



**Grau de Llengües i literatures  
modernes**

Treball de fi de grau  
Curs 2017-2018

**SE (RÉ)ÉCRIRE :  
LES ÉCRITURES AUTOBIOGRAPHIQUES DANS LE  
CYCLE D'INDOCHINE DE MARGUERITE DURAS**

NOM DE L'ESTUDIANT : Sarah Rodríguez Baucells

NOM DE LA TUTORA : Alicia Piquer Desvaux

Barcelona, 18 juny 2018

## **RÉSUMÉ :**

Cet article analyse l'écriture autobiographique dans le cycle d'Indochine de Marguerite Duras. Le choix des romans, *Un barrage contre le Pacifique*, *l'Amant* et *l'Amant de la Chine du Nord*, se doit à l'unité thématique qui nous permettra d'étudier une série de problématiques comme la rupture du pacte référentiel ou l'impossibilité d'une représentation solide du «je». Nous analyserons comment les genres autobiographiques s'articulent dans ces romans, en insistant en particulier sur le roman autobiographique et l'autofiction. Nous n'étudierons non seulement les genres, mais aussi la structure des romans et comment celle-ci correspond à une exploration littéraire et personnelle. Nous étudierons aussi les limites entre « vécu » et « imaginé » notamment et comment cette question apparaît dans le cycle. En outre, nous prêterons attention à la question de la sélection opérée par la mémoire comme moyen de construction de soi et de son propre mythe personnel et littéraire.

Mots clés : Marguerite Duras, récits autobiographiques, autofiction, roman autobiographique, écriture.

## **RESUMEN:**

Este artículo se propone analizar la escritura autobiográfica en el Ciclo de Indochina de Marguerite Duras. La elección de las novelas *Un barrage contre le Pacifique*, *l'Amant* et *l'Amant de la Chine du Nord* se debe à la unidad temática que nos permitirá estudiar una serie de problemáticas, como la ruptura del pacto referencial o la imposibilidad de una representación sólida del yo. Analizaremos cómo los géneros autobiográficos se articulan en las novelas, considerando especialmente la novela autobiográfica y la autoficción. No sólo estudiaremos los géneros sino además a la estructura de las novelas y cómo esta corresponde a una exploración formal y personal llevada a cabo a lo largo de toda una carrera literaria. Estudiaremos también los límites entre lo vivido y lo imaginado y como esta cuestión aparece en el ciclo. Además, prestaremos atención al tema de la selección de la memoria como medio de construcción de una misma y de la creación de su propio mito personal y literario.

Palabras clave: Marguerite Duras, relatos autobiográficos, autoficción, novela autobiográfica, escritura.

## INDEX

1. INTRODUCTION.....	p.4
2. AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION : LES ÉCRITURES DE SOI.....	p.5
3. STRUCTURE ET GENRE LITTÉRAIRE DANS LE CYCLE D'INDOCHINE.....	p.9
4. RÉFÉRENTIALITÉ ET FICTION.....	p.20
5. LA RÉÉCRITURE DE SOI ET LA GENÈSE D'UN MYTHE.....	p.23
6. CONCLUSIONS.....	p.27
7. BIBLIOGRAPHIE.....	p.29

## 1. INTRODUCTION

Une large partie des ouvrages de Marguerite Duras sont lus comme des récits autobiographiques. Même si nous savons que beaucoup de ces livres font référence à des épisodes de sa vie (son enfance en Indochine, sa relation avec sa mère et ses frères, son mariage avec Georges Antelme, etc.) tous ne peuvent être considérés des autobiographies. Une importante littérature critique a été consacrée à ce sujet mais les conclusions sont très variées. L'objectif de ce travail sera de mieux comprendre l'articulation et le développement du récit autobiographique chez Marguerite Duras.

Dans ce but, nous avons choisi le cycle d'Indochine, c'est-à-dire les romans : *Un Barrage contre le Pacifique*, *l'Amant*, et *l'Amant de la Chine du Nord*. Nous aurions pu choisir d'autres récits autobiographiques, comme *La douleur*, *L'Eden Cinéma* ou même le journal intime posthume *Les cahiers de la guerre*. Le choix de ces trois romans se doit à leur unité thématique qui nous aidera à parler de sujets tels que le pacte référentiel, les genres autobiographiques ou l'écriture comme création du mythe personnel.

En premier lieu, nous définirons l'autobiographie et ses caractéristiques principales, pour après introduire des genres qui la transforment et qui nous aideront à mieux comprendre les romans du cycle. Ensuite, nous essaierons d'observer et délimiter le genre de ces romans pour découvrir s'il est possible de les classer dans un genre déterminé. Cette nécessité de délimitation du genre surgit du soupçon que chez Duras, l'utilisation du genre est étroitement liée à son évolution comme écrivaine et à une quête d'identité menée, précisément, par l'acte d'écrire. Nous étudierons aussi les structures des romans en considérant en particulier le temps et l'usage de la personne grammaticale.

En deuxième lieu, nous croyons que dans le cycle d'Indochine, les limites entre « vrai » et « imaginé » sont très floues et complexes. Pour cette raison, nous analyserons cette distinction pour comprendre les conséquences de ce mélange de réalités dans les romans. L'autre sujet à analyser sera la question de la figure de l'auteur et de l'écriture comme créatrice de mythes et d'identités.

En résumé, ce travail aborde l'analyse de l'écriture autobiographique de Marguerite Duras pour comprendre les mécanismes utilisés et les problématiques qui surgissent au fur et à mesure que cette écriture se développe.

## 2. AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION : LES ÉCRITURES DE SOI

Le cycle d'Indochine est normalement compris comme un cycle autobiographique. Cependant, l'écriture autobiographique est plus diversifiée que ce que nous croyons et celle-ci peut se développer à travers différents genres. Pour commencer, dans cette partie du travail, nous allons présenter la notion d'autobiographie en prenant la définition de Philippe Lejeune, pour ensuite présenter deux genres qui en transforment divers aspects : le roman autobiographique et l'autofiction.

En premier lieu, nous prendrons la définition d'autobiographie de Philippe Lejeune : « 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). Classifier l'autobiographie est difficile dans la mesure où il s'agit d'un genre étroitement lié à la subjectivité de chaque écrivain, et par conséquent, il y a autant d'autobiographies que d'auteurs. Nous avons choisi cette définition tout en sachant qu'il y en a d'autres. Étant donné la difficulté de catégoriser l'autobiographie, nous avons préféré partir de la définition la plus claire et canonique.

Un des éléments clefs, selon Lejeune, pour parler d'autobiographie, est la narration autodiégétique.<sup>1</sup> C'est-à-dire que, dans le texte, de manière implicite ou explicite, il s'établit que l'identité de l'auteur, le narrateur et le personnage correspondent à la même personne. De cette façon, les récits écrits à la troisième personne deviennent problématiques car ils nous font douter que leur origine est autobiographique. Ce serait le cas des romans autobiographiques dont la nature est matière à dispute, car certains auteurs les classent comme des autobiographies et d'autres comme des fictions.

L'autre question de base des récits autobiographiques, selon le point de vue de Lejeune, est le pacte référentiel qui met en question la possibilité de la fiction dans les récits autobiographiques. Dans ce pacte, l'auteur s'engage devant le lecteur à « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité » (Lejeune, 1975), même si ce pacte permet une certaine liberté (oublis, déformation, erreurs involontaires, etc.). Ainsi il s'établit un pacte tacite entre auteur et lecteur où le premier s'engage à raconter la vérité « telle qu'elle est » et le deuxième à croire que le récit est effectivement « objectif ». Dans ce travail, nous considérons comme des « autobiographies classiques » celles qui

---

<sup>1</sup> Nous utilisons le mot autodiégétique selon la définition de Gérard Genette dans *Figures III*.

contiennent ces deux éléments. Nous comprenons l'autobiographie classique comme le projet autobiographique qui n'explore ni questionne d'une manière profonde les mécanismes du récit de soi. Ainsi, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, l'autobiographie classique cédera la place à des écritures intimes plus flexibles et critiques.

Après les événements historiques, sociaux, artistiques et économiques qui ont eu lieu pendant le XX<sup>e</sup> siècle, surgit une inquiétude de la part de nombreux écrivains de chercher des représentations plus flexibles de soi, en dépassant les limites de l'autobiographie classique. Évidemment, dans l'autobiographie, il y a eu des auteurs qui ont transgressé les normes dès le premier moment. Montaigne lui-même avait une écriture autobiographique très surprenante car, dans ses *Essais*, nous voyons, par exemple, une conscience de la création identitaire de l'écriture. Par conséquent, les changements qui se produisent au XX<sup>e</sup> siècle ne constituent pas un fait extraordinaire et unique, mais plutôt une généralisation de nouvelles perspectives littéraires. De cette façon, les récits autobiographiques deviennent d'un côté, plus flexibles et de l'autre, un genre très populaire. Comme alternatives à l'autobiographie classique, qui devient insuffisante pour parler de soi, surgissent, principalement, le roman autobiographique et l'autofiction.

Lejeune définit le roman autobiographique comme : « [...] 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 de ne pas l'affirmer » (Lejeune, 1975). Paradoxalement à ce que l'on peut croire, ce type de roman nous donne parfois une impression plus vraisemblable que le roman qui suit une narration autodiégétique. C'est-à-dire qu'il est lu comme une autobiographie même si le narrateur est à la troisième personne. Il se produit l'illusion, que Lejeune souligne, que le roman autobiographique apparaît aux yeux du lecteur comme plus fidèle que l'autobiographie. C'est peut-être que la distance entre auteur et narrateur qui se produit dans ce genre de roman nous fait croire qu'il y a moins de fabulation que dans une autobiographie classique où l'écrivain se verrait plus tenté d'exagérer les bontés de sa propre personne. Mais pourquoi un auteur choisirait d'utiliser la troisième personne au lieu de la première ? L'usage de la troisième personne donne une sensation de distance, comme si l'auteur voulait parler de soi mais sans être reconnu, en voulant préserver son intimité. Ainsi, le roman autobiographique impliquerait une certaine pudeur ou timidité. Bien évidemment, tout récit autobiographique implique une certaine autocensure. Dans la vie

quotidienne il se produit aussi ce phénomène : nous parlons de nos qualités mais nous cachons, à la fois, nos aspects embarrassants. Parfois, cette nécessité d'autocensure naît non seulement pour des motifs d'auto-image mais aussi à cause de l'entourage, c'est-à-dire à cause de la famille ou des amis. Présenter sa propre histoire comme un récit fictionnel aide à préserver la vie privée, du moins partiellement. Pinthon explique les raisons de cette pudeur : « [...] nombre d'écrivains sont sans parents et sans enfants, cette situation autorisant la liberté nécessaire à l'écriture. En effet, les enfants comme les parents sont des instances du surmoi : nous avons besoin de nous sentir vertueux vis-à-vis d'eux » (Pinthon, 2009, p.33).

En considérant les romans que nous avons choisis, nous devons nous rappeler que seul *Un Barrage contre le Pacifique* fut écrit quand la mère et les frères de Marguerite Duras étaient encore en vie. Mis à part qu'il est écrit à la troisième personne, la structure est assez traditionnelle en comparaison avec les romans postérieurs. En revanche, *l'Amant* et *l'Amant de la Chine du Nord*, qui sont postérieurs au décès de la mère, sont plus innovateurs en ce qui concerne la forme, et les événements racontés sont plus compromettants. La pudeur constituerait une des raisons de l'évolution de la forme et du genre des romans au long de l'écriture du cycle.

Toutefois, l'importance de la vie privée de l'auteur n'est pas exclusive de Marguerite Duras, il s'agit bien d'un phénomène que l'on retrouve souvent dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la littérature française :

Kosonen states that the centrality of the self in the contemporary French literature of the «I» may be yet more evidence of French egocentricity, but it may as well portray a more general willingness of the French reading public and the authors to anchor themselves to the changing world and history: to search for one's own place in the world, to create a story and a history for oneself, and to find one's roots. (Nakari, 2003, p. 268)

Cette centralité sur le « je » ne se doit pas seulement à la nécessité de rechercher ses propres racines, mais aussi à l'adaptation à un système de plus en plus médiatique, où la sphère du privé et du public se mélangent, sans pouvoir distinguer où termine l'une et où commence l'autre. Chez les artistes, dans notre cas chez les écrivains, coexistent la personne civile et l'auteur. Nous reviendrons en détail sur ce sujet dans un autre chapitre, mais cette distinction devient importante par rapport à l'exposition presque obligatoire de la vie publique des artistes. Auteur et personne civile se confondent dans l'obligation de révéler la « vraie » histoire de soi dans les écrits personnels, mais aussi dans d'autres situations comme dans les interviews ou, de nos jours, sur les réseaux

sociaux. Cette « culture de l'aveu », comme l'appelle Foucault, provoque une nécessité de performance de soi qui a permis l'apparition de genres autobiographiques comme l'autofiction. Zufferey commente ce phénomène avec plus de détail :

Ainsi Vincent Kaufmann met ici en évidence, dans sa contribution sur la littérature s'offrant en spectacle, le système médiatique dans lequel sont pris aujourd'hui les auteurs : amenés à faire acte de présence sur la scène médiatique, à dévoiler l'intime aux caméras, à faire aveu, ils inscrivent le spectacle au cœur de la représentation de soi, la fiction de l'authentique au cœur de l'autobiographie. Envisagée dans ce contexte culturel, l'autofiction constitue un genre d'écriture réflexive affecté par la résiliation postmoderne du réel, à la limite par l'abolition de toute donnée transcendante au langage. Affirmer sur soi ne semble plus guère possible, et la description rétrospective du sujet s'avère au mieux un « jeu de langage. (Zufferey, 2012, p.5)

Le système médiatique et la crise du langage du XX<sup>e</sup> siècle ont favorisé l'apparition de l'autofiction, qui permet, d'un côté, la cohabitation du pacte référentiel avec le pacte romanesque et, d'un autre, conteste la conception traditionnelle du récit de soi comme une narration close, cohérente et linéaire. Colonna définit l'autofiction comme :

L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage. (Colonna, 2004)

Comme explique Zufferey (2012) l'autofiction participe de la logique postmoderne où tout serait discours subjectif, ainsi tout ce que l'on écrit participe du moi. Partant de cette idée, la distinction entre le monde factuel et le monde textuel devient floue, puisque la seule manière de percevoir le monde extérieur est à travers de notre subjectivité. Par conséquent, surgit l'impossibilité d'un récit logique et fiable de la vie d'une personne, car toute expérience se donne à travers le langage et la propre subjectivité. L'autobiographie cesse d'être lue comme un témoignage cent pour cent fiable de la vie d'une personne. Le pacte référentiel, qui était essentiel dans l'autobiographie classique, devient secondaire dans l'autofiction à cause de la compréhension de la sélection et de l'ordre non-logique qui s'opère dans les récits de soi :

On pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage. (Jenny, 2003)



L'autofiction, selon notre point de vue, serait l'évolution de l'autobiographie classique, qui se transforme en une écriture plus auto-consciente et réflexive et s'adapte le mieux aux changements littéraires, philosophiques et sociaux de la deuxième moitié du vingtième siècle jusqu'à nos jours, même si aujourd'hui d'autres moyens sont venus enrichir les représentations de soi (comme la musique, l'Internet, la télévision etc.).

En conclusion, à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle, la conception de soi et le système médiatique, parmi d'autres facteurs, provoquent la nécessité d'autres écritures de soi pour pouvoir exprimer de nouvelles réalités. Nous avons centré notre attention sur le roman autobiographique et l'autofiction, car nous considérons que ce sont les genres autobiographiques qui décrivent le mieux le cycle d'Indochine.

### **3. STRUCTURE ET GENRE LITTÉRAIRE DANS LE CYCLE D'INDOCHINE**

Le cycle d'Indochine constitue un des « cycles » les plus reconnus de l'œuvre de Marguerite Duras. Cette reconnaissance de la critique, et surtout du public, est due probablement à la notoriété de certains détails de la vie intime de Duras. Toutefois, il serait très naïf de lire ce cycle comme un reflet fiable de son passé. Nous avons choisi *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* à cause de leur unité thématique : la rencontre de la protagoniste avec un amant chinois et la relation avec sa famille. Ces trois romans sont espacés dans le temps. En effet, *Un Barrage contre le Pacifique* fut publié en 1950, puis trente-quatre années plus tard, *L'Amant* et cinq ans plus tard *L'Amant de la Chine du Nord*. Cet espacement dans le temps permet précisément de pouvoir suivre l'évolution, non seulement des souvenirs et de la réflexion sur le passé de l'auteure, mais aussi de sa propre écriture, et de sa transformation à chaque roman. Les genres des romans changent et s'adaptent, non seulement à ce que Duras veut écrire, mais aussi à l'air du temps et à l'image publique que Duras était en train de construire. Dans ce chapitre, précisément, nous essayerons d'identifier les genres des romans et les caractéristiques structurelles de chacun d'eux.

Les trois romans présentent le même épisode : une jeune fille qui habite en Indochine avec sa mère et ses frères et qui vit dans une extrême pauvreté (même s'ils sont blancs) à cause de l'injustice et la corruption du gouvernement colonial et de la conduite instable de la mère. La fille fait la connaissance d'un homme plus âgé et riche qu'elle et une histoire d'amour naît entre eux. L'histoire prend fin avec le retour

en France de la fille et le mariage de l'amant avec une autre femme. À chaque roman, l'histoire se modifie et la perspective change. Nous savons que Marguerite Duras a vécu un événement similaire, comme le démontrent *Les cahiers de la Guerre*. Cependant, nous ne pouvons pas savoir avec exactitude ce qui lui est vraiment arrivé, mais au niveau littéraire, la véracité de l'épisode raconté est indifférente.

La lecture autobiographique dans le cycle d'Indochine est complexe car seul *l'Amant* est écrit à la première personne, mais nous lisons tout le cycle dans cette perspective. La lecture autobiographique des romans n'est pas toujours explicite, puisque celle-ci est fomentée à travers les éditions (par l'adjonction de prologues qui indiquent une certaine inspiration de la vie de l'auteure ou la publication d'éditions avec le visage de Duras sur la couverture) et aussi à travers les interviews de Marguerite Duras elle-même et postérieurement, grâce aussi à ses journaux intimes. Si le pacte autobiographique (c'est-à-dire l'explicitation de la part de l'auteur que l'ouvrage parle effectivement de lui-même) ne s'établit pas dans tous les romans, comment est-il possible que nous fassions une lecture autobiographique globale du cycle ?

*Un Barrage contre le Pacifique* est écrit à la troisième personne et il n'est jamais spécifié dans le roman qu'il y ait une quelconque relation entre les personnages du livre et l'écrivaine. Cependant, l'édition inclut une courte introduction où est établie la connexion entre la vie de Marguerite Duras et la petite Suzanne. Par conséquent, nous lisons *Un Barrage contre le Pacifique* comme une autobiographie grâce à cette information externe. Le lecteur accepte donc que ces faits sont, en quelque sorte, référentiels et non pas seulement de la fiction. Avec la publication de *l'Amant*, ce phénomène se produit parallèlement sous forme d'intratextualité, car Duras écrit le roman comme une espèce de prolongation thématique d'*Un Barrage contre le Pacifique* et d'autres textes antérieurs eux aussi. De cette manière, nous commençons à lire *Un Barrage contre le Pacifique* et *l'Amant* comme un continuum. À la différence du premier roman, *l'Amant* utilise la première personne, même si Duras recourt aussi à la troisième personne. Le roman commence par la description du visage de la narratrice, déjà âgée, qui cédera la place à la narration de sa jeunesse au présent. Dans de nombreuses éditions la couverture présente directement une photo de Marguerite Duras, il est donc presque impossible de ne pas établir une connexion entre auteure et narratrice. L'écriture de *l'Amant* transforme la lecture d'*Un Barrage contre le Pacifique*, de telle façon que les deux lectures s'interpellent et se modifient mutuellement. Nous commençons à comparer les personnages, les événements, le style

de l'écriture etc. De cette façon, un dialogue entre les deux textes s'établit. *L'Amant de la Chine du Nord* continue cette série de correspondances puisqu'il est écrit comme un scénario alternatif du film *L'amant* de Jean-Jacques Annaud, dont Duras fut écartée. La lecture autobiographique de ce roman est encore plus compliquée que dans les autres deux cas. Si, d'un côté, il est étroitement lié à *l'Amant* et, par conséquent, la lecture se fait dans la même clé que ce roman, de l'autre côté, dans la courte présentation que fait Duras, le texte est présenté plutôt comme une réécriture/suite littéraire que comme un récit autobiographique : « J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore dans *l'Amant*, le temps manquait autour d'eux » (Duras, 1991, 12). En outre, pendant tout le roman, apparaissent des références explicites à *l'Amant*, de sorte qu'il s'établit à nouveau de l'intratextualité. Finalement, les trois romans constituent une constellation de références qui s'interpellent les unes les autres et qui produisent des signifiés dans et en dehors des textes. Pour compléter les liens de connexion nous devons ajouter les journaux intimes (*Les cahiers de la guerre*, publiés en 2006) et toute l'information que nous avons de Duras (les interviews, les biographies, les commentaires mêmes sur son œuvre etc.). Aussi tout cet ensemble de textes et matériaux audiovisuels modifient la lecture, non seulement de ce cycle, mais aussi de toute l'œuvre de Duras. Nous citerons Genova pour conclure sur la question de l'intertextualité dans le cycle :

Yet the intertext of the later work seems in fact rather to open, not to close, the potential of such works as *Barrage*, as the episodes narrated take on a more complex plurality in each new book, like a multidimensional parable, as transitional variants of the same archetypal situation. Through the return of the author to the familiar places of her memory, these texts contemplate and complement one another, gradually relating the story of a writer coming into her own, not unlike the bildungsroman variations of the figures of Proust's Marcel or Joyce's Stephen, as the author follows the young autobiographical subject on the path to the world of art. (Genova, 2003)

Les trois textes offrent une perspective rétrospective, c'est-à-dire un « je qui écrit » sur un « je passé », mais la forme dans laquelle ce « je » s'exprime est variée. Comme Eseinmann écrit: "We come upon the way in which the present is always at work in the retelling of the past: the present self determines not only the manner in which the past is written but what past is retold". (Eseinmann, 2012). À chaque réécriture, non seulement la forme du roman change mais aussi son contenu, puisque le « je écrivain » change la perception du « je du récit » au fur et à mesure que le temps passe et que l'œuvre se développe. Dans l'écriture autobiographique, il se produit une

séparation artificielle mais nécessaire du « je », où apparaît un « je objet » et un « je sujet ». Nous disons qu'elle est artificielle parce que, dans la vie quotidienne, cette distinction est presque impossible à faire. Nous sommes peut-être conscients de notre évolution en tant que personne, mais nous ne pouvons pas nous contempler nous-mêmes comme des objets. Par contre, ce que fait l'écriture autobiographique est précisément cela. Cette séparation peut être plus ou moins marquée, selon le genre et l'utilisation de la personne grammaticale. Par exemple, dans les romans autobiographiques, la scission est majeure car l'auteur devient un personnage étranger à lui-même. Dans ce genre de roman, il se produit une « objectification » extrême du « je passé » qui rend problématique la lecture autobiographique de ces ouvrages. Il y a des auteurs qui ne considèrent pas totalement ce genre de roman comme autobiographique, puisqu'ils/elles considèrent que le lien entre auteur et personnage est trop flou, et que la narration autodiégétique est essentielle pour considérer un texte autobiographique. Par contre, dans ce travail, nous défendons l'idée que les romans autobiographiques constituent des écritures autobiographiques, mais cette lecture doit se faire en prenant en compte le contexte et les particularités de chaque ouvrage et de chaque auteur. Nous qualifions *Un Barrage contre le Pacifique* de roman autobiographique puisque nous considérons qu'il existe une relation très étroite entre les événements des journaux intimes et les événements du roman, ainsi qu'une intention très concrète de la part de Duras. Nous croyons que le choix de ce genre obéit à des raisons personnelles et littéraires. Il est possible que pour ces raisons, Duras décida d'écrire un roman et non pas une autobiographie traditionnelle :

On voit donc qu'il existe une très grande unité entre l'autobiographie et le roman autobiographique. Ce dernier relate des souvenirs authentiques et les transpositions concernent essentiellement des noms de lieux et de personnages. Le choix du détour par des noms fictifs, Suzanne pour Marguerite Duras, Joseph pour le frère et Monsieur Jo pour Léo, relève essentiellement de la pudeur. (Pinthon, 2009)

Duras avait conçu ce roman comme un hommage à sa mère et comme une dénonciation de l'injustice dont elle fut victime. Malgré tout, sa mère le considéra comme une offense contre l'honneur de la famille et se sentit profondément blessée. Le choix du roman autobiographique peut résulter de, non seulement, une question de pudeur, mais aussi une question d'expérience littéraire. C'est-à-dire qu'*Un Barrage contre le Pacifique* est un roman de jeunesse, quand Duras était encore en train de chercher son style. Cela pourrait expliquer la forme plus classique du roman en comparaison avec *l'Amant* ou

*l'Amant de la Chine du Nord*, qui sont des ouvrages de maturité. Quand Duras écrit ces deux romans, elle a déjà un style d'écriture établi et elle est déjà une écrivaine médiatique.

L'utilisation de la personne grammaticale revêt une grande importance dans ce cycle car elle marque la distance que prend l'auteure par rapport à ses personnages et, par conséquent, la perspective autobiographique devient plus ou moins évidente selon la personne grammaticale utilisée. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la voix narrative est hétérodiégétique, c'est-à-dire que le narrateur ne fait pas partie des personnages de l'histoire. Par la suite, le discours est rapporté. Selon Genette, ce type de discours est le moins distant. Dans le cas d'*Un Barrage contre le Pacifique*, le discours rapporté crée une certaine distance entre le narrateur et les personnages à cause de l'utilisation du narrateur omniscient. Par contre, dans *l'Amant* le discours est au style indirect et parfois indirect libre ce qui suppose un style plus distant, mais dans une première lecture, nous avons l'impression que le texte est écrit dans une perspective plus proche qu'*Un Barrage contre le Pacifique*. Cette conception de la distance narrative pourrait s'inverser dans les écrits autobiographiques, car on trouve plus naturel qu'un texte écrit à la première personne autobiographique utilise le style indirect. En effet, ce style imite la fonction de la mémoire puisque quand nous racontons des épisodes de notre vie, sauf exceptions, nous reproduisons à travers nos propres mots ce qu'on nous a dit. Le discours rapporté est, précisément, très romanesque et nous fait prendre une position concrète devant le texte. Dans les trois romans du cycle, l'intériorité des personnages n'est pas explicitement exprimée, même quand le narrateur s'exprime à la première personne. Dans *Un Barrage contre le Pacifique* le lecteur ne peut pas transpercer l'intériorité de Suzanne, mais Duras nous donne des pistes à travers son comportement, sa conception du temps (c'est un personnage qui attend) ou ses réactions devant le regard des autres. Le narrateur du roman ne nous interprète pas les pensées ou les émotions des personnages, il nous transmet seulement ses actions, mais celles-ci servent à illustrer son monde intérieur. La seule fois où nous voyons l'intériorité des personnages c'est à travers les lettres de la mère et de Joseph. Il est significatif que Suzanne ne prenne pas une voix indépendante sous forme de lettre ou journal et que par contre, la mère et le frère le fassent. Suzanne est un personnage passif qui répond aux désirs de sa famille, en ignorant les siens –puisque'elle ne les connaît pas encore. Suzanne pourrait être considérée comme un sujet aliéné qui n'a pas trouvé encore sa liberté personnelle. Évidemment, ce manque de liberté serait dû à sa double condition

de femme et de pauvre. De ce point de vue, le cycle constitue une évolution du personnage (si nous identifions Suzanne et l'enfant de *l'Amant* et de *l'Amant de la Chine du Nord comme le même personnage*) qui acquiert plus d'autonomie à chaque roman. Si nous prenons en considération d'autres raisons mentionnées plus haut, la forme du roman autobiographique explicite cette aliénation de la protagoniste, cette absence de voix. Une voix que sa famille et que même la société coloniale lui ont prise aussi. Suzanne est un personnage qui n'écrit pas, à différence de l'enfant des autres deux romans. Plus tard, l'écriture dans le cycle devient un processus libérateur et émancipateur. À chaque roman, nous voyons comment la protagoniste s'émancipe progressivement à travers l'écriture. Si dans *Un Barrage contre le Pacifique* Suzanne n'écrivait pas, dans *l'Amant*, l'enfant commence à s'imaginer elle-même comme une écrivaine. Ce changement de position envers l'écriture est déjà exprimé au début du roman :

Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis que des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague –elle me dira plus tard : une idée d'enfant. (Duras, 1984, p.28)

Toutefois, nous voyons comment le désir de la mère s'impose encore à l'enfant. Finalement, dans *L'Amant de la chine du Nord*, à cause de la nature extrêmement metatextuelle du texte, l'enfant parle explicitement de ce qu'elle écrira quand elle grandira. Nous voyons comment Duras, dans les romans écrits quand sa carrière littéraire est consacrée, contemple son personnage comme une jeune fille qui sera capable d'écrire sa propre histoire et de devenir elle-même, dans un milieu où son identité a toujours été écrasée (par la mère, le frère, le système colonial, la pauvreté, les hommes, etc.). Le cycle met en évidence, d'une manière à la fois thématique et formelle en même temps, le processus de libération d'une femme à travers l'écriture.

En revenant à la question de la structure, *L'Amant*, ouvrage qui appartient à une période de maturité de Duras, s'éloigne du style d'*Un Barrage contre le Pacifique* même si les deux romans parlent du même événement. Écrit selon le discours rapporté au style indirect (libre parfois), la voix narrative est autodiégétique. Parfois, la 3<sup>ème</sup> personne s'impose et le temps du récit est construit à travers une narration intercalée, c'est-à-dire que des événements passés, présents et futurs apparaissent. En même temps, des événements et des souvenirs étrangers à son histoire avec l'amant (les décès du frère

et de la mère, le souvenir de Marie-Claude Carpenter, les références au fils de Duras etc.) apparaissent. À différence d'*Un Barrage contre le Pacifique*, le roman est construit à partir d'un « je » qui remémore, c'est pourquoi il s'établit un certain pacte autobiographique. Ce pacte se produit au commencement du roman, quand la narratrice parle de son visage à partir d'une observation qu'un lecteur lui a faite. Le « visage détruit » dont parle la narratrice nous fait irrémédiablement penser que celle qui parle est Marguerite Duras elle-même. À travers ce portrait, elle évoque sa jeunesse, spécialement l'épisode de l'amant et des barrages, événements que nous connaissons déjà grâce à des textes antérieurs.

Dans les premières pages du roman, Duras fait un exercice clairement autobiographique car, en remontant le passé, elle essaie d'expliquer son présent : « Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie » (Duras, 1984, p.15). Le visage détruit sert d'union entre cet épisode de sa vie et son « je présent ». Un des buts de base de l'autobiographie est la recherche que fait l'auteur des traces de son « je présent » dans son passé. C'est-à-dire qu'il essaye de retrouver le pourquoi de sa réalité actuelle. Si dans *Un Barrage contre le Pacifique* cette intention était moins évidente, dans *L'Amant* cette question-ci joue un rôle majeur. *L'Amant* est axé sur deux « naissances » qui marqueront la vie de l'écrivaine : la naissance de l'écriture et la naissance du désir. Ces deux événements sont perçus par le « je écrivain » comme l'origine de son histoire personnelle.

*L'Amant* est le roman du cycle qui correspond le plus à une écriture autobiographique, nous considérons toutefois que le classer comme une autobiographie classique est insuffisant. De tous les genres que nous avons étudiés, l'autofiction est celui qui lui convient le plus. L'autofiction suppose une alternative à la manière classique et, en quelque sorte naïve, d'écrire sur soi. *L'Amant* est un roman qui explicite ses propres règles de composition. D'un côté, c'est un projet autobiographique qui essaye d'expliquer l'origine d'un « je présent » et, d'un autre côté, il montre l'impossibilité d'atteindre ce but. Comme résultat, l'écriture autobiographique devient un processus indéfini et infini de réécritures de soi, dont l'intérêt ne réside pas dans la conclusion d'une histoire fixe de soi mais dans la création de sa propre histoire à travers la tentative de la mettre en écriture.

Depuis le début du roman, Duras dévoile le processus autobiographique en parlant de la photographie jamais prise, mais qui est à l'origine du roman : « 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 » (Duras 1984, p.16). La genèse du roman se produit avec cette image oubliée que l'auteure reprend et reconstitue. Duras fera exister cette photo qui n'a jamais existé. C'est à travers le roman que cette image devient réelle, qu'elle prend de la signification. Grâce à cette absence, Duras peut écrire le roman. Elle peut réinscrire cet épisode dans son histoire, elle peut lui conférer une place dans « sa mémoire » même s'il n'a jamais existé. Comme elle écrit à ce propos : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur » (Duras, 1984, p.17). Nous avons déjà parlé du processus de ré-signification qui se produit dans l'autobiographie. Ré-signification dans le sens de redonner une importance à un événement passé qui au moment où il a eu lieu, a été ignoré. En effet, c'est conférer un nouveau signifié à un fait passé pour transformer non seulement le passé, mais aussi notre personne. Duras, prend un moment de sa jeunesse, cette photographie manquée et, à partir de là, elle crée une alternative à ce qui lui est arrivé. Nous devons souligner que précisément Duras joue à la confusion sur cet épisode, car un peu plus tard elle dit que si dans *Un Barrage contre le Pacifique* elle avait écrit que la rencontre avec « l'amant » eu lieu à la cantine de Ram et juste après la destruction des barrages, en réalité ce fut sur le bac. Cette constatation nous fait penser à *l'Amant* comme la véritable histoire de Marguerite Duras, mais avec les changements – moins brusques cette fois-ci– qui s'opèrent dans *l'Amant de la Chine du nord*, cette impression se dilue. Duras pendant tout le cycle nous met des difficultés pour comprendre ce qui lui est vraiment arrivé.

En commençant le roman avec cette photographie jamais prise, elle met en doute la remémoration en tant que processus linéaire, naturel et factuel. Dans le premier chapitre, en parlant de l'autobiographie classique, nous commentons qu'elle permettait déjà certaines licences comme les oublis ou les imprécisions. L'autofiction met en évidence que l'écriture autobiographique se base plutôt sur ces manques. Une des manières pour déconstruire cette illusion de linéarité dans *l'Amant* est l'utilisation de la narration intercalée. Comme son nom l'indique, c'est le procédé par lequel divers moments temporels s'enchâssent dans le texte. Tout le roman se structure à partir de scènes qui ne sont pas axées seulement sur l'histoire de l'enfant, mais qui introduisent d'autres épisodes comme la mort de la mère, la photo du fils de Duras, le portrait de Betty Fernandez etc. Au sein du texte, s'intercalent des analepses et des prolepses construisant un texte subjectif, contingent et multidimensionnel (Genova, 2003). Cette



construction complexe du temps, rend explicite l'incapacité de raconter une histoire de soi de manière chronologique et le fait que le « je écrivain » interfère sans cesse dans le récit. En outre, Duras utilise rarement les temps du passé pour relater les événements du roman, contrairement à *Un Barrage contre le Pacifique* où, là, elle les utilise effectivement. Précisément, le mélange de temps met en évidence l'artificialité de l'unité temporelle concernant l'histoire de soi, dans le sens où la remémoration et l'explication du passé passent toujours par le filtre du « je écrivain ». C'est-à-dire que l'auteur essaie d'expliquer un « je passé » à travers les expériences (nombre d'elles arrivées après les événements racontés), désirs, rêves, peurs actuelles. Cette structure intercalée contribue à démontrer les difficultés de remémoration du passé :

Duras uses alternation in tense to show the problems inherent in the recall of an event: in the same way that one remembers an event as in the past, the self experiences the remembering in the present. This lack of strict temporal organization is tied to the instability of the person used in narration and connects to an unclear relationship between the recounting self and the self of the past. (Eseinmann, 2012)

La problématique entre le « je objet » et le « je écrivain » ne se développe non seulement à travers l'utilisation de la temporalité, mais aussi à travers de celle de la personne grammaticale. Le roman intercale la première et la troisième personne, créant une rupture d'unité du « je ». Le changement de personne crée une distanciation partielle, à la différence d'*Un Barrage contre le Pacifique* où elle était complète. Calderón, par exemple, contemple ce recul comme un phénomène voyeuriste. “Esta fluctuación constante entre primera y tercera persona, empleada también en la descripción de los encuentros amorosos en el apartamento de Cholen, genera la sensación de un distanciamiento voyerista entre el sujeto y el objeto de la escritura” (Calderón, 2017). En utilisant la troisième personne, le personnage supposé être Marguerite Duras prend une distance qui le transforme en un personnage externe. Ceci provoque une scission du personnage qui est contemplé d'un point de vue autobiographique comme un personnage externe. De cette façon, Duras répond à l'illusion de l'unité du « je » sur lequel l'autobiographie classique se fonde. Déjà dans *l'Amant* Duras prend ses distances avec une image unitaire autobiographique et se voit comme un objet séparé et malléable en quelque sorte. Eseinmann suggère que ce que fait Duras dans *l'Amant* est parler du « je » comme une image :

However, Duras proposes another structure of self-reflection with which to organize the text. Instead of using the “I” that implies in some sense of unity of the self as a subject

(writing) and the self as object (recollected), Duras writes about the self in the past through the notion of looking at an image. (Eseinmann, 2012)

Bien que dans *Un Barrage contre le Pacifique* la narration est construite selon la structure du roman « d'aventures », dans *l'Amant*, la narration suit plutôt une structure sous forme de scènes. Chaque scène narre un événement ou une réflexion de la narratrice, mais il n'y a pas d'union entre les différentes scènes. Elles fonctionnent plutôt comme des images, comme des photographies. Cette structure plus imagée marque une distance avec le « je passé », qui est contemplé comme une image. Nous considérons que, dans le cycle, il se produit un phénomène inverse de distanciation. C'est-à-dire que les romans où la lecture autobiographique est plus évidente sont ceux où il s'établit une plus grande distance entre le « je du passé » et le « je écrivain ». Cela peut paraître contradictoire, mais nous croyons que cette distance se produit plutôt par l'auto-conscience de l'écriture autobiographique qui se sent elle-même « artificielle ». Nous voyons comment tout au cours du cycle une conscience des processus d'écriture se développe et découvre les mécanismes internes du texte. Finalement, cette exploration des mécanismes de l'écriture provoque une distanciation et, par la suite, une fictionalisation des épisodes relatés.

Nous embrasserons cette idée pour expliquer la structure de *l'Amant de la Chine du Nord* puisque nous croyons que la narration se construit à partir de l'image, plus précisément de l'image cinématographique. Dès les premières pages, le livre abandonne la forme du roman pour se présenter plutôt comme un scénario : “While Duras prefaces the work with an autobiographical pact, the text that follows takes a form that would more commonly be identified with a screen play” (Eseinmann, 2012). Les six premières pages consistent en des annotations qui décrivent l'action et les lieux. Ces annotations sont pleines de commentaires metatextuels sur la nature du texte : « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit », « La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre. Voix aveugle. Sans visage » (Duras, 1991, p.17). Ces deux dernières affirmations explicitent les raisons de la structure du roman. Au cinéma, contrairement à la littérature, le narrateur n'est pas une voix mais des images. L'introduction du filmique dans le récit autobiographique est très significative car ceci implique la construction d'une histoire à base d'images. Cette substitution de la voix du narrateur-auteur par des images qui parlent seules, donne à penser que ce n'est plus l'auteur qui parle de soi, mais que l'histoire s'est émancipée en quelque sorte. Comme Eseinmann le commente : “This narrating gaze is fundamentally faceless: as if behind a camera, the person behind the

gaze cannot possibly be the same as the person in front of it, leading to what would appear to be an autobiographical paradox” (Eseinmann, 2012).

La structure sous forme de scénario se présente dès les premières pages dans lesquelles une partie de la narration se construit à travers le présentatif « c’est », donnant d’un côté des indications et, de l’autre, établissant une distance avec le texte : « C’est en 1930. C’est le quartier français. C’est une rue du quartier français ». De cette façon, Duras présente des scènes très concrètes sans aucun lien les unes avec les autres. Postérieurement, avec l’introduction des dialogues, le roman devient un peu plus narratif, même si la structure à base de scènes se maintient. La voix narrative qui dans *l’Amant* servait de lien d’union entre les différents moments temporels, a disparu ici pour laisser la place à une structure de juxtaposition de scènes.

L’histoire est très semblable à celle de *l’Amant*, il y a des passages identiques dans les deux ouvrages. La différence cette fois-ci est que les silences et les pauses du style indirect des dialogues de *l’Amant* sont remplacés par des dialogues au style direct. Précisément, le style indirect conserve mieux le caractère référentiel de l’autobiographie puisque quand on remémore un dialogue, on ne se souvient pas de tous les mots exactement mais de l’idée générale. C’est pourquoi, le style direct apparaît plus artificiel et romanesque produisant, à nouveau, un effet plus fictionnel.

Si dans *l’Amant* Duras faisait un exercice de métalittérature en montrant les problématiques du récit sur soi, dans *l’Amant de la Chine du Nord*, elle explore une autre perspective, celle des images et du cinéma : “The text is meant to describe the images, not to draw attention to its nature as a text” (Eseinman, 2012). Nous ne devons pas oublier que, même si le texte est moins centré sur le phénomène de l’écriture, il établit constamment des références avec *l’Amant* en démontrant son caractère hybride. Tout le roman/scénario établit un dialogue avec non seulement *l’Amant* mais aussi avec les autres récits qui sont situés en Indochine : « Pour elle, l’enfant, ce « rendez-vous » de rencontre, dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu’elle avait écrits » (Duras, 1991, p.62). Le roman révèle sa nature fictionnelle, il le fait déjà dans la courte présentation : « [...] Je suis restée dans l’histoire avec ces gens et seulement avec eux. Je suis redevenue un écrivain de romans » (Duras, 1991, p.12). Duras conçoit les personnages comme des êtres fictionnels, c’est pour cela qu’elle parle d’eux à la troisième personne. Après toutes les réécritures qu’elle a faites de cet épisode de sa vie, c’est-à-dire après l’avoir contemplé comme un objet extérieur, son histoire

s'est finalement émancipée en se transformant en fiction : "The self has been rendered an exterior, an image in her perception of it. Even as she comes to control her own story, the story and the experience stop being precisely her own." (Eseinmann, 2012).

Pour conclure, *l'Amant de la Chine du Nord* est la culmination d'un projet qui autobiographique qui, à travers l'auto-conscience de sa propre genèse, finit par se fictionnaliser de plus en plus. Cela expliquerait pourquoi Duras décida d'écrire un roman-scénario, qui suppose, probablement, le plus grand écart entre le « je écrivain » et le « je objet ». Le cycle suppose une évolution de l'écriture autobiographique où, à chaque roman, celle-ci prend de plus en plus conscience des stratégies et des artifices de l'autobiographie pour dévoiler l'impossibilité de reconstruire une identité solide et signifiante. Au fur et à mesure que Duras découvre cette impossibilité du projet autobiographique, apparaît une certaine fictionnalité, car l'écrit se dévoile comme créateur identitaire lui-même. Le cycle explore différents genres autobiographiques qui explicitent cette évolution littéraire et identitaire. Nous partons d'un roman autobiographique plus référentiel mais qui doit se présenter comme un récit distancié à cause de raisons externes. Puis, nous retrouvons une autofiction qui explore les mécanismes de l'écriture pour produire de l'identité, qu'en même temps, met en question les limites entre factualité et fiction. Finalement, le cycle conclut par une autofiction-scénario qui, à travers l'exposition des stratégies autobiographiques, finit par se rapprocher de la fiction. Il y a une espèce de circularité qui peut sembler contradictoire mais qui démontre une progression organique d'une écrivaine qui explore, dissèque et joue avec l'écriture, en essayant en même temps de trouver ses origines et de se créer elle-même.

#### **4. « RÉFÉRENCIALITÉ » ET FICTION**

Si dans le chapitre antérieur nous avons analysé brièvement la structure des romans et le genre qui les définit le mieux, dans celui-ci nous nous centrerons sur un côté plus thématique en considérant la question de la frontière entre «référencialité» et fiction. Comme nous l'avons signalé auparavant, le cycle d'Indochine parle du même épisode de la vie de Marguerite Duras, mais les changements qui se produisent d'un roman à l'autre rendent difficile la compréhension de l'événement, au point que la lecture autobiographique devient de plus en plus difficile et confuse.

Dans le premier chapitre, nous introduisons l'idée selon laquelle le roman autobiographique semble plus fidèle à la réalité que l'autobiographie (dans ce contexte, nous qualifierons *L'Amant* d'autobiographie, car il participe du pacte autobiographique, même si nous le considérons une autofiction). Le roman autobiographique, à cause de l'absence de narration autodiégétique, n'expose pas autant les mécanismes producteurs du récit de soi. Pour cette raison, nous croyons qu'il fait moins douter le lecteur de la véracité de ce qui est raconté. Nous estimions que cette lecture pourrait se produire à cause de la méfiance qui produit dans notre société les récits « subjectifs » (même si précisément le postmodernisme nous plonge dans un solipsisme qui semble presque impossible à éviter). Nous devons ajouter que la lecture la plus factuelle d'*Un Barrage contre le Pacifique* se produit aussi grâce aux *Cahiers de la Guerre*, dont les événements relatés coïncident assez avec ceux du roman. *Les Cahiers de la guerre* sont des journaux intimes et, quoique nous ayons tendance à lire les journaux intimes comme un récit presque objectif de la réalité, nous ne devons pas oublier qu'ils sont de l'écriture et qu'ils participent aussi d'une construction de la réalité et de l'identité comme le font, à leur tour, les romans autobiographiques ou les autofictions.

Les récits autobiographiques commencent fréquemment par un pacte référentiel plus ou moins explicite, qui consiste en un contrat tacite entre auteur et lecteur où ce dernier commencera à faire confiance ou, au contraire, à douter de ce que l'auteur raconte sur sa propre personne. Comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre, ce pacte ne se produit pas dans tous les genres autobiographiques. C'est le cas du cycle d'Indochine où il y a des romans qui l'établissent et d'autres non. Duras, avec la parution de *L'Amant*, jouera à défier ce pacte-ci à travers des modifications de l'histoire qui sont assez évidentes. Après la lecture d'*Un Barrage contre le Pacifique* et de *L'Amant*, le lecteur ne sait pas ce qui est réalité et ce qui est fiction. Le lecteur naïf essaiera de retrouver la "vérité" des faits, même si Duras elle-même expose dans *L'Amant* l'impossibilité de distinguer ce qui est véridique de ce qui est imaginé. Genova explique ce pacte entre auteur et lecteur:

Questions of the authenticity and truth of autobiographical writing therefore also point to issues of judgment and responsibility, issues that imply a reciprocal dynamic between author and reader, a relationship in which the narration is constantly gauged by an outsider for veracity and the faithful recounting of past events. The autobiographical text invites participation, specifically a decision on the part of the reader as to the extent to which he or she will engage the narrative, either passively accepting its claims without question, or,

more interestingly, seeking out authorly motives and methods perhaps hidden behind the supposedly transparent surface of the discours. (Genova, 2003)

Cette participation dont Genova parle est proposée dans le cycle d'Indochine en particulier dans les deux derniers romans, où Duras d'une manière ou d'une autre provoque le lecteur pour qu'il s'implique dans une lecture critique et qu'il réfléchisse sur les problèmes de la mise en écriture de soi.

À travers le cycle, Duras soulève plusieurs questions, d'un côté la simplification et l'artificialité de l'écriture autobiographique classique ; de l'autre, elle nous découvre les mécanismes de la mémoire et du récit de soi. Nous lisons *l'Amant* comme une mémoire en train de se produire et de s'idéaliser elle-même. Ce n'est pas fortuit que le personnage de l'amant change autant d'un livre à l'autre ou que l'enfant soit plus indépendant que Suzanne. Comme nous avons signalé dans le chapitre antérieur, ces changements sont produits par un « je écrivain » qui voit son « je passé » comme un objet. La voix autobiographique se présente habituellement comme une voix remémorative qui cherche à trouver l'origine et les causes logiques de son identité actuelle. Chez Duras, nous retrouvons cette recherche, notamment dans *l'Amant*, mais cette fois-ci la narratrice tout en essayant de retrouver cette origine, expose l'ensemble de difficultés que l'on retrouve au moment de transmettre nos souvenirs. Elle nous montre les transformations et déformations des événements, les absences, les oublis, les idéalizations etc. qui apparaissent quand nous écrivons notre histoire. Le « je écrivain » se retrouve devant la difficulté de mettre en ordre une série de souvenirs qui changent au fur et à mesure que le « je » vieillit. Le « je du passé » est complètement déterminé par l'image que le « je écrivain » est en train de remémorer et d'interpréter. Pour cette raison, le « je » se trouve dans une constante évolution au lieu d'être une image fixe et fermée. Quand l'écrivain/e se rend compte de cette mutabilité de la mémoire, le lien entre événement factuel et fiction se dilue. Si la mémoire se transforme au fur et à mesure que le temps passe, l'écriture sur notre histoire doit changer aussi. De plus, si notre compréhension d'un événement change ou même se déforme, où se trouve « l'objectivité » ? Si, finalement, le référent se perd au cours des écritures, les nouvelles formes et mémoires qui surgissent deviennent aussi valables que les événements « vrais ». Duras est un des meilleurs exemples de cette prise de conscience des écrivains qui écrivent sur soi. Même si tout au long de l'histoire de la littérature, il y a eu des auteurs conscients de l'impossibilité d'un récit logique de soi ou de la capacité de l'écriture pour façonner l'identité, dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, l'impression

que nous ne pouvons pas sortir du langage, c'est-à-dire du discours, rend encore plus difficile la question du récit factuel. Si tout est langage, les événements imaginés sont-ils réels aussi ? Par conséquent, le réel et la fiction s'entremêlent, ce qui les rend difficiles à distinguer. Dans le cycle d'Indochine, il devient impossible de distinguer ce qui est autobiographique de ce qui est fiction, mais cette question perd son importance puisque l'imaginaire et le vécu acquièrent la même valeur. Ce genre d'écriture explore la possible fictionalisation du monde en dehors du texte de fiction (Nakari, 2013, p.266). Duras expose les mécanismes de la mémoire et du récit de soi, en mettant en évidence ses défauts et incohérences, où l'acte d'écriture devient aussi important que le contenu autobiographique.

En quelque sorte, ces événements se construisent sur un plan textuel, mais ne sont pas pour cela moins réels. Dans le cycle d'Indochine, le texte s'émancipe de son origine autobiographique sous forme d'indépendance. Si dans *Un Barrage contre le Pacifique* l'histoire se maintenait plus fidèle aux faits, *l'Amant* commence, d'un côté, à rompre la linéarité du récit autobiographique et de l'autre, à rompre le pacte référentiel. Finalement, *l'Amant de la Chine du Nord* est si métatextuel qu'il s'incline davantage vers la fiction que vers l'autobiographie. Tout le cycle d'Indochine constitue une tension entre vécu et imaginé, brisant constamment le pacte référentiel et confrontant le lecteur à la difficulté de comprendre une subjectivité qui se montre insaisissable, changeante et contradictoire. L'écriture devient un lieu de réinvention, de création d'identité. L'auteure peut réviser des passages de sa vie et les modifier, en les inscrivant dans un projet littéraire. Ne serait-ce pas ce que Duras finit par faire dans le cycle d'Indochine ? Si le premier roman a l'intention de raconter son histoire et l'histoire de sa famille, dans les deux autres, elle se permet certaines licences d'invention, pour écrire ce qui n'a pas été mais qui aurait pu être.

## **5. LA RÉÉCRITURE DE SOI ET LA GENÈSE D'UN MYTHE**

Les écritures autobiographiques exposent d'une manière plus ou moins objective la vie personnelle d'un auteur mais quand nous lisons un ouvrage classé comme autobiographie, pouvons-nous considérer que c'est la personne civile que l'on découvre ? Dans un texte littéraire (et en général, dans tout genre d'art) on retrouve la figure de la personne civile et la figure de l'auteur. Nous prendrons la définition d'auteur que Lejeune donne :

Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. A cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. Pour le lecteur qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne de produire ce discours, et il l'imagine donc à partir de ce qu'elle produit. (Lejeune, 1975)

Habituellement, et non seulement dans les récits autobiographiques, nous avons tendance à confondre les deux figures, en lisant une production littéraire comme le reflet incontestable d'une personne concrète qui écrit. En conséquence, nous essayerons de chercher dans ces livres les indices de ses manies, de ses goûts, ses traumas, ses désirs... Néanmoins, cette lecture peut être trompeuse, car l'auteur peut être en train de créer un personnage public, ou simplement fabuler un peu sur sa propre identité. Une des ressources les plus typiques et évidentes de cette scission est le changement de nom. C'est-à-dire que l'écrivain/e utilise un autre nom que son nom civil. C'est le cas de Marguerite Duras. Son vrai nom était Marguerite Donnadiou qui utilisa le nom du village de son père pour se rebaptiser comme écrivaine. Dans des interviews ou dans des commentaires sur son œuvre, elle s'appelait elle-même « La Duras ». L'utilisation de l'article et de la troisième personne met en évidence qu'elle concevait sa facette d'écrivaine comme un aspect séparé, en quelque sorte, de sa personne civile. Duras devient le nom de l'écrivaine, de la metteuse en scène, de celle qui parle à la télévision et qui donne des interviews.

La production artistique est par conséquent le fruit de la synthèse de ses deux figures qui sont en même temps séparées et unifiées. Séparer l'auteur de la personne civile est presque impossible, puisque chaque écrivain conçoit cette facette de soi d'une manière différente. Tout/e écrivain/e se présente comme auteur, en créant une image caractéristique de soi. Cependant, il y a des écrivains/écrivaines qui fabulent davantage sur leur identité d'auteur et d'autres qui présentent une figure d'auteur assez proche de sa facette privée. Dans quelques cas, après l'utilisation du nom d'auteur pendant des décennies de carrière littéraire, cette image prend de l'autonomie et finit par « déposséder l'individu réel de son nom d'auteur » (Colonna, 2004). Cette question-ci devient problématique, car le lecteur a tendance à voir l'identité d'auteur comme la seule identité, sans s'apercevoir qu'il s'agit d'une production plus ou moins consciente. Si dans les cas où l'auteur écrit uniquement des textes fictionnels, cette prévalence du nom d'auteur ne résulte pas conflictuelle par contre, dans les cas des auteurs où une grande partie de leur production est autobiographique, elle le devient. Ce sera le cas de



Marguerite Duras chez qui la prévalence du nom d'auteur sera si forte que nous lirons ce que l'écrivaine relate dans son œuvre comme le reflet direct de sa vie civile.

Laissant de côté la question de la distinction entre personne civile et auteur, nous commenterons comment l'écriture possède la capacité de réécrire l'histoire d'un individu. Dans le cycle d'Indochine, les changements d'histoire sont si nombreux que le lecteur, finalement, n'arrive pas à distinguer ce qui est factuel de ce qui est fictionnel. Toutefois, cela octroie la possibilité de se réinventer dans l'écrit. Chez Duras, il se produit une reconfiguration des événements dans laquelle ils s'idéalisent de plus en plus. Prenons, par exemple, le personnage de l'amant : si dans *Un Barrage contre le Pacifique* il était un homme laid est désagréable, une ordure d'homme, dans *l'Amant*, on retrouve un homme fin et élégant, plutôt attirant. Par conséquent, l'histoire change. L'enfant cesse de ressentir de la répulsion pour cet homme et commence à le désirer. Il se produit une idéalisation, une espèce de rêverie de son propre passé. C'est précisément ce que propose Pinthon en citant Laure Adler : «Marguerite rêve à voix haute de ce qu'aurait pu, de ce qu'aurait dû être son histoire d'adolescente. Marguerite invente cet amant si doux et si patient, si amoureux et si tendre » (Pinthon, 2009, p.39). En écrivant constamment le même épisode, en le modifiant, en le reconsidérant à chaque fois, l'écriture devient une « genèse de soi » (Pinthon, 2009) où l'écrivain se confronte avec son propre passé et retrouve une possibilité de créer une nouvelle histoire de sa vie. L'écriture ne sera pas un élément distinct de la mémoire, mais plutôt la même chose, produisant à son tour des représentations de soi. Par conséquent, l'écrivain se construit à travers son écriture. Cette genèse de soi à travers l'écriture se produit chez dans tous les auteurs, mais d'une façon plus directe chez ceux qui produisent des récits autobiographiques. Pinthon commente à propos de ce processus de création littéraire :

« Écrire c'est vivre, la seule vérité est celle de l'écrit. L'écriture va même jusqu'à prendre la place de la vie, à se substituer à elle : « On a une vie très pauvre, les écrivains, je parle des gens qui écrivent vraiment [...] Je ne connais personne qui ait moins de vie personnelle que moi » (Pinthon, 2009, p.40).

À différence de Pinthon, nous ne considérons pas que la seule vérité soit celle de l'écrit, mais nous sommes d'accord pour reconnaître que, chez Duras, il s'opère un mélange, si ce n'est directement une substitution, entre vie factuelle et vie textuelle, où les deux « vies » ont la même importance dans la production d'identité. Les événements des textes constituent la même réalité que les événements qui lui sont arrivés pendant sa jeunesse. Par conséquent, vivre et écrire ne peuvent être séparés. En outre, l'écriture ne

produit identité qu'au niveau personnel mais elle crée à la fois un personnage public, qui, comme nous avons déjà dit, finit parfois par dépasser la personne civile. Duras avec ses romans autobiographiques ne crée pas seulement l'histoire de sa vie, mais l'histoire de son personnage. Duras n'était pas seulement centrée sur son œuvre mais aussi sur la création d'un personnage médiatique. Elle écrit dans *l'Amant* : « [...] écrire ce n'est rien que publicité ». (Duras, 1984, p.15). N'oublions pas que, plus la vie supposée d'un auteur est intéressante, plus il y aura de lecteurs. Nous ne nions pas que chez Duras, il y ait une intention sincère de quête personnelle, mais nous considérons qu'il y a aussi une intention un peu plus commerciale, du moins à la fin de sa vie. Comme nous l'avons déjà commenté, si l'écriture prend la même valeur que le factuel, par conséquent, comme écrit Colonna en citant Christopher Isherwood : « Tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel, et par conséquent est vrai » Colonna, 2004, p.95). L'écrivain en fabulant sur soi, finit par créer un mythe personnel qui finira pour lui octroyer de la gloire dans un sens ou dans un autre. Avec le romantisme, surgit la conception de l'auteur qui doit avoir une biographie en concordance avec son œuvre, c'est-à-dire une « vie de roman ». De sorte que surgit la nécessité chez les écrivains d'avoir une biographie attrayante et connue de tous. La biographie de l'auteur devient un phénomène culturel:

En este sentido, no es casual que la biografía del autor se convierta en un hecho cultural consciente, especialmente en aquellas épocas en que el concepto de creación se identifica con el de la lírica. En este período la leyenda cuasi biográfica pasa al polo del narrador y de forma activa expresa sus pretensiones de sustituir la biografía real. (Lotman, 1986)

En définitive, chez Duras, l'écriture génère une réalité aussi valable que le monde factuel, construisant une identité qui s'alimente aussi de la fiction. Ce processus de création identitaire dépasse la quête personnelle et les fantômes intimes, pour construire en même temps une légende littéraire et une figure médiatique connue de tous. Le résultat final est une écrivaine qui, dans son processus personnel de se mettre en écriture, en déconstruisant sa propre mémoire et en mettant en doute les processus d'écriture de soi, finit par créer un mythe qui la dépasse. Le cycle d'Indochine constitue le témoin de la recherche de l'origine de soi qui se retrouve devant les difficultés du langage pour construire des discours intimes cohérents et clos. Le cycle devient, finalement, une exploration contradictoire, subtile et complexe de sa propre conception de soi, incluant les éléments qui conforment la propre identité. Au fur et à mesure que le cycle se développe, nous voyons les changements, non seulement du style, mais aussi

de l'écrivaine et nous découvrons, à ses côtés, sa propre histoire. Le cycle constitue un témoignage très représentatif de la crise phénoménologique qui se produisit au XX<sup>e</sup> siècle et qui continue de nos jours. L'écriture représente aussi l'opportunité pour une femme de se réapproprier son histoire et de la modeler, selon son désir, dans un processus de conquête de sa propre liberté. Finalement, la lecture du cycle nous dévoile que pour Duras, écrire signifie vivre et qu'il ne s'agit pas seulement d'une profession ou d'une création artistique.

## **7. CONCLUSIONS**

Dans notre étude, nous avons essayé d'analyser les écritures autobiographiques de Marguerite Duras, car nous soupçonnions qu'elles dépassaient la conception classique de l'autobiographie. À travers l'analyse des romans, nous avons découvert que la relation entre structure et genre littéraire est étroitement liée (l'utilisation du narrateur, du temps, etc.). Sa modification au fur et à mesure que le cycle avance, montre l'évolution et l'exploration des mécanismes de l'écriture de soi : la distance par rapport au texte, l'utilisation de la première personne ou de la troisième, l'introduction de la fiction etc.

Néanmoins, cette remise en question de l'écriture autobiographique n'est pas propre à Duras : il s'agit d'un phénomène littéraire plus général. Nous considérons que son projet autobiographique de Duras consiste en une quête personnelle d'identité qui met en question la conception de soi étant stable et cohérente, en même temps qu'il produit une réinvention de son histoire et, comme résultat, la création d'un mythe personnel.

Bien que nous ayons choisi cette perspective, nous sommes conscients que les possibilités d'analyse de l'œuvre de Duras sont innombrables. Nous avons ignoré des thèmes qui sont en étroite relation avec le sujet étudié dans notre travail, par exemple, l'utilisation de l'image et du regard de l'autre en relation avec le désir féminin. Cependant, au fur et à mesure que nous avançons dans ce travail, nous nous sommes rendu compte de la complexité que comporte l'étude de l'autobiographie en général, et non seulement dans l'écriture durassienne. Nous doutons même qu'il soit possible de la définir, puisque chaque écriture autobiographique est étroitement liée à son auteur. Plus tard, dans un travail à venir, nous aimerions, d'un côté, approfondir l'étude de

l'autobiographie pour voir s'il est vraiment possible de la définir, et d'un autre côté, élargir notre étude en analysant aussi les écritures théâtrales et cinématographiques de Duras, et comment celles-ci sont en rapport avec les ouvrages du cycle d'Indochine.

En guise de conclusion, ce travail est une tentative de mieux comprendre la construction et les motifs de l'écriture autobiographique de Duras, même si nous sommes conscients des défaillances de notre analyse. Malgré la quantité de travaux consacrés à son œuvre, Duras reste une écrivaine complexe et difficile à saisir. Nous avons tenté de comprendre plus en détail son écriture et nous espérons que notre travail constitue une approche cohérente et utile à cette œuvre riche et pleine de nuances qui, malgré le temps, continue à susciter l'intérêt des lecteurs et de la critique.

## BIBLIOGRAPHIE

Calderón, O. (2017) *L'Amant de Marguerite Duras: La escritura como (de)construcción de una subjetividad femenina deseante*. RevistaNomadías, 23, (113-125). Récupéré de: <<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/47338/49380>> Date de consultation: mars 2018.

CattanMedcalf, A. (1992) *Blurring the Boundaries? The Sense of Time and Place in Marguerite Duras' L'Amant*. Journal of the South Pacific Assoc for Cwlth Lit and Language Studies, 36. Récupéré de : <<https://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/36/Medcalf.html>> Date de consultation : mars 2018

Colonna, V. (2004) *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, Mayenne, France : Éditions Tristram.

Duras, M. (1950), *Un barrage contre le Pacifique*, Cher, France : Éditions Gallimard

— *L'amant*, Lonrai, France : Les éditions de Minuit (1984)

— *L'amant de la Chine du Nord*, Sarthe, France : Éditions Gallimard (1991)

Eisenmann, C. (2012) *The Absent "I": Autobiography and the Image in the work of Marguerite Duras*

<[https://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1795&context=etd\\_hon\\_theses](https://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1795&context=etd_hon_theses)>

Date de consultation: mars 2018

Genette, Gérard (1972) *Figures III*, Paris, France : Éditions du Seuil.

Martínez García, P. *L'Amant de Marguerite Duras : récit autobiographique, récit des origines. Éros et écriture*. Thélème. Revista complutense de Estudios franceses, 2007, 22, pp. 61-70.

Récupéré de : <<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0707110061A>> Date de consultation : mars 2018.

Genova, P.A. (2003) *Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Autobiography: "L'Amant"*. Modern Language Studies, Vol. 33, No. 1/2, pp. 44-59. Récupéré de : <<http://www.jstor.org/stable/3195307>> Date de consultation : avril 2018.

Jenny, L. (2003) *Méthodes et problèmes : L'autofiction*. Récupéré de :

<<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>> Date de consultation : mars 2018

LeJeune, P. (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, France : Éditions du Seuil.

Lotman, I. (1995) *La biografía literaria en el contexto histórico-cultural (la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)*. Signa. Revista de la asociación española de semiótica, Núm.4. Recupéré de : <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_17.html#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--14/html/dcd92bb4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_17.html#I_2_)> Date de consultation : mai 2018

Nakari, N. (2013) *The «I» and the author in modern French-autobiography Marguerite Duras and Annie Ernaux*. Anuario de Literatura Comparada, 3, 259-270. Récupéré de : <[http://revistas.usal.es/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/viewFile/12460/12791](http://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/viewFile/12460/12791)> Date de consultation : mars 2018

Pinthon, M. (2009) *Marguerite Duras et l'Autobiographie : le pacte de vérité en question*. RELIEF-Revue électronique de littérature française, 3(1), pp.30-42 DOI : <<http://doi.org/10.18352/relief.400>> Date de consultation : février 2018

Zufferey, J. (2012) *Avantpropos : Qu'est-ce que l'autofiction*. En Zufferey. J (coord.), *L'autofiction : variatiogénériques et discursives* (pp.5-13). Lauvan-la-neuve, Harmattan-Academias. Récupéré de : <<http://livre.prologuenumerique.ca/telechargement/extrait.cfm?ISBN=9782296501577&type=pdf>> Date de consultation : avril 2018



## Treball de grau Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 14/06/2018

Signatura:

Dos Campus d'Excel·lència Internacional:

