

L'Amant de Marguerite Duras : entre autographie et autofiction ?

Mbaye Diouf
Université de Moncton

De Raymond Queneau à Henri Michaux, en passant par le « groupe de la rue Saint-Benoît »¹, l'entrée et la confirmation littéraires de Marguerite Duras ont été en quelque sorte escortées par des voix majeures du champ littéraire et

¹ Les premiers membres de ce qu'on appellera plus tard le « groupe de la rue Saint-Benoît » sont parmi les agitateurs d'idées nouvelles du temps : Robert Antelme, le mari, Dionys Mascolo, l'ami fidèle et plus tard le compagnon intime, Edgar Morin, Claude Roy, Jorge Semprun, Jean Toussaint, Dominique Desanti, Francis Ponge, Clara Malraux, Elio Vittorini, etc. On y discute de tout, des nouvelles créations des uns et des autres comme des sujets d'actualité, d'histoire autant que de science et de politique, dans une atmosphère toujours chaleureuse et libre.

intellectuel français d'après-guerre. Pourtant, cette escorte ressemble davantage à un compagnonnage, car Duras affichera une tonitruante liberté de ton et d'action qui n'est peut-être pas étrangère à l'engouement existentialiste et au bouillonnement créatif qui traversent le champ littéraire français depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La recherche d'une expression artistique forte, le mixage audacieux des genres, l'option d'une écriture « courante » et le flou volontairement entretenu entre autobiographie et autofiction confirment cette relation vitale que Duras installe entre liberté et création, et par conséquent commandent à expliquer autrement le non-alignement de l'écrivaine vis-à-vis des écoles littéraires et l'emploi singulier de la première personne dans ses textes.

« Querelles, misères du corps, passages obligés du souvenir d'enfance, deuils remâchés, peines d'amour, sitôt vécues sitôt narrées. Et pathos non seulement conté mais festonné et brodé, autofiction oblige », affirme Claude Burgelin (2010, p. 9). En suivant cette définition, on pourrait dire que Duras est le maître de l'autofiction, tellement ses textes (récits, théâtre et scénarios confondus) bruissent de corps malades ou violentés, tellement le « je » se métamorphose en un « je » divers, tellement le passé et l'enfance hantent le présent et que la passion amoureuse est destructrice. On aurait d'autant plus tendance à « vendre » Duras à Burgelin que sa production littéraire est contemporaine d'une époque et d'une génération envoûtées, presque déchaînées et surtout portées par le « je » autofictionnel, de Serge Doubrovsky à Philippe Vilain, en passant par Régine Robin, Abdellah Taïa, Camille Laurens, Catherine Cusset, Christophe Donner, etc.

Mais Duras est loin d'être une conformation théorique d'un genre narratif peu ou encore mal saisi, simultanément honni et célébré, et qui joue des coudes pour se faire une place intrinsèque parmi les genres traditionnellement reconnus. Duras a bien sa « règle du je », pour reprendre l'expression de Chloé Delaume (2010), un « je » dont elle est tout à la fois l'objet et le sujet, mais un « je » sporadiquement masqué, fissuré, carrément virtuel et parfois froidement véridique. « Duras » est parallèlement le monument littéraire auréolé du Prix Goncourt en 1984 et le pseudonyme de Marguerite Germaine Marie Donnadiou. Et si l'on admet que l'autofiction a aussi « partie liée avec la pseudonymie » (Burgelin, 2010, p. 10), on peut alors concevoir des réminiscences du genre dans les récits de l'écrivaine.

La réunion du texte, de la personnalité et du vécu de Duras relance alors forcément la question des propriétés et des frontières de l'autofiction dans des écrits qui ne se donnent pas à lire comme tels à priori. L'auteure de *L'Amant* semble en effet s'enfouir dans le genre et le fuir en même temps ; elle paraît le modeler tout en l'accablant et semble même l'amalgamer dans sa relation trouble avec l'institution littéraire et la confiance autobiographique.

On peut donc comprendre que l'auteure suscite et continue de susciter interrogations et controverses auprès de la critique, car où classer Duras dans le débat littéraire et intellectuel français ? À quelles influences littéraires rattacher une écrivaine obsédée par un « je » personnel et textuellement « autre » ? Après quelques recoupements, Vircondelet en arrive à ce constat : « Racine, Pascal, Baudelaire, Rimbaud, Kafka, tels sont les auteurs privilégiés de Duras. » (1994, p. 9) L'auteure de

La Femme du Gange semble donc s'abreuver aux sources les plus diverses et suscite un grand intérêt médiatique. On épie ses gestes, on rapporte ses déclarations polémiques et on suppute ses fréquentations. Mais Duras reste prudente vis-à-vis de toute critique sur son œuvre. Elle préfère commenter ses propres textes, les recommander au besoin comme pour couper l'herbe sous les pieds d'une critique qu'elle juge spéculative : « la fonction critique [...] tue le livre dont elle rend compte. Pour que le livre ne la gêne pas pendant qu'elle opère, la critique immobilise le livre, elle l'endort. Toutes les critiques littéraires sont mortelles. » (Duras, 1993, p. 138)

L'écrivaine négocie ici une échappée de l'institution, échappée qui est en même temps une stratégie de positionnement ou, mieux, de non-positionnement à l'intérieur du champ littéraire français dès les années 1940. Ce non-positionnement se fonde sur deux principes majeurs : d'une part, ne jamais revendiquer une appartenance à quelque idéologie que ce soit ; d'autre part, afficher une sorte d'autosuffisance dans la création. Il s'exprime et se manifeste entre refus des catégories et écrits déroutants, entre options marginales et implication citoyenne, mais aussi entre un « je » et des « jeux » d'écriture. Blot-Labarrère a noté cette dernière constante dans le texte durassien au fil des années :

Elle avait brisé les barrières entre sa vie et ses écrits au point qu'elle vivait comme elle écrivait et écrivait comme elle vivait dans une confusion soigneusement entretenue entre le réel et la fiction. Ce phénomène s'est accru au fur et à mesure. (2002, p. 11)

Duras se veut irrécupérable, pour répéter Marini : « irrécupérable par la littérature, tout en entrant bien sûr dans le champ littéraire » (1998, p. 172). Pourtant, le monde

littéraire demeure son milieu naturel. Icône du champ, elle en est également la bête noire ; elle fascine et rebute à la fois, suscite des passions qui divisent la critique, mais tient scrupuleusement à garder une place de choix dans cet « espace des possibles » (Bourdieu, 1992, p. 150). À la fin de sa vie, elle publie un dernier « écrit » (1995), sorte de face-à-face courageux et morbide avec la mort, dont le titre laisse croire que l'écrivaine a tenu à être maître de son destin et de son « je » jusqu'au bout. Dans ce livre, on peut lire une réponse de l'auteure, révélatrice d'une volonté permanente :

— Elle fait quoi Duras ?

— Elle fait de la *littérature*. (1995, p. 26)

La « littérature » de Duras procède-t-elle alors de l'autofiction ? Quelle part d'autobiographie dans les révélations du « moi » ? En tout état de cause, ces préoccupations sont au centre de l'écriture de *L'Amant*. La narratrice y clame d'entrée sa « solitude » (A, p. 9) et son « silence » devant certaines « images » de sa vie. Ses confidences liminaires annoncent tout le programme narratif à venir : celui de la relation d'une vie mouvementée et la quête impérative d'un langage adéquat. Comment « dire » (p. 42, 48 51, 55, 72 et 142) ou « écrire » (p. 14, 29, 72, 93, 126 et 137) la « solitude meurtrière » (p. 75) de la « communauté haïssable, dégradante » (p. 69) de sa famille ? Les voix du silence sont-elles plus « sublimes » (p. 89), plus « profondes » (p. 31) que les « cris » (p. 65) pour savourer les quelques moments de bonheur volés au « désastre de la vie » (p. 74) ? Comment expliquer que les images ressuscitées installent une « ambigüité déterminante » (p. 19) entre le rêve et le réel, puis entre le promis et le reçu ?

C'est que le champ lexical, énonciatif et narratif de *L'Amant* est à la fois celui d'une dépossession et d'une dislocation provoquées par la faillite de la protection maternelle. L'unique objet du « bonheur » maternel devient en effet la cause principale du malheur des autres enfants :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir. (p. 13-14)

La révolte de la narratrice contre la démission maternelle et la terreur fraternelle provoquent une verbalisation de terreur et de l'indignation. Son discours frise le délire chaque fois qu'il est question de la vie familiale et c'est précisément là où l'autofiction construit le langage du scandale. La narratrice accuse la duplicité de la mère qui nourrit une haine secrète des Asiatiques (p. 27) mais mange au restaurant aux frais de l'amant chinois de sa fille. Elle dénonce la malhonnêteté du grand frère qui ment et vole les maigres ressources de la mère (p. 34 et 51). Elle montre régulièrement, par petites touches et par accumulation de détails, un nouveau visage de la « haine terrible » (p. 34) qui mine la famille et l'« horreur » (p. 37) qu'elle lui inspire. Ses déclarations mettent en relief l'injustice et la violence silencieuses dans la famille et leurs conséquences dramatiques sur le petit frère. Ce procédé de dissémination romanesque de l'information familiale incorpore les arguments

d'une révolte personnelle qui manifeste ses accents les plus extrêmes dans le discours autofictionnel.

La révolte est en effet dirigée de manière répétitive soit contre la mère soit contre le frère aîné sous la forme d'une rhétorique de la charge et de l'accablement. Elle radicalise le propos colérique (« le voir mourir », « loi animale », p. 13) et s'étire dans une syntaxe cumulative de la juxtaposition ponctuée uniquement par la virgule et dont la fonction principale est de toucher la mère en visant ce frère aîné « trop avantagé » (p. 95). Le flot continu de ce discours homodiégétique porté par des déictiques démonstratifs et superlatifs (« ce fils », « cette loi », « cette vie », « une seule fois », « si fort », p. 13) dirige les termes de la révolte vers un manichéisme qui divise les protagonistes en deux camps. D'une part celui des bourreaux et du « mal », représenté par une mère « clairement folle » (p. 40) et « irresponsable » (p. 70), et le frère aîné, un « voleur » (p. 51 et 94), misanthrope (p. 96), « obscur et terrifiant » (p. 74). D'autre part celui des victimes et de la « peur » (p. 13), représenté par la Petite et le petit frère. Cette charge récurrente dans les textes de Duras et dirigée contre la famille et ses conflits a souvent poussé nombre de critiques à conclure sur une supposée prédominance autobiographique de son œuvre qu'il faut peut-être nuancer.

Autobiographie et autofiction ?

L'autobiographique subit dans *L'Amant* une forme de distorsion sur le plan de l'écrit qui le déplace progressivement vers le terrain de l'autographique. Ce qui est en jeu ici, ce n'est point

l'univocité référentielle à laquelle renvoie le « je », ni un simple effet de vraisemblance recherché par l'auteure, mais plutôt les diverses variations déclamatoires de la première personne. En effet, la dislocation multiforme (physique, psychologique et verbale) qui menace en permanence le personnage-narrateur se réfracte dans un « je » multiple qui annihile la primauté autobiographique de *L'Amant*.

À première vue, on rangerait le roman dans la catégorie des récits autobiographiques. En effet, il donne rétrospectivement plusieurs indices recoupés et liés à la vie réelle de l'auteure, comme l'attestent ces passages :

Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1942, cette femme. C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt [...]. Et puis elle a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues. (p. 38)

Ce n'est donc 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 [...]. C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. (p. 36)

Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise. J'avais quitté Saigon après mon deuxième baccalauréat en 1931. Il m'a écrit une seule fois en dix ans. (p. 71)

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F. (p. 85)

Dans ces retours en arrière distillés au rythme de ses souvenirs, la narratrice de *L'Amant* revient sur son enfance à Saïgon, sur le quotidien de la vie familiale, sur ses figures littéraires préférées et sur ses amours tumultueuses. L'interrogation de Josyane Savigneau dans *Le Monde* reste d'ailleurs pertinente à ce sujet :

Comment comprendre ce retour vers l'enfance, vers l'Indochine d'où tout est sorti, si l'on n'a jamais rêvé sur les malheurs de la concession, été bouleversé par l'apparition de Delphine Seyrig dans *India Song* ou fredonné la musique de Carlos d'Alessio ?

Les repères qu'évoque Savigneau, qu'il s'agisse de l'investissement désastreux de la mère dans une concession en Indochine, les figures obsédantes des romans du « cycle indien » (*Le Vice-Consul*, *India Song* et *La Femme du Gange*) ou de la référence à la musique, sont des dates marquantes dans la vie de Duras. *L'Amant* les ramène à la mémoire, s'arrêtant sur certaines, revenant sur d'autres, liant les unes aux autres. Ces souvenirs de vie sont évoqués à la première personne, comme pour donner plus de légitimité et d'authenticité au récit.

On reconnaît avec Philippe Lejeune (1975) que la caractéristique majeure de l'autobiographie consiste à la rencontre dans la première personne à la fois de l'auteur, du narrateur et du personnage principal d'un récit. Nombre de critiques se sont fondés sur ces critères pour réduire *L'Amant* à une authentique confession autobiographique et on pourrait de même lier cette tendance critique à l'horizon d'attente du public français des années 1980 avec l'immense succès de ce que Dominique Viart appelle les « récits de vie » qui, selon lui,

attestent, au moment où la "crise" économique et le doute idéologique saisissent le monde culturel et manifestent la fin des années d'expansion glorieuse (les trois décennies de l'après-guerre) un souci retrouvé du temps passé (1998, p. 8).

Le public est avide d'anecdotes vraisemblables et d'expériences vécues et narrées sous forme de storytelling², récits vrais qui

² Christian Salmon pose bien les fondements idéologiques et commerciaux du storytelling, qui « constitue une réponse à la crise du sens dans les organisations et un outil de propagande, un mécanisme d'immersion et

rappellent l'existence simple et sans éclat particulier des gens des régions rurales ou éloignées. *Une Soupe aux herbes sauvages* d'Émile Carles (1979) et *La Chambre des dames* de Jeanne Bourin (1979) tiennent leur succès de cette veine.

L'Amant est aussi un récit de vie. Il suscite d'autant plus l'intérêt du lectorat qu'il est l'œuvre d'une écrivaine déjà célèbre et réputée « difficile ». Mais cette fois, Duras choisit une écriture apparemment accessible, simple, spontanée, qui met à nu sa propre intimité. À la parution du roman, le public et une bonne partie de la critique sacrifient au jeu de l'illusion référentielle et identifient l'œuvre à une histoire originale, proche du vécu commun, audacieuse et émouvante par ses révélations. Dans l'euphorie générale, public et critique passent sous silence les importantes subtilités scripturales du texte et les accointances savamment entretenues entre l'autobiographique et l'autofictionnel.

Or, il semble qu'il s'agit là d'un oubli majeur, car *L'Amant* énonce aussi tous les fondamentaux de l'écriture durassienne. Non dans la simple notation autobiographique mais bien dans la fabulation autofictionnelle qui ouvre les voix(es) du roman à l'analyse débridée du « soi », débusque les *curriculum*s cachés du « je » et avoue enfin sa relation compliquée au monde et aux

l'instrument de profilage des individus [...]. L'essor du storytelling ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activités. Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel (qui permet de discerner la réalité de la fiction et de suspendre l'incrédulité du lecteur) en imposant à des « lecteurs » transformés en cobayes ce que le management appelle des « expériences tracées », c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation. » (2007, p. 13)

« Autres ». La fabulation autofictionnelle autorise une sorte de disponibilité à raconter en se racontant. Elle permet de percevoir le gouffre de solitude derrière les barreaux de l'immense demeure familiale en Indochine. Elle fait voir que 1942 n'est pas seulement l'année de la mort du petit frère mais une période de méditation sur la guerre et les dominations coloniales.

Duras avait pourtant très tôt tenté de lever l'équivoque puisque quelques semaines avant la consécration de son roman, elle confiait à Hervé Le Masson : « l'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de ligne. » (1984b, p. 92) Elle précise dans le même entretien :

L'épreuve d'écrire, c'est rejoindre chaque jour le livre qui est en train de se faire et de s'accorder une nouvelle fois à lui, de se mettre à sa disposition. S'accorder à lui. L'histoire de votre vie, de ma vie, n'existe pas. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. J'ai su plus tard que ce n'était pas moi maintenant qui avais alimenté le livre ni trouvé l'ordre de son déroulement, c'était en moi. Quelqu'un que je croyais ne plus connaître et que j'avais laissé faire. Pour tout vous dire, je crois qu'il n'y a pas de grand roman ni de roman véritable en dehors de soi. C'est moi, l'histoire. (p. 92)

Les multiples interviews qu'elle accorde après la publication de *L'Amant* réitèrent cette même position. Ses interlocuteurs attendent impatiemment une confirmation verbale du « littéral » de l'écrit. Ce « littéral » connote le *scoop* sensationnel et se commente dans la délectation du détail érotique. Derrière le cru du langage, ils espèrent découvrir l'être dévoré par le désir, la femme frénétiquement charnelle, la jeune fille dévergondée. L'adaptation du roman au cinéma par Jean-Jacques Annaud, avec une multiplication des plans de nudité, renforce et

continue cette légende populaire qui fait de *L'Amant* un dévoilement intime et érotique sans retenue, une sorte de « sexto » littéraire moderne.

Sous l'angle de la fabulation autofictionnelle, *L'Amant* apparaît plutôt comme une version romancée d'un récit de vie déclamé par un « je » meurtri qui narre sa survie. Sa « vérité » historique procède davantage de la mise en scène de la présence atypique au monde d'une jeune fille qui n'a pas choisi sa famille mais s'est fabriqué un destin. En cela, il rejoint le sens que Doubrovsky donne à l'autofiction, une

[f]iction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature. (1977, p. 13)

La définition de Doubrovsky met en lumière une dimension importante du travail d'écriture dans les textes durassiens écrits à la première personne et dans *L'Amant* en particulier. Le sujet de la solitude, de la dépossession et de la dislocation des êtres doit être mis en rapport avec ce travail d'écriture qui morcelle la syntaxe, désorganise la narration et dédouble le « je » parlant. L'auteure-narratrice s'efface souvent au profit d'une narratrice tantôt vieillie, tantôt pubère, et toujours abandonnée à ses délires fantasmagoriques, à ses scénarios imaginaires et à des déchirements intérieurs sans lien avec le contexte historique. La « jeune fille » qui occupe sporadiquement la scène d'énonciation brise même la linéarité du récit pour y intercaler soit des songes macabres mêlés à des espérances confuses :

Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. (p. 51)

Soit des descriptions surfaites des abords du Mékong :

La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. (p. 100)

Ou encore des portraits subjectifs des « Chinois » :

La chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours énormes. Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes. Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une langue incroyablement étrangère. (p. 52)

Au-delà d'une relation anecdotique d'une existence ordinaire, la narratrice vocalise une survie mouvementée dans la contemplation de la nature et la découverte de « l'Autre », voire dans la recherche effrénée de la jouissance. Car l'autofiction est aussi la narration d'un déchirant appel au secours, un acte désespéré de résilience, et c'est par cette qualité qu'elle va au-delà de l'autobiographie qu'elle rencontre et colporte certes parfois, mais qu'elle abandonne aussi sur le quai pour cheminer souverainement seule dans les labyrinthes du « je/moi ». L'autofiction structure sous cet angle une « négociation de la douleur » (Delaume, 2010, p. 51) et la narration de *L'Amant*

ressemble à bien des égards à un tracé de la douleur. La narratrice promène son vague à l'âme dans les moussons asiatiques, noie ses expériences amoureuses dans les pleurs et les larmes, voit ses désirs de maternité limités par le trauma d'une famille absente et découvre derrière la richesse métropolitaine l'ampleur de la domination coloniale.

C'est enfin à travers la fabulation autofictionnelle que l'on perçoit jusqu'à quel point *L'Amant* redessine et ressasse toutes les « métaphores obsédantes »³ de l'ensemble de l'œuvre durassienne, au centre desquelles se trouve le souci permanent du langage. Car en fondant la notation autobiographique dans les épanchements autofictionnels, l'écriture investit et s'approprie son véritable espace autographique pour mieux recenser, surligner ou raturer tous les signes de distorsion, de fuite et d'angoisse du « je ». Bernard Alazet pensait déceler différents seuils dans le texte durassien en rappelant que

[c]ette œuvre que l'on a si souvent et inconsidérément eu tendance à lire comme autobiographie généralisée s'avère bien plutôt fiction généralisée, ou plus exactement scription du réel, écriture du monde, et cela dès les premiers instants de la perception que l'écrivain peut en avoir : l'équivalence posée entre l'écrit non écrit et l'écrit même suppose que le regard que l'écrivain a sur le monde soit d'emblée perception de signes écrits, effets de lecture de ce qui se donne à déchiffrer pour être ensuite transcrit. Écrire est alors toujours réécrire, constituer le texte en palimpseste. (2002, p. 55)

Oui, « fiction généralisée », précisément parce que la rhétorique de « soi » débouche finalement sur une véritable rhétorique du « soi »

³ « Mort du frère, de la mère, mort désirée, active ou passive, réelle ou symbolique, hantise permanente des textes durassiens » (Borgomano, 1998, p. 155).

qui investit le monde intérieur d'un personnage-narrateur éperdument lancé dans une quête autographique de sens.

Le résultat auquel cette écriture du « soi » donne lieu est bien plus qu'un simple relevé d'expériences personnelles ou le récit d'intuitions et d'inclinations intérieures. Il matérialise les préoccupations discursives de l'écrivaine et relie le questionnement existentiel (post)moderne sur l'individu, l'idéologie et l'identité à une pratique personnalisée du langage et de la composition romanesques. Le texte de Duras n'est donc pas conforme à une simple prise de position féministe ni réductible à une marque éditoriale, de la même manière que le clivage du personnage-narrateur est lourd d'affects existentiels et de crispations énonciatives qui trouvent un infini espace locutoire dans l'autofiction. Les figurer, c'est d'abord inscrire un « je » protéiforme et pivot d'un récit au galop à la première personne, c'est ensuite ancrer toute l'incertitude de « je » — et du texte — dans le propos liminaire de *L'Amant* ; c'est enfin, dans ce cas précis, choisir le monologue intérieur comme modalité première de l'autofiction.

Bibliographie

ALAZET, Bernard. (2002), « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, p. 43-58.

- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. (2002), « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, p. 9-42.
- BORGOMANO, Madeleine. (1998), « Que sont les oiseaux devenus... ? Étude sémio-analytique des écrits de Marguerite Duras depuis *L'Amant* », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 151-167.
- BOURDIEU, Pierre. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».
- BURGELIN, Claude. (2010), « Pour l'autofiction », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, p. 5-21.
- DELAUME, Chloé. (2010), *La Règle du je*, Paris, P.U.F.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DURAS, Marguerite. (1995), *C'est tout*, Paris, P.O.L.
- . (1993), *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L.
- . (1984a), *L'Amant*, Paris, Minuit.
- . (1984b), « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre, p. 52-54.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MARINI, Marcelle. (1998), « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.) *Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 169-184.

SALMON, Christian. (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

SAVIGNEAU, Josyane. (1996), « Duras face à l'avenir », *Le Monde des livres*, 8 mars, p. 1.

VIART, Dominique. (1998), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris, Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes ».

VIRCONDELET, Alain (1994), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture.

Résumé

Cet article resitue Marguerite Duras dans le champ littéraire et intellectuel français en revisitant ses pratiques d'écriture et sa conception du « texte », notamment le partage de la première personne entre explorations autofictives et révélations autobiographiques. L'auteure semble en effet entretenir un décentrement de l'institution littéraire pour mieux affiner une stratégie de (non)positionnement réfractée dans et par l'écriture. Celle-ci paraît fortement personnalisée, affranchie des codes communs et obnubilée par la formulation d'un « sens juste ». En surgissant au milieu de cette quête, un texte comme *L'Amant* ne s'affirme pourtant ni par l'univocité référentielle de la première personne ni par une recherche de vraisemblance autobiographique, mais bien par les diverses variations déclamatoires d'un « je » autographique qui donnent à lire autrement l'être désenchanté, le nœud coulant du monde et les vertus résilientes de l'écriture.

Abstract

This article resituates Marguerite Duras in the French literary and intellectual landscape by revisiting her writing practices and her conception of the “text”, notably in relation to autofiction. The auteur establishes a decentralisation of the literary institution in order to fine-tune an autofictional writing style that is highly personalised, free from common codes and obsessed with articulating a “fair meaning”. In light of this search, a text like *L’Amant* is neither enclosed by the first person’s referential one-sidedness, nor by the plausible autobiographical search, but rather by the diverse declamatory variations of an autographical “Je” portraying a being’s disenchantment, the disappearance of social values and the resilient virtues of writing.