, farouche. C'est que l'auteure attribue au regard la faculté de découvrir la nature profonde d'une personne. Le regard vampirise. À force de regarder, l'âme révèle ses secrets. Le regard est donc pour l'auteure un moyen d'introspection autobiographique. Ce qu'elle nous donne à voir, c'est un regard sur son passé, sa vision des événements.

3. *Temporalité et mémoire*

Nous analyserons dans les pages suivantes la temporalité des deux oeuvres de Marguerite Duras. Nous verrons en quoi l'aspect temporel rejoint la pratique autobiographique ou s'en éloigne. Nous concentrerons notre analyse sur les points suivants: la rétrospection, l'usage du présent de narration, les modalisateurs et la thématique de "raconter l'histoire".

- Rétrospection et autobiographie

Si, comme nous l'avons déjà signalé, *L'Amant* se présente d'emblée comme un récit autobiographique, c'est en grande partie grâce au caractère rétrospectif qu'il affiche dès les premières pages, l'auteure y confrontant le lecteur à une narratrice vieillissante qui réfléchit sur

⁴² Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 475.

sa vie:

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. [...] J'ai un visage détruit⁴³.

Bien que la rétrospection s'intègre à une démarche autobiographique normative, "[...] la structure d'organisation paradigmatique [de *L'Amant*] vient contrecarrer l'habituelle programmation linéaire du récit rétrospectif⁴⁴". Effectivement, le récit oscille entre le présent et le passé au rythme de l'apparition des souvenirs de la narratrice. Dans *L'Amant*, analepses et prolepses s'entremêlent, conférant à ce texte une plus grande complexité temporelle que *L'Amant de la Chine du Nord* sur lequel nous reviendrons.

Ainsi, au même endroit du récit, la narratrice effectue plusieurs sauts dans le temps. Parlant des cheveux de l'enfant, elle affirme: "Ce jour-là j'ai aussi des tresses [...]"⁴⁵. Puis, quelques lignes plus loin, une prolepse nous projette plusieurs années après: "Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère"⁴⁶. Le paragraphe suivant nous ramène alors à l'épisode du bac: "Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans

⁴³ *L'Amant*, p. 9-10.

⁴⁴ Mireille Calle-Gruber, "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?", *Littérature*, no 63, octobre 1986, p. 110.

⁴⁵ *L'Amant*, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

et demi⁴⁷".

Le livre entier est construit selon un système de ruptures temporelles générateur de distorsions, rendant difficile le rétablissement de l'ordre du récit. Nous croyons que cette structure paradigmatique participe à l'illusion autobiographique, puisque la discontinuité de *L'Amant* correspond au reflux de la mémoire, à l'ordonnance inégale des souvenirs. La désorganisation temporelle met en évidence le travail de la mémoire propre à l'entreprise autobiographique. Par le fait même, le désordre temporel produit un effet de réel renforçant l'illusion autobiographique.

Si l'organisation temporelle du récit renvoie à l'autobiographique, la répétition de l'épisode de la traversée du bac relatant la rencontre de l'enfant et du Chinois qui deviendra son amant, nous met en présence d'un "temps mental, obsessionnel, celui de l'imaginaire⁴⁸". La séquence de la traversée du Mékong sur le bac marque le premier retour en arrière du récit et est reprise cinq fois, avec des modifications, dans les trente premières pages. Mireille Calle-Gruber relie ces brefs segments narratifs à des photogrammes sur pellicule: "[...] le rappel, indéfiniment, d'une image semblable, toujours variée de détails, déroule l'effet d'un «film intérieur» que ressasse une subjectivité tout employée, en quelque sorte, à se faire son cinéma⁴⁹".

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

Nous adhérons à la conclusion de Calle-Gruber selon laquelle l'épisode de la traversée en bac renvoie au romanesque. Cependant, nous sommes forcée d'admettre que l'argument qu'elle utilise (lien avec photogrammes) nous a aussi servi, à quelques nuances près, à démontrer les traces autobiographiques que recèle *L'Amant de la Chine du Nord*. S'il est vrai que la répétition de l'image du bac manifeste l'aspect imaginaire du récit, il n'en demeure pas moins que le «film intérieur» dont il est question concerne la vie de l'auteure. D'ailleurs, au sujet de *L'Amant*, il serait plus juste de parler de photographies. C'est plutôt avec *L'Amant de la Chine du Nord*, comme nous l'avons montré, que Marguerite Duras a poussé à l'extrême la scénarisation du fil de sa vie.

- Présent de narration et pratique autobiographique

Comme Nathalie Sarraute dans *Enfance*, Marguerite Duras utilise principalement le présent de narration dans les deux oeuvres retenues, procédé peu conventionnel en matière d'autobiographie. À ce propos, Lejeune note que l'emploi du présent de narration donne l'illusion d'une énonciation directe en plus d'introduire "[...] une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanéité⁵⁰".

Dans *L'Amant*, la plupart des souvenirs sont relatés au présent de narration ou au passé composé, provoquant un effet de simultanéité: "[...] tout se passe comme si l'histoire devenait contemporaine de sa

⁵⁰ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 14.

narration⁵¹". Le lecteur se trouve projeté directement dans le passé, l'usage du présent annulant l'habituelle distanciation des récits rétrospectifs: "Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée⁵²", ou bien, lors de la première relation intime entre les amoureux: "Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux. Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire⁵³". Le recours au présent rend sans doute avec plus de force l'intensité de l'émotion vécue avant que le souvenir ne la cristallise dans le récit; du moins le présent de narration donne plus d'impact à l'émotion.

La principale différence entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* réside dans le fait que dans *L'Amant*, Marguerite Duras ne nous fait pas perdre de vue que nous sommes en présence d'un récit rétrospectif. Les expressions "je me souviens", "je me rappelle" deviennent des leitmotifs qui ponctuent les reflux de la mémoire. Par contre, il en va autrement en ce qui a trait à *L'Amant de la Chine du Nord*. Le roman s'ouvrant au présent de narration, il n'y est plus question pour l'auteure, du moins à la première lecture, de se remémorer des événements passés. De plus, l'utilisation généralisée du discours rapporté efface les traces de rétrospection, accentuant du même coup l'illusion romanesque.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵² *L'Amant*, p. 24.

⁵³ *Ibid.*, p. 50.

Seuls quelques segments à l'imparfait, qu'il nous faut examiner de plus près, laissent croire au lecteur qu'il est en présence d'un récit rétrospectif, ces passages renvoyant tous au thème du souvenir. Le premier segment est intercalé dans l'épisode du voyage en voiture de l'enfant et du Chinois alors qu'ils viennent de faire connaissance. Il se lit comme suit:

Ils allaient se séparer. Elle se souvient combien c'était difficile, cruel, de parler. Les mots étaient introuvables tellement le désir était fort. Ils ne s'étaient plus regardés. Ils avaient évité leurs mains, leurs yeux⁵⁴.

Cette affirmation, insérée dans un roman qui jusque-là était écrit au présent de narration, provoque à la fois un effet prospectif et rétrospectif. Prospectif, car il nous projette dans le temps et démontre que l'auteure connaît la fin de l'histoire, mais aussi rétrospectif à cause du thème du souvenir évoqué pour la première fois.

Une autre séquence nous permet de considérer *L'Amant de la Chine du Nord* comme un récit rétrospectif. Il s'agit de la scène de la première relation sexuelle de l'enfant. Au moment où l'amant va pénétrer l'enfant, une voix affirme à l'imparfait:

Elle disait se souvenir de la peur. Comme elle se souvenait de la peau, de sa douceur. [...] Les yeux fermés elle touchait cette douceur, elle touchait la couleur dorée, la voix, le coeur qui avait peur, tout le corps retenu au-dessus du sien [...]⁵⁵.

⁵⁴ *L'Amant de la Chine*, p. 52.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

Puis, quelques pages plus loin, la voix récidive:

Elle disait qu'elle revoyait encore le visage. Qu'elle se souvenait encore du nom des gens, ceux des postes de brousse, des airs à la mode. [...]

Elle voyait encore clairement le lieu de détresse [...]. Du sang sur les draps. Et de la ville invisible, toujours extérieure, elle se souvenait⁵⁶.

Ces passages liés au souvenir perturbent la linéarité du roman et transforment la perception qu'en a le lecteur. Afin de s'assurer que le lecteur établisse le lien entre ces passages et l'identité de la romancière, Marguerite Duras a réservé quelques segments rétrospectifs à des références intertextuelles, autre forme narrative de réminiscence. Un de ces segments se rapporte à *L'Amant*. On peut y lire:

Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend le bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi [...]. Elle avait écrit les mots: la mer et deux autres mots: le mot: simplement, et le mot: incomparable⁵⁷.

La phrase exacte tirée de *L'Amant* se lit ainsi: "La mer, sans forme, simplement incomparable⁵⁸". Un autre passage lié au souvenir et écrit à l'imparfait fait référence au roman *Emily L.* de Marguerite Duras. Le "elle" qui se remémore renvoie donc indiscutablement à l'auteure; ce qui constitue un nouvel indice de pacte autobiographique. Ainsi, bien que l'ensemble du texte soit rédigé au présent de narration, nous croyons que

⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸ *L'Amant*, p. 50.

les rares passages à l'imparfait sont porteurs de traces autobiographiques.

- Modalisateurs et travail de la mémoire

Dans les deux romans de Marguerite Duras, le travail de la mémoire est mis en évidence par l'usage d'un discours fortement modalisé. Comme nous l'avons fait remarquer dans la réflexion théorique, les modalisateurs marquent un discours de l'hésitation. Il est composé d'adverbes, de locutions qui renvoient à l'incertitude (peut-être, sans doute, on dirait, il semble, etc.).

Les modalisateurs ont pour effet d'inscrire les souvenirs dans l'ordre de l'indécision, du doute. Rien n'est certain: "Marie-Claude Carpenter. Elle était américaine, elle était, je crois me souvenir, de Boston⁵⁹", ou encore: "Je me souviens mal des jours⁶⁰". Au sujet de la mort du frère aîné, l'auteure affirme: "Quand il meurt c'est un jour morne. Je crois du printemps, d'avril⁶¹". De même, les dates restent floues. Dans *L'Amant*, sauf quelques années précises, il est surtout question de "ce jour-là", "ce matin-là", "à cette époque-là"; ce qui entraîne une déflation de l'illusion réaliste. L'auteure avoue même oublier: "J'oublie tout, j'oublie de dire ça, qu'on était des enfants rieurs, mon petit

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

frère et moi, rieurs à perdre le souffle, la vie⁶²". En mettant l'accent sur l'adéquation entre l'auteure-narratrice, sujet de l'énonciation, et le "je" du personnage, les modalisateurs participent à la construction du pacte autobiographique, car comme nous l'avons vu avec Lejeune, l'identité auteur-narrateur-personnage est un présupposé nécessaire à l'établissement d'un tel pacte.

La mémoire hésitante de la romancière, instaurant le doute quant à la véridicité des faits évoqués, ouvre une brèche sur l'imaginaire. Il y a volonté de la part de l'auteure de combler les vides. Décrivant la tenue vestimentaire arborée le jour de la rencontre avec le Chinois, la narratrice s'exprime ainsi:

Je ne me souviens pas des chaussures que je portais ces années-là mais seulement de certaines robes [...]. 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 porte⁶³.

D'autres exemples relient le travail de la mémoire au romanesque, comme celui où, ne se souvenant plus de la provenance du chapeau qu'elle porte ce jour-là, la narratrice se risque à une supposition: "Voilà ce qui a dû arriver [...]"⁶⁴.

Le discours modalisé, inscrivant dans le texte la marque de

⁶² *Ibid.*, p. 78.

⁶³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

l'auteure-narratrice, participe à l'ambiguïté des oeuvres de Marguerite Duras. En somme, les modalisateurs renferment une part de romanesque à cause du travail de la mémoire et des tentatives pour combler ces manques qu'ils mettent au jour. D'un autre côté, en exposant le travail mnémonique, ils contribuent au maintien de l'illusion autobiographique. En effet, le travail de la mémoire est inhérent à toute entreprise autobiographique puisqu'elle oscille, comme nous l'avons vu, entre le présent de l'écriture et la remémoration du passé. C'est ainsi que nous en arrivons à la conclusion que l'usage d'un discours fortement modalisé concourt à la construction du romanesque autobiographique dans les deux récits de Marguerite Duras. En fait, c'est l'écart entre l'écriture et la réalité que le discours modalisé met en évidence. Or, comme le souligne Gusdorf:

[l]e texte obtenu, ce qui est venu à l'expression, n'est pas de la même nature que la réalité mentale antérieure à la formulation, et que la formulation a dissipée à jamais. L'écriture du moi se lance à la vaine poursuite d'une réalité impossible à atteindre, la consistance de l'écrit se trouvant en désaccord avec la fugacité, la précarité de l'ordre mental⁶⁵.

C'est donc cette inadéquation entre l'écrit et le réel que Marguerite Duras fait ressortir par le biais de modalisateurs. Il en résulte un plus grand réalisme de la pratique autobiographique, les oeuvres reflétant la difficulté, pour celui qui désire raconter sa vie, d'accéder à la mémoire. La démarche autobiographique de l'auteure cherche ainsi à s'inscrire sous le sceau de la sincérité et de l'authenticité,

⁶⁵ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 335.

présupposés chers à l'autobiographie.

- Raconter l'histoire ou la quête d'intemporalité

Si le thème de "raconter l'histoire" est déjà présent dans *L'Amant*, il acquiert une dimension beaucoup plus vaste dans *L'Amant de la Chine du Nord* où les mots "raconter", "dire", "parler" et "histoire" contaminent la narration. Presque tous les personnages du roman racontent à un moment ou à un autre: la mère, Hélène Lagonelle, et surtout l'enfant et son amant. Ils racontent à d'autres, donc se racontent des histoires. Le seul personnage omniprésent qui s'abstient de raconter est Pierre, le frère aîné, personnage in-désirable au sens fort: "On a tous pensé à le tuer, même ma mère⁶⁶", dit l'enfant en parlant de lui. Le personnage de l'enfant est particulièrement friand d'histoires. Elle aime raconter et écouter les autres raconter. Il y a quelque chose de puéril dans cette fascination. L'amant le lui fait remarquer: "- J'oublie quelquefois comme tu es petite encore, une enfant... C'est quand tu écoutes les histoires que je me souviens...⁶⁷". La construction d'une voix enfantine, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, a l'avantage de le rappeler aux lecteurs.

La conversation est la principale activité de l'enfant et de son amant, d'où le recours au discours rapporté par Marguerite Duras. Le contenu des histoires que les amoureux racontent a peu d'importance.

⁶⁶ *L'Amant de la Chine*, p. 176.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

L'accent est plutôt mis sur le rituel entourant la parole et l'écoute, rituel qui se déroule dans un climat d'intimité et de complicité. La garçonnière, lieu isolé au sud de la ville, anonyme, mais n'appartenant qu'à eux, permet l'installation d'un tel climat entre les amants.

La fréquence des adverbes "souvent", "encore", "toujours" montre le caractère obsessionnel que revêt la thématique de "raconter l'histoire". Raconter permet au moment présent de durer, force la présence constante de l'Autre, objet de désir. L'enfant demande à l'amant de lui répéter ce qu'il a entendu ou dit: "- Comment il t'a dit... Dis-moi les mots⁶⁸", ou bien: "[...] Dis-moi encore...pour être riche, pour rien faire et le supporter... il faut l'argent et quoi en plus...⁶⁹". L'enfant ne se lasse pas des histoires de celui qui l'habite: "- Je pourrais écouter cent fois tes histoires de la Chine...⁷⁰", ni des siennes: "Elle lui dit qu'elle raconte souvent cette histoire [...]"⁷¹. La répétition joue un rôle incantatoire, ritualise le rapprochement des êtres et des corps.

Les gens plaisent moins à l'enfant que les histoires qui s'y rattachent. D'ailleurs, l'enfant explique à son amant que ce qui la fascine chez Anne-Marie Stretter, c'est son histoire, c'est-à-dire de savoir qu'elle a de nombreux amants et qu'un homme se soit tué par amour pour elle. Pour l'enfant, connaître l'histoire d'une personne équivaut

⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

à reconnaître la personne intérieure et invisible au seul regard, d'où l'importance de l'autobiographie pour l'enfant devenue auteure.

L'enfant découvre le pouvoir de séduction des mots, elle constate que raconter a des répercussions sur ceux qui écoutent. À force d'entendre l'enfant parler de son petit frère Paulo et de son amant Chinois, Hélène Lagonelle commence à aimer Paulo et à désirer l'amant de son amie: "Elle est comme heureuse Hélène Lagonelle, ces jours-là, comme amoureuse du Chinois à son tour, en en entendant parler par l'enfant de Sadec¹²". Raconter, c'est se rendre désirable et rendre désirables à l'autre les choses ou les gens dévoilés par la passion, voilà pourquoi Marguerite Duras ne permet pas au personnage du frère aîné, l'exclu, de s'exprimer.

- Raconter pour écrire

Tout au long de *L'Amant de la Chine du Nord*, Hélène Lagonelle et l'amant agissent en auditeurs privilégiés et pourrait-on dire, en lecteurs privilégiés puisque raconter et écrire occupent des fonctions similaires. En effet, lorsque l'enfant raconte, comme lorsqu'elle regarde, elle se trouve déjà dans un processus de création. Elle prépare la route à l'écriture qui viendra plus tard: "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 vie¹³". L'amant et Hélène

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *L'Amant*, p. 126.

Lagonelle jouent le rôle de narrataires auxquels peuvent se substituer les lecteurs. Ainsi, par la médiation de personnages-auditeurs, nous percevons une tactique autobiographique de la romancière visant à instaurer un pacte implicite avec ses lecteurs.

La relation raconter/écrire est clairement établie par Marguerite Duras dans l'épisode où l'enfant se propose de parler de sa famille au Chinois: "Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça: la vie de ma mère¹⁴". À une autre occasion, se projetant dans le futur, les amants évoquent la nécessité qu'un livre soit écrit sur leur histoire:

- Puis un jour on parlera de nous, avec des nouvelles personnes, on racontera comment c'était.
 - Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l'histoire.
 - Je ne sais pas.
 - [...]
 - Et un jour on mourra.
 - Oui. L'amour sera dans le cercueil avec les corps.
 - Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil.
 - Peut-être. On ne peut pas savoir.
- Le Chinois dit:
- Si, on sait. Qu'il y aura des livres, on sait.
- Ce n'est pas possible autrement¹⁵.

Écrire un livre est une manière de perpétuer le souvenir de l'histoire afin qu'elle ne sombre pas dans l'oubli, afin que la parole survive au deuil de la séparation des amants et, *a fortiori* à leur mort. L'écriture permet d'atteindre l'intemporalité tant souhaitée par

¹⁴ *L'Amant de la Chine*, p. 101.

¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

l'auteure. Gusdorf note à ce propos que :

[...] l'écriture est le moyen utilisé pour la fixation de la conscience de soi dans le présent, et pour l'avenir. Par l'écriture, enregistrement de la parole, je me donne à moi-même la parole; je transfère ma parole de l'ordre de la temporalité précaire et fugitive à l'ordre de l'intemporalité¹⁶.

L'enfant a conscience de vivre un moment privilégié. Cette passion pour un homme Chinois est unique, insolite, "incomparable". Voilà peut-être une autre raison qui la pousse à vouloir rendre leur histoire publique. Un passage nous éclaire sur ce point. L'enfant explique à son amant qu'un jour il devra tout raconter à sa femme afin :

[...] que ce soit encore et encore raconté par des gens, n'importe qui, pour que le tout de l'histoire ne soit pas oublié, qu'il en reste quelque chose de très précis, même les noms des gens, des rues, les noms des collèges, des cinémas il faudrait les dire, même les chants des boys la nuit à Lyautey et même les noms d'Hélène Lagonelle et celui de Thanh, l'orphelin de la forêt de Siam¹⁷.

Cet extrait, qui résume *L'Amant de la Chine du Nord*, montre l'importance accordée par l'enfant au fait que leur histoire soit connue, avec le maximum de références à la réalité onomastique passée, du plus grand nombre de personnes afin que la mémoire en soit préservée et qu'elle puisse se multiplier à l'infini à travers ceux qui en auront connaissance, en l'occurrence, ses lecteurs. Écrire l'histoire est une façon d'atteindre plus de gens, permettant ainsi à l'histoire, en se

¹⁶ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 325.

¹⁷ *L'Amant de la Chine*, p. 223-224.

répercutant à travers le public de lecteurs, de se perpétuer et d'assurer la permanence de l'auteure. L'enfant et l'amant signent ainsi à eux deux un pacte du souvenir à raconter.

Or, cette volonté de rendre l'histoire publique véhicule une part de romanesque. Rendre publique l'histoire intime entre en contradiction avec le présupposé d'intimité que l'on attribue à l'écriture autobiographique. Gusdorf note que le texte à caractère intime "[...] est destiné en premier lieu à l'usage privé du rédacteur [...]"⁷⁸. Toutefois, plus le cercle des lecteurs s'élargit, souligne-t-il, et encore plus si le livre bénéficie de publicité, alors "[...] la notion d'intimité a perdu son intensité intrinsèque; elle ne se distingue plus d'un procédé d'écriture romanesque [...]"⁷⁹.

L'illusion romanesque est accentuée par le vocabulaire utilisé par Marguerite Duras (raconter, histoire, commencement, dire, écouter, enfant). Ce réseau sémantique incite le lecteur à croire qu'il est en présence d'un roman conventionnel. Les "il dit" ou "elle dit" nous ramènent toujours au thème de l'histoire, celle que les amants racontent et celle qu'ils raconteront à d'autres plus tard.

Malgré tout, raconter l'histoire est surtout un moyen de ne pas oublier, d'accéder à l'intemporalité, à la mémoire absolue, comme nous

⁷⁸ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, *op. cit.*, p. 288.

⁷⁹ *Idem.*

l'avons déjà observé. En ce sens, nous considérons que cette thématique participe à l'illusion autobiographique.

4. *Pratiques intertextuelles chez Marguerite Duras*

L'ensemble des oeuvres littéraires et cinématographiques de Marguerite Duras ont la particularité de se répondre, de s'interpeller. D'un roman à l'autre, des personnages refont surface, des réseaux sémantiques similaires sont exploités, des fragments référant à des oeuvres antérieures sont perceptibles. C'est ce que nous appelons l'intertextualité, c'est-à-dire tout ce qui met un texte "en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"⁸⁰. La pratique intertextuelle nous intéresse, car nous y voyons une marque du romanesque autobiographique.

La pratique de l'intertextualité a fait l'objet de plusieurs études⁸¹. Cependant il s'agit surtout d'analyses de romans qui se réfèrent à des textes écrits par d'autres auteurs. Par exemple, l'étude de *Neige noire* d'Hubert Aquin permet d'identifier des extraits d'*Hamlet* de Shakespeare⁸².

⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁸¹ André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 304 p. ; Anne Marie Miraglia, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Québec, Les Éditions Balzac, 1993, 243 p.

⁸² André Lamontagne, *ibid.*

Or, les oeuvres de Marguerite Duras ont la singularité de procéder d'un autre type d'intertextualité très forte, fondée sur ses propres oeuvres. En effet, la plupart des créations de Marguerite Duras renferment une part des oeuvres antérieures, et servent de base à celles qui vont venir. La différence fondamentale entre cette pratique de l'intertextualité et celle que l'on retrouve, par exemple, dans les Rougon-Macquart de Zola réside dans le fait que chez Zola chaque roman se présente comme la suite du précédent, ce qui n'est pas le cas de l'oeuvre de Marguerite Duras. Ainsi, chez Marguerite Duras chaque roman ré-écrit le précédent. Il y a recherche de la manière parfaite, parfaitement assumée intérieurement par le travail incessant fait avec la mémoire. Il ne s'agit donc pas ici d'une suite, mais plutôt d'une redite. À ce propos, Bernard Alazet décrit avec justesse la particularité de l'écriture durassienne: "Écrire serait donc écrire à nouveau, ré-écrire, citer ce qui s'est déjà déposé, écrit en soi, et s'offre à la lecture, au déchiffrement⁸³".

En ce sens, *L'Amant* n'innove pas vraiment sur le plan du contenu, mais il a la caractéristique de rassembler, comme le souligne Aliette Armel, "[...] pour la première fois ce qui était éparpillé de livre en livre, de confidence en confidence, autour d'un fil conducteur directement lié à la vie de l'auteur[e]⁸⁴". Dans la même lignée, Madeleine Borgomano note que "*L'Amant*, en mettant en abyme l'oeuvre entière, tend

⁸³ Bernard Alazet, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁴ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor astral, 1990, p. 14.

au lecteur un miroir où se perdre et se révèle une prodigieuse machine à provoquer des lectures «illimitées»⁸⁵. Selon Janet Paterson, les effets de citation ou de calque que produit la pratique de l'intertextualité sont souvent repérables dans la littérature postmoderne⁸⁶.

Ce qui est condensé dans *L'Amant*, c'est, entre autres, le personnage de la mendiante qui traversait des oeuvres antérieures comme *Le Vice-Consul* et *India Song* ainsi que celui de Anne-Marie Stretter que l'on trouvait déjà dans les deux romans ci-haut mentionnés et dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. D'ailleurs, dans *Les Yeux verts*, Marguerite Duras publie "[...] les documents bruts prouvant l'existence de cette femme [celle qui a inspiré le personnage de Anne-Marie Stretter] et son identité: Élisabeth Striedter⁸⁷"; ce qui montre, une fois de plus, que la matière romanesque trouve son appui dans la vie de l'auteure. D'autres éléments constitutifs de *L'Amant* étaient annoncés dans *Un barrage contre le Pacifique*, *Des journées entières dans les arbres* ou *Le Vice-Consul*⁸⁸, tels que la vie en Indochine, la folie de la mère, la lâcheté du frère aîné.

La création cinématographique relève aussi de l'intertextualité puisque les films ont presque toujours pour origine un texte préexistant.

⁸⁵ Madeleine Borgomano, "L'Amant: une hypertextualité illimitée", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 73.

⁸⁶ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 32.

⁸⁷ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

Ainsi, Marguerite Duras tire de *L'Amour* le scénario de *La femme du Gange*, scénario écrit pendant la rédaction de *India Song*⁸⁹, lequel deviendra à son tour un film et une pièce de théâtre portant le même titre.

- Intertextualité et références explicites à l'oeuvre

L'intertextualité est surtout constituée de fragments qui réfèrent, de manière plus ou moins explicite, à des oeuvres antérieures. La pratique intertextuelle est une façon pour Marguerite Duras de réécrire constamment son histoire. D'autres écrivains ont exercé un droit de reprise sur leur vie en multipliant les versions de leur passé. Georges Gusdorf rapporte, entre autres, les cas de Sartre, de Goethe et de Sand⁹⁰, mais il s'agit ici d'autobiographies plus clairement établies. En fait, Gusdorf souligne qu'"[...] aussi longtemps que se poursuit l'histoire d'un être humain, celui-ci garde un droit de reconstituer à son image le passé de son avenir"⁹¹.

Dans *L'Amant*, l'auteure applique son droit de regard en invitant le lecteur à effectuer une lecture intertextuelle. Au sujet de la voiture dans laquelle prend place le Chinois, elle affirme: "Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans

⁸⁹ Alain Vircondelet, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991, p. 328.

⁹⁰ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 459-461.

⁹¹ *Ibid.*, p. 475.

la littérature⁹²", elle la fera dans *Le Vice-Consul*. Évoquant la rencontre avec son futur amant, Marguerite Duras rectifie: "Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme j'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire [...]"⁹³". Le roman dont il est question ici est *Un barrage contre le Pacifique*.

Parfois, la référence est moins explicite, comme dans cet extrait: "J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiantes des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong [...]. Elle est toujours arrivée à Calcutta d'où qu'elle soit venue"⁹⁴". Ce fragment résume l'itinéraire du personnage de la mendiante à travers les écrits de Marguerite Duras, personnage dont l'errance à Calcutta est décrite dans *Le Vice-Consul*.

En ce qui a trait à *L'Amant de la Chine du Nord*, les passages intertextuels renvoient surtout à *L'Amant* que l'auteure qualifie de "premier livre": "Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci"⁹⁵". C'est un autre extrait tiré de *L'Amant de la Chine du Nord* qui nous permet d'établir avec certitude l'analogie entre le "premier livre" et *L'Amant*: "Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche

⁹² *L'Amant*, p. 25.

⁹³ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁵ *L'Amant de la Chine*, p. 13.

qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre⁹⁶". Or, en vérifiant dans *L'Amant*, on constate que Marguerite Duras utilisait à peu de choses près les mêmes termes pour rendre compte d'une réalité similaire: "Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre⁹⁷".

La rencontre avec le Chinois donne lieu à d'autres liens intertextuels: "C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres⁹⁸", ou encore: "Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres [...] ⁹⁹". La description de la tenue vestimentaire correspond en tout point à celle de *L'Amant*. Un peu plus loin dans le récit, il est question du «visage détruit¹⁰⁰» de l'enfant, expression que l'on retrouve aussi au début de *L'Amant*. Lorsque la relation intertextuelle est moins évidente, la romancière la rétablit à l'aide du paratexte infrapaginal, comme c'est le cas pour les segments qui renvoient à *Emily L.*¹⁰¹ et à *India Song*¹⁰².

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁷ *L'Amant*, p. 55.

⁹⁸ *L'Amant de la Chine*, p. 35.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰² *Ibid.*, p. 236.

- Pratique de l'hypertextualité

Examinons à présent ce que Genette nomme l'hypertextualité, c'est-à-dire la relation qui unit un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte, en l'occurrence *L'Amant*)¹⁰³. Pour Genette, l'hypertextualité est un des cinq types de relation que régit la transtextualité, ou ce que nous appelons l'intertextualité.

Sur le plan macroscopique, les affinités thématiques entre *L'Amant de la Chine du Nord* et *L'Amant* sont assez nombreuses pour que nous puissions affirmer qu'il y a un lien hypertextuel. D'abord, on note une analogie entre les deux oeuvres concernant le cadre spatio-temporel qu'elles mettent en place. Dans les deux cas, les événements relatés se déroulent en Indochine en 1930. Bien que *L'Amant* fasse allusion à la période de la Deuxième Guerre (1943) et à l'année 1942 (mort du petit frère), le récit se concentre sur l'année précédant le départ de l'enfant pour la France, soit 1930.

De plus, au niveau thématique, on constate que *L'Amant de la Chine du Nord* reprend sensiblement les mêmes thèmes que *L'Amant*. Ainsi, les thématiques de la mort, du regard, de la passion amoureuse contaminent les deux oeuvres. La rencontre de l'enfant et du Chinois et les répercussions qu'elle implique occupent l'espace privilégié des deux textes. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, les mêmes personnages

¹⁰³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

reviennent et inspirent des sentiments identiques à l'enfant: la mère (amour-haine), le frère aîné (haine), le petit frère et l'amant (amour), la mendicante (peur) et Anne-Marie Stretter (fascination). Il y a donc cohésion thématique entre les deux oeuvres.

C'est au niveau formel que les différences nous paraissent plus marquées. On remarque ce que Genette nomme une transmodalisation, c'est-à-dire un changement de mode. En passant de *L'Amant* à *L'Amant de la Chine du Nord*, le récit passe du mode narratif au mode dramatique. Cette dramatisation se traduit, au niveau de l'énonciation, par l'emploi du discours rapporté, éludé dans *L'Amant*. Ainsi, plusieurs scènes de *L'Amant* qui étaient livrées de manière indirecte sont transposées en style direct dans *L'Amant de la Chine du Nord*, avec des modifications mineures. Un exemple de transmodalisation nous est offert dans la séquence où il est question de la fortune du père de l'amant chinois. Dans *L'Amant*, la scène débute ainsi:

Il [le Chinois] dit que parler d'argent l'ennuie, mais que si j'y tiens il veut bien me dire ce qu'il sait de la fortune de son père. Tout a commencé à Cholen, avec les compartiments pour indigènes. Il en a fait construire trois cents. Plusieurs rues lui appartiennent. [...] Tout à coup il me fait un roman sur les compartiments. Leur coût est moins élevé que celui des immeubles ou des demeures individuelles et ils répondent beaucoup mieux aux besoins des quartiers populaires que les habitations séparées¹⁰⁴.

Alors que, plus tard, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la même séquence nous est présentée en style direct:

¹⁰⁴ *L'Amant*, p. 60-61.

Il dit que son père ne parle jamais d'argent, ni à sa femme, ni à son fils. Mais il sait comment ça a commencé. Il raconte à l'enfant:

- Ça a commencé avec les compartiments. Il en a fait construire trois cents. Plusieurs rues de Cholen lui appartiennent.

- Ta garçonnière, c'est ça...

- Oui. Bien sûr.

[...]

- Tu parlais des compartiments...

- Les compartiments, ça rappelle les cases de l'Afrique, les paillotes des villages. C'est beaucoup moins cher qu'une maison. Et ça se loue au prix fixe. C'est sans surprise. C'est ce que préfèrent les populations de l'Indochine, surtout celles qui viennent des campagnes [...]¹⁰⁵.

D'autres scènes de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* se distinguent par un changement de mode, dont l'épisode crucial où l'enfant dévoile à son amant les secrets familiaux, après qu'ils eurent fait l'amour pour la première fois. Dans *L'Amant*, l'épisode est fortement narrativisé, la présence de la narratrice se fait sentir à travers l'utilisation des subordonnées:

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 [...]. Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer¹⁰⁶.

Une fois de plus, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la même scène reprise est intégrée à un dialogue entre l'enfant et son amant:

¹⁰⁵ *L'Amant de la Chine*, p. 89-91.

¹⁰⁶ *L'Amant*, p. 51.

- Ça fait rien que tu n'écoutes pas. Tu peux même dormir. Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça: la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu'elle est folle [...].

- C'est ça, qui te donne envie d'écrire ce livre...

L'enfant:

- C'est pas ça tout à fait. C'est pas l'échec de ma mère. C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire¹⁰⁷.

En fait, cette séquence relève plutôt du monologue. L'amant intervient peu, c'est l'enfant qui prend la parole. Lors de cet épisode, le personnage de l'enfant devient narratrice de sa propre histoire. On peut dire ici qu'il s'agit d'un récit dans le récit. D'ailleurs, l'importance de cette scène est soulignée par la mise en retrait du texte, exclusif à ce segment du roman.

Un autre élément formel marque les dissemblances des deux oeuvres: l'utilisation du paratexte, c'est-à-dire de l'ensemble protocolaire qui entoure le texte: titre, préface, notes infrapaginales, etc. Nous avons montré l'importance que joue le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* sur la perception de ce roman. C'est d'ailleurs ce qui fait l'originalité de ce récit par rapport aux autres oeuvres de Marguerite Duras. Bien que nous ayons inclus le parcours photographique de *L'Amant* dans le paratexte, son effet sur la perception autobiographique du récit est moins percutant.

¹⁰⁷ *L'Amant de la Chine*, p. 101-102.

Les liens hypertextuels ne se limitent pas aux deux oeuvres retenues ici. En effet, *L'Amant* peut être considéré comme l'hypertexte d'un autre livre intitulé *Les Lieux de Marguerite Duras*. Madeleine Borgomano explique que:

[l]es informations données dans *Les Lieux* sur l'enfance [...] sont conformes à celles de *L'Amant*. Mais surtout, comme *L'Amant*, *Les Lieux* sont le commentaire d'un album de photographies: La différence essentielle avec *L'Amant*, c'est que les photos sont présentes dans le texte¹⁹⁸.

Ceci montre une fois de plus les répercussions à l'infini que suscite et provoque l'écriture de Marguerite Duras. En fait, la pratique de l'intertextualité et de l'hypertextualité, en mettant l'accent sur les obsessions, les thèmes fétiches de l'auteure, participe à la construction de l'identité de Marguerite Duras et renvoie donc à l'autobiographique. Par contre, puisqu'ils mettent au jour la pratique scripturale, ces procédés produisent un effet romanesque. La pratique intertextuelle est donc un procédé chargé d'ambiguïté, car elle entraîne une lecture à la fois romanesque et autobiographique, nous conduisant ainsi à considérer les récits de Marguerite Duras comme des romans autobiographiques.

¹⁰⁸ Madeleine Borgomano, "*L'Amant*: une hypertextualité illimitée", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 69.

TROISIÈME PARTIE: CONDITIONS POSTMODERNES DE RÉCEPTION ET D'INTERPRÉTATION DU ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

CHAPITRE VI

LE PHÉNOMÈNE DURAS

La troisième et dernière partie de ce mémoire est constituée de deux chapitres. Le premier se veut une synthèse de la réception critique qui entoura et suivit la publication de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Nous y mettrons en valeur nos principaux résultats de recherche, tout en soulignant les points susceptibles de faire l'objet d'analyses plus poussées à partir d'autres corpus. Quant au second chapitre inhérent à cette partie, il sera l'occasion d'élargir notre interprétation en confrontant les données recueillies lors de l'analyse à la théorie postmoderne telle que conçue par des chercheurs aussi notoires que Janet Paterson, Jean-François Lyotard, Aron Kibédi Varga et Gilles Lipovetsky.

Les pages qui suivent feront un tour d'horizon de la réception critique des oeuvres de Marguerite Duras et, plus particulièrement, de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* puisque ces oeuvres sont représentatives du phénomène autobiographique auquel ce mémoire s'est attardé. Ces récits ont-ils été perçus d'emblée comme des autobiographies? En a-t-on signalé ou occulté l'aspect romanesque? Il nous a

semblé approprié de présenter cette rétrospective critique en fin de mémoire afin de montrer en quoi nos observations se démarquent de la critique et y apportent les nuances nécessaires. Ce sera aussi l'occasion de faire une synthèse éclairée de nos résultats de recherche les plus révélateurs. Nous nous sommes attardée à la réception critique des oeuvres de Marguerite Duras telle qu'elle a paru dans des revues de critique littéraire, car c'est souvent cette critique, moins distanciée mais spontanément très près de l'oeuvre fraîchement rendue publique, qui offre de nouvelles pistes de lectures à la critique scientifique. Ce sont ces pistes que nous avons choisi de suivre en regard, bien sûr, de l'état présent de la recherche en général sur l'autobiographique.

Mais avant d'exposer les réactions de la critique littéraire face aux deux romans de Marguerite Duras analysés précédemment, nous avons pensé rassembler dans un premier tableau (voir page suivante) les caractéristiques générales du romanesque autobiographique applicables éventuellement à d'autres corpus. D'autre part, afin de faciliter la lecture du présent chapitre, nous présentons un tableau-synthèse (voir tableau II page suivante) où figurent les principaux éléments de l'analyse des deux récits de Marguerite Duras effectuée lors des précédents chapitres, classés selon le rôle que chacun joue dans la construction soit de l'autobiographique, soit du romanesque, soit du romanesque autobiographique, cette dernière catégorie réactualisant de manière originale les deux premières.

TABLEAU I
 CARACTÉRISTIQUES NARRATOLOGIQUES ET THÉMATIQUES
 DU ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE

ILLUSION AUTOBIOGRAPHIQUE	ILLUSION ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE	ILLUSION ROMANESQUE
<ul style="list-style-type: none"> - rétrospection - thématique du privé - thématique du regard-introspection, mémoire *(pratique paratextuelle) *(effet-caméra) *(discours rapporté) *(thématique de "raconter l'histoire") 	<ul style="list-style-type: none"> - anonymat - modalisateurs - pratique intertextuelle et hypertextuelle *(pratique paratextuelle) 	<ul style="list-style-type: none"> - présent de narration *(construction d'une voix enfantine) *(thématique du regard-distanciation)

* Les catégories analytiques entre parenthèses ne sont pas essentielles pour reconnaître le genre, mais si elles se présentent, notre analyse a démontré qu'il faudrait les classer tel qu'indiqué dans le tableau I.

TABLEAU II
 SYNTHÈSE DES CATÉGORIES ANALYTIQUES RELEVÉES DANS
 L'AMANT ET L'AMANT DE LA CHINE DU NORD DE MARGUERITE DURAS

	ILLUSION AUTOBIOGRAPHIQUE	ILLUSION ROMANESQUE AUTOBIOGRAPHIQUE	ILLUSION ROMANESQUE
<i>L'AMANT</i> (1984)	<ul style="list-style-type: none"> - pratique paratextuelle - thématique du privé - thématique du regard (introspection, mémoire) - rétrospection 	<ul style="list-style-type: none"> - anonymat - répétitions de l'épisode du bac - modalisateurs - pratique intertextuelle et hypertextuelle 	<ul style="list-style-type: none"> - présent de narration - construction d'une voix enfantine
<i>L'AMANT DE LA CHINE DU NORD</i> (1991)	<ul style="list-style-type: none"> - thématique du privé - thématique du regard (introspection, mémoire) - effet-caméra - discours rapporté - rétrospection (passages à l'imparfait) - thématique de "raconter l'histoire" 	<ul style="list-style-type: none"> - anonymat - modalisateurs - pratique paratextuelle - pratique intertextuelle et hypertextuelle 	<ul style="list-style-type: none"> - présent de narration - construction d'une voix enfantine - thématique du regard (distanciation)

1. *Pacte autobiographique, anonymat et réception critique*

Refaisant la revue de presse qui entourait la sortie de *L'Amant*, Marcelle Marini démontre que ce récit a été reçu unanimement comme autobiographique¹. Dans ce contexte, il n'est donc pas étonnant que Madeleine Borgomano considère que *L'Amant* adopte :

[...] le «pacte autobiographique» qui confond auteur, narrateur et personnage en leur donnant un référent «réel». Chacun se trouve ainsi sorti de l'anonymat et de «l'identité de nature indéfinie» où flottaient les personnages durassiens: les voici, par la couverture du livre et la signature de l'écrivain, identifiés, fixés. [...] Disparue aussi l'incertitude des événements [...]. Les événements se trouvent désormais arrêtés, accrochés à un passé déclaré authentique à partir duquel ils ont entamé leur dérive².

Notre analyse complétée, les conclusions de Borgomano nous semblent cependant manquer de nuances. S'il est vrai, comme nous l'avons souligné, que le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* instaure en grande partie le pacte autobiographique, le cas de *L'Amant* s'avère plus complexe. Nous avons d'ailleurs insisté sur le caractère ambigu instauré par la pratique de l'anonymat, pratique qui fait en sorte que le pacte se trouve à la fois nié et suggéré. La lecture ambiguë découlant du maintien de l'anonymat renforce plutôt, selon nous, le caractère romanesque autobiographique de *L'Amant*. En effet, ce récit ne comporte pas vraiment de pacte autobiographique ou romanesque, du moins au sens où l'entend Philippe Lejeune; ce qui pose un problème. Il serait plus juste de voir

¹ Marcelle Marini, "Une femme sans aveu", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 7.

² Madeleine Borgomano, "Romans: la fascination du vide", *ibid.*, p. 47.

dans *L'Amant* un amalgame d'indices thématiques, narratifs et paratextuels orientant la lecture vers l'autobiographique ou le romanesque, mais le plus souvent, vers la combinaison des deux interprétations. Il faudrait peut-être envisager de relier certains récits ambigus à un autre type de pacte comme le «contrat générique» avancé par Gérard Genette³. S'il inclut le nom de l'auteur dans le contrat, Genette accorde une valeur relative à ce critère dans la détermination du statut générique d'une oeuvre, contrairement à Lejeune qui en a fait un élément essentiel. En fait, le contrat générique élaboré par Genette est constitué par l'ensemble du paratexte et tient compte de toutes les indications, souvent contradictoires, comme nous l'avons vu, qu'il comporte. Par le fait même, la notion de contrat générique répondrait mieux aux interrogations que suscitent des oeuvres hybrides comme celles que nous avons retenues pour ce mémoire. Des recherches plus poussées sur la pratique paratextuelle et le contrat qu'il génère nous permettraient sans doute d'en saisir l'impact sur la perception de l'autobiographique et du romanesque.

Quand à la remarque de Borgomano au sujet de la soi-disant disparition de l'incertitude des événements dans *L'Amant*, elle nous paraît injustifiée. Nous avons clairement démontré que *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* (par le recours à l'anonymat, le refus de dates précises et l'utilisation d'un langage fortement modalisé), véhiculent un discours de l'hésitation où l'incertitude et l'imaginaire dominant, situant ces récits dans le domaine du romanesque autobiographique.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 41-42.

Par ailleurs, dans un article publié par la revue *Lire*, on met aussi l'accent sur l'aspect autobiographique de *L'Amant*: "[...] pour la première fois, Marguerite Duras utilise le «je» et la narratrice qui parle ainsi à la première personne, si elle n'est jamais nommée, lui ressemble trop pour être seulement une autre⁴". Une fois de plus, la ressemblance suffit pour invoquer la présence d'un pacte autobiographique. L'illusion autobiographique opère, neutralisant l'ambiguïté de l'identité auteure-narratrice-personnage, ambiguïté rendue pourtant inévitable par la pratique de l'anonymat. Plus loin, il est question de "[r]écit de dévoilement, de mise au jour d'un passé «enfoui» [...] ⁵", d'où la conclusion que "*L'Amant* est bel et bien un livre autobiographique et révélateur⁶". Ainsi, la thématique de l'aveu, associée au "je", installe un climat d'intimité éclipsant le romanesque au profit de l'illusion autobiographique.

À la lumière de nos résultats, Jean Montalbetti du *Magazine littéraire* nous semble proposer une critique plus nuancée. Si *L'Amant* est une autobiographie, il en souligne le caractère peu conventionnel: ce n'est pas "[...] un récit linéaire, pas [une] confession sincère pour se décrire tel que l'on est. On travaille sur la mémoire comme matériau d'écriture [...] On pratique l'anamnèse comme une ascèse [...]"⁷.

⁴ "*L'Amant*, par Marguerite Duras", *Lire*, no 108, septembre 1984, p. 19.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

⁷ Jean Montalbetti, "Pacific Song", *Le Magazine littéraire*, no 211, octobre 1984, p. 58.

Toutefois, bien qu'il fasse allusion au travail de la mémoire, Montalbetti ne note pas l'aspect romanesque que revêt ce procédé, ni l'ambiguïté qu'il génère. Tout comme Borgomano et le critique anonyme de *Lire*, Montalbetti élude les passages à la troisième personne qui constituent une vingtaine de pages de *L'Amant*, ne retenant que les manifestations nouvelles du "je" autobiographique.

2. Effet de voix et écriture cinématographique

Les effets de voix perceptibles dans *L'Amant* sont associés par la critique aux notions de rythme et de musique, souvent utilisées pour définir le texte durassien, plutôt qu'au travail sur la pratique signifiante effectué par la romancière. Ainsi, Chantal Labre écrit: "Les reprises dans les phrases, le retour sur des formules y sont moins le signe d'un piétinement obsessionnel, d'une quête du passé, que leur transposition musicale [...]"⁸. Dans la même lignée, la critique de *Lire* met l'accent sur le style empreint de simplicité du récit: "[...] qui témoigne d'un sens extraordinaire de la langue et dans lequel elle [M. Duras] n'hésite pas à faire volontairement une faute de syntaxe ou d'orthographe [...]"⁹. Seule Aliette Armel décrit la construction de la voix enfantine dans *L'Amant de la Chine du Nord*:

L'agencement des mots, des expressions appartient aussi à ce «naturel retrouvé», avec l'abandon quasi-systématique du «ne» («elle dit rien»),

⁸ Chantal Labre, "L'Amant, par Marguerite Duras", *Esprit*, no 96, décembre 1984, p. 177.

⁹ *Lire*, *op. cit.*, p. 20.

les inversions qui aboutissent à une sorte de déstructuration du langage («de tous envie j'en ai»), proche du parler commun pratiqué par «l'ensemble» [...]¹⁰.

Cependant, cette remarque ne tient pas compte de l'aspect romanesque que véhicule l'effet d'oralité produit par le texte; seul élément, avec la thématique du regard et l'usage du présent de narration exclusivement producteur d'illusion romanesque, alors que les autres occasionnent une ambiguïté ou participent à la création de l'illusion autobiographique.

Concernant l'aspect cinématographique de l'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord*, sur lequel nous avons fortement insisté, Armel note:

On a parfois l'impression que la narration passe à travers l'objectif d'une caméra, que le regard, essentiel et sans cesse présent, utilise ce moyen pour avoir de son objet une vision à la fois plus globale et détachée et donner à l'histoire une version différente¹¹.

Mettant l'accent sur l'effet de distanciation produit par la présence de la caméra, Armel ne voit pas l'aspect introspectif qui rattache ce procédé à la pratique autobiographique. Or, nous avons montré en quoi l'effet-caméra favorise une lecture autobiographique par la proximité et l'intimité qu'il instaure avec les lecteurs. Il serait intéressant de voir si d'autres récits empruntant à l'écriture filmique arrivent à produire des marques d'intimité comme celles que nous avons notées chez Marguerite Duras.

¹⁰ Aliette Armel, "Duras: retour à l'amant", *Le Magazine littéraire*, no 290, juillet-août 1991, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 62.

3. *Pratique paratextuelle*

Les critiques publiées à la sortie de *L'Amant* ne tiennent pas compte du parcours paratextuel de ce récit, mis en évidence, comme nous l'avons signalé, par les photographies de famille décrites et commentées par Marguerite Duras. Il faut dire que le livre de Gérard Genette¹² consacré à l'étude du paratexte n'est paru qu'en 1987. Avant cette date, peu de théoriciens se sont intéressés à cette dimension du texte littéraire. Toutefois, Francine de Martinoir note que c'est une photographie manquante, "[...] un cliché invisible, oublié, occulté, qui a provoqué une forte résistance dans sa mémoire [celle de M. Duras] qui est à la naissance de ce récit [...]"¹³. Quant à Borgomano, elle considère que les photographies participent à la «destruction capitale» opérée par *L'Amant*, puisque ce livre "[...] arrête le mouvement incessant de l'écrit; en les réduisant à la «vérité», il fige personnages et événements dans des images jaunies, dans un vieil album de photographies feuilleté avec nostalgie"¹⁴.

En ce qui concerne *L'Amant de la Chine du Nord*, Armel ne fait que brièvement remarquer l'utilisation de notes infrapaginales par la romancière:

¹² Gérard Genette, *op. cit.*

¹³ Francine de Martinoir, "Marguerite Duras: *L'Amant*", *La Nouvelle Revue française*, no 383, décembre 1984, p. 92.

¹⁴ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 47-48.

Elle [M. Duras] fait allusion à plusieurs reprises, en notes, puis dans l'évocation d'une série de plans de coupe à la fin, aux indications qu'elle juge souhaitables pour la mise en scène, le cadrage, le choix des acteurs, l'interprétation des voix et du son à la manière de *India Song* [...] ¹⁵.

En fait, ce qui ressort de l'analyse d'Armel ce sont les liens qu'entretiennent texte et paratexte, liens que nous avons analysés au chapitre IV. Pour elle, ces commentaires insérés par l'auteure dans le texte servent à rassembler "[...] tout ce qui, pour Duras, depuis les origines a été l'objet de fascination, objet de l'écrit ¹⁶". Se limitant à signaler la présence des notes infrapaginales, Armel n'envisage pas le paratexte comme un indice permettant de déterminer le statut générique de *L'Amant de la Chine du Nord*. Or, l'analyse de la pratique paratextuelle nous a permis de montrer à quel point ce parcours parallèle oriente, par l'ambiguïté qu'il manifeste, la lecture de *L'Amant de la Chine du Nord* vers le romanesque autobiographique.

4. *Pratique intertextuelle et médiatisation de l'auteure*

La majorité des critiques établit des correspondances entre *L'Amant* et certaines oeuvres antérieures de Marguerite Duras. Pour Borgomano, *L'Amant* renvoie, comme nous l'avons noté, "[...] au roman des origines, paru en 1950, *Un barrage contre le Pacifique* ¹⁷". De son côté, Labre perçoit un rapprochement entre *L'Amant* et *Les petits chevaux de*

¹⁵ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 41.

Tarquinia: "Le bateau qui entraîne vers l'autre monde, ici la France, et le bac qui amène vers l'amant, ne sont que les avatars de l'attribut de l'amant antérieur, l'homme de *Tarquinia*, vers qui Sara allait [...]"¹⁸. D'autres soulignent la récurrence de thèmes et de personnages, comme celui de la mère: "[...] présente non seulement dans *Un barrage contre le Pacifique*, mais aussi dans d'autres démentes de son oeuvre, *Lol*, *l'Amante anglaise*, la mendicante du *Vice-Consul* [...]"¹⁹.

La publication de *L'Amant de la Chine du Nord* est l'occasion pour Armel de noter les ressemblances et différences entre ce livre et *L'Amant*: "[...] dans ce livre, écrit-elle, les descriptions physiques sont beaucoup plus intenses que dans le roman précédent"²⁰. Si la critique a perçu la pratique intertextuelle de Marguerite Duras, elle ne témoigne cependant pas de l'impact résultant de ce procédé littéraire. Pourtant, nous avons indiqué la singularité et le caractère équivoque que revêt l'intertextualité chez Marguerite Duras. La pratique intertextuelle est d'ailleurs un élément-clé nous permettant de situer *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* dans l'ordre du romanesque autobiographique. Une fois de plus, la critique effleure un point que nous estimons essentiel, puisque générateur d'ambiguïtés; l'ambiguïté étant, comme nous l'avons souligné dans la réflexion théorique, la principale caractéristique du roman autobiographique.

¹⁸ Chantal Labre, *op. cit.*, p. 175.

¹⁹ Martine de Martinoir, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 62.

La médiatisation de la romancière a aussi un rôle à jouer sur la perception autobiographique de son oeuvre. En effet, si la critique et le public en général sont parvenus à décoder l'aspect autobiographique d'un roman comme *Un barrage contre le Pacifique* (1950), c'est en grande partie grâce aux confidences faites par Marguerite Duras au fil des ans à travers des entretiens, des interviews et des émissions télévisées. Ainsi, c'est dans *Les Parleuses* que Marguerite Duras dévoile à Xavière Gauthier toute l'ampleur autobiographique d'un roman comme *Moderato Cantabile* (1958). Sur ce point, Armel rappelle avec justesse que "[d]ans les années 50, le caractère autobiographique de ses romans et pièces de théâtre reste totalement ignoré²¹".

La publication de *L'Amant* marque l'apogée de la médiatisation de l'auteure. Elle accepte, entre autres, de participer à l'émission littéraire *Apostrophes* au cours de laquelle elle corrobore le caractère autobiographique de *L'Amant*: "C'est la première fois, dit-elle à Bernard Pivot, que je n'écris pas une fiction. Tous mes autres livres sont des fictions. Même *L'été 80...*²²". Elle affirme aussi à l'animateur que sa mère n'a jamais été au courant de sa liaison avec un riche Chinois. Or, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la romancière renverse ses allégations en écrivant que toute la famille était au courant. Cette désinvolture face à la vérité se retrouve donc aussi bien à travers les romans que les interviews, confirmant la précarité des présupposés de sincérité et de

²¹ Aliette Armel, "Le jeu autobiographique", *Le Magazine littéraire*, no 178, juin 1990, p. 30.

²² Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor astral, 1990, p. 23.

vérité. Si les confidences éclairent parfois le lecteur, elles brouillent aussi souvent les pistes.

5. *Le romanesque autobiographique*

Dans un essai intitulé *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Alette Armel soulève timidement quelques indices pouvant inciter à une lecture romanesque de *L'Amant*. Ce récit, note-t-elle, "paraît placé par Marguerite Duras elle-même sous le signe de l'invérifiable, de la fiction [...] ²³, ce qui lui semble incompatible avec le caractère référentiel du genre autobiographique. Selon elle, les passages à la troisième personne constituent un indice de pacte romanesque puisqu'ils manifestent: "[l]a non-coïncidence de l'identité du personnage principal avec l'auteur [...] ²⁴". Or, nous avons montré lors de l'analyse de l'énonciation que le "je" et le "elle" présents dans *L'Amant* sont indissociables. Le recours à la troisième personne est une technique de distanciation ne remettant aucunement en cause l'identité du personnage principal. Bien que l'emploi de la troisième personne ne soit pas un procédé conventionnel en matière autobiographique, il n'est pas davantage générateur de romanesque, du moins dans le cas de *L'Amant*. Bien sûr, des recherches plus approfondies, à l'aide d'autres corpus, sur l'utilisation de la troisième personne en matière autobiographique nous permettraient sans doute de mieux cerner les répercussions de ce procédé sur la perception autant de l'autobiographique que du romanesque.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Idem.*

Quant à l'argument voulant que le caractère invérifiable de *L'Amant* le situe dans l'univers de la fiction, nous avons montré comment la thématique du privé pallie ce manque de références biographiques. De plus, l'analyse du paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord*, nous amène à croire que même en ne connaissant rien de la vie de l'auteure, l'illusion autobiographique opère.

Armel souligne, comme troisième et ultime indice romanesque, l'emploi par la romancière du verbe «inventer». À ce propos, nous avons déjà signalé qu'il n'y a pas que le verbe «inventer» qui confère à *L'Amant* un aspect romanesque. L'accent mis sur le discours modalisé dans les deux récits analysés, de même que les répétitions de l'épisode du bac dans *L'Amant* inscrivent ces écrits dans l'ordre du romanesque autobiographique.

Malgré les nuances apportées par Armel, en identifiant quelques-unes des traces romanesques, celle-ci en arrive à la conclusion que *L'Amant* fait partie du champ autobiographique. Il est indéniable que ce récit comporte une part autobiographique, l'analyse de la thématique du privé, du regard et de la temporalité (rétrospection) l'a démontré. Cependant, les traces romanesques (construction d'une voix enfantine, l'anonymat, l'intertextualité) sont trop nombreuses pour être rejetées. Réunissant contradictions et ambiguïtés, le terme «roman autobiographique» nous semble le plus apte pour décrire la réalité de textes comme *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

Dans l'article écrit par Armel à la sortie de *L'Amant de la Chine du Nord*, celle-ci ne se risque pas sur le statut générique du livre. Pour elle, il s'agit de "[...] l'interprétation libre d'une version cinématographique possible [de *L'Amant*, version à laquelle Marguerite Duras collaborait à l'époque avec Jean-Jacques Annaud]²⁵". Armel insiste sur le mélange des formes «textes, théâtres, films» qu'elle perçoit dans ce récit, mais pas sur l'enchevêtrement romanesque/autobiographique. Le terme «autobiographique» est d'ailleurs absent de sa critique.

Seuls les propos de Marcelle Marini penchent en faveur d'une lecture romanesque autobiographique de *L'Amant*. Prenant compte des nombreux articles publiés au sujet de ce récit, elle note qu'on accorde à Marguerite Duras:

[...] le talent de la composition et du style, mais comme pour mettre mieux en valeur l'absence de toute invention; le mot même de «sublimation», qui revient souvent chez les critiques, voudrait affirmer la possibilité d'un passage direct, sans transposition imaginaire impure, du vécu à l'écrit²⁶.

Nous avons déjà signalé l'inadéquation inévitable de l'écrit par rapport à la réalité lors de l'analyse de la temporalité. Cet écart entre le vécu et le réel, "[...] entraîne une falsification et une dénaturation de l'événement²⁷", mais n'enlève aucun crédit à la démarche

²⁵ Aliette Armel, "Duras: retour à l'amant", *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 8.

²⁷ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 379.

autobiographique puisqu'elle ne repose pas sur le présupposé de vérité. Comme l'indique Gusdorf, l'autobiographie n'est pas "[...] une copie, un double, mais une invention de l'existence²⁸", ou encore poursuivant sur cette ligne de pensée, l'autobiographie, affirme-t-il, "[...] est le rêve d'une vie plutôt que son histoire objective²⁹".

Marini est la seule qui mette en doute le passage aux aveux de la romancière. Selon elle, Marguerite Duras:

[...] n'avoue pas, elle (s')invente. [...] en voulant faire un livre d'elle, *L'Amant*, elle n'avoue pas davantage, elle se déclare. Elle ne dit même pas: voilà ce que je fus, ce que je suis. Elle dit: voilà ce que je fis, ce que je vécus, et tout simplement ce qui eut lieu - c'est-à-dire ce que je peux en dire aujourd'hui³⁰.

Cette remarque rejoint la réflexion de Gusdorf pour qui "[l]es écritures du moi, sous leurs diverses formes, s'inscrivent dans la zone intermédiaire qui sépare l'imaginaire du réel³¹". De plus, l'analyse de Marini fait allusion, en filigrane, à l'importance chez Marguerite Duras de montrer, de regarder, de suivre l'action de l'extérieur. La présence de la caméra dans *L'Amant de la Chine du Nord* cristallise cette quête d'objectivité aucunement incompatible, comme nous l'avons démontré, avec l'entreprise autobiographique. N'allant pas jusqu'à inscrire *L'Amant* dans le domaine du roman autobiographique, Marini amène des nuances

²⁸ *Idem*, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 480.

²⁹ *Ibid.*, p. 474.

³⁰ Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 12.

³¹ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 487.

pertinentes qui confirment l'hypothèse que nous avançons, à savoir que ce récit comporte un caractère imaginaire le situant dans l'ordre du romanesque autobiographique.

Depuis le début des années 1980, à l'ère que d'aucuns qualifient de postmoderne, la tendance vers l'autobiographique ne cesse de progresser. Ainsi, plusieurs auteurs associés au Nouveau roman se sont laissés tenter par l'entreprise autobiographique. Comment expliquer ce phénomène? C'est à cette question que le chapitre suivant se propose de répondre afin d'avoir une vue plus globale sur l'interprétation à donner à nos résultats de recherche.

CHAPITRE VII

VERS UNE AUTOBIOGRAPHIE POSTMODERNE?

Le chapitre que nous abordons à présent cherchera à expliquer l'émergence de l'autobiographique d'un point de vue littéraire et sociologique à l'aide de la notion de postmodernité. Dans un premier temps, nous verrons comment les récits de Marguerite Duras se rattachent au postmodernisme tel que conçu par Janet Paterson. Ensuite, les travaux de Gilles Lipovetsky et de Jean-François Lyotard nous aideront à comprendre le phénomène autobiographique à un niveau plus général, soit en le situant sur un plan sociologique.

1. *Autoreprésentation et postmodernisme*

Pour Paterson, le postmodernisme est lié de près au procédé d'autoreprésentation. Sa conception du postmodernisme se rapproche de celle de Lyotard qu'elle résume ainsi: "[...] le postmoderne est essentiellement un savoir hétérogène, un savoir lié non plus à une autorité antérieure, mais à une nouvelle légitimation qui serait fondée sur la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage¹". C'est à travers le concept d'autoreprésentation que se manifeste, selon Paterson,

¹ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 15.

l'hétérogénéité du roman postmoderne. L'autoreprésentation, processus selon lequel un texte se représente², dépend de plusieurs niveaux textuels, soit celui de l'énonciation (narrateur/narrataire) et celui de l'énoncé (diégèse/code). En nous inspirant de la typologie de l'autoreprésentation créée par Paterson³, nous montrerons comment *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* s'inscrivent dans le mouvement postmoderne.

- Énonciation (narrateur/narrataire)

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, le procédé d'autoreprésentation se déploie par la mise en scène d'un personnage écrivain, reflet de la création artistique. Dans *L'Amant*, la correspondance personnage/écrivain s'avère explicite, l'auteure abordant dès le début du récit le thème de l'écriture. Cependant, *L'Amant de la Chine du Nord* trace plutôt le portrait d'une adolescente *aspirant* à devenir écrivaine. En effet, l'emploi presque exclusif du présent de narration et du discours rapporté effacent le repère autobiographique que constitue la rétrospection. C'est plutôt le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* qui instaure, comme nous l'avons vu, le rapprochement entre le personnage de l'enfant et l'auteure. Selon Paterson, l'acte d'énonciation du roman postmoderne se caractérise par l'utilisation du «je» narratif, mais souvent par une *pluralité* de voix narratives

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 25-39.

produisant la plupart du temps un discours fragmenté⁴. Or, dans *L'Amant*, où le "je" côtoie la troisième personne, nous n'avons pas perçu une fragmentation du discours. Au contraire, malgré la diversité des voix, le discours demeure cohérent, unifié; le "elle" instaure un effet de distanciation qui ne remet pas en question l'identité du personnage principal.

D'autre part, Paterson souligne l'importance du narrataire dans le roman postmoderne puisqu'il constitue une autre marque formelle d'autoreprésentation. Bien qu'on ne puisse considérer la présence du narrataire comme un élément essentiel de *L'Amant*, nous avons déjà signalé que la romancière s'adresse parfois directement à celui-ci en cours de récit. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le narrataire se manifeste de façon plus implicite par le biais du personnage de l'amant qui agit, comme nous l'avons indiqué, en auditeur privilégié de l'histoire.

- Énoncé/diégèse

Au niveau de l'énoncé, la réduplication se révèle le procédé autoreprésentatif privilégié par Marguerite Duras. L'épisode du bac dans *L'Amant* fournit sans doute l'exemple le plus probant de réduplication. Paterson insiste sur le fait que la réduplication attire "[...] l'attention sur la littérarité du texte. Par le biais de répétitions, le texte se dédouble (se représente littéralement) et, en présentant tel syntagme ou telle scène deux, trois, quatre fois, il exhibe sa pratique

⁴ *Ibid.*, p. 18.

signifiante⁵". Cet argument vient confirmer le caractère romanesque de cette séquence de *L'Amant*, séquence dont nous avons noté l'aspect imaginaire lors de l'analyse de la temporalité.

Outre ce cas flagrant de réduplication, des répétitions moins spectaculaires contaminent les deux oeuvres de Marguerite Duras. Présentes à chaque page, les réductions sont trop nombreuses pour que nous en fassions une analyse détaillée. Cependant, voici un extrait représentatif tiré de *L'Amant de la Chine du Nord* où la romancière insiste, au moyen de la répétition, sur les mots «regard» et «sourire» : "Ils se sourient. Le désir revient. Ils cessent de se sourire. Il la rhabille. Et puis la regarde encore. La regarde. Elle, elle habite déjà le Chinois⁶".

- Énoncé/code

Concernant ce que Paterson nomme le code, nous notons la présence de trois procédés autoreprésentatifs chez Marguerite Duras, soit : l'intertextualité, les jeux de signifiant et un champ lexical axé sur la parole, l'écriture et la mémoire.

Nous ne nous attarderons pas ici sur la pratique intertextuelle de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*, ce procédé ayant été analysé

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 86.

en détail au chapitre V. Rappelons toutefois que l'intertextualité nous a permis de situer les deux récits de Marguerite Duras dans l'ordre du romanesque autobiographique et que le caractère fortement autoreprésentatif de ce procédé nous amène à intégrer *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* à la pratique du roman postmoderne. En effet, ce qui distingue le roman traditionnel du roman postmoderne est, selon Paterson, le surcodage de l'intertextualité¹.

En ce qui a trait aux jeux du signifiant, ils abondent dans les deux oeuvres retenues ici. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, entre autres, la construction d'une voix enfantine et le discours rapporté sont prétextes à des jeux de mots. Le texte regorge de jeux de langage, de phrases inversées: "Non -elle sourit- pas encore on me l'a dit⁸", ou bien: "Infiniment bavardes elles sont⁹". La syntaxe fautive est souvent une stratégie de l'auteure afin d'éviter l'emploi du possessif: "Tu es l'amour de moi¹⁰", ou encore: "Ça me plaît de t'aimer avec cette souffrance de moi¹¹", ou bien: "-J'ai commencé à souffrir de la séparation avec toi. Je deviens fou... Je ne peux pas te séparer [...] ¹²". Le jeu des signifiants, comme entémoignent ces exemples, donne lieu à "[...] une

¹ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 221.

¹¹ *Ibid.*, p. 191.

¹² *Ibid.*, p. 110.

pratique ludique de l'écriture [...]»¹³. Pour Paterson, ces jeux de mots "met[tent] à nu le langage dans sa matérialité"¹⁴. Les jeux de langage représentent aussi pour Lyotard une caractéristique du postmodernisme:

[...] la société qui vient relève moins d'une anthropologie newtonienne (comme le structuralisme ou la théorie des systèmes) et davantage d'une pragmatique des particules langagières. Il y a beaucoup de jeux de langage différents, c'est l'hétérogénéité des éléments¹⁵.

Le dernier point qui retient notre attention en matière d'autoreprésentation est le champ lexical construit autour de noyaux sémantiques comme la parole, le regard, l'écriture et la mémoire. Nous avons d'ailleurs montré la relation étroite qui unit ces thèmes au chapitre V de ce mémoire. Rappelons que dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le regard intime de l'être aimé autorise la prise de parole. Les confidences qui découlent de ces conversations se répercutent ensuite sur celui qui écoute en s'inscrivant dans sa mémoire. Mais, comme les humains sont mortels, le but ultime consiste à transposer la parole sur papier afin que l'histoire se perpétue à l'infini et que d'autres en parlent. Ce bref rappel de la problématique exposée par Marguerite Duras dans *L'Amant de la Chine du Nord* montre à quel point une thématique comme celle de «raconter l'histoire», en réunissant les principaux thèmes du roman, fournit un exemple pertinent d'autoreprésentation. En effet, pour être jugée valable, l'histoire doit trouver un écho, rejoindre le plus

¹³ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 8.

grand nombre, se multiplier. D'autre part, la thématique de l'écriture, repérable par la pratique intertextuelle des deux récits, de même qu'à travers les allusions au «livre» dans *L'Amant de la Chine du Nord* renvoie de manière explicite au concept d'autoreprésentation. De plus, la mise en scène d'un personnage écrivain et les jeux de langage accentuent le caractère autoreprésentatif de la thématique de l'écriture.

Ainsi, après cette brève analyse, nous sommes amenée à conclure que la forme d'autobiographie pratiquée par Marguerite Duras dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* se rattache au postmodernisme, la marque de l'autoreprésentation étant perceptible à tous les niveaux du discours. De plus, comme l'explique Paterson, "[...] le texte postmoderne se construit souvent [...] par le croisement de genres littéraires [...] on peut suggérer que le texte postmoderne est au vrai sens du mot un texte *pluriel*¹⁶". Or, ce mémoire s'est précisément attardé à démontrer que le métissage des genres (roman et autobiographie) instaure une nouvelle pratique de l'autobiographique. Mais cette nouvelle forme d'autobiographie ne relève pas uniquement du romanesque autobiographique, elle s'inscrit, comme nous venons de le voir, à l'intérieur d'une perspective plus large, celle du postmodernisme littéraire. C'est aussi à cette conclusion qu'en arrive Mireille Calle-Gruber dans son analyse de *Angélique ou l'enchantement* de Robbe-Grillet¹⁷.

¹⁶ Janet Paterson, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Mireille Calle-Gruber, "Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, dir., *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 185-199.

2. Retour du sujet?

Comment interpréter cet engouement généralisé pour l'autobiographique qui emporte créateurs, critiques, médias et public depuis 1980? Si l'on en croit Gilles Lipovetsky, cet enthousiasme pour le biographique s'inscrit dans la lignée du narcissisme qui caractérise, selon lui, la société postmoderne¹⁸. Il souligne que l'émergence du narcissisme est en lien direct avec "[...] la désertion généralisée des valeurs et finalités sociales, entraînée par le procès de personnalisation [...]. Désaffection des grands systèmes de sens et hyper-investissement du Moi vont de pair [...]"¹⁹. Il précise que le narcissisme ne désigne pas seulement "[...] la passion de la connaissance de soi mais aussi la passion pour la révélation intime du Moi comme en témoigne l'inflation actuelle des biographies et autobiographies [...]"²⁰.

Ce n'est donc pas un hasard si les publications à caractère intime se sont multipliées et font l'objet de recherches universitaires depuis une quinzaine d'années. Les réflexions de Philippe Lejeune et de Georges Gusdorf, qui nous ont servi de référence au cours de ce mémoire, fournissent un bel exemple de l'intérêt que suscite le phénomène des écritures intimes. Le biographique semble combler le vide émotif, symptôme de la société postmoderne décrite par Lipovetsky: "partout on

¹⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 91-92.

retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté *hors de soi* [...] ²¹". Lyotard abonde dans le même sens, soulignant le repli sur soi de l'homme postmoderne: "Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce *soi* est peu ²²". Or, la lecture est une manière d'entrer en contact avec l'Autre, et plus particulièrement la littérature autobiographique, car c'est à l'intimité de l'Autre, à ses réflexions personnelles, à ses interrogations qu'elle donne accès.

En fait, le phénomène autobiographique s'inscrit dans un mouvement plus vaste: le retour du sujet. En effet, Kibédi Varga estime qu'"[e]ntrer dans la période postmoderne, ce n'est pas seulement se rendre compte du déclin des mythes, c'est aussi faire un effort pour retrouver le récit ²³". Selon lui, les périodes de l'avant-garde et de la modernité ont été marquées par la *critique du sujet* alors que la postmodernité "se caractérise par un effort complexe pour préparer les conditions d'un *retour du sujet* ²⁴". C'est la *renarrativisation* du texte qui caractérise le mieux, selon lui, la littérature postmoderne.

Il rejoint ainsi la réflexion de Jean-François Lyotard, celui-ci accordant une place de choix à la forme narrative dans son analyse du postmodernisme. Ainsi il souligne la "[...] prééminence de la forme

²¹ *Ibid.*, p. 111.

²² Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 30.

²³ Aron Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", *Littérature*, no 77, février 1990, p. 15.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

narrative dans la formulation du savoir traditionnel²⁵". Contrairement au discours scientifique, la forme narrative, note-t-il, "[...] admet en elle une pluralité de jeux de langage²⁶", c'est-à-dire des énoncés descriptifs, interrogatifs, évaluatifs, etc.

Lyotard signale aussi l'incidence du savoir narratif sur le temps.

Il explique qu'une:

[...] collectivité qui fait du récit la forme clé de la compétence n'a pas, contrairement à toute attente, besoin de pouvoir se souvenir de son passé. Elle trouve la matière de son lien social non pas seulement dans la signification des récits qu'elle raconte, mais dans l'acte de leur énonciation²⁷.

Or, nous avons montré, à travers l'analyse du thème «raconter l'histoire», que c'est l'acte de raconter, de répéter à l'infini qui importe et non le contenu de l'histoire racontée. *L'Amant de la Chine du Nord* met en scène un rituel: celui de la prise de parole et conséquemment celui de l'écoute. En ce sens, la démarche de Marguerite Duras se rattache au postmodernisme tel que conçu à la fois par Paterson, Lipovetsky, Lyotard et Kibédi Varga.

En somme, l'émergence du biographique correspond au retour à la narrativisation des récits, caractéristique que nous percevons dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. La mise en place d'un système

²⁵ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

autoreprésentatif, l'imbrication de l'autobiographique au romanesque ainsi que la problématique de la temporalité nous amènent à intégrer les deux oeuvres de Marguerite Duras à une nouvelle forme de romanesque autobiographique: le romanesque autobiographique postmoderne. Des recherches plus approfondies auprès d'autres oeuvres, d'autres auteurs pratiquant ce genre hybride nous apporteraient sans doute de nouveaux éléments appuyant ou réfutant l'hypothèse que nous avons voulu utilement vérifier, à l'aide de paramètres pour la première fois précis, à partir de romans durassiens.

CONCLUSION

La conclusion est pour nous l'occasion de récapituler les principales étapes de notre démarche de recherche, démarche qui nous a menée aux résultats exposés dans les chapitres précédents. Nous ferons donc ici une synthèse de l'argumentation théorique sur laquelle nous nous sommes appuyée pour interpréter les données recueillies et nous en profiterons pour rappeler, en relation, nos résultats de recherche les plus percutants.

D'abord, la première partie de ce mémoire a été consacrée à la mise en évidence des présupposés régissant l'autobiographique, le romanesque et le romanesque autobiographique afin de mieux cerner la singularité de la démarche scripturale de Marguerite Duras. Concernant les présupposés propres à l'autobiographie, nous nous sommes attardée à la question de l'identité du sujet d'énonciation puisque la pratique de l'anonymat dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, de même que l'emploi de la troisième personne dans *L'Amant de la Chine du Nord* sont des techniques peu courantes en matière autobiographique. Remettant en cause la question de l'identité auteure-narratrice-personnage (indispensable au pacte autobiographique élaboré par Lejeune), il était nécessaire d'analyser l'impact de ces procédés sur la perception autobiographique des deux oeuvres de Marguerite Duras.

L'analyse du corpus, concentrée dans la deuxième partie du mémoire, nous a d'ailleurs montré que la vacuité de la personne instaurée par le recours à l'anonymat véhicule une ambiguïté situant les récits de Marguerite Duras dans l'ordre du romanesque autobiographique. Par contre, l'utilisation de la troisième personne, associée à la présence de la caméra dans *L'Amant de la Chine du Nord*, nous est apparue comme une marque autobiographique malgré la distanciation produite par cette technique.

Nous avons aussi insisté sur la temporalité et la thématique du privé, les considérant, avec Gusdorf, comme des éléments essentiels à la construction de l'autobiographique. L'analyse nous a permis de voir que la rétrospection, qu'elle soit liée au présent de narration (*L'Amant*) ou à l'imparfait (*L'Amant de la Chine du Nord*), contribue largement à l'illusion autobiographique. D'autre part, l'étude de la thématique du privé, perçue à travers l'engagement émotif de l'auteure, l'introspection, le dévoilement de sentiments intimes et de thèmes récurrents comme la mort ou la folie, nous a autorisée à inscrire les récits de Marguerite Duras dans l'ordre de l'autobiographique.

En ce qui a trait aux présupposés caractéristiques du genre romanesque, nous nous sommes attardée à la marque constituée par le nom propre du personnage, car l'omission de noms propres chez Marguerite Duras pose un problème. En effet, c'est le nom propre du personnage rattaché au nom de l'auteur qui scelle, selon Lejeune, le pacte autobiographique. Or, comme la romancière pratique l'anonymat, le pacte

demeure équivoque. D'autre part, nous avons fait remarquer que des théoriciens comme Hamon, Watt et Barthes considèrent le nom propre comme un élément d'individuation caractéristique du romanesque réaliste. Dans le cas de Marguerite Duras, nous avons vu que l'omission volontaire de noms propres participe à l'ambiguïté des textes analysés ici, inscrivant ceux-ci dans le domaine du roman autobiographique.

Un autre présupposé du romanesque réaliste a été soulevé: l'effacement de l'auteur-narrateur au profit du personnage. Cependant, bien que le discours rapporté soit la technique narrative qui laisse le plus d'espace au personnage, nous y avons perçu, lors de l'analyse de *L'Amant de la Chine du Nord*, une marque autobiographique à cause de l'intégration de cette technique à l'intérieur d'une démarche d'écriture cinématographique. Par contre, la construction d'une voix enfantine, mettant l'accent sur la pratique signifiante, sur l'effet d'oralité du texte, participe sans équivoque à l'illusion romanesque.

Nous avons aussi souligné l'incompatibilité du romanesque avec le discours modalisé et la figure elliptique, deux procédés générateurs d'ambiguïtés utilisés par Marguerite Duras. Installant un climat d'incertitude, d'hésitation, le langage modalisé est d'ailleurs ce qui distingue les récits durassiens du romanesque réaliste et de l'autobiographie normative. L'ambiguïté véhiculée par les modalisateurs nous a d'ailleurs permis de situer ces récits dans le domaine du romanesque autobiographique.

De plus, nous avons signalé le rôle joué par la temporalité sur l'illusion romanesque, illusion reposant en grande partie sur le recours au temps chronologique, linéaire ponctué de dates précises. Or, nous avons vu que les récits de Marguerite Duras obéissent à un autre type de temporalité, une temporalité discontinue liée au souvenir, au reflux de la mémoire; ce qui les inscrit dans l'ordre du romanesque autobiographique.

Le troisième et dernier chapitre de la partie théorique a été consacré aux présupposés du romanesque autobiographique. Nous appuyant sur la réflexion de Pierre Pillu, nous avons estimé l'ambiguïté et le climat d'incertitude qui en découle comme le présupposé fondamental de ce genre hybride. En fait, la notion d'ambiguïté nous a servi de concept opérateur tout au long de ce mémoire. En effet, la vérification de notre hypothèse, à savoir que l'imbrication de l'autobiographique au romanesque instaure une nouvelle pratique autobiographique et en modifie la perception, nous a permis de repérer de nombreuses marques d'ambiguïtés dispersées à travers les romans de Marguerite Duras. La technique de l'anonymat, les modalisateurs, la pratique paratextuelle et intertextuelle nous sont apparus comme les procédés les plus révélateurs du caractère ambigu des textes retenus ici, les situant dans une zone grise: ni tout à fait autobiographiques, ni tout à fait romanesques, mais combinant à la fois l'un et l'autre dans des proportions variables, difficilement mesurables.

C'est lors de l'analyse du corpus, dans la deuxième partie de ce

mémoire, que nous avons observé les nombreux signes contradictoires et équivoques que comportent *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. En effet, l'étude de l'énonciation nous a confrontée à l'ambivalence d'un procédé comme l'anonymat. Nous avons aussi constaté que l'utilisation de la troisième personne dans *L'Amant* ne perturbait pas de façon significative l'identité du «je» narratif, introduisant plutôt dans le discours une distanciation temporaire. De plus, contrairement au présumé d'objectivation souvent perçu par rapport à la troisième personne, nous avons montré que cette technique relève de l'autobiographique, du moins dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Concernant la pratique paratextuelle de *L'Amant de la Chine du Nord*, nous avons vu que la romancière fournit des données paradoxales, incitant parfois à une lecture autobiographique (dédicace, références explicites à des romans ou à des films antérieurs, etc.), parfois à une lecture romanesque par les thèmes abordés et les répétitions caractéristiques de son style, mais souvent à une combinaison des deux interprétations. De plus, l'étude des rapports étroits qu'entretiennent texte et paratexte dans ce récit nous a permis d'observer, une fois de plus, l'ambiguïté dans laquelle l'auteure maintient le lecteur. Il n'est pas étonnant, après avoir démontré le caractère percutant du paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord*, que *L'Amant* nous ait semblé de ce point de vue peu équivoque; le parcours parallèle, mis en évidence par les photographies de famille, relevant de l'autobiographique.

Au niveau thématique, nous avons montré que regard et parole se

rattachent à l'introspection autobiographique par l'intimité et la proximité qu'ils installent. Le regard participe aussi activement à la construction de la mémoire puisqu'il prépare celle-ci à recevoir les informations qui nourriront l'écriture. Dans la même lignée, l'étude de la thématique du privé nous a fourni un nouvel argument en faveur d'une lecture autobiographique des deux oeuvres de Marguerite Duras. En ce qui a trait à la temporalité, nous avons montré que la rétrospection, en mettant l'accent sur l'oscillation présent/passé propre à l'autobiographie, participe à la création de l'illusion autobiographique. Par contre, le discours modalisé provoque une ambiguïté nous amenant à considérer *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* comme des romans autobiographiques. Quant au thème récurrent de «raconter l'histoire», il comble un besoin de remémoration, d'intemporalité en plus d'instaurer un climat d'intimité, le rattachant ainsi à l'autobiographique.

En dernier lieu, nous avons souligné le caractère équivoque et singulier que revêt la pratique intertextuelle durassienne. Équivoque, car la personnalité de l'auteure transparaît à travers les thèmes obsessionnels, les personnages récurrents, les répétitions et les références à l'oeuvre antérieure, ce qui confère à ce procédé un aspect autobiographique. Toutefois, mettant en évidence la littérarité, la pratique signifiante, l'intertextualité participe du même coup à la construction de l'illusion romanesque. Cette double fonction nous a amenée à considérer la pratique intertextuelle comme une composante essentielle du romanesque autobiographique chez Marguerite Duras.

La dernière partie de ce mémoire a été l'occasion pour nous de faire un tour d'horizon de la réception critique très vaste des oeuvres de Marguerite Duras et dont nous avons volontairement désiré nous distancier le plus possible afin de mener ce travail d'observation en toute objectivité. Il s'agissait de situer notre interprétation par rapport à la réception critique durassienne. Dans un premier temps, nous avons noté la tendance des critiques à surestimer l'aspect autobiographique d'un récit comme *L'Amant*. Sur ce point, nous avons montré, entre autres, que le pacte autobiographique attribué à *L'Amant* n'est pas aussi clairement établi que la critique l'a laissé croire. De plus, bien que la critique ait souligné la pratique intertextuelle de Marguerite Duras, elle n'y a pas vu, contrairement à nous, un élément chargé d'ambiguïté susceptible de modifier le parcours de lecture vers le romanesque autobiographique. Si certains critiques, comme Armel et Marini, ont ébauché de nouvelles interprétations de *L'Amant* (en identifiant quelques marques romanesques), aucun n'a émis l'hypothèse qu'il pourrait être en présence de romans autobiographiques.

Ce mémoire nous a aussi permis de nuancer certaines questions soulevées par Philippe Lejeune dont les travaux nous ont servi de référence tout au long de ce projet de recherche. Bien que plusieurs observations de Lejeune concernant l'autobiographie aient été confirmées lors de l'analyse du corpus durassien retenu ici, nous nous distinguons cependant du théoricien sur quelques points. Rappelons d'abord la définition que donne Lejeune de l'autobiographie:

Récit 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.

Notre analyse de la temporalité de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* confirme la réflexion de Lejeune, à savoir que la rétrospection constitue un élément essentiel sur lequel repose l'illusion autobiographique. Quant à l'importance qu'il accorde à l'histoire de la personnalité, nous avons montré l'impact de la thématique du privé sur l'orientation autobiographique des récits durassiens; la thématique du privé palliant le manque de référence biographique.

Nous nous distançons toutefois des propos de Lejeune en ce qui a trait à l'usage de la première personne. Là où Lejeune perçoit une composante fondamentale de l'autobiographie¹, nous avons montré que ce qui compte, c'est l'effet d'intimité véhiculé par le texte, peu importe le pronom employé. D'autre part, notre analyse complétée, le pacte autobiographique élaboré par Lejeune et sur lequel il s'appuie pour définir le genre, nous semble restrictif, ne reposant que sur l'identité auteur-narrateur-personnage. Or, l'analyse du corpus nous a permis de voir que d'autres éléments non négligeables, comme le paratexte, instaurent un contrat de lecture autobiographique. En fait, ce que nous avons constaté tout au long de notre analyse, c'est la subversion intentionnelle du contrat de lecture instituée par Marguerite Duras en parsemant ses romans de signaux contradictoires.

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

Notre mémoire s'étant attardé à démontrer en quoi les récits de Marguerite Duras s'apparentent au romanesque autobiographique, nous avons voulu, pour conclure, ouvrir notre recherche à d'autres interprétations et envisager de situer la lecture postmoderne des récits durassiens par rapport à la philosophie du postmodernisme lui-même. Ainsi, à l'aide du concept d'autoreprésentation élaboré par Janet Paterson, nous avons observé que *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* s'inscrivent dans un mouvement plus vaste que celui du romanesque autobiographique, celui du postmodernisme, les signes d'autoreprésentation étant perceptibles à tous les niveaux du discours.

Les réflexions de Lyotard et de Kibédi Varga sur la renarrativisation du récit, le retour au sujet et la temporalité, de même que celle de Lipovetsky concernant le phénomène du narcissisme sont venues appuyer l'hypothèse d'une interprétation postmoderne de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Des recherches plus poussées en ce sens nous apporteraient sans doute de nouveaux éléments en vue d'une meilleure compréhension de l'autobiographique tel que pratiqué à l'ère qualifiée de postmoderne par de nombreux théoriciens. Ce mémoire ouvre aussi une autre piste de recherche: celle du romanesque autobiographique. En effet, nous avons constaté que peu de théoriciens se sont penchés spécifiquement sur la problématique du roman autobiographique. Il serait intéressant que d'autres chercheurs approfondissent les connaissances dans ce domaine à partir d'autres corpus, puisque leur travail permettrait, par le fait même, de mieux saisir la singularité de sphères aussi vastes que celles de l'autobiographique et du romanesque. Notre

travail ne se voulait qu'une première contribution, mais la plus rigoureuse possible, à ce vaste chantier de recherche que représente le domaine des écritures intimes.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, 142 p.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, 246 p.
- DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, 243 p.
- DURAS, Marguerite, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, Folio, 1964, 191 p.
- DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, Folio, 1950, 365 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

- ALAZET, Bernard, "Les traces noires de la douleur", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 37-51.
- BAL, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, 191 p.
- BARTHES, Roland, *et alii, Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982, 181 p.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 277 p.
- BELLE-ISLE, Francine, "Autobiographie et analyse: là où le rêve prend corps", *Études Littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 371-380.
- BELLE-ISLE, Francine, "L'écriture autobiographique: une stratégie embarrassante pour la narratologie", *Prothée*, vol. 19, no 1, hiver 1991, p. 65-68.
- BERTHO, Sophie, "Temps, récit et postmodernité", *Littérature*, no 92, décembre 1993, p. 90-97.
- BORGOMANO, Madeleine, "L'Amant: une hypertextualité illimitée", *Revue des*

- sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 67-77.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 482 p.
- BRIOSI, Sandro, "La narratologie et la question de l'auteur", *Poétique*, no 68, novembre 1986, p. 507-519.
- CALLE-GRUBER, Mireille, "Alain Robbe-Grillet, l'enchanteur bio-graphe", *Littérature*, no 92, décembre 1993, p. 27-36.
- CALLE-GRUBER, Mireille, "Claude Simon: le temps, l'écriture", *Littérature*, no 83, octobre 1991, p. 31-42.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989, 302 p.
- CALLE-GRUBER, Mireille, "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?", *Littérature*, no 63, octobre 1986, p. 104-119.
- CALLE-GRUBER, Mireille, "Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, dir., *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 185-199.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, 217 p.
- CORDESSE, Gérard, "Narration et focalisation", *Poétique*, no 76, novembre 1988, p. 487-497.
- CORDESSE, Gérard, "Note sur l'énonciation narrative", *Poétique*, no 65, février 1986, p. 43-46.
- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- DE CHALONGE, Florence, "Une quête de l'origine? Identité et parcours spatial dans *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras", *Littérature*, no 88, décembre 1992, p. 33-43.
- DIDIER, Béatrice, "Rôles et figures du lecteur chez George Sand", *Études Littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 239-259.
- DUNCAN, Alastair, "Claude Simon: le projet autobiographique", *Revue des sciences humaines*, no 220, octobre-décembre 1990, p. 47-62.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 150 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 294 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1965, 372 p.
- GOMEZ-MORIANA, Antonio, "L'écrivain et son image: narration et argumentation dans le récit autobiographique", dans Antonio Gomez-Moriana et Graziella Pagliano, dir., *Écrire en France au XIXe siècle*, Montréal, Préambule, 1989, p. 29-50.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité-discontinuité de l'oeuvre durassienne*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, 255 p.
- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 501 p.
- GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.
- IFRI, Pascal, "Focalisation et récits autobiographiques", *Poétique*, no 72, novembre 1987, p. 483-495.
- IMBERT, Patrick, "Autobiographie et métalangage", *Tangence*, no 45, octobre 1994, p. 16-25.
- ISSACHAROFF, Michael, "Voix, autorité, didascalies", *Poétique*, no 96, novembre 1993, p. 463-474.
- JACCOMARD, Hélène, "Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky?", *Littérature*, no 92, décembre 1993, p. 37-51.
- KIBÉDI VARGA, Aron, "Le récit postmoderne", *Littérature*, no 77, février 1990, p. 3-22.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth, "L'ironie ou le savoir de l'amour et de la mort", *Revue des sciences humaines*, no 202, avril-juin 1986, p. 139-152.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 264 p.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, 304 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, 332 p.
- LEJEUNE, Philippe, "Nouveau Roman et retour à l'autobiographie", dans Michel Contat, dir., *L'auteur et le manuscrit*, Presses universitaires de France, 1991, p. 51-70.

- LEJEUNE, Philippe, "Paroles d'enfance", *Revue des sciences humaines*, no 217, janvier-mars 1990, p.23-38.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.
- LÉVI-VALENSI, Jacqueline, "Le roman camusien et sa légitimité", *Le genre du roman: les genres de roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 241-256.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, 314 p.
- LUCKACS, Georges, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968, 196 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, 166 p.
- MATHIEU-COLAS, Michel, "Frontières de la narratologie", *Poétique*, no 65, février 1986, p. 91-110.
- MATHIEU-COLAS, Michel, "Récit et vérité", *Poétique*, no 80, novembre 1989, p. 387-403.
- MIETHING, Christoph, "La grammaire de l'égo. Phénoménologie de la subjectivité et théorie autobiographique", dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, dir., *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989, p. 149-162.
- MILLOT, Pierre, *La camera obscura du postmodernisme*, Montréal, L'Hexagone, 1985, 83 p.
- MIRAGLIA, Anne Marie, *L'écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Québec, Les Éditions Balzac, 1993, 243 p.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.
- PERRET, Delphine, "Un teint de Pologne. Recherche d'identité et suavitas dans *Pluie d'été* de Marguerite Duras", *Études Littéraires*, vol. 25, no 1-2, été-automne 1992, p. 49-63.
- PILLU, Pierre, "Lecture du roman autobiographique", dans Michel Picard, dir., *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, p. 256-272.
- RAYNAUD, Isabelle, "Lire le film / voir le texte", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 81-87.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, 206 p.

- ROBIN, Régine, "De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique", *Littérature*, no 70, mai 1988, p. 99-109.
- SABRY, Randa, "Quand le texte parle de son paratexte", *Poétique*, no 69, février 1987, p. 83-99.
- SEVILLA, Miguel Angel, "Duras et le nom des autres", *Esprit*, no 116, juillet 1986, p. 79-84.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1985, 80 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 253 p.
- VAN ROEY-ROUX, Françoise, "Enfance de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie", *Études Littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 273-282.
- VITOUX, Pierre, "Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique", *Études Littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 261-272.
- WHITFIELD, Agnès, "Gabrielle Roy et Gérard Bessette: quand l'écriture rencontre la mémoire", *Voix et Images*, no 3, printemps 1984, p. 129-141.

RÉCEPTION CRITIQUE

- ANONYME, "L'Amant, par Marguerite Duras", *Lire*, no 108, septembre 1984, p. 19-20.
- ARMEL, Aliette, "Duras: retour à l'amant", *Le Magazine littéraire*, no 290, juillet-août 1991, p. 62-63.
- ARMEL, Aliette, "Le jeu autobiographique", *Le Magazine littéraire*, no 278, juin 1990, p. 28-31.
- ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor astral, 1990, 168 p.
- BAJOMÉE, Danielle, *Duras: ou la douleur*, Boeck-Wesmael, Éditions universitaires, 1989, 198 p.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, 315 p.
- BORGOMANO, Madeleine, "Romans: la fascination du vide", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 40-48.
- DE MARTINOIR, Francine, "Marguerite Duras: L'Amant", *La Nouvelle Revue française*, no 383, décembre 1984, p. 92-95.

- LABRE, Chantal, "L'Amant, par Marguerite Duras", *Esprit*, no 96, décembre 1984, p. 175-177.
- LEBELLEY, Frédérique, *Duras: ou le poids de la plume*, Paris, Grasset, 1994, 350 p.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du Féminin: avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, 265 p.
- MARINI, Marcelle, "Une femme sans aveu", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 6-16.
- MONTALBETTI, Jean, "Pacific Song", *Le Magazine littéraire*, no 211, octobre 1984, p. 58-59.
- PY, Françoise, "Le succès de L'Amant", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 88-90.
- SAPOTA, Marc, "L'existence inévitable de Marguerite D.", *L'Arc*, no 98, octobre 1985, p. 17-24.
- VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991, 455 p.