

## Autobiographie et autofiction dans *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras

« À la différence de l'autobiographie qui serait l'apanage des vies mémorables, l'autofiction serait le refuge des vies ordinaires. Elle permettrait à chacun de raconter sa vie, dès lors qu'il la dote des atours de la fiction » (Colonna, 1989 : 17).

### Résumé

Le programme littéraire français du XX<sup>e</sup> siècle est bâti sur une remise en cause des normes esthétiques classiques. Cet écart formel investit le champ de l'écriture du moi dans lequel figure l'autobiographie. En effet, ce genre, religieux avec Saint Augustin<sup>1</sup>, laïc avec Jean-Jacques Rousseau<sup>2</sup>, tend vers la fiction. *L'Amant* de Marguerite Duras cadre avec cette nouvelle donne, en concourant au réel. Mais, la fiction, un leitmotiv dans la construction, régit le processus transformationnel aboutissant à la fictionnalisation de soi. En d'autres termes, la multiplicité des modèles qui orchestrent une oscillation entre la réalité et la fiction, justifie le passage de l'autobiographie à l'autofiction. Ce présent travail insiste sur « L'écriture de *L'Amant*, plus ou moins autobiographique » (Borgomano, 2014: 238), dont l'essentiel, construite sur la recomposition identitaire, tend vers l'autofiction.

**Mots-clés** : Autobiographie, Réalité, Fiction, Autofiction et Modernité

### Abstract

French literature of the 20th century is based on a questioning of classical aesthetic norms. This formal gap invests the field of self-writing in which the autobiography is written. Indeed, this genre, which at the outset was religious with St Augustine, lay with Jean-Jacques Rousseau, tends towards fiction. The Lover of Marguerite Duras frames with this new fact, concurrently with the real. But, fiction, a leitmotiv in construction, governs the transformational process leading to the fictionalization of self. In other words, the multiplicity of models that orchestrate an oscillation between fiction and reality in the novel justifies the transition from autobiography to autofiction. This work focuses on " *L'Amant's* writing, more or less autobiographical" (Borgomano, 2014: 238) ,the essence of which, built on identity reconstruction or "*mythobiography*," tends towards autofiction.

**Keywords**: Autobiography, Reality, Fiction, Autofiction and Modernity

---

<sup>1</sup> Augustin, S. [397 et 401], (1964), est le premier à écrire des *Confessions*, un prétexte pour louer la grandeur de Dieu, traduction Joseph Trabucco, Paris, Garnier Frères.

<sup>2</sup> Rousseau, J.-J. [1782], (2002). *Les Confessions*, Paris, Gallimard, laïcise le genre littéraire.

## INTRODUCTION

L'esthétique classique, dans sa conception aristotélicienne des genres, avait limité le génie créateur de l'auteur. Ainsi, dans sa *Poétique*, Aristote a-t-il tenté de définir l'œuvre littéraire, dans sa spécificité, en classant ses composantes et en les hiérarchisant selon les différents genres, régis par des normes formelles. Dès lors, les auteurs, plus particulièrement français<sup>3</sup>, s'inscrivent dans cette logique. La cohérence dont se targuaient leurs productions littéraires laisse augurer une illusion réaliste et de vraisemblance. À partir du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature, face aux réalités chaotiques, met en place un nouveau discours permettant de mieux représenter le monde. Ainsi, le langage se situe-t-il au cœur des productions artistiques. C'est ce fondement de modernité dont se vantent les écrivains contemporains qui constitue un socle à partir duquel se noue tout l'élan de la nouveauté littéraire<sup>4</sup> de l'écriture durassienne. C'est pourquoi cette étude sur *L'Amant* (1984)<sup>5</sup> investit le champ d'écriture du moi mettant en valeur un élargissement des codes de l'autobiographie<sup>1256</sup> qui bascule dans l'autofiction. Pour cerner les contours de cette problématique, nous tenterons de mettre en évidence les traces autobiographiques dans le roman et, ensuite, la démarche de création de l'auteur aboutissant à la fictionnalisation de soi car, selon Gasparini, « Toute définition de l'autofiction passe par une critique de l'autobiographie » (Gasparini, 2011: 11)<sup>7</sup>.

### 1. Traces autobiographiques

L'écriture du moi demeure le fil conducteur du genre littéraire autobiographique. La définition qu'en donne Philippe Lejeune est explicite : « 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 » (Lejeune, 1975: 14). D'ailleurs, cette définition sert de repère dans cette réflexion. Ainsi, en reposant notre

<sup>3</sup> Cette tendance se confirme depuis le XVI<sup>e</sup> siècle avec les poètes de la Pléiade jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, en passant par Racine et Boileau, entres autres, au XVII<sup>e</sup> siècle. Les philosophes, notamment Rousseau et Voltaire au XVIII<sup>e</sup> siècle et Flaubert, principalement, au XIX<sup>e</sup> siècle, montrent que la littérature française s'est intéressée aux questions d'ordre esthétique. Seulement, l'âge d'or du renouveau esthétique est à situer entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne cette assertion de Barthes, R. (1953) : « L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, p. 9.

<sup>4</sup> Cette modernité dans l'esthétique est soulignée par l'*Encyclopaedia Universalis*, (1990) : « Marguerite Duras donne une définition qu'on pourrait étendre à l'ensemble de son œuvre : texte, théâtre, Films », « Marguerite Duras », France, S.A., p. 747. Calle-Gruber, M., (1986) se situe au même niveau d'analyse : « avec *L'amant*, l'écriture durassienne perturbe moins des habitudes de lecture qui parviennent à s'accommoder de la modernité », « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? », *Littérature*, n°63, p.107. Cette modernité est à rechercher également dans l'hybridité générique telle que la littérature et le cinéma. Borgomano, M., (2014) est formelle : « *L'Amant*, en 1984, revient à l'écriture. Mais la voix très particulière qui s'y manifeste doit beaucoup à cette longue transition cinématographique », « Duras : Les voix du silence », *Cahiers de Narratologie*, <http://narratologie.revues.org/6945> ; DOI : 10.4000/narratologie.6945, p. 238. Boillat A., (2009) insiste sur cette dualité générique assez moderne : « Le qualificatif " diégétique ", peu présent dans les textes sur le cinéma parus entre les années 1950 et le milieu des années 1960 », « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, volume 19, n°2-3, p. 218.

<sup>5</sup> Toutes nos références à *L'Amant*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, seront notées par la lettre (A) plus le chiffre renvoyant à la page où est tirée la citation.

<sup>6</sup> Ce que Diène, I., (1999) condense dans les deux notions de crédibilité et de fictionnalité : « [...] On peut constater à cette étape de recherche esthétique et de son expérimentation sur l'art du roman que Marguerite Duras tient encore à certains principes fondateurs de celui-ci : la crédibilité et la fictionnalité »<sup>125</sup>, « Le roman *L'Amante anglaise* de M. Duras : une expérience d'objectivation et de fictionnalisation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, n° 29, p. 60.

<sup>7</sup> Cette critique va plus loin dans son analyse : « D'emblée, Serge Doubrovsky justifia son néologisme par la nécessité de dépasser le modèle rousseauiste dont Philippe Lejeune venait de cerner la spécificité pragmatique », Gasparini, P., (2011). « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, 97, 11. D'ailleurs, ces théoriciens de l'étude du moi (Doubrovsky, Rousseau et Lejeune) serviront d'appui à notre analyse.

analyse sur ces considérations théoriques, se dévoile-t-il une apparente autobiographique, perceptible dans *L'Amant*, aux plans référentiels et formels.

### 1.1. Éléments référentiels<sup>8</sup>

Nous entendons par « référentiels » les faits réels vécus par l'auteur et qui se trouvent condensés dans le roman. Par exemple, la mort du père évoquée dans l'œuvre correspond exactement à la disparition de son père. Duras a perdu son père très jeune (quatre ans). Cette mort affecte la narratrice, à plus d'un titre. De ce fait, sa mère ne s'épanouit guère : elle perd le bonheur et sent sur ses épaules le poids de la charge familiale de sorte qu'elle se trouve dans l'impossibilité de s'occuper des besoins vitaux de ses enfants, comme le précisent ces propos : « Mes frères continuent à dévorer. Ils dévorent comme je n'ai jamais vu dévorer personne nulle part. Il paye. Il compte l'argent » (A. 64). L'entreprise littéraire durassienne révèle un autre aspect de la vie de l'auteur. Il s'agit de l'escroquerie dont la mère de la narratrice est victime en achetant des terres que l'administration coloniale incite à posséder. La mésaventure marque profondément la narratrice et participe à sa ruine. Ces mots permettent de recouper les faits, ceux de Duras et ceux du personnage<sup>9</sup> :

« Son père, professeur de Mathématiques, en 1918, alors qu'elle n'avait que 4 ans [...]. Différents épisodes marquèrent les années qui suivent : le renvoi du frère aîné en France, provoqué par son mauvais comportement ; l'achat, au Cambodge, d'une concession qui ruina la famille ; les études de Marguerite, qui devint pensionnaire au lycée de Saïgon ; sa rencontre, vers 15 ans, d'un Chinois qui devint son amant »<sup>10</sup>.

Parmi les éléments référentiels, figurent les faits historiques qui émaillent le texte durassien, autrement dit, « l'historiographie » (Clivaz, 2010: 14). En effet, pour accréditer son récit, l'auteur le parsème de notes de l'histoire qui lui donnent toute son authenticité. Pour Philippe Lejeune, l'inscription d'une autobiographie va de pair avec ces références. À preuve, la colonisation française fut présente en Indochine. Les rapports entre les Blancs de la colonie et les Autochtones ne sont pas, souvent, les meilleurs. Le qualificatif qu'on leur attribue (indigènes) constitue une illustration de la hiérarchisation de la société qui a vu naître Marguerite Duras : « Je ne ferai

<sup>8</sup> Le référent, dans le champ linguistique, signifie la réalité concrète à laquelle le signe linguistique renvoie. Dans cet article, le mot convoque des étapes réelles de la vie de Marguerite Duras, c'est-à-dire la « confusion du texte et du hors-texte, de l'écrit et du vécu, de l'œuvre et de l'écrivain. Bref, à accorder le crédit dont se nourrit tout romanesque : celui qui consiste à croire que la fiction c'est du réel », Calle-Gruber, M. « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? », article cité, p.108. Lejeune, P., (2000) compare l'autobiographie au patrimoine et aux archives pour la postérité. Son commentaire est explicite : « Oui, nous voulons sauver à tout prix les archives autobiographiques qui dorment dans les greniers familiaux et qui, au fil des successions, finissent à la poubelle ou dans les brocantes », « L'autobiographie comme patrimoine », *Espaces Temps*, p. 111.

<sup>9</sup> Cette entreprise de création est perceptible dans *Le premier homme* de Camus, A. (1994). Paris, Gallimard, à travers lequel les vies de Camus et de Jacques Corméry sont rapprochées. Dans ce sens, Coly, A., (2012) ajoute : « Camus, en effet, dissout sa personne dans le personnage de Jacques Corméry », « La quête du père dans *Le premier homme* (1994) d'Albert Camus et *L'invention du père* (1999) d'Arnaud Cathrine : entre autofiction et fiction », *Territoires de la langue, Hommage à Mohamadou Kane, Revue sénégalaise de langues et de littérature*, Nouvelle série, n°s 1-2, p. 367. Aussi, complète-t-on les souvenirs en employant l'imagination : « Elle disait oui, c'était peut-être non, il fallait remonter dans le temps à travers une mémoire enténébrée, rien n'était sûr. La mémoire des pauvres est déjà moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise », Albert Camus, *Le premier homme*, op. cit., p. 93. Diané, A., (1995) parle de « l'insuffisance du langage », « Les (en)jeux de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre poétique de Simon Goulart », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 25, p. 141. Insistant sur l'incapacité de la mémoire de tout retenir, Greimas, A. J., [1966], (1986) signale : « qu'aucune mémoire n'est capable d'emmagasiner tous les propos sur le monde », *Sémantique structurale*, Paris, PUF, p. 131.

<sup>10</sup> Hamon & Roger-Vasselin, (2000). *Le Robert des grands écrivains de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, p. 444.

plus jamais le voyage en car pour indigènes » (A. 44). De ce fait, le Blanc métaphorise la colonisation et la supériorité. Cette relation ambiguë est encore beaucoup plus significative à travers le lien de Duras avec son amant chinois. Ainsi, la désapprobation de la mère contre la relation de cet autochtone chinois avec sa fille est-elle à chercher dans sa couleur. Elle le qualifie de « Chinois » (A. 109). C'est pourquoi, à chaque fois que sa mère soupçonne une quelconque intimité avec cet homme, elle hume ses habits, cherchant l'odeur suspecte du Chinois pour la discréditer : « [...] elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois [...] » (A. 73). Examinant la figure de l'histoire dans l'élaboration de récit autobiographique, Lejeune parle de légitimation du discours :

*« Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel »<sup>11</sup>.*

L'onomastique, une donnée essentielle du référentiel, est employée comme matière de construction du roman. C'est dire que l'emploi de certains termes : « la Chine du Nord » (A. 44), « Mékong » (A. 41), « l'occupation japonaise » (A. 71), « la pension » (A. 112), « Indigènes » (A. 16), dans le roman n'est pas fortuit car l'Indochine fut sous protectorat français. Donc, la présence de la France en Indochine est une réalité que l'histoire prouve. En parlant de l'Indochine dans son œuvre, Marguerite Duras donne, d'une certaine façon, une véracité à ses écrits : « À toute l'Indochine, la radio annonce que le général de Lattre de Tassigny a été nommé Haut-commissaire de France et commandant en chef des troupes françaises en Indochine » (Bodard, 1965 : quatrième de couverture).

Par ailleurs, l'alcool fut un élément déstabilisateur dans la vie de Duras. Il a hanté sa vie au point qu'elle l'évoque dans son roman en le métaphorisant et en lui donnant un caractère divin, capable d'influer négativement sur son existence. Ce stupéfiant porte atteinte à son intégrité physique en provoquant un vieillissement précoce. Son dépérissement dont le mobile est l'alcool joue le rôle de bourreau capable de lui ôter la vie : « J'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer » (A. 15).

Donc, Marguerite Duras plaide la sincérité de son récit. Les éléments référentiels mis en exergue tournent autour de la présence de faits réels dont le texte porte la marque et accréditent le genre autobiographique qui s'appuie sur un discours qui prend en compte la vie réelle de l'auteur. À côté de ces données biographiques, figurent des faits historiques. Ces renseignements sont référentiels. Toutefois, à côté de ce faisceau de repères, figurent les composantes formelles, d'ordre générique.

<sup>11</sup> Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 36.

## 1.2. Éléments formels

Le formel est à rapprocher de l'esthétique et du genre qui supporte le texte littéraire, c'est-à-dire les éléments fondamentaux autorisant à parler d'autobiographie dans *L'Amant*. Par-delà les considérations référentielles, le roman corrobore des tendances formelles qui renvoient à ce modèle d'écriture.

La trace essentielle de l'autobiographie de *L'Amant* est attestée par le pacte de vérité auquel Marguerite Duras semble faire référence. En effet, l'évocation des souvenirs troubles atteste que la narratrice ne cache rien aux lecteurs, repoussant parfois les limites des conventions morales. D'ailleurs, analysé en profondeur, ce pacte de sincérité paraît se déployer à deux niveaux, d'abord sur la vie sexuelle, ensuite sur le secret de famille. Au premier niveau, la narratrice nous fait part de son intimité avec son amant chinois. Elle n'hésite pas à révéler au lecteur ses moments les plus intimes passés avec ce dernier. Ainsi, n'hésite-t-elle pas à dévoiler la mésaventure due à l'inexpérience et à la jeunesse. D'ailleurs, consciente de ce fait, elle parle d' « interdit ». Évoquant ces moments sombres de sa vie, la narratrice avoue :

*« 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 faire. Insensiblement il revient, il redevient désirable. Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère » (A. 50-51).*

Gasparini pense que l'évocation de l'intimité du narrateur, le sexe et le tabou notamment, dans ce contexte, ne cautionne en rien un étonnement dans l'élaboration du pacte de sincérité entre l'auteur et le lecteur. Au contraire, elle n'est que révélation de l'identité de l'auteur. Duras semble en phase avec l'autobiographie dont la teneur est à chercher dans le pacte de vérité qui la fonde et participe à sa construction : « On ne sera pas étonné que la plupart de ces aveux aient trait à la vie sexuelle, d'une part, et à la vie de familiale d'autre part. Ce sont, par excellence, les lieux de l'intimité, de l'affect, du tabou et parfois de sa transgression [...] », (Gasparini, 2004: 262).

De plus, l'élan autobiographique de *L'Amant* apparaît, en filigrane, dans le caractère rétrospectif du récit. La fiction nous replonge dans le passé. Ce principe revendique le droit de revisiter les couloirs du passé de l'auteur à travers une série d'analepses. L'œuvre a été publiée en 1984. Approximativement, elle renvoie aux dernières années de la vie de l'auteur, décédée en 1996. Et, l'histoire relate l'adolescence de la narratrice (elle avait quinze ans), comme en atteste *l'incipit* du roman :

*« J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone [...]. Je suis dans une pension d'État à Saïgon. Je dors et je mange là, dans cette pension, mais je vais en classe au- dehors, au lycée français » (A. 11).*

L'information permet de saisir la volonté de Duras de s'engager à préciser dans ses souvenirs les matériaux de son récit, relatifs à sa propre expérience de vie. Elle raconte une séquence de sa vie où elle est une élève, logée dans un internat où l'on

veille sur son éducation. Son âge mineur justifie ce fait. L'aspect puéril est aussi mis en exergue par la surveillance que les autorités et la mère exercent sur elle :

*« Je recommencerais. Ma mère sera prévenue. Elle viendra voir la directrice du pensionnat et lui demandera de me laisser libre le soir, de ne pas contrôler les heures auxquelles je rentre, de ne pas me forcer non plus à aller en promenade le dimanche avec les pensionnaires » (A. 88).*

Cette rétrospection s'accompagne de la référence à la première personne du singulier « je ». Selon Jerzy Lis : « L'originalité des nouveaux romanciers réside dans la mise au service de l'écriture personnelle » (Lis, 2003: 181). La narration personnelle devient le prototype d'une revendication du récit par l'auteur. Ce qui justifie l'emploi récurrent du pronom personnel comme si l'histoire racontée appartient à Marguerite Duras. Cet exemple est très explicite : « Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants de la ville. Et je serai toujours là [...] » (A. 44). C'est dire que l'emploi répété du « je » constituerait une preuve que Duras est en train de raconter sa propre vie. Soulignant la valeur fondamentale de la référence au « je » dans l'élaboration du texte autobiographique, Philippe Lejeune indique :

*« L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration "autodiégétique" dans la classification des " voix " du récit (...) »<sup>12</sup>.*

Enfin, pour nourrir l'élan autobiographique, des repères précis sont donnés. Le plus significatif semble l'âge de l'auteur. Pour Gasparini, l'âge constitue encore un autre caractère d'un texte autobiographique: « La structure rétrospective du roman autobiographique justifie souvent que le narrateur indique son âge au moment de la rédaction de ses souvenirs, suggérant ainsi d'opérer des recoupements » (Gasparini, 2004: 48). Duras respecte ce principe. C'est pourquoi, dès ses premières pages, elle donne un âge qui renforce son identité civile : « quinze ans et demi » (A. 11).

Finalement, si l'on se fie aux recommandations de Philippe Lejeune, on se rend compte que l'autobiographie ouvre un champ que saisit, un tant soit peu, Marguerite Duras, dans *L'Amant*. Ainsi, noue-t-elle une certaine ressemblance à ce modèle d'écriture du moi. Les similitudes sont perceptibles à deux niveaux. Le premier est en rapport avec les éléments référentiels complétés par les faits historiques. Le second, plus formel, est à rapprocher de l'esthétique, c'est-à-dire, des considérations génériques.

<sup>12</sup> Lejeune, P., *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 15.

## 2. Autofiction

Dans sa pratique littéraire, Marguerite Duras laisse une correspondance entre *L'Amant* et le genre autobiographique, si l'on s'en remet à la définition de Philippe Lejeune. Toutefois, la valeur référentielle ne cache pas le côté fictionnel. De la sorte, le roman ne saurait s'inscrire dans cette catégorie générique. La première différence se situe au niveau de l'anonymat. En réalité, bien que le récit fasse référence à la narration personnelle et au pacte de vérité, nullement l'auteur ne s'est réclamé comme étant l'artisan du récit. De ce fait, si l'on tient à la condition *sine qua non* qui définit l'autobiographie, c'est-à-dire une même identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage, comme nous le notifie Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, *L'Amant* est en marge de cette catégorie. Parlant de cette égalité, Lejeune souligne :

« *L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai) »*<sup>13</sup>.

Si l'on prend en compte ces considérations, on comprend que *L'Amant* semble sortir complètement de la sphère autobiographique. En réalité, Marguerite Duras n'a jamais réclamé la paternité de l'histoire condensée dans son œuvre. Donc le narrateur n'est pas le personnage, ce qui implique que l'auteur est différent du personnage. Par conséquent, il n'existe pas une même identité entre Duras, le narrateur et le personnage. De ce point de vue, l'auteur met en place une stratégie pour fictionnaliser son récit : « La narratologie postule un second critère définitoire de la fiction, qui est corollaire du premier : la disjonction de l'auteur et du narrateur » (Gasparini, 2004:18). En fait, aucun nom de Marguerite Duras ne se trouve dans le texte. Ni la narratrice, ni le personnage ne réclament ce nom. Bref, la non-conformité entre l'auteur, le narrateur et le personnage en plus de l'anonymat exclut *L'Amant* de l'autobiographie. De plus, l'anonymat est une manifestation de la subjectivité, d'après Philippe Lejeune :

« *J'appellerai ainsi tous 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 à ne pas l'affirmer »*<sup>14</sup>.

Dans *L'Amant*, l'héroïne est anonyme. L'auteur est dans une posture idéale pour brouiller les pistes, en s'inscrivant hors du champ d'histoire et se noyer dans la fiction. Cela donne la possibilité à Duras de façonner son propre personnage et d'apporter

<sup>13</sup> Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 23-24. Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Confessions*, respecte le protocole énonciatif fondé sur l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Rousseau, J.-J. est à la fois l'auteur des *Confessions*, le personnage principal et le narrateur : « Je forme une entreprise qui n'eut point d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi », *Les Confessions*, édition citée, p. 34.

<sup>14</sup> *Idem*, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

sa touche fictionnelle. Ce procédé éloigne *L'Amant* de l'autobiographie : « Par le biais de l'anonymat, le roman à la première personne retrouverait ainsi l'objectivité dont se pare le narrateur omniscient. Il s'affranchirait de tout lien avec la confession autobiographique » (Gasparini, 2004: 40). En outre, dans la façon de structurer le discours romanesque, l'énonciation alterne sur le plan des niveaux narratifs. Tantôt le récit est « autodiégétique », la narratrice prend en charge la responsabilité du récit, tantôt il est « hétérodiégétique » (Genette, 1972), le narrateur est impersonnel, anonyme. Ceci constitue une coupure autour du narrateur et tire le texte vers la fiction, créant « les jeux de ces voix multiples : contrepoints et superpositions, entrelacements et emboitements, mises en cause et mises en crises » (Borgomano, 2014: 232). Dans cette logique, Gasparini affirme :

*« Dans ces différents exemples de double énonciation, le passage d'une personne à l'autre signale un changement de registre narratif : le « je » tire le texte vers l'autobiographie et le « il » vers la fiction. L'alternance permet ainsi de souligner la distance qui sépare le narrateur du personnage qu'il était auparavant [...] »<sup>15</sup>.*

Le récit vacille entre l'autodiégétique et l'hétérodiégétique. Par exemple, le début de la narration est hétérodiégétique. Le narrateur se met à l'écart des faits pour mieux les décrire. Il est anonyme et rend objectifs les faits relatés. Il montre comment le Chinois avait des difficultés pour faire part des sentiments qui le troublent à la fille : « L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé » (A. 42). Aux pages suivantes, c'est l'effet inverse. Le narrateur, précédemment anonyme, devient personnel. C'est la narratrice qui prend même en charge le discours. Par l'emploi du « je », le récit, qui était précédemment hétérodiégétique, devient autodiégétique :

*« Je me souviendrais toute ma vie de cet après-midi, même lorsque j'aurais oublié jusqu'à son visage, son nom. Je demande si je me souviendrais de la maison. Il me dit : regarde-la bien. Je la regarde. Je dis que c'est comme partout (A. 56). Je parle souvent des mes frères comme d'un ensemble, comme elle le faisait elle, notre mère. Je dis : mes frères, elle aussi au-dehors de la famille elle disait : mes fils » (A. 71).*

Le changement énonciatif du récit crée un cafouillage du narrateur et le rend instable. La justification de cette hybridité réside dans l'impossible identité personnelle : « l'identité n'est pas une donnée fixe, mais un processus contradictoire fait d'identités multiples » (Burgelin, Grell & Roche, 2008: 1). Par conséquent, l'histoire perd sa véracité et tire le texte vers la fiction<sup>16</sup>. En d'autres termes, il l'affranchit de la confession autobiographique. Même l'étiquette « roman » notée dans la prière d'insérer de l'œuvre est significative de l'inventivité. Ceci montre la formation de la

<sup>15</sup> Gasparini, P., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 154.

<sup>16</sup> C'est le cas dans *Le premier homme* de Camus où ce contraste identitaire est synonyme de fiction : « Dans *Le Premier homme*, en revanche, les trois instances sont dissociées : le personnage (Jacques Cormery) possède une identité différente de celle de l'auteur (Albert Camus) et la voix narrative est inattribuable. Le pacte fictionnel romanesque est donc linguistiquement manifeste », Adam & Lugin, (2000). « Variations des ancrages énonciatifs et fictionnalisation d'une anecdote d'Albert Camus », *Langue française*, n°128, p.111.

fiction dès le début du processus romanesque. Car, le roman, d'après la définition qu'en donne Jean-Pierre Goldenstein, est inséparable de la création, comme en témoigne Yves Reuter : « fiction, c'est-à-dire l'histoire et le monde construits par le texte et n'existant que par ses mots, ses phrases, son organisation, etc. » (Reuter, 2000: 10). La fiction fonde le roman et lui donne son statut : un roman est la narration d'une fiction : « On entendra par fiction ce qui est conté dans le roman, l' " histoire " si l'on veut, et par narration la manière de conter, ce que certains appellent aussi le " discours " » (Goldenstein, 1999: 34). Le pacte de sincérité qui préfigure le texte autobiographique est rompu. Car, même s'il y a une volonté de dire vrai, en donnant des éléments référentiels renforcés par le dévoilement des parties sombres de sa vie, la narratrice est contrainte de recourir à l'imagination. Les faits qu'elle raconte remontent à son enfance. Dès lors, il sera impossible de les remémorer exactement tels qu'ils se sont produits. La mémoire a des défaillances intrinsèques telles que l'oubli et ne constitue plus l'alliée fidèle dans la restitution du passé ; le pacte de vérité ne peut plus être respecté. La solution réside dans le recours à la fiction pour contourner les oublis. Comme il est impossible de se rappeler tout, la narratrice utilise l'imagination pour combler ce vide.

La logique de la fictionnalisation du récit se trouve également dans la contradiction qui constitue le fer de lance du discours durassien, car « Au-delà, Duras a porté à son point d'incandescence cette forme brute qu'est l'écriture, son pouvoir contradictoire [...] » (Laurens, 2010: 91). Ainsi, la narratrice n'hésite-t-elle pas à qualifier l'histoire de fabulation : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre » (A. 14). C'est dire que l'histoire relatée est inscrite dans un champ imaginaire, en fonctionnant comme un duel car elle affirme et infirme, en même temps. Ce qui enlève toute équivoque et place *L'Amant* au centre de la création littéraire. Cette redondance de la négation est significative. Elle assume toute la subjectivité des faits mise en valeur par l'absence même du moi, c'est-à-dire, l'individu sur qui se repose toute la problématique du récit durassien. L'usage de la troisième négation la consolide : « il n'y a jamais de centre ». Cette contradiction est sentie au plan énonciatif, à travers une confusion des identités <sup>17</sup>:

*« Sur le plan de la construction des identités référentielles des sujets de l'énonciation et de l'énoncé, notre étude semble prouver que le jeu sur la confusion des identités est un indice de la fiction romanesque, telle, du moins, que la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle semble la penser »<sup>18</sup>.*

Dans son ambition d'alimenter son génie créateur, la photographie sert de support pour remémorer les souvenirs, comme la traversée du bac. Mieux, celle-ci n'a jamais existé: « Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été » (A. 16). Consciente de cette transposition cinématographique, Mireille Calle-Gruber signale : « L'épisode du bac, convoqué en segments textuels assez brefs, isolés par des blancs, opère à la manière des photogrammes sur pellicule cinématographique »

<sup>17</sup> « Fille » (A, 31), « prostituée » (A, 73), « l'enfant » (A, 122). D'ailleurs, Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, (2008) confirment : « Là où l'autobiographe cherche rétrospectivement une identité unifiée, l'auteur d'autofiction s'invente des soi possibles », « Autofiction(s) », colloque de Cerisy, www.press.univ-lyon2.fr, p. 1.

<sup>18</sup> Adam & Lugrin, (2000). « Variations des ancrages énonciatifs et fictionnalisation d'une anecdote d'Albert Camus », article cité, p.111.

(Calle-Gruber, 1986 : 111). De plus, « La photographie devient, dans les deux cas, un moyen d'élaborer le texte sur le paradigme de l'oubli et de remettre en question la possibilité du récit autobiographique chez Duras » (Dupont, 1996: 56). La définition de Serge Doubrovsky est très symptomatique de cet avatar : « *L'Autobiographie ? Fiction, d'évènements et de faits strictement réels*. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté [...] »<sup>19</sup>.

Dans cette définition, l'autofiction se veut ainsi le point de rencontre entre le réel et le fictif. En parlant de la réalité, le récit renvoie aux données de la vie réelle de l'auteur. Quant à la fiction, elle se veut imaginative et créative. Ainsi, l'analyse des traces autobiographiques et de la fictionnalisation permet-elle de rendre compte que *L'Amant* est bâti sur ces deux référents. D'abord, se déploient des faits réels, vérifiables, ensuite cet acte de vérité est renforcé par le recours à l'imagination dans le processus de la construction du moi. C'est pourquoi *L'Amant* de Marguerite Duras ne cadre pas avec l'autobiographie, c'est-à-dire : « le récit d'une vie écrit par la personne elle-même » (Lejeune, 2000: 112). Finalement, ces deux fonctionnalités nous permettent de qualifier *L'Amant* d'autofiction, une « fiction d'inspiration autobiographique » (Colonna, 1989: 9).

## CONCLUSION

L'analyse de l'écriture de soi dans *L'Amant* dévoile deux aspects. Dans un premier temps, elle met en exergue des traces autobiographiques à travers des faits qui renvoient à la vie réelle de Marguerite Duras. À cela, s'ajoute la valeur linguistique qui colle avec l'esthétique autobiographique. Quant au second temps, il souligne un processus fictionnel qui nourrit l'histoire par un recours à l'imagination. De là, point la volonté de l'auteur de compléter le vécu en convoquant la fiction inséparablement liée à l'activité de création<sup>20</sup>, par un cafouillage impliquant l'impossibilité de cerner l'identité du personnage. Finalement, l'examen de *L'Amant* révèle une double dimension: le réel, c'est-à-dire les traces autobiographiques ou le souci de vérité à la construction identitaire et la fictionnalisation de soi, autorisant à inscrire l'œuvre au cœur du roman autofictionnel qui n'est, selon Beggar, qu' « un mode de passage entre fiction et autobiographie, un mode qui introduit la part de brouillage, de l'imaginaire, des fantasmes et, parallèlement, réinvente de nouveaux protocoles d'écriture et de lecture » (Beggar, 2014: 124).

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. & Iugrin, G. (2000). « Variations des ancrages énonciatifs et fictionalisation d'une anecdote d'Albert Camus », *Langue française* 128, 96-112.
- Aristote, (1980). *Poétique*, texte traduit par R. Dupont Roc et J. Lallot, Paris : Seuil.

<sup>19</sup> Doubrovsky, S., (1977). *Fils*, Paris, Éditions Galilée, (quatrième de couverture). Gasparini, P. aborde la question dans le même sens : « Cette stratégie d'ambiguïté constitutive d'un genre littéraire mal connu qui fut d'abord nommé roman personnel, puis roman autobiographique, avant d'être rebaptiser récemment, et hâtivement, autofiction », *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, édition citée, quatrième de couverture.

<sup>20</sup> « Que son ouvrage soit fictionnel ou autobiographique, l'auteur s'investit en travaillant ou retravaillant des souvenirs, des fantasmes, des observations, des topoï ou des mythes connus de tous. Les couches successives qui mènent à la version définitive d'un texte peuvent être vues comme autant de " brouillons de soi " », dira Huguény-Léger, É., (2011). « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », *Études littéraires*, volume 42, n° 1, p. 7.

- Augustin, S. ([397 et 401] ,1964). *Les Confessions*, traduction Joseph Trabucco, Paris : Garnier Frères.
- Beggar, A. (2014). « L'autofiction, un nouveau mode d'expression autobiographique », (*www.revue-analyses.org*), 2, v. 9, 122-137.
- Bodard, L. (1965). *La guerre d'Indochine III, L'humiliation*, Paris : Gallimard.
- Boillat, A. (2009). « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », (*Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*) 2-3, v. 19, 217-245.
- Borgomano, M. (2014). « Duras : Les voix du silence », (*Cahiers de Narratologie*) <http://narratologie.revues.org/6945> ; DOI : 10.4000/narratologie.6945 : 230-241.
- Burgelin, C.; GRELL, I. & ROCHE, R.-Y. (2008). « Autofiction(s) », Colloque de Cerisy, 2008, [www.presses.univ-lyon2.fr](http://www.presses.univ-lyon2.fr), 1-23.
- Calle-gruber, M. (1986). « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? », *Littérature*, 63, 104-119.
- Camus, A. (1994). *Le premier homme*. Paris : Gallimard.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en Littérature*, Thèse de doctorat, Paris : E. H.E.S.S.
- COLY, A. (2012). « La quête du père dans *Le premier homme* (1994) d'Albert Camus et *L'invention du père* (1999) d'Arnaud Cathrine : entre autofiction et fiction », (*Territoires de la langue, Hommage à Mohamadou Kane, Revue sénégalaise de langues et de littérature, Nouvelle série*) 1-2, 367-382.
- Diané, A. (1995). « Les (en)jeux de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre poétique de Simon Goulart », (*Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*) 25, 141-153.
- Diène, I. (1999). « Le roman *L'amante anglaise* de M. Duras : une expérience d'objectivation et de fictionnalisation », (*Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*) 29, 55-60.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Éditions Galilée.
- Dupont, É. (1996), « L'image photographique et l'oubli dans la création littéraire : l'exemple de Marguerite Duras et de Christoph Hein », *Études littéraires*, 3, v. 28, 55-66.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Encyclopaedia Universalis*, (1990), France, S.A.
- Gasparini, P. (2011). « Autofiction vs autobiographie », (*Tangence*), 97, 11-24.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Goldenstein, J.-P. (1999). *Lire le roman*. Bruxelles : De Boeck et Larcier, s.a.
- Greimas, A. J. ([1966], 1986). *Sémantique structurale*. Paris : P.U.F.

Hamon, P. & Roger-Vasselín, D. (2000). *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert.

Huguény-Léger, É. (2011). « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », (*Études littéraires*) 1, v. 42, 7-10.

Laurens, C. (2010). « Duras, que cette inconnue entre et gêne », (*Le Magazine Littéraire*) 493, 90-91.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

Lejeune, P. (2000). « L'autobiographie comme patrimoine », (*Espaces Temps*) 74-75, 110-121.

Lis, J. (2003). « Du Nouveau roman à la nouvelle autobiographie », *Sborník Prací Filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, 24, 171- 182.

Reuter, Y. (2000). *L'Analyse du récit*. Paris : Nathan.

Rousseau, J.- J. ([1782], 2002). *Les Confessions*. Paris : Gallimard.