



**HAL**  
open science

## “ Le livre, les livres ” : l’auto-référence dans L’Amant et L’Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras

Sylvie Bourgeois

### ► To cite this version:

Sylvie Bourgeois. “ Le livre, les livres ” : l’auto-référence dans L’Amant et L’Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras. Loxias, 2008, Doctoriales V, 22. hal-04569367

**HAL Id: hal-04569367**

**<https://hal.science/hal-04569367v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

**« Le livre, les livres » : l'autoréférence dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras**

**Sylvie Bourgeois**

**Résumé**

Parmi les procédés d'écriture originaux employés par Marguerite Duras dans ses livres, nous pouvons retenir le recours à « l'autoréférence » (renvoi du lecteur par l'auteur à certains de ses livres antérieurs). Si ce procédé, qui n'apparaît étrangement que dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, peut à première vue être perçu comme un signe de narcissisme, comme une expression de l'ego de l'auteur, on constate qu'il questionne surtout le sens et les enjeux de l'écriture de soi. En apparence mise au service du pacte autobiographique, l'autoréférence s'avère en réalité permettre à l'auteur d'inverser le rapport traditionnel entre « écriture des origines » et « origines de l'écrit » et de se montrer dans le travail de l'écriture et donc de la construction. En relation avec cette idée de construction, on constate que l'autoréférence permet à l'auteur d'utiliser et de dépasser le cadre de l'écriture autobiographique pour élaborer (à la fois dans la linéarité et « à rebours » des livres) son propre mythe personnel, remettant alors en question l'existence possible de l'auteur en dehors de l'écrit.

**Mots-clés**

Marguerite Duras, autoréférence, autobiographie, mythe personnel

Among the original ways of writing used by Marguerite Duras in her books, we can note her use of "self reference" (the author refers the reader to her previous works). If this way of writing, which curiously occurs in *L'Amant* and *L'Amant de la Chine du Nord*, may at first be perceived as a sign of narcissism, as an expression of the author's ego, we can note that she mainly questions the meaning and the purpose of the writing of oneself. Apparently serving the purpose of autobiography, self reference seems in fact to allow the author to reverse the traditional connection between "the writing of origins" and "the origins of writing" and to be seen in writing and constructing to use and go beyond the autobiographic writing to create (forwards and backwards) her own personal myth, which therefore questions the possible existence of the author beyond her writing.

Marguerite Duras, self reference, autobiography, personal myth

Plus de dix ans après la mort de Marguerite Duras, que retient-on de l'auteur et de son œuvre ? Pour beaucoup de lecteurs, le nom de « Marguerite Duras » évoque la jeune fille blanche des colonies, la jeune fille à l'amant chinois. Pour d'autres, et notamment pour ceux qui ont découvert l'écrivain de son vivant par médias interposés, le nom de « Marguerite Duras » ne peut manquer d'évoquer la femme aux lunettes noires qui aimait donner son avis sur tout, la femme provocante et dérangeante au goût prononcé pour les prises de position scandaleuses. Quel que soit le souvenir évoqué, celle qui, après le succès de *L'Amant*, s'était, paraît-il, surnommée « la Duras » reste une figure majeure du XX<sup>e</sup> siècle, une figure qui a marqué les esprits par une faculté incontestable à se mettre en scène, à se construire une image et une langue, à « faire du Duras » dans la vie comme dans le texte (il n'y a qu'à voir l'interview accordée à huis clos à Bernard Pivot pour « Apostrophes » après la parution de *L'Amant*). Il n'est alors pas étonnant de constater que cette tendance de l'écrivain à se donner à voir, à se mettre en scène, à attirer l'attention sur soi et sur son œuvre, tendance qui en a irrité tant, se

retrouve au sein même de son écriture, notamment à travers ce que nous appellerons ici « l'autoréférence » et qui sera l'objet de cette étude.

Par « autoréférence », nous entendons le fait, pour l'auteur, de faire référence de façon marquée, à l'intérieur d'un de ses textes, à d'autres livres précédemment écrits par lui. Le cadre de cette étude étant limité, seule l'autoréférence implicite sera abordée, c'est-à-dire les renvois par l'auteur à certains de ses textes antérieurs, sans pour autant que ces textes soient explicitement nommés<sup>1</sup>. Tous les renvois directs à des œuvres dont le nom apparaît clairement, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'autoréférence explicite<sup>2</sup>, ne seront pas retenus. Étant donné le caractère assez narcissique de Marguerite Duras et de ses livres, compte tenu de la dimension répétitive d'une œuvre qui accorde une place essentielle à la réécriture, on pourrait s'attendre à trouver de nombreuses marques d'autoréférence dans les textes. Or il n'en est rien. En effet, les quelques autoréférences que l'on trouve sous la plume de Duras n'apparaissent que dans une partie assez circonscrite de l'œuvre, dans ce que nous appellerons « le cycle du Barrage », c'est-à-dire les livres qui concernent l'enfance indochinoise et qui se présentent plus ou moins comme des réécritures d'*Un Barrage contre le Pacifique* : *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Compte tenu de la place tout à fait particulière réservée au procédé, on est alors en droit de se demander quel est le sens à lui attribuer. En effet, pourquoi renvoyer le lecteur à ses autres livres spécialement dans les romans qui se disent toucher à l'enfance ? Peut-on trouver un lien entre l'autoréférence et l'écriture de soi ? Quel rapport particulier ce procédé permet-il d'établir entre le lecteur et son auteur ?

Avant d'aller plus loin, faisons le point sur les différentes occurrences d'autoréférence dans les textes concernés. Le tableau qui suit présente le relevé de ces occurrences de façon linéaire dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. *L'Eden Cinéma* ne figure pas dans le tableau dans la mesure où le livre se présente comme une réécriture théâtrale d'*Un Barrage contre le Pacifique*. Les procédés de reprise du texte originel ne sont donc pas à mettre sur le même plan que ce qui va suivre. Les éléments soulignés signalent les autoréférences.

Autoréférences implicites

- *L'Amant*, (Paris, Éditions de Minuit, 2000)

p. 14 : « Ce que je fais ici est différent et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse... »

p. 25 : « Il y a une grande limousine noire... Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Maurice Léon Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature. »

p. 34 : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi... »

p. 36 : « 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... le jour que je raconte... »

- *L'Amant de la Chine du Nord*, (Paris, Gallimard, « Folio », 1998)

p. 13 : « Elle, c'est celle qui n'a pas de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci. »

p. 20 : « C'est peu après que la piste s'est éteinte que de la Résidence arrive, joué au piano, cet air-là, de valse morte. Celle d'un livre. On ne sait plus lequel. »

p. 35 : « C'est le fleuve

---

<sup>1</sup> L'autoréférence implicite ne prendra pas en compte ce qui est de l'ordre de la reprise textuelle plus ou moins exacte visant à la création d'un nouveau texte (par exemple les phrases que l'on retrouve quasiment à l'identique dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song* et *La Femme du Gange*). Ici, il s'agira uniquement d'étudier l'évocation d'un autre texte non nommé.

<sup>2</sup> Ces références explicites n'apparaissent que dans *L'Amant de la Chine du Nord*, sous forme de notes en bas de page, c'est-à-dire dans un espace aux marges de la narration. Elles nécessiteraient ainsi une étude particulière.

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du fleuve.

Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée, les amants de la Chine du Nord qui regardent...

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe de soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'"enfance et d'innocence", au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-or-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass.

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre... Il est plus "pour le cinéma" que celui du livre....

Elle, elle est restée celle du livre. »

p. 53 : « Il y a celle sur un banc, allongée, celle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté, qu'elle, elle veut laide, oui, celle de son nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. »

p. 62 : « 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. »

p. 81 : « Dans le premier livre, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre. »

p. 82 : « Après, elle avait préféré taire encore ce nom [le nom du chinois] dans le livre et le laisser pour toujours oublié. »

Ces relevés nous amènent à formuler plusieurs remarques. Tout d'abord, les autoréférences sont beaucoup plus nombreuses dans *L'Amant de la Chine du Nord* que dans *L'Amant*. Ensuite, les autoréférences ne fonctionnent pas sur le même mode dans les deux romans : dans *L'Amant*, les autoréférences semblent s'adresser au lecteur alors que, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le lecteur n'est pas directement impliqué. Enfin, on constate que c'est en majeure partie le mot « livre » qui est employé pour désigner les textes auxquels les autoréférences renvoient : « les livres », « le livre », « les autres livres », « le premier livre », « mes livres »... Ce qui attire alors surtout l'attention au-delà du terme générique, c'est le choix et l'utilisation des déterminants qui l'actualisent. En effet, une lecture précise montre que le choix du déterminant singulier ou du déterminant pluriel (souvent un article défini) pose problème. Partant de ces remarques, nous allons tenter de donner sens à ces autoréférences.

## Pourquoi le cycle du *Barrage* ?

Comme nous l'avons dit, l'autoréférence ne concerne qu'une partie tout à fait limitée de l'œuvre durassienne : *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce renvoi du lecteur par l'auteur à d'autres de ses textes semble ainsi fortement lié au passage de la fiction à l'écriture de soi. En effet, même si il a vite été clair qu'*Un Barrage contre le Pacifique* s'inspirait en grande partie de la vie de l'auteur, c'est bien avec *L'Amant* que l'histoire des barrages, de la tragédie familiale, de la relation amoureuse interdite s'est clairement trouvée exposée et assumée par le « je » du narrateur / auteur. Ensuite, bien qu'entièrement écrit à la troisième personne du singulier, *L'Amant de la Chine du Nord* se présente comme une réécriture ostensible de *L'Amant*. De plus, après le succès mondial du livre et le film de Jean-Jacques Annaud, il a très vite semblé difficile pour le lecteur d'ignorer qu'à l'origine du « elle » de « l'enfant » se trouvait le « je » (certainement fantasmé, là n'est pas la question) de l'auteur. Dès lors, pourquoi le récit de l'histoire personnelle offre-t-il un terrain favorable à l'autoréférence ?

Dans *L'Amant*, l'emploi de l'autoréférence semble à première vue participer à la mise en place du « pacte autobiographique » évoqué par Philippe Lejeune dans l'ouvrage du même nom<sup>3</sup>, pacte selon lequel l'auteur d'une autobiographie s'engagerait à dire toute la vérité sur sa vie. Et en effet, on se rend compte que deux autoréférences sur quatre viennent expliquer ou infirmer des éléments apparus dans des livres précédents :

---

<sup>3</sup> Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, « Points ».

Il y a une grande limousine noire... Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Maurice Léon Bollée. (*L'Amant*, p. 25)<sup>4</sup>

De même :

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... le jour que je raconte..... (*L'Amant*, p. 36)

Ces deux autoréférences se présentent comme un gage de sincérité dans la mesure où la première éclaire le lecteur sur des éléments récurrents de l'œuvre (l'auteur propose ainsi de dévoiler une des clés de ses textes) et dans la mesure où la deuxième affirme démêler le vrai du faux. Le semblant de réponse adressée au lecteur dans un cas (« Oui »), l'implication directe de ce même lecteur dans l'autre (« vous voyez »), semblent bien confirmer la volonté de l'auteur de « tout dire » au lecteur et de le prendre à témoin.

Si les deux autres autoréférences présentes dans *L'Amant* évoquent de façon plus large ce qui a été dit « avant », elles témoignent toujours d'une certaine volonté de s'afficher avec sincérité :

Ce que je fais ici est différent et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits... (*L'Amant*, p. 14)

L'explication du projet littéraire, l'opposition entre les « périodes claires » et les « périodes cachées » traduisent un certain désir de transparence de la part de l'auteur. Cette idée que l'écriture a auparavant opéré certains enfouissements se retrouve quelques pages plus loin :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire... (*L'Amant*, p. 34)

L'autoréférence permet donc à l'auteur de situer *L'Amant* sur le terrain d'une vérité cette fois-ci réellement dévoilée et de garantir, en apparence évidemment, l'authenticité de l'histoire racontée.

Mais à y regarder de plus près, l'autoréférence semble surtout participer à la construction d'une certaine image de soi par l'auteur. En effet, écrire son autobiographie, c'est en partie chercher à se donner à voir au lecteur en se construisant une image. Cette volonté de se donner à voir est, dans *L'Amant*, à prendre quasiment au pied de la lettre, comme en témoignent l'interpellation directe au lecteur dès les premières pages « regardez-moi » (p. 24), ou encore l'ouverture du roman sur un autoportrait (celui du fameux visage « détruit »). Amorcé sous le signe de la destruction, le livre se donne pour but de reconstruire, de façon fragmentaire et fragmentée, l'image passée de la jeune fille et de ses quinze ans. Or le roman ne se contente pas de reconstruire cette image de l'adolescente, il construit également en parallèle l'image de l'écrivain en train de s'écrire. En effet, *L'Amant* fait régulièrement alterner des passages narratifs au passé ou au présent de narration concernant l'enfance, et des passages au présent d'énonciation dans lesquels l'auteur s'adresse au lecteur, commente le récit, livre ses remarques personnelles sur la vie et surtout sur l'écriture. À travers toutes ces interventions, le lecteur est invité à se représenter non seulement la jeune fille, mais également l'auteur adulte en train de s'écrire. Le roman autobiographique s'affiche ainsi comme la construction d'une double image, celle du « je » passé et celle du « je » présent. Dans ce contexte particulier, l'autoréférence semble alors constituer un moyen efficace pour

---

<sup>4</sup> Les éditions utilisées sont celles figurant dans le tableau.

l'auteur de se donner à voir en tant que tel. En effet, en renvoyant à plusieurs reprises le lecteur à d'autres livres précédemment écrits par le « je » du narrateur / auteur, l'autoréférence ne cesse de rappeler que la jeune fille dont l'histoire est racontée est devenue un écrivain. Au-delà de l'histoire d'amour de l'adolescente, l'autobiographie insiste donc sur le devenir de la jeune fille, non pas un devenir amoureux, mais bien un devenir d'auteur. Le roman se clôt d'ailleurs sur l'image du personnage adulte devenu écrivain :

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il [l'amant chinois] était venu à Paris avec sa femme... Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres, il l'avait su par la mère... (*L'Amant*, p. 141)

Et même si la toute fin du livre concerne bien l'histoire des amants, cette fin reste assez artificielle :

Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. 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. (*L'Amant*, p. 142)

L'aboutissement du rêve de l'enfance (écrire) apparaît d'un intérêt bien plus fondamental que la conclusion très convenue de l'histoire d'amour. Dans les dernières lignes du livre, l'amant semble ainsi d'avantage avoir pour fonction de témoigner de cet aboutissement du rêve d'écriture que d'apporter une réelle fin. L'amant « de papier » s'adressant à la jeune fille devenue écrivain, voilà qui permet un peu plus à l'éthos de l'auteur de marquer le texte.

Dans le même temps, user pour la première fois de l'autoréférence dans le livre qui se présente comme le récit des origines, c'est créer un lien étroit entre enfance et écriture. Cette idée que l'écriture et l'enfance sont fondamentalement liées apparaît d'ailleurs régulièrement dans le livre. Par exemple, dès le début du roman, l'enfant parle de ses désirs d'écriture à sa mère :

Je lui ai répondu que ce que je voulais avant tout autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça. Jalouse elle est. (*L'Amant*, p. 31)

Quelques lignes plus loin, on peut lire au sujet de la famille :

Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. (*L'Amant*, p. 34)

L'écriture semble ici présenter le moyen de dépasser, ou du moins de transformer, le silence familial originel.

De même que ce lien permanent tissé entre enfance et écriture, le renvoi par l'auteur à ses livres passés dans le livre de l'enfance semble chercher à associer, voire à confondre, histoire des origines et origine de l'écrit. La démarche peut paraître d'une évidence trop éclatante et trop attendue pour être honnête, d'autant que si *L'Amant* prend bien la forme d'une autobiographie, il est clair que ce qui est raconté relève tout autant du fantasme que de la réalité. Mais chez Duras, la distinction n'a pas réellement cours...

On peut alors penser qu'une des fonctions de ces autoréférences qui associent écriture et enfance est d'inverser le rapport traditionnellement établi entre écriture des origines et origines de l'écrit et de rappeler que tout n'est qu'écriture : l'enfance n'existe pas en telle, mais en tant que fantasme récurrent des livres, fantasme à chaque fois un peu plus creusé, modifié, redéfini par l'écrit. L'apparent gage de sincérité du récit autobiographique se voudrait donc en réalité un moyen de dire à nouveau qu'il n'y a de vérité que dans l'écrit, et

que cette vérité ne doit pas se chercher hors du champ des livres et des rapports qu'ils entretiennent entre eux. Dans ce sens, l'autobiographie pourrait se lire comme un miroir inversé : l'enfance ne serait pas à l'origine de l'écrit, par contre, l'écrit serait bien à l'origine de l'histoire de l'enfance enfin exposée au lecteur (à force de travail autour du fantôme) par le « je » de l'auteur.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, ce lien entre la figure de l'enfant et de l'écrivain se trouve définitivement scellé. En effet, par l'emploi du « elle », le balancement entre le « je » du narrateur / auteur adulte et le « elle » de l'enfant passée s'estompe. Dans certains passages, la séparation peut encore être opérée :

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 34).

On imagine qu'il s'agit ici des livres du narrateur présent. Mais, dans d'autres passages, cette séparation disparaît totalement :

Dans le premier livre, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 81)

L'enfant n'est plus l'écrivain en devenir, l'écrivain ne se revoit plus enfant : les deux figures se superposent et se confondent. Le « elle » représente toujours l'enfant passée, mais le contenu des paroles est logiquement celui du narrateur présent. La phrase s'inscrit alors dans une double temporalité : « le premier livre » est bien antérieur à celui que le lecteur est en train de lire, mais il est postérieur à l'action en cours qui concerne la jeune fille. Les temps du passé de l'origine de l'écrit et le présent de l'écrit se trouvent ainsi réunis. *L'Amant de la Chine du Nord* parvient donc à parfaire ce qui avait été amorcé dans *L'Amant* : l'association de la figure de l'enfant fantasmée et de l'écrivain.

Enfin, si l'autobiographie est construction d'une image de soi, elle est dans le même temps regard posé sur soi. C'est ce que confirme *L'Amant* où le regard sur soi occupe une place fondamentale. Sans revenir sur le portrait initial, ni sur le « regardez-moi », on peut évoquer le passage régulier du « je » au « elle ». Par cette alternance des pronoms dans le récit, l'auteur met à distance sa propre image passée et parvient de ce fait à se regarder comme il le ferait d'un personnage. L'auteur ne cesse donc de s'offrir aux regards, mais aussi de se regarder lui-même. Dans ce contexte, que dire alors de l'autoréférence ? Faire référence à des livres passés, même si ces livres ne sont pas nommés, c'est en quelque sorte se retourner sur son œuvre. Ce regard vers l'arrière n'a cependant rien de nostalgique : il ne s'agit pas de regretter, de s'émouvoir, mais plutôt, semble-t-il, de céder au plaisir de se citer. C'est ce que peuvent montrer certaines autoréférences qui ne sont pas fondamentales pour le lecteur :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres... (*L'Amant*, p. 34)

Quel sens attribuer à ce renvoi qui se présente comme un commentaire à haute voix du narrateur en train d'écrire ? Dans un premier temps, ce renvoi semble permettre de renforcer l'impression de spontanéité (et donc en quelque sorte de sincérité) de l'écriture. Ensuite, il semble permettre de donner l'occasion au narrateur de revenir sur la violence des sentiments familiaux et de la mettre en relief. Mais, dans le même temps, cette hésitation du narrateur quant aux œuvres antérieures semble si soudaine et contraste si visiblement avec les

rectifications et les éclaircissements apportés auparavant qu'elle pourrait se présenter comme un prétexte donnant à nouveau l'occasion à l'auteur de se citer, de mettre en regard et d'offrir aux regards ses œuvres passées et son œuvre présente.

L'association de l'autoréférence au plaisir de se regarder pourrait ainsi expliquer la multiplication des autoréférences dans *L'Amant de la Chine du Nord* (au moment même où le « je » est définitivement abandonné au profit du « elle ») et la disparition des rapports dialogiques autrefois établis avec le lecteur dans ces mêmes autoréférences. Finalement, l'autoréférence ne serait pas fondamentalement adressée à l'autre dans un souci de clarté et de sincérité, mais serait plutôt tournée vers soi. La répétition quasi jubilatoire à quelques lignes d'intervalle de l'expression « le livre » au moment où le narrateur présente le Chinois et la jeune fille (page 35) semble aller dans ce sens (voir l'extrait dans le tableau). Sans aller jusqu'à dire que ce qui se voulait un dialogue avec le lecteur n'est en fin de compte qu'un leurre masquant une totale autofascination, on peut dire que l'autoréférence est bien un moyen pour l'auteur d'exprimer autrement que par l'écriture du « je » le plaisir de se regarder et de contempler son œuvre. Dans ce sens, le livre deviendrait une forme de miroir, voire de mémoire de l'œuvre ouvrant une double temporalité au cœur du livre : celle du retour au point zéro de l'origine et de l'écriture, et celle du regard rétrospectif sur l'écrit accumulé.

En apparaissant avec *L'Amant*, les autoréférences implicites questionnent donc le sens et la visée de l'écriture autobiographique : chez Duras, la remontée vers l'enfance semble surtout l'occasion pour l'auteur de se montrer dans son identité d'auteur. Dans le même temps, les autoréférences proposent l'inscription des livres dans une temporalité double associant retour aux origines de l'écrit et rappel de la somme de l'écrit, comme si l'écrivain ne pouvait se contenter de revenir au début, mais se devait de donner à voir l'étendue de l'œuvre bâtie. Comme si l'origine seule était trop « nue » et que l'écrivain ne pouvait se dire que dans l'existence avérée et revendiquée de l'écrit.

Si l'apparition de l'autoréférence dans le roman des origines n'est donc pas anodine, que dire alors des formules employées par l'auteur pour opérer ces renvois ?

## « Le livre... »

Dans la langue française, l'article défini peut avoir différentes utilisations. Soit il désigne une catégorie générale d'éléments, soit il désigne un élément unique connu de tous, soit il introduit un élément du monde clairement identifié. Lorsque Duras parle « du livre » sans pour autant donner de titre, on peut s'attendre alors à ce qu'elle évoque un livre unique bien connu des lecteurs. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans *L'Amant de la Chine du Nord*, seul livre où l'autoréférence au singulier apparaît :

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui *du livre*, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui *du livre*... Il est plus « pour le cinéma » que celui *du livre*.... Elle, elle est restée celle *du livre*. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 35. Nous soulignons.)

Le lecteur familier de l'œuvre comprend que « le livre » évoqué est *L'Amant*. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, M. Jo n'était pas chinois et n'apparaissait pas sortant de sa limousine. Quelques pages plus loin, on peut encore lire :

Dans *le premier livre*, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 81)



« Le premier livre » évoqué renvoie à nouveau à *L'Amant* (dans *Un Barrage contre le Pacifique*, il n'était pas question des compartiments de Cholon). Ce renvoi est d'autant plus marqué que le passage cité évoque très clairement un passage de *L'Amant* :

Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes.  
On entend comme s'ils traversaient la chambre. (*L'Amant*, p. 55)

Malgré leur imprécision apparente, ces autoréférences permettent donc au lecteur averti de comprendre le renvoi. Pourquoi alors user d'un tel procédé ? Pourquoi rester dans le vague et ne pas dire clairement de quel livre il s'agit ?

On peut tout d'abord penser que ce mode de référence à la fois implicite et facilement interprétable a pour but de créer un lien particulier avec un lecteur particulier. En effet, en parlant « du livre », l'auteur évoque une œuvre dont il n'est pas même nécessaire de mentionner le nom, comme si la référence allait de soi. De ce fait, le lien établi avec le lecteur devient un lien de connivence, le lecteur et l'auteur entrant en relation par le partage d'un même savoir. Cette connivence semble d'autant plus recherchée que la présentation des deux personnages principaux est en majorité construite sur la mise en regard de *L'Amant de la Chine du Nord* et de ce fameux « premier livre ». Si Duras donne des précisions physiques qui permettent effectivement à n'importe quel lecteur de visualiser les personnages, elle invite également celui-ci à construire l'image des personnages en se référant au déjà lu. L'auteur en appelle donc au travail de la mémoire du lecteur et encourage ce dernier à se représenter l'amant et la jeune fille par comparaison.

Un autre élément peut nous amener à considérer que Duras cherche bien ce rapport de connivence avec le lecteur : l'emploi surprenant des tirets formant d'étranges mots composés :

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe de soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'"enfance et d'innocence", au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-or-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 35)

Pour le lecteur novice, ces tirets sont certainement surprenants. Mais pour le lecteur qui se souvient de *L'Amant*, les tirets peuvent trouver une signification. En effet, les tirets agissent comme une mise en relief de ce qui est dit. Or ce qui est dit fait directement écho à certains passages de *L'Amant* :

Ce jour là, je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or... Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass....  
Ce qu'il y a ce jour-là, c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. (*L'Amant*, pp. 18-19)

Les tirets peuvent ainsi être considérés comme une certaine forme d'autotextualité, comme une référence encore plus implicite au déjà écrit. De plus, ces tirets ne se contentent pas de mettre en relief le dit, ils traduisent le rapport à la fois amusé et fasciné de l'auteur au déjà écrit. En effet, l'expression « s'il-vous-plaît » ou encore la longueur des mots créés par les tirets, peuvent faire sourire le lecteur, et montrent que si l'auteur fait référence à lui-même, il ne se prend pas complètement au sérieux. Dans le même temps, la création de véritables mots composés par les tirets cristallise les éléments importants de la description originelle. On assiste en quelque sorte à un procédé de « lexicalisation » qui pourrait suggérer que le texte source est tellement connu et tellement important qu'il donne lieu à la formation de mots figés. De même que les références au « livre », les tirets permettent donc de penser que

l'auteur cherche bien à créer un lien de proximité avec un lecteur qui aurait tout d'un lecteur familier.

Cela revient-il à dire que *L'Amant de la Chine du Nord* ne s'adresse qu'aux connaisseurs de l'univers durassien ? Il est bien sûr excessif de considérer qu'un novice serait incapable d'apprécier le livre s'il ne comprenait pas les références à *L'Amant*. Cependant, il faut bien reconnaître que les rapports permanents établis entre les deux œuvres par l'auteur créent une certaine jubilation chez le lecteur averti capable de percevoir les différences et les ressemblances entre les deux versions, capable de comprendre les signaux qui lui sont envoyés.

Dans cette perspective, quel statut attribuer à *L'Amant de la Chine du Nord* et à *L'Amant* ? En ce qui concerne *L'Amant de la Chine du Nord*, il semble assez clair (comme le suggère le titre) que le livre s'inscrit dans la continuité de *L'Amant* (le livre, mais aussi le film de Jean Jacques Annaud). Mais pour ce qui est du statut de *L'Amant*, la question est plus problématique. En parlant « du livre », en en faisant un point de comparaison permanent, en associant l'adjectif « premier » au déterminant (« le premier livre »), Duras présente *L'Amant* comme le livre source, le point de départ de l'histoire. Mais plus qu'un livre source, *L'Amant* est désigné comme le livre « originel » au sens quasi religieux du terme. En effet, l'expression « le livre » – répétée comme une litanie à quelques mots d'intervalle au tout début du texte (pp. 35-36) – n'est pas anodine dans la mesure où, habituellement, c'est la Bible que l'on appelle « le livre »<sup>5</sup>. Par cet appellatif, *L'Amant* est présenté comme un lieu originel et sacré de la création et acquiert une place fondatrice dans le processus de l'écriture. Cette idée que les autoréférences placent *L'Amant* à la source de l'écrit se trouve confirmée par l'autoréférence explicite qui ouvre le livre avant que le roman ne commence :

Le livre aurait pu s'intituler : L'Amour dans la rue ou Le Roman de l'amant ou L'Amant recommencé... J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans L'Amant, le temps manquait autour d'eux.

Avant même l'entrée dans l'histoire, Duras pose les bases du jeu de miroir qui va s'opérer entre les deux romans. Et si la référence explicite à *L'Amant* disparaît dans le roman à proprement parler, c'est certainement pour conserver ce côté religieux de l'expression « le livre ».

Cette place de choix accordée à *L'Amant* peut paraître tout à fait paradoxale lorsque l'on songe aux nombreuses critiques que Duras formulera sur ce livre après son succès. En effet, alors que ce livre lui a apporté la reconnaissance, Duras s'en est vite détournée jusqu'à affirmer qu'elle ne l'aimait pas. En usant de l'autoréférence implicite dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il se pourrait que Duras redonne à *L'Amant* une valeur jusque-là refusée ou volontairement tue. Dans le même temps, c'est *L'Amant de la Chine du Nord* qu'elle présente comme la version la plus aboutie de l'histoire. Il s'agit donc bien d'accorder une place de choix à *L'Amant*, mais une place qui concerne le processus de l'écrit et non la valeur du texte lui-même.

L'emploi du déterminant défini singulier dans l'autoréférence permet donc d'inviter le lecteur à mettre en regard deux œuvres fortement liées, et, de ce fait, de le positionner en tant que connaisseur, qu'intime de l'œuvre, place valorisante si l'en est. Ensuite, cet emploi du

---

<sup>5</sup> Rappelons qu'étymologiquement, « Bible » signifie « livre ».

déterminant défini permet de donner à l'écriture et au regard posé par l'auteur sur son œuvre une dimension sacrée qui redonne à un roman souvent dénigré une place centrale.

## « Les Livres »

Ce qui est alors beaucoup plus problématique, notamment par rapport à ce qui vient d'être dit, c'est la présence de certains déterminants pluriels. Commençons, pour faire le lien avec ce qui précède, par les pluriels de *L'Amant de la Chine du Nord*. Alors que, nous l'avons vu, *L'Amant* est présenté comme le livre source, les déterminants pluriels viennent nuancer cette place centrale qui lui est attribuée en évoquant d'autres livres. Cet usage du déterminant pluriel est d'autant plus surprenant que les références opérées par l'auteur trouvent difficilement un éclaircissement logique :

Il y a celle sur un banc, allongée, celle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté, qu'elle, elle veut laide, oui, celle de son nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 53)

Duras parle des « autres livres », or il n'y a que dans *L'Amant* que le nom d'Hélène Lagonelle apparaît. Il en est de même dans ce passage :

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe de soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme... (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 35)

Là encore, Duras parle « des livres » alors que la jeune fille en robe de soie et chapeau d'homme n'apparaît que dans *L'Amant*. Quelques lignes plus loin, l'auteur utilise d'ailleurs cette fois le déterminant singulier pour parler de cette même jeune fille : « Elle, elle est restée celle du livre. »

On peut enfin citer en exemple :

C'est le fleuve  
C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du fleuve. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 35)

Là encore, le bac et le passage du Mékong ne sont apparus précédemment que dans *L'Amant*. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la famille vivait dans la plaine de la concession. Pourquoi donc élargir la référence en choisissant le pluriel alors que la logique voudrait un singulier ?

Dans un premier temps, on peut penser qu'il s'agit pour l'auteur de brouiller une grille de lecture qui serait sans cela trop réductrice car limitant le déchiffrement de *L'Amant de la Chine du Nord* à une simple mise en miroir avec *L'Amant*. Par le pluriel, Duras invite le lecteur à chercher les sources de l'histoire dans *L'Amant*, mais aussi « ailleurs », montrant ainsi que le mouvement de l'écriture ne se réduit pas à une simple réécriture linéaire et compartimentée. Ensuite, l'emploi de la référence plurielle permet une nouvelle fois à l'auteur de remettre en question la dichotomie traditionnelle vrai / faux. Ainsi, bien qu'Hélène Lagonelle n'apparaisse effectivement que dans *L'Amant*, la vérité de l'auteur est qu'Hélène se retrouve, comme la jeune fille en robe de soie indigène et en chapeau d'homme, dans d'autres livres. Cet élargissement erroné de l'autoréférence aux « livres » donne alors à l'histoire racontée une dimension nouvelle. L'histoire n'est plus simplement celle que l'on trouvait dans *L'Amant*, mais, conformément à ce qui est peut-être un simple fantasme de l'auteur, celle que l'on trouvait déjà, de façon cachée ou différente, dans « les autres livres ». De même que l'article « le » prenait, à force de répétition, une dimension religieuse, l'article « les » attribue finalement à l'histoire de l'amant et de l'enfant une dimension légendaire, voire mythique (le

mythe étant une histoire relative aux origines qui ne cesse d'être transmise sous des formes différentes), comme si cette histoire débordait *L'Amant*, existant bien avant ce roman, mais de façon indéfinie. Alors que le singulier précisait une référence pourtant implicite, le pluriel renforce cet implicite en laissant la référence dans une totale indétermination, l'indétermination renforçant le caractère mythique de l'histoire<sup>6</sup>.

Cette dimension mythique attribuée à l'histoire des amants se retrouve dans l'emploi d'un autre pluriel surprenant :

Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée, les amants de la Chine du Nord qui regardent... (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 35. Nous soulignons)

Bien évidemment, le pluriel n'est pas à prendre au sens propre : il renvoie ici indirectement à tous les livres dans lesquels la figure du Chinois à la Léon Bollée est présente. L'histoire singulière de *L'Amant* se trouve donc une nouvelle fois intégrée dans une totalité plus vaste. On peut alors relier cet emploi du pluriel à la construction de l'image de soi précédemment évoquée. En effet, faire de l'histoire des amants une histoire légendaire, une histoire fondatrice à l'origine de l'œuvre, c'est, pour l'auteur, échafauder son propre mythe. Dans ce sens, il est intéressant de voir que le mythe durassien se construit selon une double direction : de façon linéaire d'œuvre en œuvre à force de réécriture et de variations, mais aussi « à rebours » par le travail de la mise en miroir et de la généralisation de l'histoire aux « autres livres ».

Si l'on en revient à nouveau au lecteur, que dire alors du rapport créé avec lui par ces autoréférences plurielles qui font sortir l'histoire du simple cycle du *Barrage* ? Pour le lecteur familier de l'univers durassien, ces autoréférences cherchent peut-être à inciter à une relecture de l'œuvre. En effet, face à ces renvois surprenants, le lecteur est tenté de se questionner sur ce qu'il aurait pu laisser passer, sur ce qu'il n'aurait pas vu de cette histoire du Chinois et de l'enfant dans « les autres livres ». Une nouvelle perspective de lecture s'offre alors à lui avec la possibilité de poser un regard différent sur l'œuvre. Si cette piste offerte au lecteur peut lui ouvrir de nouveaux horizons, elle réduit dans le même temps l'analyse puisqu'elle semble faire de l'histoire des amants le fil directeur des autres livres, comme si tout l'univers durassien n'était à voir qu'à l'aune de cette histoire de l'enfance.

Pour le lecteur novice, ces autoréférences vagues et plurielles encouragent à une lecture à rebours de l'œuvre. En effet, par l'omniprésence de la référence aux « autres livres » le lecteur se trouve incité à chercher dans les œuvres précédentes ce dont il a été ici question. Cette lecture à rebours peut sembler rassurante dans la mesure où elle offre par avance au lecteur une piste à suivre et lui promet le plaisir de la reconnaissance (promesse qui pourra être décevante, mais c'est une autre question). Mais, comme précédemment, cette piste peut conduire à une lecture « fermée » de l'œuvre.

Si l'on en revient à *L'Amant*, on constate que les autoréférences introduites par des déterminants pluriels affichent déjà un même désir d'élargir la perspective de lecture. Lorsque Duras écrit : « dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit » (p. 34), elle suggère assez clairement que *Un Barrage contre le Pacifique* n'est pas le seul livre traitant de son enfance et invite de ce

---

<sup>6</sup> Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, cette idée que chaque histoire prend une dimension mythique à force d'être racontée revient à plusieurs reprises, notamment à travers le plaisir qu'éprouve l'enfant à écouter l'amant lui raconter ses histoires de la Chine.

fait le lecteur à retrouver, dans ses autres écrits, les traces de son vécu. De même, lorsqu'elle annonce « Ce que je fais ici est différent et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse.... » (p. 14) elle ne situe pas ce « avant » de *L'Amant*. Au lecteur de le retrouver.

Il ne faut alors peut-être pas prendre ces pluriels à la lettre et plutôt considérer leur valeur symbolique. Comme nous l'avons dit, le pluriel vise certainement à donner à l'histoire personnelle une dimension mythique. Duras se construit sa propre histoire d'enfance et d'écriture, au prix d'une déformation certaine de la réalité, celle de la vie comme celle des livres.

Ensuite, l'emploi du pluriel peut traduire une certaine conception de la lecture. En effet, en invitant les lecteurs à une relecture de l'œuvre, ou à une lecture à rebours, Duras indique peut-être que le bonheur de la lecture, comme celui de l'écriture, ne résulterait pas de l'exploration d'une seule œuvre donnée, mais de la circulation du lecteur d'une œuvre à l'autre, de la mise en regard de ces œuvres entre elles dans un rapport assumé et jubilatoire d'intertextualité. Ainsi, toute lecture, de même que l'écriture, ne devrait être figée, mais en mouvement.

Dans ce sens, *L'Amant de la Chine du Nord* ne signerait pas la fin de l'histoire de l'enfance dans sa version ultime, mais au contraire un autre début possible non pas du côté de l'écrit, mais du côté de la lecture. Malgré l'orientation claire qui lui est donnée, cette lecture prendrait malgré tout une dimension illimitée. Les autoréférences implicites et plurielles permettraient ainsi de laisser ouvert le dernier livre de l'enfance, et de remédier au drame de l'écriture (et de la réécriture), celui de la fin, de « la version définitive ».

On voit donc que l'emploi du pluriel, s'il confère un certain mystère à la référence, permet surtout de sortir l'histoire de la jeune fille et de l'amant du simple cycle du Barrage et d'en faire une forme de fils d'Ariane de l'œuvre entière. De façon peut-être un peu forcée, l'auteur oriente la lecture de l'œuvre pour à nouveau se construire sa propre histoire. Chez Duras, un des enjeux de l'écriture autobiographique serait alors peut-être d'engager l'auteur sur la voie d'une écriture qu'on pourrait qualifier non pas de biographique, mais d'« automythographique ».

## « La littérature »

Un élément pourrait pourtant nous ramener à ramener l'autoréférence à un signe de narcissisme de l'auteur : l'emploi du mot « littérature » à la page 25 de *L'Amant* :

Il y a une grande limousine noire... Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Maurice Léon Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans *la littérature*. (Nous soulignons)

L'expression « faire son entrée dans la littérature », avec ce qu'elle peut contenir de solennel, semble traduire la haute opinion que se fait l'auteur de son œuvre. Ici, il ne s'agit plus d'utiliser un terme neutre (livre), mais d'élargir la référence et de la situer dans le domaine de l'art. Duras vient en quelque sorte nous rappeler, au cas où certains en douteraient, que ce qu'elle fait, c'est bien de la littérature. Dans le même temps, cette expression qui en rappelle d'autres (« entrer au Panthéon »), suggère au lecteur que son œuvre a fait ou fera date... Enfin, l'absence d'éclaircissements autour de « la Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta », sous-entend (comme c'était le cas pour « le livre ») que le lecteur a lu *Le Vice-consul* et *India Song* et peut donc reconnaître le personnage d'Anne-Marie Stretter caché

derrière les vitres de la limousine. Là encore, Duras s'adresse au lecteur comme si son œuvre lui était parfaitement connue, comme s'il lui était impossible d'ignorer la référence.

Cependant, l'effet est un peu « gros » pour que l'on en reste là. Par son côté théâtral, par la référence à l'art que représente la littérature, l'expression « faire son entrée dans la littérature » pourrait alors à nouveau être interprétée comme un signe donné au lecteur que tout n'est qu'écriture, que ce qui figure dans cet apparent dévoilement de soi n'est pas à prendre au pied de la lettre. En évacuant le mot « livre », c'est la dimension matérielle de la référence qui est évacuée. L'apparition de la limousine semble alors perdre de son ancrage dans la réalité et rejoindre les sphères immatérielles de la création et du fantasme. Si Duras trouve ici l'occasion d'affirmer qu'elle fait de la littérature, elle rappelle dans le même temps que tout n'est que littérature (la négation restrictive n'étant pas à prendre comme une réduction empreinte de regret, mais comme un constat d'auteur).

## Conclusion

En usant de l'autoréférence, Duras vient une fois de plus rappeler que la véritable histoire de sa vie « n'existe pas »<sup>7</sup>, que cette histoire n'est qu'une histoire d'écriture et d'écrivain, qu'un jeu de construction dans lequel chaque livre constitue, de façon linéaire ou à rebours, une pièce de l'édifice. Dans ce sens, l'autoréférence se manifeste à la fois comme une révélation et comme un leurre. Révélation car elle traduit le désir de l'auteur non pas de se raconter, mais de se montrer en tant qu'écrivain dans le travail de l'écriture et non dans celui de la vérité. Leurre car elle fait parfois croire à la sincérité et à la spontanéité de l'écrit et qu'elle participe surtout à la construction d'un mythe personnel que beaucoup ont pris au pied de la lettre. Mais si ce leurre peut induire en erreur, il n'est pas à condamner ou à dénoncer. En effet, si l'œuvre exerce autant de fascination sur ses lecteurs, c'est certainement par le mystère qui entoure l'auteur au-delà de tout semblant d'aveu, ainsi que par cette proposition permanente qui est faite au lecteur d'aller voir « ailleurs », de tout relier et de « créer des ponts » dans le sentiment assez jubilatoire que rien n'est jamais définitif. Ainsi, si l'autoréférence offre à l'auteur un moyen de se mettre en scène en tant que tel, de sacrifier l'écrit, de créer sa légende en orientant a posteriori la lecture de ses livres, elle permet également au lecteur d'approcher au plus près, sans s'en rendre vraiment compte, de « l'écriture de soi » au sens le plus littéral de l'expression. Révélation et leurre, l'autoréférence chez Duras n'est donc pas un simple signe de narcissisme ou d'autopromotion. Au contraire, elle traduit peut-être, derrière la mise en scène, derrière l'affirmation répétée d'être un grand écrivain dont on ne peut ignorer les textes, derrière le renvoi fasciné et parfois solennel à soi-même, derrière le plaisir de rappeler au lecteur l'étendue de l'œuvre, la conscience troublante de l'écrivain de n'exister que dans l'écrit et par la somme de l'écrit.

DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit, 2000

DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, « Points »

**Sylvie Bourgeois**, enseignante agrégée de Lettres modernes, docteur en Littérature Française (thèse soutenue en 2004 à l'Université de Nice Sophia Antipolis sur l'œuvre de Marguerite Duras).

---

<sup>7</sup> Voir *L'Amant*, p. 14.