



Universidad de Valladolid



**GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

La poétique du “je” et l’autofiction dans *L’Amant* de  
Marguerite Duras

**Presentado por D<sup>a</sup> Lucía de Vega Martínez**

**Tutelado por D<sup>a</sup> Beatriz Coca Méndez**

**Curso 2020/2021**

## INDICE

1. Justification .....	1
2. Introduction.....	2
3. Marguerite Duras. ....	3
3.1. Sa biographie. ....	3
3.2. Œuvre Durassienne .....	7
3.3. Période colonial : L'Indochine française, lieu de mémoire .....	11
4. <i>L'Amant</i> .....	12
5. L'autobiographie et l'autofiction .....	16
6. La poétique du <i>je</i> .....	19
7. Réécriture .....	20
7.1. <i>Un barrage contre le Pacifique</i> .....	21
7.2. <i>L'amant de la Chine du Nord</i> .....	23
8. Conclusion .....	25
Bibliographie .....	27
Annexes .....	28

## 1. Justification.

Le sujet de ce Mémoire de Fin d'Études<sup>1</sup> a trouvé son origine dans une motivation qui est finalement restée très loin du résultat attendu, par suite de la recherche et des nouvelles connaissances apportées par ce travail.

L'œuvre qui inspire ce TFG est *L'Amant* de Marguerite Duras. Après une première lecture personnelle, j'ai connu le poids des aspects autobiographiques dans le roman. Dans le souci de savoir jusqu'à quel point la biographie de Duras avait eu de l'influence sur le roman, et le reste de son ouvrage, j'ai commencé à consulter les différentes biographies écrites sur elle. Immédiatement j'ai compris que Duras tirait de son vécu la matière de ses livres. Connaitre l'influence de la biographie dans les œuvres de fiction avait constitué le point de départ de ce TFG.

À la suite de ces recherches, je me suis posée des questions à propos de cette remarque faite par Rosa Montero dans son article *Contra los puros* (2020)<sup>2</sup> : « *Malentendido en Moscú*[...]sin duda refleja un viaje real de Simone y Sartre. [...] De Beauvoir, que fue una de las madres del pensamiento del siglo XX, carecía por completo de imaginación, y como novelista me parece muy mediocre.». Il est possible que cette affirmation se fait écho de l'empreinte du vécu dans l'œuvre de Simone de Beauvoir. Sous cette perspective, *L'Amant* de Duras souscrirait cette rubrique.

Les aspects autobiographiques sont le principal fondement de la construction de *L'Amant*, cependant, il est possible que la problématique vienne donnée par la catégorie dans laquelle le roman peut s'inscrire. La proposition de Montero fait référence aux romans, car lorsque Beauvoir affirme raconter la réalité dans ses mémoires, Montero qualifie l'auteur de « memorialista maravillosa »<sup>3</sup> et la critique est faite lorsque Simone de Beauvoir affirme écrire un roman, parce que les événements s'attachent trop à la réalité. D'ailleurs que la critique vient fait lorsque un auteur affirme raconter la *vérité* ou une *fiction*.

Alors je me suis interrogée sur le type de récit auquel pouvait s'inscrire *L'Amant*. C'est dans ce point où le travail a dirigé sa ligne de recherche envers l'autobiographie et l'autofiction. Ce TFG essaie de comprendre la présence des événements personnelles, et leur manipulation, plus ou moins fictionnelles, l'influence de

---

<sup>1</sup> Désormais il sera désigné TFG.

<sup>2</sup> El País semanal, columna *Maneras de vivir*, 7 de febrero de 2020. PONER BIEN

<sup>3</sup> Annexe II

la mémoire sur le récit, et tous les éléments autobiographiques qui ont de l'impact sur *L'Amant* de Marguerite Duras.

## 2. Introduction.

Le présent TFG commence par connaître la biographie de Marguerite Duras puisque sa vie est essentielle pour comprendre l'influence de son vécu sur l'ensemble de son œuvre, et spécialement dans *L'Amant*, qui est le roman choisi comme centre du travail.

*L'Amant* a été très important dans le parcours de l'écrivaine, et il a marqué une modification significative dans la production durasienne, alors il est important de connaître l'ouvrage complet de cette écrivaine dans le but de situer le roman dans son contexte littéraire. Probablement, ce n'est pas nécessaire d'approfondir dans toutes les étapes littéraires par lesquelles Duras a passé, cependant, le présent TFG va mentionner d'une manière spéciale deux romans en plus : *Un barrage contre le Pacifique* et *L'amant de la Chine du Nord*. La raison de ce choix vient donnée par l'appartenance des trois dans le cycle indochinois, cela veut dire, ce sont les trois romans qui situent leur action dans l'Indochine Française.

L'influence du vécu dans les trois romans va être évident pour le lecteur une fois que la biographie objective est déjà connue. Cependant, *L'Amant* est écrit d'une façon différente, ce roman est écrit à la première personne. Cette modification dans la narration est très significative dans le récit, et le point de départ pour comprendre la liaison entre le roman et le vécu de l'écrivaine.

La présence de ce *je* narratif dans *L'Amant* a guidé l'analyse du présent TFG envers l'autobiographie. L'importance des expériences personnelles dans le récit et constantes références au vécu font penser à l'idée que le lecteur est devant une autobiographie. Cependant, ce travail ne peut pas rester dans cette idée, parce qu'il y a aussi des éléments fictionnels qui configurent le récit. Ensuite, la notion d'autofiction prend sa place dans notre analyse du roman, étant donné l'imbrication entre la réalité et la fiction. Dans ce sens, *L'amant* se présente d'une manière ambiguë : est-il une fiction ou, par contre, une autobiographie ? En principe, l'autofiction s'avère une réponse affirmative à cette question.

En effet, Marguerite Duras mélange et fait un dosage subtil entre le vrai et le vraisemblable, entre sa personne et son personnage. Le mythe qui a été créé autour de sa

personnalité a été augmenté sous l'effet de la publication de *L'amant* roman. Et, par conséquent, elle est reconnue par son public.



Sa présence dans les médias a, elle aussi, contribué à fixer son portrait. C'est donc femme facilement reconnaissable : des lunettes à monture noire, son gilet et le col roulé blanc, une jupe courte et des bottines. Marguerite Duras a été depuis 1984 –année de *L'Amant*, son œuvre la plus célèbre–

l'écrivaine française contemporaine plus connue hors de la France.

### 3. Marguerite Duras.

#### 3.1. Sa biographie.

Marguerite Donnadiou, le vrai nom de Duras<sup>4</sup>, naît en 1914, à Giadinh, en Indochine, et meurt à Paris en 1996. Fille d'un professeur de mathématiques et une institutrice, Marguerite est la troisième fille de ce mariage de colonnes français.<sup>5</sup>

À l'âge de quatre ans, elle devient orpheline de père et sa mère commence à avoir des dettes, qui vont marquer sa vie coloniale. Marie Donnadiou, mère de Marguerite, se trouve seule avec la charge de trois enfants, et en plus, elle perd ses économies lorsqu'elle achète une concession délabrée, qui inspire le roman *Un barrage*



*contre le pacifique*. Marie Donnadiou est victime du système corrompu des colonies, une particularité qui exercera un fort impact sur la vision du colonialisme de Marguerite Duras.

En Indochine, son enfance est marquée par les relations difficiles entre sa mère et ses frères. Pierre, son frère aîné, est le préféré de la mère<sup>6</sup>, mais malheureusement c'est

<sup>4</sup> Duras est une commune située dans le département de Lot-et-Garonne, où Henri Donnadiou, père de Marguerite Duras, avait une propriété.

<sup>5</sup> Marie et Henri Donnadiou avec leurs enfants à Hanoi, 1918-1919. Coll. Jean Mascolo. Image utilisée par Romane Fostier (2018).

<sup>6</sup> Dans la biographie plus récente de Duras, écrite par Romane Fostier en 2018, cette version n'est pas acceptée, et elle affirme : « Il est plus probable que le vrai fils chéri ait été Paul, celui qui est resté, sa courte

une personne qui rend la vie en commun très compliquée et qui a toujours de dettes parce qu'il fréquentait les fumeries d'opium ; dettes que sa mère est obligée à payer. En outre, la relation de Pierre avec Paul – son petit frère– et Marguerite est abusive et encadrée dans une ambiance violente. Mais leur mère pardonne les détours de Pierre, ce qui entraîne un rapport froid et réservé envers les autres enfants. Or, Paul est le frère préféré de Marguerite ; ils sont très proches, mais malheureusement il va mourir très jeune en 1942. Le rapport fraternel entre Paul et Marguerite a nourri maintes spéculations, concernant une relation incestueuse, que la narration durasienne a également inspirée.

En 1932, après son baccalauréat, Marguerite Donnadiou rentre définitivement en France Métropolitaine pour continuer ses études de mathématiques, qu'elle laisse tomber au profit de son engagement politique. En 1937, elle réussit son diplôme en économie politique et en droit public. C'est à cette époque qu'elle fait la connaissance de Robert Antelme à Paris, avec qui elle se marie en 1939. Deux ans plus tard, Duras tombe enceinte, mais quelques semaines plus tard elle fait une fausse couche ; à nouveau l'écrivaine doit faire face à un événement dramatique.

Lorsque la Seconde Guerre Mondiale commence, Robert Antelme s'engage dans l'Armée française, tandis que Marguerite Duras travaille pour le gouvernement. À ce moment-là, les infidélités de Marguerite commencent, car elle commence à fréquenter son ancien collègue de l'université et ami du couple : Dionys Mascolo. Lors de l'Occupation, Robert et Marguerite font partie de la Résistance française. À cause de cet engagement, Robert Antelme sera arrêté par la police secrète allemande, la Gestapo. En revanche, Marguerite aura plus de chance que son mari, puisque François Mitterrand – ancien collègue de l'université et futur président de la République Française– l'aide à s'enfuir.

En 1944, Robert Antelme est déporté dans le camp de concentration de Buchenwald. Les causes de son arrestation sont toujours restées obscures, même si Laura Adler (1998 :405-406) signale directement Jorge Semprún comme coupable de la délation d'Antelme. Semprún, qui avait aussi été arrêté par la Gestapo et déporté à Buchenwald, était également communiste, mais dans la branche du PCE –Parti communiste espagnol–. Cependant, Semprún, lui-même, réfutera les accusations de trahison à Robert Antelme.

---

vie durant, auprès de sa mère, enfant gâté à qui on avait offert voiture et cheval de course, enfant adoré mais mort trop jeune pour que Duras ne l'érige pas en martyr » (pp. 145-146)

Après la guerre, Duras n'est pas satisfaite de la position politique de la France et de l'attitude de Charles de Gaulle, notamment, par ses idées catholiques. Alors, comme le consigne Romane Fostier, qui cite un entretien avec elle (2018 :114-115), ce contexte socio-politique pousse Marguerite Duras à adhérer le Parti Communiste Français et renforcer son engagement politique.



<sup>7</sup>En 1946 Duras tombe enceinte à nouveau. Antelme quitte Marguerite, lorsqu'il apprend que Marguerite attend un enfant de Dionys Mascolo ; leur divorce est prononcé en 1947. Quelques mois plus tard né Jean Mascolo, dit Outa. Entre temps, Robert Antelme, Marguerite Duras et Jean Mascolo sont exclus du PCF en 1950, cependant la cause de ce rejet n'est pas toujours claire : est-elle inspirée par des accusations de la part des trotskistes ou, par contre, comme le remarque Fostier (2018 :133), matérialise les reproches faites à Duras par ses mœurs légères : compagne de deux hommes.

Quelques années plus tard, la séparation entre Mascolo et Duras est une réalité, et Duras rencontrera le journaliste Gérard Jarlot. À cette époque-là, Jean Mascolo décide d'envoyer son fils loin de sa mère, parce que leur rapport s'était dégradé et que les disputes étaient de plus en plus violentes. Dans cette année, en 1956, Marie Donnadiou, mère de l'écrivaine, décède. À l'issue des événements et de la rencontre de Gérard Jarlot, Marguerite Duras commence à boire excessivement, comme le remarque Fostier (2018 :191) : « Elle s'enfonce dans l'alcoolisme. Il commence à marquer ses traits comme il va marquer sa vie, définitivement. ».

---

<sup>7</sup> Dionys Mascolo, Marguerite Duras et Robert Antelme vers 1943. (Coll. Jean Mascolo)



À fur et à mesure que sa carrière professionnelle connaît un succès au théâtre et au cinéma, sa vie personnelle se dégrade. La relation entre Jarlot et Duras devient très compliquée : lui, il est jaloux du succès littéraire de Marguerite, mais elle sait que son compagnon est infidèle. Ils se battent souvent et l'alcool est leur solution pour ces crises. La relation avec l'alcool, parfois vient accompagné de antidépresseurs, et Marguerite commence une relation quasi spirituelle avec sa dépendance, un impact qui sera reflété dans ses romans à l'époque. Dans l'extrait d'une interview de Marguerite Duras à France Culture en 1985 elle avoue: « C'est Dieu l'alcool. Le monde est vide et voilà, tout à coup, il y a Dieu et le monde est bon et resplendissant ».

(2014 :197)



8

Même si Duras n'appartient plus au Parti Communiste, son engagement politique ne s'arrête jamais, et dans les années 60, Marguerite fait partie des intellectuels contre la guerre d'Algérie et elle signe le *Manifeste de 121*<sup>9</sup>.

En 1980, Marguerite rencontre Yann Andréa, qui est trente-huit ans plus jeune qu'elle, et qui sera son compagnon jusqu'à la fin de ses jours. Lui, il était homosexuel, mais Marguerite instaure le rapport amoureux entre eux. L'empêchement de *s'aimer physiquement* et d'avoir des rapports sexuels est un sujet que Duras supporte mal : elle nie l'homosexualité de son compagnon. Malgré tout cela, les deux trouvent la manière de se reconforter mutuellement. Ils ont établi une relation dépendante, dans laquelle, aucun de deux ne s'échappe jamais.



10

Au début des années 80, Marguerite ne se nourrit que du vin, elle écrit toujours sous les effets de l'alcool ; la vie de l'écrivaine ne tient que d'un fil. Lorsque Yann est conscient du danger de sa compagne, il demande conseil auprès des

<sup>8</sup> Gérard Jarlot et Marguerite Duras (s.d.).

<sup>9</sup> Le *Manifeste des 121*, titré « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », est signé par des intellectuels, universitaires et artistes et publié le 6 septembre 1960 dans le magazine « Vérité-Liberté ». Il a été pensé puis rédigé par Dionys Mascolo et Maurice Blanchot. (Fostier, 2018)

<sup>10</sup> Yann Andrea et Marguerite Duras aux Roches-Noires à Trouville en 1990. Coll. Photo Hélène Bamberguer.



médecins et ils lui conseillent une hospitalisation ; Duras commence sa guérison en 1982. Quelque temps après, Duras reprend sa vie publique, sa relation avec les médias et, qui plus est, elle connaîtra un grand succès auprès du public. C'est juste après ce rétablissement que Duras écrit *L'Amant* (1984).

Cependant, en 1988, Duras tombe gravement malade, son état de santé est tellement détérioré qu'elle restera enfermée chez elle. En 1996, elle ne quittera plus son lit et, malheureusement, Marguerite Duras sera décédée en mars 1996.

### **3.2. Œuvre Durassienne**

La production durassienne est très vaste<sup>11</sup>, et *L'Amant* a marqué un changement très important dans son style. Pour la première fois, Duras a écrit un récit écrit à la première personne, que le public reçoit comme un pan de vie, soit : une mise à nu de l'écrivaine, qui s'approche de ses lecteurs par le biais de l'expression de ses sentiments et de la nostalgie de son premier amour. Malgré ce changement dans son style narratif, presque tout l'ouvrage de Duras regorge de références à son vécu : son enfance, ses relations familiales, ses relations amoureuses... Sous cette perspective, Enrique Vila-Matas a consigné dans son roman *Paris ne finit jamais* (2003) –lui aussi autobiographique et autofictionnel– : « Pas de demi-teintes avec la littérature de Marguerite Duras. Soit elle enthousiasme soit on la déteste profondément » (2003 : 31). Il est probable que Vila-Matas a fait cette affirmation à propos du style de Duras, car c'est un style très personnel, très caractérisé et, enfin, très reconnaissable par le lecteur.

#### **3.2.1. Le contexte.**

La production littéraire de Marguerite Duras est considérable, pendant presque cinquante ans elle a écrit de romans, récits, pièces de théâtre, scénarios, films, articles... L'écriture s'avère une hantise et un besoin incontournable, à tel point qu'elle-même parvient à le qualifier « la maladie de l'écrit » (2019 :8). En ce sens, il faut remarquer que Duras a toujours écrit, même dans les périodes les plus compliquées de sa vie, tel est le cas des moments survenus après la Seconde Guerre Mondiale.

---

<sup>11</sup> Annexe I

Selon les publications réalisées par la Société Internationale Marguerite Duras<sup>12</sup>, et son vice-président en charge des questions éditoriales et scientifiques, Christophe Meurée<sup>13</sup>, l'œuvre durasienne peut être divisée en trois parties et la présente étude va respecter cette vision de son œuvre. La première partie commence après la Seconde Guerre Mondiale et arrive jusqu'aux années 60, où se concentrent les romans considérés comme fiction ; la deuxième, au cours de années soixante-dix, qui est plutôt lié au cinéma et l'écriture des scénarios et, finalement, la troisième partie depuis 1980. Cependant, il est intéressant de repérer au premier abord les aspects communs à tout l'ouvrage.

Il est évident que la vie de n'importe ne se soumet pas aux règles d'un genre narratif précis : la nature humaine est plutôt polyphonique. Dans le cas qui nous concerne, l'œuvre durasienne n'est pas un cas exceptionnel et la liberté de la personne, voire de l'écrivaine, se projette dans son écriture, et le rapport entre le vécu et la narration ne rendent pas possible d'encadrer cette production littéraire dans un mouvement esthétique précis. Duras a toujours affirmé qu'elle n'appartenait à aucun groupe ou mouvement, pourtant l'affinité entre Marguerite Duras et le Nouveau Roman concerne des points essentiels de son œuvre, car l'écrivaine partage avec ce mouvement des préoccupations dans son écriture : l'érotisme, la question de la condition du narrateur dans le récit, les interrogations sur l'identité de l'individu.

### **3.2.2. La narratrice.**

La lecture des différentes versions de sa vie et de ses romans, tels qu'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) et *L'Amant* (1984), entraînent un sentiment de familiarité chez le lecteur, car l'intertextualité a été toujours une caractéristique de l'écriture durasienne, la reprise de ses textes. Lire l'ouvrage de Marguerite Duras demande de s'intéresser à sa vie, à son contexte vital.

En plus, dans les romans de Duras qui possèdent des traits autobiographiques les événements sont truqués à souhait de l'écrivaine, par exemple, elle affirme dans *L'Amant* que pendant ses études à Saïgon elle habitait dans une résidence pour des jeunes filles, où

---

<sup>12</sup>La Société a été fondée sous le nom de « Société Marguerite Duras » en janvier 1997 par Catherine Rodgers (Université du Pays de Galles) et Raynalle Udris (Université de Middlesex, Londres). Depuis août 2013, la Société Marguerite Duras est devenue officiellement « Société Internationale Marguerite Duras » et elle bénéficie du statut français d'association fondée sous la loi de 1901. Ne pas confondre avec l'Association Marguerite Duras.

<sup>13</sup> Christophe Meurée, docteur en langues et lettres de l'Université catholique de Louvain (Belgique), actuellement est le premier assistant scientifique des Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles.

la plupart d'entre-elles étaient métisses. Mais les biographies consultées signalent que son logement était une maison que pour les blancs.

Malgré tout cela, le côté autobiographique de ses romans reste complètement oublié, ignoré par la critique et le public au début de sa carrière, juste après la Seconde Guerre Mondiale, et pendant les années 50. Probablement, Duras se cachait derrière ses romans, elle avait construit des murs autour de ses expériences, et les exprimait secrètement dans ses récits mais, en même temps, elle se vengeait dans ses romans de tous ceux qui lui avaient fait mal. Pour comprendre ces artifices narratifs, il est convenable de comprendre que la vie de Duras s'inscrit dans un contexte de violence larvée : depuis son enfance dans une colonie où la décolonisation est déjà en germe, suivi de la clandestinité et de la souffrance pendant la Seconde Guerre Mondiale en France, et finalement l'alcoolisme à la fin de sa vie.

Pour mieux comprendre le vécu de Duras et son reflet dans ses récits, la meilleure option est de donner un exemple : Duras a écrit *Le Boa* (1954), un récit court qui s'inspire de son séjour à Saïgon lorsqu'elle était étudiante au lycée. L'écrivaine n'habitait pas à cette époque-là dans un pensionnat comme elle l'assure dans *L'Amant*, mais dans une pension, la maison de Mlle C, une hôtesse perverse (1998 :108). Cette femme profitait du voyeurisme et chaque dimanche s'exhibait nue devant la jeune fille. Le récit Duras fait allusion à cette expérience de son adolescence à travers le personnage de la jeune pensionnaire du récit. La jeune et l'hôtesse vont chaque dimanche au Zoo, là-bas, elle observe comment un boa mange un poulet encore vivant, et elle fait une comparaison entre ce spectacle et le rencontre avec la vieille hôtesse nue :

Cela dura deux ans. Chaque dimanche. Pendant deux ans, une fois par semaine, il me fut donné d'être la spectatrice d'abord d'une dévoration violente, aux stades et aux contours éblouissants de précision, ensuite d'une autre dévoration, celle-là lente, informe, noire. [...] Le boa dévorait et digérait de même la Barbet, et ces deux dévorations qui se succédaient régulièrement. [...] À cause de cette succession, la vue de Mlle Barbet me rejetait au souvenir du boa, du beau boa qui [...] dévorait le poulet. (1954 : 107-108)

### **3.2.3. Les thèmes de l'œuvre durasienne.**

L'œuvre durasienne évoque plusieurs sujets récurrents : l'amour, la douleur, la folie, la mort... En fait, Duras se sert très souvent les mêmes fondements dans la thématique des récits. Selon Alette Armel (1990 :30), ces répétitions ont leur origine dans le caractère obsessionnel de son écriture ; une obsession dont Marguerite Duras a parlé dans de nombreux entretiens, tel est l'exemple de celui accordé à TF1 en 1988 :

« l'obsession, ça ne se choisit pas. C'est terrible, c'est une chose terrible à vivre. Je ne peux pas en parler parce que ça a dû être très près de quelque chose de plus grave sans doute, dans ma vie »<sup>14</sup>.

La répétition de scènes, de personnages et de thèmes constitue l'un des piliers fondamentaux dans la poétique durasienne. Justement, l'intertextualité est plus qu'évidente dans l'ensemble de son œuvre, et donc, cet emploi, entraîné de différentes réactions dans la critique. Comme tous les écrivains, Duras a eu aussi ses détracteurs : Pascal Michelucci (2003 :2) précise dans son article qu'une importante partie de la critique reprochait à Duras un « style asthmatique » et qu'elle racontait toujours la même histoire. Cet avis peut être considéré superficielle, parce qu'il n'approfondie pas trop dans les récits, cependant il est certain que son style reconnaissable est toujours présent, que certains éléments dans ses romans se répètent. Alors, ses romans ont aidé à la création d'un mythe sur sa personne, et ils ont aidé à la création du personnage autour de Duras.

Le sujet autobiographique, sans négliger les différents épisodes qui le composent, sont traités dans de TFG, parce qu'ils sont toujours présents, d'une manière ou d'autre, dans la production durasienne. Comme il a déjà été consigné, l'intertextualité est aussi un trait caractéristique et repérable dans le corpus employé dans l'élaboration de ce TFG : « [...] les éléments constitutifs de *L'Amant* étant ainsi annoncés dans *Le Barrage contre le Pacifique*, *Des journées entières dans les arbres* ou *Le Vice-Consul* » (1990 :38). Les tensions familiales, décrites dans *L'Amant*, font penser *Aux Impudents* (1943), où le personnage de Maud souffre profondément par la préférence de sa mère envers son fils aîné. La reprise des textes marque, plus qu'une répétition oiseuse, marque un tournant dans son évolution poétique dès les années 80, car elle commence à concrétiser cette reprise d'une façon beaucoup plus marquante.

L'intertextualité peut être une conséquence de la hantise de Duras lorsqu'elle écrit, mais ce n'est pas la seule, parce qu'il y a une autre qui est très récurrente dans les trois romans qui sont mentionnés plus spécialement dans ce TFG : l'allitération. L'écrivaine utilise cette ressource très souvent, même pour faire des références dans les analepses pour faire une liaison entre deux scènes différentes.

Comme quoi une idée est toujours une bonne idée, du moment qu'elle fait faire quelque chose, même si tout est entrepris de travers, [...]. Comme quoi une idée de ce genre est toujours une bonne idée, même si tout échoué lamentablement, [...]. (1950 : 14)

---

<sup>14</sup> Emission *Marguerite Duras* en TF1-26 juin et 3, 10, et 17 juillet 1988- Produit par Guy Lopez

### 3.3.Période colonial : L'Indochine française, lieu de mémoire.

L'Indochine française coloniale a été la terre maternelle de l'écrivaine, un lieu d'enracinement auquel Duras a été toujours attachée. Elle se considérait elle-même une enfant de l'Indochine, au point de parler d'elle-même comme *petite-créole*. Ce monde disparu a été le cadre où se déroule l'histoire racontée dans *L'Amant*. Ce roman s'inscrit, donc, dans le cycle-indochinois de la littérature durasienne, qui se compose de trois romans : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991). Lorsque ces trois récits ont été écrits, l'univers colonial de l'Indochine était déjà disparu, même si le cadre de ces récits s'y inscrivait. L'Indochine comme Duras l'a connu n'existait plus, et peut-être à cause de cela, Laure Adler (1998 :61) a nommé Marguerite Duras comme « l'ambassadrice d'une Indochine perdue ».

Marguerite Duras construit une carte des lieux évoqués dans les récits du cycle-indochinois. Ces allusions géographiques ne prétendent pas donner du réalisme aux récits, mais de faire une contraposition entre la colonie et la métropole, soit : entre Saïgon et Paris. Dans les trois récits il existe une distance entre l'image créée autour de l'entourage indochinois et la réalité qui existe en France, au point même d'idéaliser le paysage colonial.

Le cadre dans lequel se déroulent les trois romans mentionnés ne se prête pas très bien à une approche réelle de la société coloniale en Indochine. Évidemment ce n'était pas un objectif des récits, mais il est intéressant de remarquer les problèmes existants à l'époque parce qu'ils ont eu un fort impact sur la situation de la jeune fille représentée dans les trois romans, puisqu'il ne faut pas oublier que la situation économique de la famille est la cause des problèmes dans les trois romans. En fait, Duras fait une forte critique contre le colonialisme dans son portrait de la situation familiale des trois récits.

Aucun roman du cycle-indochinois de Duras ne fait référence aux grèves anti-françaises réprimées en 1929, ou à l'augmentation de la misère à cause de la crise économique mondiale de cette époque, pendant laquelle l'écrivaine habitait en Indochine. Dominique Denès (2019 :17) attribue ce silence et le manque d'allusion des événements politiques importants à l'ordre esthétique et romanesque du récit.

Bien que Duras ne mentionne pas de façon directe les problèmes des colonies, elle fait une satire du colonialisme dans *L'Amant*, et les récits montrent l'ordre hiérarchique, au sommet duquel les blancs étaient situés. En effet, les Français ne se mêlaient pas à la population locale, ils avaient leurs propres endroits de réunion : ils avaient leurs étages

réservés dans les restaurants, leurs paquebots ou leurs clubs privés. Même dans l'autobus, il y avait une place réservée aux blancs, juste à côté du chauffeur : « Comme d'habitude le chauffeur m'as mise près de lui, à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs » (1984 :16). Ils devaient sauver les apparences en vue de garder leur honneur, et pourtant tracer une distance envers les *inférieurs*. La triste parodie des blancs dans les colonies est représentée dans les femmes de fonctionnaires. Normalement, ces femmes mènent une vie oisive, dans l'attente de congés pour rentrer en métropole et accroître le mythe la vie coloniale, malgré la différence avec la réalité : « Certaines deviennent folles. Certaines sont plaquées pour une jeune domestique qui se tait. Plaquées. » (1984 :27)

D'ailleurs, les blancs étaient dans une position de puissance, ce qui leur permettait commettre des actions pas tolérées en métropole d'une façon impunie, et, parfois les romans dénoncent certains de ces comportements répréhensibles :

Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au club sportif. (1984 :26)

De même, à la dernière place de cette hiérarchie des colonies se situent les jeunes métisses : les filles nées d'une relation entre blancs et indigènes. Elles sont dépossédées d'une identité sociale ou raciale, puisqu'elles n'appartiennent ni aux blancs, ni aux indigènes, du moment où elles sont rejetées par la société. Cette situation est expliquée d'une manière plus évidente dans *L'Amant*, puisque la jeune fille habite dans un pensionnat pour filles, où la plupart sont des métisses :

Il y a beaucoup de métisses, la plupart ont été abandonnées par leurs père, soldat ou marin ou petit fonctionnaire des douanes, des postes, des travaux publics. La plupart viennent de l'Assistance publique. (1984 : 87)

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, Duras écrit et introduit une note comme explication à la quantité si nombreuse de métisses abandonnées par leur père de race blanche :

Dans la grande rizière de Camau, la fin du marécage de Cochinchine, les fonctionnaires blancs étaient alors obligatoirement tenus d'être sans leur femme à cause du paludisme et de la peste qui étaient à l'état endémique dans la plaine des Oiseaux fraîchement émergée de la mer. (1991 :180)

#### **4. *L'Amant***

Le roman a son origine dans une commande éditoriale Des Éditions Minuit, afin d'accompagner un album de photos : *Les lieux de Marguerite Duras*. Cependant, le

résultat final est un récit inespéré qui possède des traits autobiographiques. Comme on l'a déjà consigné, le prix Goncourt 1984 a été remis à Duras pour *L'Amant*, et à partir de ce moment-là, elle connaît un énorme succès international.

Encadré dans l'Indochine des années 30, le fil conducteur de ce roman est la relation amoureuse entre une jeune fille de quinze ans et demie et un riche chinois qui a treize ans plus qu'elle. Cependant, ce roman est aussi l'histoire de la famille de la jeune fille et sa malchance, et son défi aux interdits de la société.

Il serait convenable de signaler les caractéristiques de la construction du roman, pour après aborder le contenu du récit. Il est à remarquer, tout d'abord, que *L'Amant* est un hypertexte<sup>15</sup>, soit : un texte qui porte en lui les traces de certains textes précédents. Le texte auquel le roman fait référence d'une façon plus évidente à *Un barrage contre le Pacifique* (1950), un texte écrit trente-quatre ans plus tôt.

Ensuite, le registre utilisé dans ce roman est innovateur dans la narrative durasienne : le ton du récit alterne l'emploi entre le langage familial et le langage lyrique. Par exemple, le registre familial se reflète lorsque la narratrice du récit s'adresse au lecteur dans le « Que je vous dise encore » (1984 :6), parfois dans l'utilisation du style oral à l'écrit « Mais non, ce n'est pas ça » (1984 :12), même parfois le lexique est assez colloquial lorsqu'elle utilise les mots « ces saloperies » ou « il me traite de putain ». Par contre, à l'expression des émotions, de sentiments puissants ou dans les descriptions, le langage lyrique que l'auteur utilise crée des fortes images pour le lecteur. Même certains critiques de l'actualité considèrent certains passages comme une expression de la prose poétique.

Encore innocent, la douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits, elle au bord de ne pas être perçue, illusoire un peu, c'est trop. Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains. Ces formes de fleur de faire, elle les porte sa savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger, sans les retenir, sans connaissance d'elles, sans connaissance non plus de leur fabuleux pouvoir. (1984 :88)

Ces alternances dans le langage vont aider aussi à construire la ligne narrative du récit, parce que *L'Amant* est un roman qui n'est pas divisé par l'auteur d'une manière explicite, en autres termes, il n'y a pas des chapitres. Le récit alterne entre deux scènes séparées par le temps –le présent, l'époque où le roman est écrit, et le passé, où l'histoire

---

<sup>15</sup> Dans une relation intertextuelle, un texte second (hypertexte) renvoie à un texte antérieur (hypotexte) d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. (2019 :18)



racontée se déroule— et la distance entre deux emplacements : Paris, où est situé le *présent* et l'Indochine française, où est situé le *passé*.

La prolepse est aussi un procédé narratif très employé dans le récit ; la narratrice change de lieu et de temps sans prévenir le lecteur, car les événements de l'avenir des personnages sont racontés sans ligne de partage avec le présent. Même si tout le récit est écrit en présent, il y a la différence entre le vécu en Indochine et l'actualité de la narratrice en France lorsqu'elle écrit le roman.

Par rapport à la thématique, le centre du récit est le désir qui s'éveille chez la jeune fille, à savoir : le début de son épanouissement personnel. Il ne s'agit pas d'une histoire d'amour, puisque la relation entre la jeune fille et le riche chinois n'est jamais réciproque : « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi. » (1984 :47). L'amant chinois est amoureux de la jeune fille, comme l'illustre sa souffrance lorsque son père ne le permet pas d'épouser la jeune fille blanche. Par contre, la jeune fille ne se sent pas attachée par ce sentiment de douleur, elle ne pleure pas son destin loin du chinois. Au contraire, elle le sait depuis le début et elle l'accepte calmement, comme le seul chemin possible dans l'épanouissement de son avenir. L'homme riche est l'objet du désir de la jeune fille, puisque c'est le Chinois qui lui fait découvrir le désir et les plaisirs de l'amour, mais parfois ce n'est pas le seul qui réveille son désir sexuel : comme par exemple, Helene Lagonelle, la copine de la jeune fille au pensionnat, ou le petit frère, même si ces derniers exemples sont toujours décrits d'une façon moins flagrante.

La jeune fille vit cet éveil sexuel dans une situation très difficile, pleine de contradictions. Dans le contexte social de l'époque le comportement de la jeune est fortement condamné par la société, cependant, la situation de sa famille la pousse à entretenir cette relation. Lorsque sa mère connaît la liaison entre la jeune fille et le Chinois, elle frappe sa fille pour le compte de son honneur. Cependant, avant elle avait permis à sa fille de s'habiller d'un style évocateur, et après avoir connu la situation économique du Chinois, la mère a accepté que sa fille continue avec les rencontres, jusqu'au point de justifier les absences dans le pensionnat et dans le lycée. Le rapport entre mère et fille est toujours accompagné d'incompréhension, qui se traduit malheureusement par une tension dans les relations familiales, où les deux frères sont aussi concernés. Il est vrai que la tension douloureuse entre l'amour et la haine de la jeune fille est présente tout le long du texte : « Dans *L'Amant*, l'émotion préside l'acte littéraire.

» (2019 : 31). La jeune montre le désir de tuer son frère aîné et l'exprime d'une manière moins explicite, sa mère.

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, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de se voiler noir sur le jour, 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. (1984 :10)

La tension est endurée par tous les personnages. La mère représente le paradigme de la tension du récit, du fait qu'elle est la complice de la relation entre sa fille et le Chinois, lorsqu'il est généreux avec elle et sa famille, pourtant lorsqu'elle lui rencontre, elle ne lui adresse pas la parole. La passivité de la mère soutient la violence déroulée entre le frère aîné et le deux petits. La relation tellement étroite entre la mère et son fils préféré provoque culpabilité chez elle, mais en même temps elle ne fait rien pour éviter cette situation.

Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne. Il en a été de cette maternité comme un délit. [...] Elle en disait des petites banalités, toujours les mêmes. Que s'il avait voulu ç'aurait été le plus intelligent des trois. Le plus « artiste ». Le plus fin. (1984 : 94)

Le rôle de voleur et spoliateur qui a pris le fils aîné a été accepté par la mère. Il a volé tout ce qu'il pouvait y prendre et, en plus, il a le désir de « vendre sa sœur ». La sœur le considère même le voleur de l'amour de sa mère,

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, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour (1984 :34)

Le roman finit quand la jeune fille doit rentrer en France afin de continuer ces études, et là-bas, elle sera loin non seulement de l'amant chinois, mais de sa famille et des personnages qui peuplent son récit.

## 5. L'autobiographie et l'autofiction

Aliette Armel, dans son article *Le jeu autobiographique* (1990 :28-31), consigne cette affirmation de Marguerite Duras : « Ma vie... elle est dans mes livres ». Ces mots sanctionnent que la ligne de partage entre la personne réelle et la réécriture du vécu s'estompe, tout comme les frontières entre la fiction et la réalité chez Duras sont presque impossibles à déceler. Or, *L'Amant* est-il une autobiographie ? Aucun des récits de Duras n'a été nommé de cette façon, d'autant plus qu'elle n'a pas écrit ses mémoires et qu'elle a avoué son incapacité de les écrire : « L'histoire de ma vie n'existe pas » (1984 : 14).

Dans le but de s'approcher à cette problématique, ce TFG a commencé par la biographie de Duras, cependant les problèmes pour l'aborder ont surgi directement de sa personne. Cela veut dire que Duras commence à parler d'elle-même et de sa vie à la suite de la publication de *L'Amant* dans les années 80, mais les informations qu'elle en offre sont éparses et fragmentées, et sans une situation précise dans le temps. Aliette Armel affirme que Duras a transformé les interviews comme une œuvre à part entière (1990 : 28), par conséquent, les informations transmises par l'écrivaine ne s'adaptent pas vraiment à la réalité. Quelques années plus tard, Laure Adler, qui a écrit une biographie sur elle en 1998, s'est engagée sur le même voie et a affirmé : « Avec Duras il faut toujours se méfier des notions de réalité et vérité » (1999 :21)

Le résultat de ces différentes affirmations devient évident dans les différentes biographies écrites sur Duras, car elles ne sont pas précises sur les mêmes événements. Par exemple, la biographie écrite par Adler (1998) défend l'idée d'enfance du *va-nu-pieds*, une vie pauvre depuis sa naissance, un mythe nourri par Duras elle-même. En revanche, la biographie de Fostier (2018) plaide en faveur d'une idée différente : la misère de la famille de Duras commence lorsque sa mère réalise un mauvais investissement, et même à ce moment-là, il ne s'agissait que d'une situation si précaire. Il n'y a pas la certitude de savoir quelle version s'approche plus à la réalité, alors que la version d'Adler est la plus répandue.

La question posée par la critique après la publication de *L'Amant* (1984) et jusqu'à la mort de Duras en 1996 a été la suivante: « Quelle est la part autobiographique de son œuvre ? ». De nos jours, la réponse n'a pas vraiment d'importante, et ce qui attire l'attention est l'influence de son vécu sur son ouvrage, et pas de connaître la vérité au sens strict. La conclusion de la critique depuis la disparition de Marguerite Duras a été que discuter sur la définition et les limites de la vérité plongerait ce travail dans un débat

sans fin. Malgré cela, les éléments autobiographiques présents peuvent inscrire *L'Amant* dans la « Littérature personnelle » (2002 :435), cependant il ne serait pas correct de nommer ce roman comme une autobiographie. C'est sur ce point où le terme autofiction prend sa place dans le développement du présent TFG.

L'autofiction a comme point de départ que l'auteur, le narrateur et le personnage principal partagent certains pans de leur identité. Compte tenu de cela, *L'Amant* de Duras s'intègre parfaitement dans cette idée, mais il faut nuancer cette correspondance à travers la compréhension approfondie du terme. Pour ce faire, il serait convenable de remarquer l'origine du terme *autofiction*. C'est un mot créé, c'est-à-dire, il s'agit d'un mot valise. L'autofiction naît de l'union entre le terme *autobiographie* et le terme *fiction*. Comme Joël Zufferey (2012 :5-14) affirme dans l'avant-propos de *L'autofiction : variations génériques et discursives* : la création de ce mot-valise justifie le refus aux deux genres discursifs impliqués, cela veut dire : refus de la fiction romanesque lorsque nous utilisons « auto- », et de la même façon, refus à l'autobiographie si nous utilisons le mot « -fiction ». Par conséquent, il est possible de supposer que l'autofiction garde certains éléments de ces deux genres, mais qu'elle n'appartient à aucun au sens strict.

L'autofiction joue, donc, avec l'identité de l'auteur et du narrateur, avec l'ambiguïté et la confusion entre personne et personnage, et il fait ça grâce à la différence entre vrai et vraisemblable. L'emploi des événements biographiques authentiques et d'autres inventés, la présence dans le récit des personnes réelles et des personnages fictifs, ce sont des notions qui situent le récit dans un lieu confortable pour l'écrivain. L'auteur a le droit de *manipuler* les événements à plaisir avec la complaisance du lecteur, puisque ce n'est pas un récit signé comme autobiographie.

Comme Marguerite Duras a refusé de rattacher son roman à la fiction, il ne serait pas correct inscrire *L'Amant* dans le genre de l'autobiographie. Selon Philippe Lejeune (1975) l'autobiographie n'existe pas lorsque l'auteur dit la vérité de son vécu dans le récit, mais lorsqu'il affirme qu'*il dit la vérité* aux lecteurs. L'auteur demande, donc, aux lecteurs de lui faire confiance, par le biais du pacte autobiographique. Un pacte que Duras a signé lorsqu'elle a refusé de sous-titrer *L'Amant* comme roman :

De plus, Marguerite Duras n'a pas voulu, comme le souhaitait son éditeur, le sous-titrer « roman ». Pourtant, dès les premiers pages, elle sape l'entreprise à laquelle elle se livre en déclarant illusoire l'authenticité en matière autobiographique. (2019 :21)

Dans l'autofiction biographique l'auteur est le protagoniste de son histoire, mais il imagine une existence différente en partant des données réelles. L'histoire semble vraisemblable, mais abandonne la vérité rigoureuse, comme il arrive dans le roman de

Enrique Vila-Matas, *Paris ne finit jamais*. C'est dans ce point, où il faut faire la différence entre vérité et vraisemblable. N'importe quel récit raconte les événements de son histoire comme véritables, de plus, le narrateur n'exprimera jamais qu'il s'agit d'une histoire inventée, cependant l'histoire peut être complètement invraisemblable. De la même façon, le narrateur peut avoir vécu des situations vraisemblables et complètement crédibles, alors qu'elles sont fausses. Ce qui importe dans le contexte du présent travail n'est pas la vérité, mais si l'écrivaine propose une histoire qui est complètement vraisemblable, en conséquence crédible, le lecteur se trouvera devant le « mentir-vrai ». Grâce aux mécanismes du « mentir-vrai » l'auteur peut modeler son image littéraire.

Alors, l'autofiction doit convaincre le lecteur que tout a pu se passer de la façon dont l'auteur le raconte, et la nécessité de persuader le lecteur que l'histoire du récit est vraie, par conséquent il oblige au texte à être vraisemblable au sens strict. C'est-à-dire, pour que le lecteur ait un sentiment de lire un roman autobiographique, même si ce n'est pas le cas, toutes les données du récit doivent être tenues par vraisemblables dans le contexte de l'écrivain.

Par contre, la coexistence des genres autobiographiques et romanesques dans le récit n'est pas toujours un phénomène délibéré. Mis à part la littérature, il faut être conscient que la pensée de l'être humain reconfigure le passé selon des procédures inconscientes, en plus le temps en ajoute de modifications externes. Parfois, ces modifications ont leur origine dans le mélange de souvenirs personnels avec des souvenirs apportés par des tierces personnes, ou même des photographies... Tout cela peut être complété par certains changements délibérés afin d'être plus à l'aise, parce que la mémoire est l'un des moyens utilisés par les auteurs pour faire leur autoportrait.

À la lumière de ces réflexions, il est possible de conclure que Marguerite Duras a réalisé un énorme travail de reconstruction personnelle, parce qu'elle a écrit *L'Amant* à l'âge de 70 ans, cependant elle avait quitté Saïgon lorsqu'elle avait 18 ans. L'incorporation de la fiction dans le récit autobiographique permet une liberté de manipulation de la réalité chronologique et vécue, laisse la place à l'auteur de se situer dans un emplacement confortable pour imaginer et modifier l'histoire racontée.

Enfin, la clé de l'autofiction réside dans le mélange entre les faits autobiographiques vérifiables et les événements fictionnels. En plus, la fiction permet une énorme liberté, et dans ce cas, c'est n'est pas nécessaire de se questionner où ils sont les limites de chacune. Selon Jacques Lecarme (1999 :25) *L'Amant* est un type de roman qui s'inscrit dans une catégorie appelé texte *indéterminé*, parce que ce roman laisse aux

lecteur le choix de déterminer dans quelle catégorie est situé : « le lecteur pourra lire le récit soit comme un roman soit comme une autobiographie ».

## 6. La poétique du *je*

*L'Amant* est le roman qui a établi un précédent dans la littérature de Marguerite Duras : c'est l'irruption du *je* personnel. À partir de 1984, Duras donne à son écriture une valeur autobiographique, car c'est la première fois<sup>16</sup> qu'elle écrit à la première personne du singulier, et ce phénomène se répète presque toujours jusqu'à la fin de sa vie. L'importance de cette différence a été remarquée par Dominique Noguez dans sa critique de *L'Amant*, juste après sa parution en 1985 : « Parce qu'un je vaudrait mieux que cent il ou elle. », cité par Dènes (2019 : 16).

L'utilisation de la première personne je inclut trois qualités : il fait référence au personnage principal de l'histoire, au narrateur, qui assume le récit, et l'auteur, qui signe le livre, ne faisant qu'un. Dans *L'Amant*, est-il possible d'être sûr de cette coïncidence ?

L'usage de la première personne du singulier est toujours mis en contraposition avec la troisième personne narrative. La voix à la troisième personne peut être modifiée en fonction de la distance qu'il y a entre le narrateur et l'action du récit, et dépend de la volonté de l'auteur de construire le narrateur comme un être omniscient ou limité.

Il est évident qu'un narrateur en troisième personne ne doit jamais justifier la connaissance de ce qui est raconté dans le récit. D'autre part, la première personne du singulier fait référence à l'expérience du narrateur, c'est le narrateur qui raconte son histoire. Alors, la première personne possède un ton plus intime qui permet au lecteur de connaître directement les pensées et sentiments du narrateur, même s'il n'est pas utilisé dans le but de réaliser un récit personnel.

C'est le cas d'*Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*. Le premier roman mentionné n'a jamais été considéré comme une autobiographie, puisque dans le récit n'apparaît pas la première personne du singulier et que rien ne permet d'identifier le narrateur à l'auteur. Cependant, les ressemblances entre le récit et l'expérience de jeunesse de l'écrivaine étaient déjà connues par le public. En revanche, avec la publication de *L'Amant*, Marguerite Duras assume la nature personnelle de l'histoire racontée en employant la première personne.

---

<sup>16</sup> En tout cas, une voix narrative féminine qui puisse se confondre avec l'auteur.

D'autre part, il est certain que la première personne du singulier peut être utilisée par les écrivains comme une façon de se cacher derrière le texte sans faire appel à leur personne ou leur vécu, c'est-à-dire, ils utilisent la voix du personnage à la première personne du singulier, mais ils se servent de l'histoire et les personnages du récit pour se présenter. Dans ces cas, l'auteur utilise le personnage de son œuvre comme un masque, et cette ressource permet à l'écrivain d'être une autre personne et lui-même simultanément. Bien entendu, ces types de romans ne sont pas considérés comme autobiographiques ou autofictionnels, cependant il est intéressant de mentionner ce type d'usage du *je*.

## 7. Réécriture.

« La réécriture est l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version de ses textes, et par métonymie, cette version elle-même. » (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002). Prenant en compte cette définition, il est possible d'affirmer que *L'amant de la Chine du Nord* (1991) est la réécriture de *L'Amant* (1984) et que celui-ci est une réécriture d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950). Duras a raconté son histoire avec l'amant de jeunesse dans les trois romans. La différence la plus évidente entre *Un barrage contre le pacifique* et les deux autres, repose dans le contexte. Ce roman est présenté dans sa sortie éditoriale comme un roman de fiction, étranger à la vie de Duras, mais de nos jours Suzanne –la jeune à 16 ans décrite dans le roman– peut être perçue facilement comme un *alter ego* de Duras.

Les trois amants, les trois hommes décrits dans chaque roman ont certains points en commun : ils étaient riches et généreux avec elle. Il est certain que l'amant décrit dans *Un barrage contre le Pacifique* n'est pas asiatique, probablement dans les années 50 la pudeur de Duras, et le contexte social qui existait en France ont influencé cette décision. En plus, à ce moment-là, la mère de Marguerite était toujours en vie, sûrement l'écrivaine n'a pas voulu avouer sa relation avec un homme asiatique. Pourtant la plus grande différence était le sentiment de dégoût envers son amant, dans ce cas, la relation entre eux ne se consumera pas. Le sentiment de refus que Suzanne n'apparaît dans les autres versions. La relation avec lui se développe en ne se basant que dans l'intérêt économique de la famille.



*L'Amant* représente une relation qui n'a rien à voir avec celle que nous venons de mentionner. Les relations sexuelles sont au centre de l'histoire entre eux : l'éveil sexuel d'une jeune de quinze ans, la découverte du désir et de son corps à elle. Même si la relation d'amour est fondée sur l'intérêt, il existe une connexion entre les deux au niveau spirituel, jusqu'au point de s'aimer toujours. Et *L'Amant de la Chine du Nord* continue dans cette ligne par rapport à la relation avec l'amant.

L'origine de l'écriture de ce nouveau roman vient donnée par le mélange entre réalité, mémoire et fiction, puisqu'ils ont été un des piliers principaux de *L'Amant*. C'est est à cause de ce côté intime du récit qu'elle considère une trahison l'adaptation cinématographique de *L'Amant* qui a réalisé Jean-Jacques Annaud, et pour montrer qu'il s'agissait d'un roman très attaché à elle, l'écrivaine a écrit la deuxième version en 1991 : *L'Amant de la Chine du Nord*.

Le film réalisé par Jean-Jacques Annaud, réalisateur assez célèbre dans les années 80, n'a pas été très bien appréciée par Duras. L'écrivaine n'était pas du tout satisfaite avec le processus d'adaptation et elle ne comprenait pas comment Annaud s'était approprié de son œuvre, jusqu'au point de considérer ce film comme une trahison à son roman et à son histoire. Toutefois, cette adaptation n'était pas la première de la carrière de Duras, plusieurs de ses romans avaient été adaptés au cinéma, mais elle avait toujours participé activement dans le processus et le tournage. Peu importe au public le manque de Duras dans le projet, vu le succès du film et les bonnes critiques reçues après la sortie du film.

### ***7.1. Un barrage contre le Pacifique***

L'histoire racontée se déroule autour de 1925-1930 en Indochine. Le roman relate l'histoire d'une famille formée par une femme veuve et ses deux enfants, Suzanne et Joseph. Ils possèdent une concession, mais après son arrivé ils comprennent que c'est incultivable à cause des marées, qui submergent les terrains tous les ans. Ils ont été victimes des fonctionnaires corrompus des colonies. La solution trouvée par la mère c'est de construire des barrages contre la mer. Pour le malheur de cette femme, les barrages vont être détruits par la mer sans ménagement. Le style présent dans ce roman peut être décrit comme classique, cela veut dire, le narrateur omniscient ne se mêle pas dans les événements racontés. Cependant, laisse déjà entrevoir une écriture originale et singulière.

Le roman peut être divisée en deux parties, la première, composée par les 8 premiers chapitres, et la seconde partie, constitué de vingt-deux chapitres. La structure de l'œuvre est circulaire parce que la mort du cheval de Joseph à la première page est reprise par la mort de la mère à la fin du récit, et les deux tragiques incidents marquent un départ. Le premier, le départ à Rams, et le seconde, le départ définitif pour la ville.

Le roman, généralement, présente une linéarité dans sa structure, mais souvent il y a des analepses pour parler du passé d'un personnage, afin de comprendre mieux le présent qui se raconte dans le récit.

Dans la première sortie à une cantine avec la mère et Joseph, Suzanne rencontre M. Jo, le fils d'un homme très riche qui incarnait le modèle de fortune coloniale, il venait de rentrer de faire ses études en Europe. M. Jo est décrit comme un « homme nettement mal foutu ». Il n'est pas attractif, cependant, le gros diamant qu'il porte et la grande voiture qu'il utilise sont très attirantes pour la mère et Joseph.

À partir du rencontre, M. Jo commence à visiter régulièrement la jeune Suzanne. La jeune fille ressent un énorme dégoût par la compagnie de cet homme, cependant, les graves problèmes économiques de sa famille la poussent à accepter la situation.

La relation qui existe entre Suzanne et M. Jo est une de plus grandes différences entre ce récit et les autres du cycle indochinois. Il n'existe pas le réveil sexuel qui est relaté dans *L'Amant*, même Suzanne rêve de vivre le désir qui sera décrit après dans *L'Amant*, cependant les relations entre elle et M. Jo ne sont pas orientés dans ce sens.

Les analepses créent une image autour de la mère, grâce à ces souvenirs elle est présentée comme une mère courage au début du roman. Cependant, c'est un personnage confus et contradictoire, parce que cette image s'estompe à fur et à mesure que l'action du roman se déroule. La plus grande différence qui existe autour de ce personnage entre ce roman et *L'Amant* réside dans sa mort à la fin du récit, la jeune Suzanne a l'opportunité de vivre libre, de s'émanciper et ne pas faire les actions obligées par sa mère.

Un élément qui serait intéressant à mentionner par rapport à *Un barrage contre le Pacifique*, c'est l'interrelation le public établit entre les romans et la vie de Duras. Parce que dans l'adaptation cinématographique de ce roman, réalisé en 2008 par Rithy Panh, Monsieur Jo est joué par un acteur asiatique. Justement quand il s'agit de la différence plus remarquable entre ce roman et les deux autres du cycle indochinois. Il y a une chance que cela soit dû à l'imaginaire collectif autour de Duras, puisque la description de l'amant fait la différence dans les récits, la relation entretenue avec lui dépend aussi de son origine.

## 7.2. *L'amant de la Chine du Nord*

Comme on l'a déjà indiqué, *L'amant de la Chine du Nord* est une réécriture de *L'Amant*, et les motifs de cette réécriture ont leur origine dans le film réalisé par Jean-Jacques Annaud, sorti en 1992.

Depuis la publication de *L'Amant*, plusieurs réalisateurs ont montré leur intérêt en vue de faire une adaptation cinématographique. Cette option n'était pas nouvelle pour Duras, parce que plusieurs de ses livres avaient eu leur adaptation au cinéma : en 1958 René Clément avait tourné *Un barrage contre le Pacifique* ; en 1960 Peter Brook l'avait fait avec *Moderato Cantabile*, en 1967 Jules Dassin avait réalisé sa version de *Dix heures et demie du soir*, et en la même année Tony Richardson avait adapté *Le marin de Gibraltar*. L'écrivaine avait été assez satisfaite de ces résultats, à son avis l'histoire de ses romans avait été très bien raconté, même si elle avait remarqué dans plusieurs interviews qu'elle préférait ses romans et qu'elle n'aimait pas le manque de l'écriture dans les films (Armel, 1990 :82). Pourtant, l'adaptation de *L'Amant* par Annaud a pris un autre chemin bien différent. Dans un premier moment, Marguerite avait été consultée pour le développement du film, cependant, bientôt les problèmes entre le réalisateur et l'écrivaine ont éclaté.

Il est convenable de ne pas oublier que l'écrivaine avait déjà travaillé dans le monde du cinéma. Tout d'abord, Marguerite avait écrit le scénario de *Hiroshima mon amour* en 1959, et deux ans plus tard, celui d'*Une longue absence*. Après cette initiation, elle a co-réalisé avec Paul Seban *La Musica* en 1966. À partir de 1970 elle commence à tourner ses propres films. Duras réalisera onze films entre 1970 et 1985. La critique avait estimé le cinéma de l'écrivaine comme étonnant et bizarre.

Le cinéma de Duras subordonne toujours l'image au texte, elle tire profit des silences et longueur des plans, en outre, elle utilise énormément les voix *off*. Marguerite Duras arrive à créer un climat très particulier dans ses films, comme il a dit Gerard Depardieu en 2015 dans un entretien<sup>17</sup> : « Marguerite Duras, [...] cette femme qui a réussi à faire parler les silences » C'est vrai aussi qu'elle a travaillé toujours avec des petits budgets, qui l'obligeait à s'adapter à un type de cinéma concret, jusqu'au point de devenir réticente au cinéma à gros moyens.

---

<sup>17</sup> Emission *La Grande Librairie* en France 3 décembre 2005- Produit par François Busnel.

Toutefois, et malgré ses préférences, Duras cède les droits de *L'Amant* à Claude Berri, le producteur surnommé le « parrain » du cinéma français, et c'est lui qui choisira à Jean-Jacques Annaud comme réalisateur du film. Ce réalisateur avait déjà tourné des adaptations de livres avec succès, comme dans le cas de *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, sortie en 1986. Les problèmes entre le réalisateur et l'écrivaine ont éclaté très rapidement : Duras veut écrire le scénario, comme elle avait déjà fait pour la majorité des adaptations de ses livres, et Annaud refuse, et il écrit sa propre version. Le grand problème est qu'ils n'imaginent pas le même film. Finalement Duras abandonne le projet, le film d'Annaud sortira en janvier 1992. Il aura un grand succès, entre la critique et le public.

À cause de la confrontation avec Annaud, l'écrivaine se sent dépossédée de son histoire. Duras croit que cette adaptation est une trahison de son histoire et de son roman, à cause de cela, elle commence à rédiger son propre scénario de *L'Amant*, c'est la naissance de son troisième roman du cycle-indochinois : *L'Amant de la Chine du Nord*.

La structure de ce roman est très différente de celle qu'il y a dans *L'Amant*. L'usage de la première personne disparaît complètement, sauf pour la petite préface. Dans cette petite introduction, l'écrivaine donne une justification à l'écriture du livre : la connaissance de la mort du Chinois. Cependant le roman est plein des indications pour le réalisateur du film, en mettant en évidence l'intention cinématographique du récit : « La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant. L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête » (Duras, 1991 : 21). Il y a même références aux autres films de l'écrivaine pour la réaliser : « Les voix sont mêlées comme dans les salons vides de *India Song* » (Duras, 1991 : 236). Grâce à l'intention initial cinématographique du récit, le roman présente un langage très visuel, dès le premier moment, l'auteur donne à voir au lecteur des images. En plus, ces images viennent accompagnés des dialogues. Dans ce récit écrit à la troisième personne, les dialogues prennent une place très importante dans la narration, ils sont au centre du récit.

Tu vas faire l'amour avec le Chinois ?

Oui, je crois.

Quand ?

Peut-être tout à l'heure.

Tu le désires beaucoup ?

Beaucoup.

Vous avez rendez-vous ?

Non, mais c'est pareil.

Tu es sûre qu'il viendra ?

Oui.

Qu'est-ce qui te plaît chez lui ?  
Je ne sais pas. Pourquoi tu pleures, tu préférerais avant ?  
Oui et non. Depuis les vacances j'ai commencé à penser à ton petit frère pour l'aimer, lui. Sa peau, ses mains... Et puis tu as parlé de tes rêves sur lui. Quelquefois je l'appelais la nuit. Et puis une fois... je voulais te le dire... voilà.  
(1991 :67)

*L'Amant de la Chine du Nord* apporte beaucoup plus des détails que son prédécesseur, il est plus *transparent*. Dans ce récit, les ambiguïtés ne le sont plus : l'importance de l'argent dans la vie de tous les personnages et son influence sur les événements, la relation incestueuse entre l'enfant et son frère Paulo n'est pas cachée dans ce récit, et outre, la relation entre Helene Lagonelle –sa copine de la pension à Saigon– et l'Enfant liée à son réveil sexuel, ou la complète connaissance de la mère de la relation qui existe entre le Chinois et sa fille.

Comme ça a été déjà remarqué dans le travail, un des raisons du succès de *L'Amant* a été attribué aux références explicites au côté intime et sexuel, cependant ce roman est plus explicite dans ce sens, et il n'a pas eu le même impact sur le public.

## 8. Conclusion

« Ce qu'on écrit sur moi est toujours plus difficile que ce que j'écris »

Marguerite Duras

L'objectif de ce TFG n'était pas d'analyser la femme derrière le récit, et encore moins de la juger, cependant, il est inévitable de s'approcher de la personne derrière chaque texte. Grâce à l'approche de la biographie de Marguerite Duras, il s'avère qu'elle a visiblement construit son œuvre à partir de sa mémoire, mais il ne s'agit pas simplement de l'utiliser comme une ressource créative et narrative, mais de comprendre que son œuvre est une fusion entre le texte et l'existence de la personne qui l'écrit.

Le travail réalisé, qui visait à répondre à une affirmation sur la qualité du récit par rapport à la réalité, est arrivé plus loin que prévu, au point de comprendre que l'œuvre de Duras tire des images et des procédés scripturaux de son vécu, et que sa vie n'existe pas sans son œuvre, mais également que l'un ne peut pas exister sans l'autre.

Il est inévitable de penser que Marguerite Duras demande à être crue lorsque le lecteur lit ce roman, surtout expliqué par la présence de la première personne du singulier.

Cependant il y a la certitude que *L'Amant* n'est pas la reconstitution exacte de sa vie à Saïgon, même si elle semble le faire croire. Le lecteur peut le croire, puisqu'elle fait des références directes à son vécu : « [...], à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer [...] » (1984 :15).

Par ailleurs, la notion d'autofiction dans ce TFG a aidé à comprendre pourquoi le lecteur se sent obligé à croire les mots de l'écrivaine, et donne aussi une réponse à l'importance de la présence du moi dans le roman. Les lecteurs se laissent porter dans la narration sans se rendre compte du savoir-faire de Marguerite Duras. Et, comme tous les écrivains, elle laisse seulement voir au public la partie émergée de l'iceberg. Mais, comme il a été remarqué dans ce TFG, la réalité des événements de sa vie n'est pas importante pour profiter et comprendre *L'Amant*.

La présence du réel dans cette fiction et l'attachement au vécu ne sont pas directement liés à la qualité narrative du roman, même si le lecteur parvient à l'apprécier. C'est pour cela, que l'affirmation de Rosa Montero mentionnée dans la justification perd son sens. Il est cependant inévitable de faire référence à cette affirmation, puisqu'elle a été une des raisons de la réalisation du travail présent.

Malgré une affinité personnelle pour le sujet, les connaissances préalables à son étude n'étaient pas suffisantes pour un développement conséquent ce qui a rendu sa découverte d'autant plus intéressante et, en particulier, les aspects liés à l'ouvrage de Duras et à son influence sur la culture française.

L'approfondissement des connaissances sur *L'Amant* (1984) a entraîné la découverte d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), œuvres indispensables pour la compréhension complète de celui-ci. Même si le lecteur peut profiter de sa lecture sans connaître le cycle indochinois, la vision proposée par Marguerite Duras par le biais de la reprise de textes et de la réécriture permet de connaître son évolution comme écrivaine. La lecture personnelle de ces deux autres romans a également éveillé l'idée que la réalité dans la fiction ne vient pas toujours accompagnée d'un *je* narrateur, et si l'écrivain utilise ce type de narrateur dans un récit, il ne le fait presque jamais d'une manière généreuse avec son public. Enfin, l'autofiction s'avère un jeu très bien organisé pour libérer la conscience personnelle.

## Bibliographie

- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Adler, Laure. (1998). *Marguerite Duras*. Paris : Éditions Gallimard.
- Armel, Aliette. (1990). "J'ai vécu le réel comme un mythe", *Magazine Littéraire*, n° 278, pp. 18-24.
- Armel, Aliette. (1990). *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Mayenne : Le Castor Astral.
- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (2002). *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Chaudier, Stéphane. (2005) *Duras et Proust : une archéologie poétique*. En A. Saemmer et S. Patrice (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*, (pp. 93-104). Presses Universitaires de Lyon.
- Denès, Dominique. (2019). *Étude sur L'Amant*. Clamecy : Ellipses.
- Duras, Marguerite. (1954). *Des journées entières dans les arbres*. Malesherbes : Folio.
- Duras, Marguerite (1984) : *L'Amant*. Paris : Éditions Minuit.
- Duras, Marguerite. (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Editions Gallimard.
- Duras, Marguerite. (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Éditions Gallimard.
- Fostier, Romane. (2018). *Marguerite Duras*. Malesherbes : Folio.
- Gasparini, Philippe. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil.
- Lecarme, J. (1993). *L'autofiction : un mauvais genre ?* En S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, (eds.) *Autofictions et Cie*. (p. 227) Cahiers RITM. Nanterre : Université de Paris X.
- Lecarme, J. et Lecarme-Tabone. E. (1999). *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Philippe. (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pierrot, Jean. (1986). *Marguerite Duras*. Mayenne : Librairie José Corti.
- Vila-Matas, Enrique. (2003). *Paris ne finit jamais*. Christina Bourgois éditeur.
- Zufferey, Joël (2012). *Avant-propos de L'Autofiction : variations génériques et discursives*. Lausanne : Academia, coll « Au cœur des textes ».



## Annexes

### Annexe I

Recueil de l'œuvre complet de Marguerite Duras, apporté/ par L'Association  
Marguerite Duras.

#### Romans

*Les Impudents*, Ed. Plon, 1943

*La Vie tranquille*, Ed. Gallimard, 1944

*Un Barrage contre le Pacifique*, Ed. Gallimard, 1950

*Le Marin de Gibraltar*, Ed. Gallimard, 1952

*Les Petits chevaux de Tarquinia*, Ed. Gallimard, 1953

*Moderato Cantabile*, Les Editions de Minuit, 1958

*Les Viaducs de la Seine et Oise*, Gallimard, 1959

*Dix heures et demi du soir en été*, Gallimard, 1960

*Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964

*Le Vice-Consul*, Gallimard, 1965

*L'Amante Anglaise*, Gallimard, 1967

*Détruire, dit-elle*, Les Editions de Minuit, 1969

*Abahn, Sabana*, David, Gallimard, 1970

*L'Amour*, Gallimard, 1971

*Ah ! Ernesto*, Hatlin Quist, 1971

*Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973

*Le Navire Night*, suivi de *Cesarée, les Mains négatives, Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979

*Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique*, Albatros, 1980

*L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984. Prix Goncourt et Prix Ritz-Paris-Hemingway en 1986.

*La Douleur*, POL, 1985

*La Musica deuxième*, Gallimard, 1985

*La Mouette de Tchekov*, Gallimard, 1985

*Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Les Editions de Minuit, 1986

*Emily L.*, Les Editions de Minuit, 1987

*La Pluie d'été*, POL, 1990

*L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991

*Yann Andréa Steiner*, POL, 1992

*C'est tout*, POL, 1995

*Romans, Cinéma, Théâtre, un parcours 1943-1993*, Gallimard - Quarto, 1997

## **Récits**

*Des journées entières dans les arbres*, suivi de *Le Boa*, *Madame Dodin*, *Les Chantiers*, Gallimard, 1954.

*L'après-midi de monsieur Andesmas* - Gallimard – 1962

*L'Homme assis dans le couloir*, Les Editions de Minuit, 1980

*L'Homme atlantique*, Les Editions de Minuit, 1982

*La Maladie de la mort*, Les Editions de Minuit, 1982

## **Divers**

*Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, Les Éditions de Minuit, 1974

*Le Camion*, Entretien avec Michelle Porte, Les Éditions de Minuit, 1977

*Les Lieux de Marguerite Duras*, en coll, avec Michelle Porte, Les Editions de Minuit, 1977

*L'Été 80*, Les Editions de Minuits, 1980

*Les Yeux verts*, textes, Cahiers du cinéma, n°312-313, juin 1980 et nouvelle édition, 1980

*Agatha*, Minuit. 1981

*Outside*, articles, Albin Michel. Paris. 1981

*Savannah Bay*, Éditions de Minuit, 1er éd. 1982, 2ème éd. augmentée 1983

*La Pute de la côte normande*, Éditions de Minuit, 1986

*La Vie matérielle*, P.O.L. 1987

*Ecrire*, Gallimard 1993

*Le Monde extérieur*, Outside 2 articles P.O.L. 1993

*La Mer écrite*, fotogr. H. Bram-berger Marval 1996.

## **Théâtre**

*Le Square*, sa première pièce de théâtre, Ed. Gallimard, 1955

*Théâtre I : les Eaux et Forêts*, le *Square*, *La Musica*, Gallimard, 1965.

*L'Amante anglaise*, Cahiers du Théâtre National Populaire, 1968

*Théâtre II : Suzanna Andler-Des journées entières dans les arbres-Yes, peut-être-Le Shaga-Un homme est venu me voir*, Gallimard, 1968

*L'Eden Cinéma*, Mercure de France, 1977

*Théâtre III, La Bête dans la jungle*, d'après H. James, adaptation de J. Lord et M. Duras, *Les Papiers d'Aspern*, d'après H. James, adaptation de M. Duras et Robert Antelme. *La Danse de mort*, d'après August Strindberg, adaptation de M. Duras, Gallimard, 1984

### Scénarios et/ou dialogues

Scénario d'*Hiroshima mon amour* pour Alain Resnais, 1959, Ed. Gallimard 1960 *Une aussi longue absence*, scénario et dialogue en coll. avec Gérard Jarlot, film de Henri Colpi – Gallimard -1961, Prix Médicis 1963

*Sans merveille*, réalisation M. Mitrani, avec G. Jarlot, court-métrage inédit

*Nuit noire*, Calcutta, réalisation M. Karmitz, court-métrage inédit

*Les rideaux blancs*, réalisation G. Franju, court-métrage inédit inclus dans *Un instant de paix*, 1965

*La Voleuse*, réalisation J. Chapot, inédit, 1966

## **Films**

*La Musica*, coréalisé par Paul Seban, distribution Artistes associés, 1966

*Détruire dit-elle*, distribution Benoît Jacquot, 1969. Premier film dont Duras assure seule la réalisation.

*Jaune le soleil*, distribution Film Molière, 1971

*India Song*, Gallimard, 1973, scénario, 1974, réalisé par Duras en 1975. Il obtient le prix de l'Association française des cinémas d'art et d'essai au Festival de Cannes.

*La Femme du Gange*, film, Gallimard, 1973

*Baxter, Vera Baxter*, distribution N.E.F. Diffusion, 1976

*Son nom de Venise dans Calcutta désert*, distribution Benoît Jacquot, 1976

*Des Journées entières dans les arbres*, distribution Benoît Jacquot, 1976. Prix Jean Cocteau.

*Le Camion*, avec Gérard Depardieu, distribution D.D. Prod., 1977. On y voit Duras raconter, à Depardieu, un film qui aurait été tourné par eux.

*Le Navire night*, Films du Losange, 1978

*Césarée*, Films du Losange. 1979

*Les Mains négatives*, Films du Losange, 1979

*Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne*, Films paris-Audiovisuels, 1979

*Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver*, Films du Losange, 1979

*L'Homme atlantique*, 1981

*Agatha et les lectures illimitées*, film, 1981

*Dialogue de Rome*, production Coop. Longa Gitata, 1982

*Les Enfants*, avec J. Mascolo et J-M Turine, 1985

## Annexe II

De: Lucía Vemar [lucia\\_casesco@hotmail.com](mailto:lucia_casesco@hotmail.com)

29/07/2020 9:58

Para: rosabruna@me.com

Buenos días:

Le escribo porque tengo una duda que desearía usar como base para mi TFG, y tan solo puede ayudarme usted.

Le he escuchado muchas veces, cada vez que he podido, y en un determinado momento me impactó el hecho de escucharle decir que Simone de Beauvoir era una novelista mediocre porque carecía de imaginación, ya que escribía únicamente sobre su vida o experiencias personales. Realmente, ¿usted dijo eso? Porque no quiero poner palabras en su boca que usted no haya dicho.

Y en caso de que hubiera sido así, ¿es la principal causa de su opinión negativa sobre las novelas de Beauvoir?

Ojalá me lea, muchas gracias de antemano,

Un saludo,

Lucía de Vega

---

De: Rosa Montero [rosabruna@me.com](mailto:rosabruna@me.com)

29/07/2020 19:14

Para: Lucía Vemar

Jajaja sí, pienso que es una novelista mediocre. Es una ensayista magnífica y una memorialista maravillosa pero sus novelas me parecen bastante malas y una de las razones en efecto puede ser esa falta de imaginación y ese pegarse demasiado a la realidad. Besos

<http://www.facebook.com/escritorarosamontero>

[www.twitter.com/BrunaHusky](http://www.twitter.com/BrunaHusky)

[www.rosamontero.es](http://www.rosamontero.es)

Minisite El Peso del corazón: <http://bit.ly/1K72Z3c>

Minisite La ridícula idea de no volver a verte:

<http://laridiculaideadenovolveraverte.com/>