



HAL
open science

Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question

Monique Pinthon

► **To cite this version:**

Monique Pinthon. Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question. RELIEF - Revue électronique de littérature française, 2009, Autobiographie et autofiction, vol. 3 (n° 1), p. 30-42. 10.18352/relief.400 . hal-01658360

HAL Id: hal-01658360

<https://hal.science/hal-01658360>

Submitted on 26 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Monique Pinthon

MARGUERITE DURAS ET L'AUTOBIOGRAPHIE: le pacte de vérité en question

La parution de manuscrits inédits de Marguerite Duras, en 2006, *Les Cahiers de la guerre et autres textes*, en même temps qu'elle met en lumière le processus de la création littéraire chez cette auteure, éclaire d'un jour nouveau l'appartenance générique du texte publié en 1984 et qui lui vaudra le prix Goncourt, *L'Amant*. Le premier cahier, le *Cahier rose marbré*, permet, en outre, de réfléchir aux relations complexes qui se tissent entre le roman des origines, le roman autobiographique *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, présenté par l'auteure elle-même comme autobiographique et l'œuvre fictionnelle.

« On n'écrit rien en dehors de soi »¹

RELIEF 3 (1), 2009 – ISSN: 1873-5045. P30-42
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-100182
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services
© The author keeps the copyright of this article

Il peut paraître paradoxal de mener une réflexion générique à partir de l'œuvre de Marguerite Duras, alors qu'elle n'a cessé de contester la notion même de genre littéraire. Son œuvre ne se plie en effet à aucun genre mais elle les plie à son propos. Elle n'aime d'ailleurs pas que l'on qualifie ses récits de romans et plusieurs d'entre eux lui apparaissent davantage comme des poèmes. C'est le cas de *Détruire*, dit-elle : « Un poème par le mot. Le mot jouant tous les rôles » (Vircondelet 1972, 162). Et ce n'est pas le seul récit qu'elle considère ainsi : « *Abahn Sabana David*, *Moderato cantabile* sont des poèmes. *Le Vice-consul* est fait comme un poème » (Ibid., 170). Il nous semble que bien peu d'œuvres offrent une cohérence, une unité thématique aussi grande, aussi flagrante. Cette continuité s'impose, rapprochant les écrits les plus éloignés dans le temps. Ainsi « *L'Amant* nous renvoie d'abord au roman des origines, paru en 1950, *Un barrage contre le Pacifique*. Ils se rejoignent par-delà trente années d'écriture » (Borgomano, 41).

Un titre, plus que tout autre, marque une étape dans sa production, celui qui lui vaut le prix Goncourt en 1984, *L'Amant*. Il s'agit du premier ouvrage où Marguerite Duras s'exprime à la première personne du singulier. Même si la première de couverture ne porte aucune mention générique, l'ouvrage a été classé par la critique et par le public dans le genre autobiographique. Par la suite, plusieurs études ont montré que ce classement était contestable et appelait, pour le moins, bien des réserves. La publication d'un inédit en 2006, *Les Cahiers de la guerre et autres textes*, éclaire d'un jour nouveau le processus de la création littéraire chez Marguerite Duras. Elle remet également en question l'appartenance générique de *L'Amant* et des autres œuvres construites autour de la relation entre l'adolescente et l'amant chinois. Il s'agit des papiers que Marguerite Duras a remis à l'IMEC², en 1995. Ils se présentent sous la forme de quatre petits cahiers qu'elle avait conservés dans une enveloppe et qu'elle avait intitulés ainsi, *Cahiers de la guerre*. Nous nous intéresserons essentiellement au premier, le *Cahier rose marbré* qui contient « outre un long récit autobiographique retraçant son enfance et sa jeunesse en Indochine, [...] des ébauches de ce qui deviendra *Un barrage contre le Pacifique*... » (Duras 2008, 8).

Du roman autobiographique à l'autobiographie

L'épisode de la rencontre avec l'amant chinois est particulièrement révélateur de ce travail de l'écriture. Chronologiquement, ce personnage apparaît la première fois dans le roman autobiographique, paru en 1950, *Un barrage contre le Pacifique*. Rappelons les principales caractéristiques du genre : il s'agit d'un récit fictif.

L'auteure situe la première rencontre entre Suzanne et celui qui se nomme Monsieur Jo dans le roman, à la cantine de Ram. La première évocation du personnage est concentrée sur les signes extérieurs de richesse, tout d'abord son automobile, une limousine qui attire l'attention de la mère, de Suzanne et de son frère Joseph, puis ses vêtements : « Il était seul à sa table. C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège. Quand il but une gorgée de Pernod ils virent à son doigt un magnifique diamant, que la mère se mit à regarder en silence, interdite » (35-36). Par contre son physique est disgracieux : « C'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne » (36). Seules les mains dont la finesse est rehaussée par l'éclat du diamant et la voix « douce et distinguée » échappent à une caractérisation dépréciative. Les commentaires, quant à eux, discréditent définitivement le per-

sonnage : « Debout, il était nettement mal foutu » (36). Le jugement de Joseph est empreint du plus profond mépris : « Pour le reste, c'est un singe » (*ibidem*). L'éthopée contribue également à désavantager le personnage de Monsieur Jo : son père « l'avait envoyé en Europe faire des études auxquelles il n'était pas destiné. La bêtise a sa clairvoyance : il se garda de les poursuivre » (56). La comparaison avec le père parachève cette dépréciation : « On croit couvrir un petit aigle et il vous sort de dessous le bureau un serin » (*ibidem*).

Ce portrait est très proche des différentes évocations de Léo dans le texte autobiographique du *Cahier rose marbré*, rédigé antérieurement. Physiquement il est décrit comme « un être informe » (87). Il est laid : « Il avait eu la petite vérole et il en avait gardé des traces – il était nettement plus laid que l'Annamite moyen » (59). L'impact de cette laideur se trouve fortement accru par les répercussions qu'elle suscite dans la conscience de la narratrice : « Léo était le ridicule même et j'en souffrais beaucoup. Il avait une tournure ridicule, parce qu'il était si maigre et petit et qu'il avait les épaules tombantes » (63). Cependant cette laideur est un peu atténuée par une élégance déjà évoquée dans *Un barrage contre le Pacifique* : « [...] il s'habillait avec un goût parfait, il était d'un soin et d'une propreté méticuleux, il était d'une politesse dont il ne se départit jamais [...] » (59). La narratrice n'a pas d'estime pour cet homme : « Il m'apparut alors que Léo était un très pauvre type, et que je passerais ma vie en sa compagnie... » (80). Le texte autobiographique, rédigé avant le roman, entre 1943 et 1949, mais publié très tardivement, dix ans après la mort de l'auteure, va insister de manière très appuyée sur le dégoût que cet homme inspire à la jeune Marguerite Donnadiou³, en particulier à l'occasion du premier baiser : « La répulsion que j'éprouvai est proprement indescriptible. Je bousculai Léo, je crachai, je voulais sauter de l'auto » (86). Celui que Joseph désignait comme « un singe » dans le roman autobiographique est, dans la réalité, ravalé au rang de l'infra humanité. Les deux frères de la jeune fille l'appellent en effet « le fœtus ».

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,⁴ relève essentiellement de la pudeur. D'ailleurs, Marguerite évoque cette démarche dans *l'Amant* : « J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral » (14). Il s'agit donc d'une démarche qui, sans porter atteinte à la vérité événementielle, la dissimule derrière des personnages fictifs pour ménager, entre autres, la sensibilité de ses proches. Il s'agit, en somme,

d'une sorte de devoir de réserve qu'elle s'impose à elle-même. Nancy Huston a bien analysé les mécanismes d'autocensure qui peuvent se mettre en place pour contourner l'inconvenance fondamentale de l'écriture du moi. Elle constate que 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. Ce n'est donc pas un hasard si, lorsqu'elle écrit *L'Amant*, Marguerite Duras précise le changement de sa situation par rapport à l'époque où elle a rédigé le roman autobiographique : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles. [...] Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. » (14) On sait que la mère de l'auteure avait été profondément blessée à la lecture du *Barrage contre le Pacifique* : elle n'avait pas perçu l'hommage rendu à son courage dans sa lutte contre les méfaits de l'océan, elle n'avait été sensible qu'au déballage impudique de leur vie privée. Comme l'a dit ouvertement Marguerite Duras, elle n'aurait pas supporté les aveux de *L'Amant*, en particulier celui de la relation de sa fille avec le Chinois. C'est ce qui explique probablement en grande partie « le retard pris par le 'je' autobiographique sur l'utilisation fictionnelle des éléments du vécu » (Denès 1997, 63). Avec l'ouvrage de 1984, Marguerite Duras entre, en effet, dans ce que Michel Foucault appelle « la culture de l'aveu ». Or, selon lui, « L'aveu est devenu en Occident une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai » (1976, 8). Mais qu'en est-il exactement avec *L'Amant* ?

Le pacte de vérité en question

Dès sa parution, Marguerite Duras a conféré à cet ouvrage un statut différent de ses autres œuvres. Lors de son passage dans l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*, elle déclare : « C'est la première fois que je n'écris pas une fiction. Tous mes autres livres sont des fictions. Même *L'Été 80*. » Le lecteur s'attend donc à ce qu'elle lui fournisse en quelque sorte les clefs qui éclaireraient rétrospectivement les œuvres antérieures, en particulier le *Barrage contre le Pacifique*. *L'Amant* est perçu « comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confiance sur un passé familial et amoureux peu ordinaire » (Armel, 13.) Et, le lecteur, plus encore celui qui n'était pas familier de son œuvre, s'attendait en effet à découvrir des confidences sur l'auteure, confidences pimentées par l'exotisme. Jusqu'alors, au cours d'entretiens, Marguerite Duras avait pu livrer un certain nombre d'infor-

mations sur sa vie privée mais toujours de manière lacunaire et parfois à travers des affirmations contradictoires. Ce livre « rassemble pour la première fois ce qui était éparpillé de livre en livre, de confidence en confidence, autour d'un fil conducteur directement lié à la vie de l'auteur » (Armel, 14).

Même si l'identité entre l'auteur et le narrateur, l'un des critères fondamentaux du genre autobiographique, n'est pas explicitée, la description du visage dans l'*incipit* du récit ne laisse aucun doute sur l'identification avec Marguerite Duras : « J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit » (Duras 1984, 10). À qui ne connaîtrait pas ce visage, l'affiche, présente dans les librairies au moment de la sortie du livre, montre justement Marguerite Duras regardant son visage dans un miroir. Or, c'est précisément cette scène qui sert d'ouverture au récit.

En outre, la hardiesse des révélations auxquelles elle va se livrer, en particulier celle de la double tentation de l'homosexualité et de l'inceste, plaide aussi en faveur du désir de vérité. Elle dévoilera en effet, de manière très crue, l'attirance violente qu'elle éprouve à l'égard d'Hélène Lagonelle, pensionnaire comme elle à Saïgon : « Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. [...] Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle » (89-91). Quant à la révélation de la relation incestueuse avec celui qu'elle appelle « le petit frère », elle se fait, elle aussi, sans détour, nous en parlerons en détail un peu plus tard. On le voit, le caractère osé de ces déclarations risquait de détourner le lecteur, de susciter une réaction de rejet. Ce choix relève du projet de transparence inhérent à l'autobiographie, celui-là même affiché par Rousseau, dans le préambule des *Confessions* : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. » Cependant, la vérité ne saurait se confondre avec l'objectivité et bien des facteurs dans le récit de *L'Amant* vont venir perturber et gauchir ce désir de vérité.

Ainsi, dès l'*incipit*, elle refuse délibérément les repères d'ordre historique qui permettraient d'entériner l'identification entre l'auteur et le narrateur, portée par le choix de la première personne du singulier et l'identification du visage sans erreur possible. L'anonymat des lieux et des personnages accrédite plus encore le refus de la confrontation avec les faits réels qui sera confirmée de manière péremptoire quelques pages plus loin : « L'histoire de ma vie n'existe pas » (Duras 1984, 14). Alors que, on s'en souvient, Marguerite Duras a pris soin de démarquer *L'Amant* de son œuvre antérieure, on s'aperçoit cependant qu'une certaine continuité existe entre le roman autobiographique,

écrit trente-quatre ans plus tôt, et ce titre qu'elle définit comme autobiographique. D'ailleurs, elle-même souligne une certaine parenté entre *L'Amant* et *Un barrage contre le Pacifique* : « L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent et pareil » (Duras 1984, 14). S'il arrive qu'elle rectifie certains éléments dans le texte de 1984, la plupart du temps il ne s'agit que de détails, comme le lieu de la rencontre : « Ce n'est pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur » (36). Le récit autobiographique consigné dans *Le Cahier rose marbré* entérine cette affirmation : « Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontrai Léo pour la première fois » (Duras 2006, 31).

Par contre, on s'aperçoit que le texte de *L'Amant* s'écarte radicalement des représentations du Chinois de Cholen dans le roman autobiographique et le *Cahier rose marbré*. Ces deux textes avaient insisté lourdement sur la laideur de Léo, alias Monsieur Jo dans *Un barrage contre le Pacifique*. Or, les caractérisations dépréciatives disparaissent totalement dans *L'Amant* : « Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde » (25). Le premier désignateur de l'amant est cette fois laudatif et c'est encore ce même syntagme qui ouvre le récit de la rencontre proprement dite. Seule variante, l'adjectif qualificatif n'est plus au superlatif mais au positif : « L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise » (42). La laideur s'est totalement effacée derrière la distinction, certes présente dans le roman autobiographique et le *Cahier rose marbré* mais entachée alors par l'évocation insistante de la laideur. L'homme apparaît désormais comme un parangon de distinction ; le lecteur retiendra de lui sa très grande classe.

Si son physique ne fait l'objet d'aucune description, le récit cependant évoque un certain pouvoir de séduction. Ainsi, « La peau est d'une somptueuse douceur » (49). Cette séduction est encore accrue du fait de son parfum : « Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie, celle de l'or... » (54). Le corps est toujours maigre, mais la maigreur revêt cette fois une autre connotation, positive celle-là ; alors que précédemment elle participait à la laideur, elle devient signe de fragilité : « le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence... » (49) Plus l'heure du dé-

part de l'adolescente pour la France approche, plus approche l'heure de la séparation définitive, plus la force semble l'abandonner : ...il était devenu sans force aucune, sans puissance aucune » (133).

En même temps qu'il se fragilise, le corps de l'amant chinois se féminise. Il se rapproche ainsi de celui de l'adolescente, de sa minceur : « Il se découvre avoir avec elle cette parenté-là » (120). Arrêtons nous un instant sur l'importance de la parenté, de la fraternité dans l'ensemble de cette œuvre. En effet, dans la fiction, l'une des constantes de l'union des amants est d'effacer les limites de l'ego cartésien qui sépare, enferme l'individu dans la solitude. Il s'agit d'abolir la différence de telle sorte que l'autre devienne le même, de rétablir le continuum qui présidait à la vie prénatale. Cette identité passe d'abord par la ressemblance physique. Elle s'impose, dès le roman autobiographique, dans l'évocation du frère et de la sœur : « Ils avaient les mêmes épaules, ses épaules à elle, le même teint, les mêmes cheveux un peu roux, les siens aussi, et dans les yeux, la même insolence heureuse. Suzanne ressemblait de plus en plus à Joseph » (Duras 1950, 85). C'est pourquoi l'amour incestueux s'avère le modèle de tout amour dans l'œuvre de Duras. Un titre plus que les autres apparaît comme une célébration de cette relation incestueuse, *Agatha*. Mais ce thème est présent dès les œuvres fictionnelles de jeunesse, même s'il y apparaît alors masqué, à travers des détours et des déplacements complexes. Le désir fusionnel présent dans l'amour pour le frère se retrouve dans la relation de l'adolescente et du Chinois de Cholen qui va devenir, de part et d'autre, incestueuse. Alors qu'elle « est devenue son enfant » (122), l'image du chinois est désormais inséparable de celle du petit frère : « Celle d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen » (122).

Un autre écart avec le roman autobiographique et l'autobiographie du *Cahier rose marbré* est immédiatement perceptible. L'assurance que donnait sa fortune au Chinois de Cholen et qui pouvait prendre un air d'arrogance s'est muée en timidité : « Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble » (42). Mais l'inversion la plus radicale concerne la relation de l'adolescente avec le Chinois. La répulsion a disparu. Lors du premier rendez-vous, dans la garçonnière de Cholen, « Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir » (47). Davantage même, l'aversion très forte à l'égard du Chinois dans les textes antérieurs va se muer progressivement en désir. Il faudra le départ pour la France, la séparation définitive d'avec l'homme de Cholen pour qu'elle prenne

conscience de l'importance de cet homme dans sa vie : « ...elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer » (138).

On s'aperçoit que le roman autobiographique atténue la réalité, euphémise la laideur physique et morale et le dégoût qu'elles inspiraient à l'adolescente nommée Suzanne. À l'inverse, *L'Amant* embellit à l'évidence le personnage du Chinois de Cholen, tout d'abord en recourant à l'ellipse, la laideur a disparu, il ne reste que la distinction, puis à l'hyperbole pour dire la douceur de la peau, l'exquise politesse ou le raffinement de l'apparence. Par le biais de cette idéalisation, il semblerait que *L'Amant* relève davantage du pacte romanesque que du pacte autobiographique. L'ouvrage a d'ailleurs failli être sous-titré roman comme l'explique Marguerite Duras : « On m'a demandé de mettre « roman » [...] J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise « roman » ou non, au fond ça les regarde, les lecteurs. La lecture, c'est le roman » (Armel, 18). Comment interpréter cette idéalisation ?

L'adolescente et le Chinois de Cholen rejoignent les amants de la fiction, comme eux à la recherche de l'amour absolu. Or, seul l'amour qu'on ne vit pas, celui qui se fonde sur l'absence, résiste au temps. On pense aux amants séparés par la mort : la jeune fille française de Nevers et le jeune soldat allemand, tué à la fin de la guerre, dans *Hiroshima mon amour*. Plus tard, avec l'amant japonais rencontré lors du tournage d'un film à Hiroshima, la jeune fille devenue femme, retrouvera « le goût d'un amour impossible » (110). Cette fois, les amants décideront, d'un commun accord, d'en rester « là pour toujours », (124) au nom de l'amour absolu. Une telle séparation délibérée, choisie d'un commun accord par les deux partenaires, s'avère récurrente dans l'œuvre durassienne. L'amour impossible est à l'image de la photographie qui n'a pas été prise dans *L'Amant* : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu » (17). C'est pourquoi la séparation doit être définitive. Dans l'*excipit* de *L'Amant*, le Chinois, des années après avoir quitté la petite fille blanche, alors qu'il se trouve de passage à Paris, ne cherche pas à revoir la femme qu'elle est devenue ; il se contente de lui téléphoner : « Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort » (142). Cet amour est inaltérable. Mais pour qu'il en soit ainsi, il ne doit pas la revoir. C'est à cette seule condition que l'image pourra demeurer intacte, que l'absolu sera préservé.

Il semblerait qu'à travers cette œuvre, Marguerite Duras « se crée une vie de roman » (Nizon 202, 49). Elle a retravaillé par l'écriture son histoire avec l'amant chinois jusqu'à l'épure, « Elle a transformé par la passion répétitive des mots l'histoire personnelle en ritournelle d'amour » (Adler, 94). À cette image de l'amour absolu que son œuvre fictionnelle n'a cessé de célébrer elle assigne la mission de figurer son essence, son histoire et son destin : « Je pense souvent à cette image que je suis seul à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté » (Duras 1984, 9). L'écriture doit faire advenir cette image intime, l'arracher au silence, faire advenir l'invisible. Ce faisant elle travaille à l'élaboration de son mythe personnel.

Cette idéalisation de la relation avec l'amant chinois brouille donc le cadre générique assigné par l'auteure à *L'Amant*. Il ne peut s'agir d'une autobiographie au sens de la définition de Lejeune, même si ce dernier l'a quelque peu assouplie *a posteriori*, considérant que, depuis le « mentir vrai » d'Aragon jusqu'à l'autofiction, la frontière entre autobiographie et roman autobiographique devenait de plus en plus indécise. Cependant *L'Amant* ne répond pas davantage au code du roman autobiographique. S'agirait-il alors d'une autofiction ?

De l'autobiographie à l'autofiction

Le terme d'autofiction, on le sait, est apparu sous la plume de Serge Doubrovsky. Il figurait sur la quatrième de couverture de *Fils*, ouvrage publié en 1977. Ce genre peut se définir comme un genre hybride, relevant à la fois du pacte autobiographique, à travers le critère onomastique de la triple identité – un même nom renvoyant à l'auteur en même temps qu'au narrateur et au personnage principal – et du pacte romanesque. Or, nous venons de voir que dans *L'Amant*, Marguerite Duras ne cesse de perturber les codes de l'autobiographie en jouant à entretenir le doute sur la nature du pacte de vérité avec le lecteur. Une déclaration faite au *Magazine Littéraire*, « qu'il y avait pour elle 'dans le rêve... autant de réalisme, de réalité que dans la vie actuelle » (Armelle, 10) entérine une autre entorse aux codes autobiographiques : l'intrusion de l'imaginaire.

En s'écrivant, Marguerite Duras s'inventerait et il faut entendre ce verbe au sens de « créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas, jusqu'à ce moment, la possibilité d'exister au sens étymologique et phénoménologique : se poser au dehors avec la force de l'être » (Armel, 19-20). Dans cette perspective, l'écrit est conçu comme une genèse, une création de soi. Une déclaration

récente de Serge Doubrovsky précise : « L'autofiction c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une réinvention. » Et l'on s'aperçoit que l'histoire d'amour entre l'adolescente et le Chinois dans *L'Amant* participe de cette « réinvention » dont parle Doubrovsky.

Laure Adler a remarqué le caractère fantasmatique de cette reconstruction du personnage du Chinois et de sa relation avec la petite fille blanche : « 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 » (517). Le conditionnel entérine ce travail de « réinvention ». Mais Marguerite Duras n'en a pas fini pour autant avec le mythe de l'amant chinois ; elle va lui consacrer une autre œuvre : *L'Amant de la Chine du Nord*. C'est le titre définitif, celui sous lequel l'ouvrage est édité ; cependant, elle en avait envisagé plusieurs autres au préalable et, parmi eux, *Le Roman de l'amant* s'avère particulièrement révélateur de ce travail de « réinvention ». D'ailleurs, c'est bien dans ce cadre générique que l'auteure situe cette nouvelle version de la relation avec le Chinois de Cholen, dans le préambule de l'ouvrage : « Je suis restée dans l'histoire avec ces gens et seulement avec eux. Je suis redevenue un écrivain de romans » (1991, 12). C'est en effet après avoir appris la mort du Chinois qu'elle se lance dans l'écriture de cette nouvelle version de leur relation d'autrefois. Alors même qu'elle identifie ce nouvel opus comme romanesque, elle s'empresse d'ajouter : « Dans *L'Amant de la Chine du Nord* c'est moins inventé que dans *L'Amant* » (Adler, 567). Dans *L'Amant*, on s'en souvient, elle refusait la dimension historique de l'autobiographie ; elle récuse maintenant le travail de l'imaginaire et parle d'histoire : « Je suis restée dans l'histoire ».

On voit que le réel et l'imaginaire ne cessent d'échanger leurs positions respectives à l'intérieur des genres bien définis que sont le roman et l'autobiographie ; Marguerite Duras dit inventer dans l'autobiographie et rester au plus près de l'histoire dans le roman. En conséquence, les critères définitoires des genres ne demeurent plus pertinents appliqués à ces œuvres et la remarque de Jacques Lecarme à propos de *L'Amant*, « il ne relève d'aucun genre, sinon d'un genre indéterminé qui fonctionne sur un principe d'indétermination » (1993) semble tout aussi pertinente pour *L'Amant de la Chine du Nord*. Il y a, à l'évidence, le refus catégorique de se laisser enfermer dans un cadre générique quel qu'il soit. Chez elle, vivre et écrire ne se distinguent plus et cette confusion aboutit à une permanente mise en scène du moi, mais celle-ci est textuelle » (Blot-Labarrère 1992, 256). 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 » (1977, 125). L'intensité existe seulement dans l'écriture : « L'intensité, elle est dans mes livres, dans mes films. Je ne la vis pas » (*Alternatives théâtrales*, 13). Le primat de l'écriture sur la vie s'accroît au fil de la création. C'est pourquoi cette histoire entre la jeune fille blanche et le Chinois de Cholen elle la fera résonner de manière obsédante, depuis le *Barrage contre le Pacifique* jusqu'à *l'Amant* et à *L'Amant de la Chine du Nord*, « elle [l'] amplifiera et [la] romancera de manière si émouvante et apparemment si véritable que l'amant deviendra un épisode de sa vraie vie » (Adler, 93).

Marguerite Duras ne cesse de mettre en doute la vérité naïve de l'autobiographie et affirme au contraire le caractère indécidable de la vérité d'une vie qui se laisse mieux entrevoir dans les méandres de la transposition fictionnelle que dans la maîtrise d'un récit ordonné et qui se veut fidèle. Ce continuum qu'elle recherchait dans la relation amoureuse, sujet de la quasi-totalité de son œuvre fictionnelle, se retrouve à tous les niveaux, entre la vie et l'écriture, entre elle et les autres : « Écrire, c'est devenir l'écriture de tous, sinon il n'y a pas d'écrit [...], j'écris avec vous tous » (Lamy, 64). Entre elle et le monde il n'y a pas non plus de distinction, de clivage, comme l'atteste ce commentaire qu'elle livre à propos d'*India Song* : « Moi, c'est tout. Moi, c'est Calcutta. C'est la Mendiante, tout, c'est le Mékong, c'est le poste. Tout Calcutta. Tout le quartier blanc. Toute la colonie. Toute cette poubelle de toutes les colonies, c'est moi » (Duras, *Œuvres cinématographiques*, 22). Lorsqu'elle écrit elle est bien « cette tête trouée », « cette passoire » comme elle a aimé à le répéter ; elle est dans un état de porosité permanente à l'égard des autres et du monde, à l'écoute d'elle-même, de ce qu'elle appelle « l'ombre interne ».

Conclusion

Marguerite Duras aurait pu reprendre à Montaigne sa célèbre formule des *Essais* : « Je suis moi-même la matière de mon livre », il aurait suffi que le pluriel remplaçât le singulier. En effet, elle a toujours tiré de son vécu la matière de ses ouvrages. « Ce qui constitue le fondement de son œuvre, ce qui tient chez Duras la place occupée chez d'autres écrivains par le récit construit à partir d'éléments extérieurs, inventés, c'est « moi », « moi-même », « l'auto » que met en exergue la notion d'auto-bio-graphie, genre où l'auteur, lui-même, reste seul face à sa vie (« bios ») et à son écriture (« graphe »). » (Armel, 50) En conséquence, il semble bien que cette disposition rende caduque et non perti-

nente la notion de genre à propos de sa création. Ce qui affleure, c'est la tentation de mettre à jour une identité stable et définitive tout en sachant cette aspiration parfaitement vaine et illusoire, et sa mise en œuvre toujours à recommencer. On a pu mettre en doute la réalité de la relation d'une adolescente blanche avec un amant chinois dans la société coloniale de cette époque, mais là n'est pas l'important. Même s'il ne s'agit que d'une légende inventée, cette légende « mûrie toute une vie, finit par devenir vraie » (Vircondelet, 1996, 27). Cette relation est inscrite si profondément en elle qu'elle en est devenue mythique.

Notes

¹ Citation empruntée à l'émission « Le bon plaisir de Marguerite Duras », diffusée sur France-Culture le 20 octobre 1984, réalisée par Marianne Alphant.

² IMEC : Créé en 1988, à l'initiative de chercheurs et de professionnels de l'édition, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine rassemble, préserve et met en valeur des fonds d'archives et d'études consacrés aux principales maisons d'édition, aux revues et aux différents acteurs de la vie du livre et de la création.

³ Donnadiou est le patronyme de l'auteure qui prendra comme pseudonyme Duras, au moment de la publication de son premier roman, *Les Impudents*, parce qu'il ne lui semble pas possible d'écrire sous le nom du père. Mais ce pseudonyme s'avère être un toponyme, celui du pays où son père possédait une propriété, un pays de vignes, un pays de vin, le Côte-de-Duras.

⁴ On remarquera que dans la réalité Marguerite Duras a deux frères, Pierre, le frère aîné, celui qui fait régner la terreur dans la famille et Paul, celui qu'elle appelle « le petit frère » avec lequel elle entretiendra une relation passionnelle et incestueuse. Or, dans le roman, les figures fraternelles fusionnent en une seule. En outre, le prénom donné à l'amant est constitué de la première syllabe du prénom du frère –Jo/ Joseph, ce qui s'explique par le type de relation entre les amants que nous évoquerons dans la partie consacrée à l'étude de *l'Amant*.

Ouvrages cités

Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

Alternatives théâtrales, « Marguerite Duras », Bruxelles, Maison du spectacle, n°14, mars 1983.

Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor astral, 1991.

Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris Seuil, coll. Les contemporains, 1992.

Madeleine Borgomano, « Romans : la fascination du vide », dans *L'Arc*, n° 98, 1985.

Dominique Denès, *Marguerite Duras l'Amant*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1997.

Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950. Édition de référence, Le Livre de poche, 1986.

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960. Édition de référence, Folio, 1987.

- Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977.
- Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- Marguerite Duras, *Œuvres cinématographiques*, Paris, Édition vidéographique critique, ministère des Relations extérieures, 1984.
- Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./IMEC, 2006.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, 1976.
- Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale Solin, 1984.
- Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans *Autofiction & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM 6, Université Paris X, 1993.
- Paul Nizon, « Propos recueillis par Alette Armel » dans *Le Magazine littéraire* n° 409, *Les Écritures du Moi*, mai 2002.
- Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972.
- Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.

Notice bio/bibliographique

Monique Pinthon est maître de conférences à la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers (IUFM). Elle a soutenu sa thèse de doctorat sur « Le Désir dans l'œuvre narrative de Marguerite Duras », en 1991. Elle a publié de nombreux articles sur Duras, tant en France qu'à l'étranger (Canada, États-Unis). En 2005 elle a publié un ouvrage sur trois œuvres de Marguerite Duras : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song* (éditions Atlande). Elle collabore étroitement aux deux revues dédiées à Marguerite Duras, *L'Association Marguerite Duras* et *Le Bulletin de la Société Marguerite Duras*, édité en Angleterre.