

stifling social conventions, but it is a false liberty and the women must die or return to submission. Likewise in the structure of music and text, there is an anti-structure, a seeming intense randomness as to how scenes fit together like a montage. The unbridled passion and mystic fatalism that Tchaikovsky described in *Carmen* applies to *Falstaff* and *Dom Casimiro* as well, the "whole series of agonies to an inescapable end."³⁹

Uma cousa fica...é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me.⁴⁰

Pennsylvania State University

39 McClary, 53.

40 Caldwell trans. "One thing remains and it is the sum of sums, the rest of the residuum, to wit, that my first love and my greatest friend, both so loving me, both so loved, were destined to join together and deceive me..." Chap. CXLVIII, 262-3.

MONIKA BOEHRING

Vérité et autobiographie: *L'Amant* de Marguerite Duras et de Jean-Jacques Annaud

But the fact is that truth has never made sense to me. Truth doesn't make sense! That's why I was afraid of it and still am. Forsaken as I am, I give everything over to you – so you can make something pleasant with it.

Clarice Lispector

La vérité tient-elle toujours une place importante dans l'autobiographie contemporaine? Cette question, rendue plus aiguë par la citation de Lispector (11) mise en exergue, servira de fil conducteur de l'étude présentée¹ de *L'Amant*, texte durassien qui, selon certains, n'est pas une autobiographie² tout en étant une³. D'autant une des pierres de touche de l'autobiographie, la notion de vérité partage aujourd'hui le sort de nombreux termes épistémologiques qui sont problématisés, relativisés, et reformulés. Après la mort de Dieu et celle de l'auteur, après la crise du sujet dorénavant clivé, fragmenté, voire disséminé, et

1 Il existe deux ébauches de cette étude: "Chant de discorde, champ de bataille: *L'Amant* de Marguerite Duras et de Jean-Jacques Annaud," communication donnée en mai 1997 à l'Université de Cincinnati, et "La Nouvelle Autobiographie: le cas de *L'Amant* de Marguerite Duras", conférence donnée en novembre 1997 à l'Université Mount Allison, Sackville. Je tiens à remercier ici l'Université Dalhousie pour l'octroi d'une bourse postdoctorale "Kilham" qui m'a permis de faire des recherches dans le domaine de l'autobiographie au féminin (1997-98).

2 Dixit Jacques Lecarme lors d'un colloque sur l'autofiction, organisé en 1992 à l'Université Paris X/Nanterre. L'exclusion se comprend si l'on s'en tient aux critères lejeuniens postulant l'"identité de nom" entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle" (Lejeune 23-24, Lejeune souligne). Il est vrai que le nom de Duras figure seulement sur la couverture de *L'Amant*, non pas dans le texte même.

3 C'est ainsi que le public a lu ce texte, surtout après le passage de Duras à "Apostrophes", l'émission notoire de Bernard Pivot qui a augmenté le succès du livre.

après la dissolution des grands récits, est-il l'heure de mettre en question un des principes fondateurs⁴ du genre autobiographique?

Il semble bien que toute une génération d'écrivain(e)s (Duras, Sarraute, Ernaux, Robbe-Grillet, Simon, Barthes, entre autres) ne respectent plus les lois génériques telles que Philippe Lejeune les a formulées dans *Le Pacte autobiographique*. Ces auteur(e)s réinventent l'écriture de soi au lieu de souscrire au pacte qui, grâce à son postulat de base (l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage) garantirait la véracité des références au monde extratextuel. Contrairement à l'impératif catégorique de Lejeune - "l'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien" (1975, 25)⁵ - le genre échappe plus que jamais à la camisole de force où tel ou tel théoricien veut l'enfermer, il se crée son propre espace. Se plaçant à brouiller l'équation de l'auteur, du narrateur et du personnage principal par toutes sortes de jeux énonciatifs (par exemple l'introduction de plusieurs instances énonciatives), les auteurs contemporains n'hésitent pas non plus à perturber la temporalité chrono-logique des autobiographies classiques par de multiples infractions à la narration linéaire et, qui plus est, ils mélangent des éléments de fiction avec des faits vérifiables. Bref, ils bouleversent les conventions si bien qu'il n'est plus guère possible de distinguer nettement entre les épisodes de la "vie réelle" et des parties fictionnelles: différencier entre la représentation du monde référentiel et la pure fiction est dorénavant une affaire épineuse.

Parfois, les écrivains eux-mêmes mettent en relief leurs "transgressions", en créant des néologismes apparaissant comme sous-titres ou dans le paratexte. Ainsi trouve-t-on autofiction (Doubrovsky 74), biofiction (Robin), autographie (Gagnon), otobiographies (Derrida) etc. Les critiques, eux aussi, cherchent à

4 Rappelons l'incipit des *Confessions* de Rousseau: "Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul" (5). Pour les théoriciens de l'autobiographie, la vérité est aussi un des paramètres essentiels du genre. À titre d'exemples, voir Lejeune (1975, 36-41) et Pascal (1975). Doubrovsky, de sa part, problématise la notion de vérité dans l'autobiographie (1988).

5 Il faut pourtant ajouter que, par la suite, Lejeune est revenu sur ses convictions pour nuancer son propos (1980; 1986, 13-35; 1998).

rendre compte des changements du genre en parlant de nouvelle autobiographie⁶, de récits de soi (Harel), ou de récits de vie. Certains ne craignent même pas de forger des néologismes extrêmes, comme Annie Le Brun qui, de façon polémique et ironique, appelle de Julia Kristeva un "autobiomanphoto" (9)⁷. Cette pléthore de "nouvelles" désignations nous indique le plaisir que prennent les auteurs-créateurs à adapter l'autobiographie pour leurs propres besoins. En même temps, le foisonnement d'appellations différentes témoigne de l'effort des théoriciens qui, aux prises avec un genre fuyant, réinventent leur terminologie afin de tenir compte des changements s'opérant dans leur domaine de recherche, les récits de vie.

De quelle manière *L'Amant* participe-t-il à cette évolution générique, quels sont les problèmes soulevés par cet ouvrage soi-disant autobiographique et quelle serait la vérité de ce texte - voici une première série de questions auxquelles je tenterai de répondre. Mais puisque l'adaptation cinématographique de *L'Amant*, entreprise par Jean-Jacques Annaud, fut l'objet d'une querelle retentissante entre Duras et Annaud, dispute dont les traces se trouvent dans un entretien avec Annaud (Heymann et Frodon), je m'intéresse ensuite aux raisons possibles de ce différend. S'agit-il simplement d'une incompatibilité entre deux créateurs et de leurs conceptions divergentes en ce qui concerne le cinéma? Ou est-ce plutôt un problème "technique" - le passage d'une énonciation autobiographique, forcément personnelle, vers "l'énonciation impersonnelle" (Metz) qui, elle, caractérise le monde du film? Se pourrait-il que Duras ait l'impression qu'on lui a volé - non le texte dont elle a vendu les droits - mais une partie de sa vie, vie dont elle seule serait l'ultime témoin? Quelle serait alors la vérité qu'Annaud aurait pu trahir dans son film?

L'Amant fut, on le sait, un événement médiatique de premier ordre lors de sa parution en 1984: couronné par le prix Goncourt, ce texte marque la transformation d'une auteure réputée difficile en signataire d'un best-seller. Peu

6 Calquée sur le "nouveau roman", la désignation "nouvelle autobiographie" est maintenant omniprésente. Voir par exemple Havercroft (1995).

7 Il va de soi que le texte de Kristeva, sous-titré "roman", ne contient pas de photos. Mais un des personnages principaux, Olga, est amateur de photos qu'elle prend obsessionnellement dès son arrivée à Paris. Olga est, comme Kristeva, d'origine bulgare. Le Brun semble suggérer par son néologisme monstrueux que, pour le personnage féminin, les photos ont la fonction de prouver que la "réalité" en France est radicalement différente des conditions de vie en Bulgarie. Par extension, le roman à clé de Kristeva serait le témoin fidèle de sa vie et de son époque (depuis 1968 jusqu'aux années 80).

reprises de la traversée du fleuve par exemple qu'elle cite aux pages 110-11), maintient l'existence d'un axe syntagmatique régi par la temporalité:

En effet, le va-et-vient entre présent et passé, la quête d'une identité entre les deux visages de la jeunesse et de la vieillesse, de l'innocence et de l'alcool, la mesure même de l'abîme entre eux, tout cela soumet le récit à la tuelle de la temporalité et de la chronologie: au temps des horloges. (110)

Or, le "va-et-vient entre présent et passé" va à l'encontre d'une narration chronologique, d'une narration soumise "au temps des horloges". Certes, une diégèse (chronologique) se laisse reconstruire à partir des épisodes évoqués, mais la trame narrative de *L'Amant* se constitue d'une suite de scènes enchaînées sans égard à une temporalité linéaire.

Il est vrai que le livre commence de façon assez traditionnelle avec la scriptrice âgée à Paris, en train de réfléchir sur son "visage détruit" (Am 10). Mais même les tous premiers paragraphes ne sont pas ancrés dans une temporalité stable: l'incipit, rédigé au passé composé, évoque un épisode du passé; au deuxième paragraphe, la narratrice se souvient d'une scène itérative, décrite au présent; ensuite, elle retourne au temps du passé (composé) pour revenir aussitôt au temps du présent historique, l'époque de ses "quinze ans et demi" (11) où elle a rencontré le Chinois pour la première fois. Cette rencontre primordiale n'est pas non plus racontée de manière continue, sa narration se fait plutôt par des bribes de mémoire auxquelles se mélangent des réflexions sur la famille, Dieu, l'alcool, l'école, ainsi que des souvenirs de guerre, vécue à Paris, et des renvois à d'autres régions en Indochine et France, tel le Loir-et-Cher où la mère de la narratrice s'est réfugiée plus tard pour mourir. Le cadre spatio-temporel ainsi esquissé se situe fragilement entre fiction et non-fiction, car bien qu'il y ait des référents indubitables (Paris, le Loir-et-Cher, le Mékong, Saigon etc.), ces endroits sont aussi teintés de fictionnalité, en raison des renvois multiples à l'oeuvre romanesque de Duras, tissu de fictions que la scriptrice entremêle au réseau référentiel⁸.

8 On sait que Duras prend des libertés avec la géographie, comme elle le dit elle-même dans les "Remarques générales" précédant *India Song* (9). Dans un commentaire sur la genèse de *L'Amant*, Robbe-Grillet, conscient de ce fait, croit même avoir découvert une erreur factuelle que Duras aurait faite en désignant le Mékong comme fleuve de la traversée. Il insiste sur le fait que le Mékong ne se trouve pas à Saigon, mais à côté de Sadek "où elle [Duras] a vécu aussi" (120). Or, c'est Robbe-Grillet qui se trompe, car le voyage de la jeune fille commence bien à Sadek, non pas ailleurs: retournant au pensionnat après avoir passé les vacances chez sa mère qui est institutrice à Sadek, la fille doit traverser le "Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et

après, les médias renforcent cette impression par le passage en direct de Duras à l'émission "Apostrophes" de Bernard Pivot. Dès lors, tout le monde croit connaître les détails les plus intimes de la vie de Duras, son adolescence vécue dans la pauvreté au Vietnam, son premier amour, un riche Chinois, etc. Or, cette réception est superficielle sinon fautive, comme l'a démontré Calle-Gruber qui décèle deux ambiguïtés du texte "favoris[ant] le malentendu": "le *dispositif autobiographique* qui invite à l'illusion réaliste tout en inscrivant par endroits son déni; le *personnage de l'Amant* qui incline à l'identification de quelque roman sentimental mais se révèle par ailleurs insolite" (107, Calle-Gruber souligne).

Laissant de côté la partie traitant du personnage de l'Amant qui ne m'intéresse pas ici, je prendrai les passages consacrés aux questions génériques comme point de départ de ma propre réflexion. Pour Calle-Gruber, *L'Amant* comprend trois "aspect[s] déceptif[s]" (110) déjouant la lecture autobiographique au sens conventionnel: premièrement, l'identité du sujet énonciateur est douteuse, puisque le "Je Narrateur reste sans nom" (110), problème typiquement lejeunien. Deuxièmement, la narration traditionnellement linéaire rétrospective du genre n'est maintenue que partiellement: interrompue fréquemment par "la récurrence d'une identique séquence" (110), il y a deux axes le long desquels se construit le texte, l'axe syntagmatique (linéaire), et celui des "récit[s] paradigmatique[s]" (110), c'est-à-dire la reprise d'une même scène à des endroits différents. Et dernièrement, il est impossible de lire *L'Amant* sans se rendre compte des intertextes qu'il contient: nombreux sont, en effet, les renvois directs à l'univers durassien romanesque, notamment à *Un barrage contre le Pacifique*, au *Vice-consul* et à *India Song*. Calle-Gruber parle donc à juste titre de "l'émergence d'une autographie" (112) où l'accent serait mis sur le caractère (inter-)textuel plutôt que sur le côté autobiographique. Sans trop insister sur l'intertextualité interne qui, on le sait, caractérise l'oeuvre entière de Duras, j'aimerais revenir aux deux premières parties de l'argument.

Comme le mentionne Calle-Gruber (110), la gageure de l'unité du sujet n'est pas tenue dans *L'Amant*. En effet, il y a plusieurs "écarts énonciatifs" (Havercroft 1992) au niveau pronominal qui se font remarquer: tout d'abord le dédoublement du «je», élément nécessaire de tout projet autobiographique. Le «je» durassien réfère à tour de rôle au sujet de l'énonciation (l'instance productrice du texte), et au sujet de l'énoncé (c'est-à-dire le sujet représenté), ce dernier étant pourtant également évoqué sous forme de la troisième personne, «elles». Ces glissements pronominaux sont accompagnés de multiples téléscopages spatio-temporels rajoutant à l'instabilité du texte au niveau de l'énonciation. Et c'est précisément ici que je ne suis pas entièrement d'accord avec Calle-Gruber qui, tout en soulignant la présence des récits paradigmatiques (les nombreuses

Plus importants que ces instabilités aux niveaux de l'espace et du temps sont toutefois certains énoncés qui s'opposent diamétralement au prototype générique. Ainsi, la scriptrice annonce-t-elle dès le début que son projet d'écriture diffère des formes autobiographiques consacrées:

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. (14)

Tout en déclarant que l'histoire de sa vie n'existe pas, l'énonciatrice se met ensuite à raconter une partie de cette vie, mais elle le fait en abolissant les conventions: "pas de chemin, pas de ligne". Mais comment comprendre le passage qui suit: "Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne"? À mon sens, cette citation exprime la mise en question radicale du sujet autobiographique classique. Celui-ci essaie de faire croire que sa vie se laisse retracer à partir d'un centre, d'un sujet univoque, de "quelqu'un" qui, s'approchant du passé, se le réapproprie en lui donnant un sens. Or, il n'en est rien, selon Duras. Le sujet de l'énoncé (celui du passé) n'est pas une donnée stable qu'il s'agit tout simplement de retrouver. Les vastes espaces de la mémoire ne contiennent personne de figé, tout prêt à être déterré. Le sujet d'autrefois est toujours déjà une construction ou une reconstruction. «Je», c'est toujours une autre chez Duras: celle qui, remontant au passé, se projette en même temps vers l'avenir, qui se recrée tout en s'inventant pour la postérité. Rien de surprenant alors que l'instance «je» de *L'Amant* déjoue son unicité trompeuse en cédant souvent sa place au pronom «elle», en se décrivant de l'extérieur: "l'enfant" (passim), "la petite" (passim), "la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or" (42), "la fille de l'institutrice de Sadec" (110). Rien d'étonnant non plus que ce soit un objet inexistant, fictif, qui est la motivation profonde de l'écriture de *L'Amant*. Sachant que les moments cruciaux de notre vie gagnent leur signification seulement rétrospectivement, puisqu'ils se vivent le plus souvent de façon inconsciente, la scriptrice commence le récit de sa rencontre avec le Chinois par la description d'une photo inexistante:

Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. [...] Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette

Sadec" (Am 17), pour ensuite continuer à Saigon. Quant aux fleuves, Robbe-Grillet a pourtant raison: c'est bien la rivière Saigon, non le Mékong, qui passe près de Saigon.

traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. [...] C'est pourquoi [...] elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (16-17, je souligne)

C'est donc un manque central, non pas le trop-plein d'une expérience vécue, qui provoque l'écriture du texte. Celui-ci est même motivé par ce vide, comme le *Ravissement de Lol V. Stein* l'était par le mot-trou que Lol n'a pu trouver (RLVS 48)⁹. Confrontée à l'absence d'une trace concrète de cet instant de sa vie, la scriptrice commence à s'interroger sur ce moment, à s'en souvenir, à se l'imaginer. De fait, après avoir constaté l'inexistence de la photo, elle se met à la narrativiser dans une description détaillée des vêtements qu'elle aurait pu porter ce jour-là. Arrivée aux chaussures, elle affirme:

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. [...] Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça, ces talons hauts sont les premiers de ma vie, ils sont beaux [...]. (18-19)

Du point de vue logique, le raisonnement de l'extrait est évidemment peu concluant, car les expressions modalisantes "je dois porter", "je pourrais porter", "je me veux comme ça" sont incapables de garantir la conséquence: "alors je les porte"¹⁰. Mais la logique formelle n'a rien à voir avec le projet d'écriture de Duras. Pour elle, "raconter sa vie" n'implique pas de la prendre en direct, comme l'analogie avec la photo inexistant le fait comprendre, la véritable gageure de son autobiographie est ailleurs. Au lieu de présenter l'illusion d'une histoire transparente, le premier amour d'une adolescente, le récit durassien mise plutôt sur la re-découverte et la mise en scène d'un désir dépassant le vécu (le *bios*), désir résumé par quelques mots: "Je veux écrire" (Am 29). *L'Amant*, cette autographie, retrace donc une double initiation: l'enfant devient femme par sa rencontre avec l'homme; «elle» se transforme en «je» par le contact avec l'autre. Mais en même

9 Le manque est aussi au centre d'un autre texte durassien, *Emily L.*, comme l'a montré Berthany Ladimer (1990).

10 Il est d'ailleurs intéressant de noter que la description des chaussures fut une des causes de l'éclat entre Duras et Annaud. J'y reviendrai.

temps s'accomplit un rite de passage différent: désireuse de l'homme, l'enfant l'est aussi de l'écrit, désir qui se réactualise au moment même de l'écriture¹¹. Écrire pour Duras, c'est s'écrire, se créer, se recréer, s'inventer, se faire une image dont elle seule est la source:

Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. (20)

Or, cette "mise à la disposition de tous" ne signifie pas le glissement du sujet féminin vers la femme-objet, au contraire, elle est voulue:

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. [...] Je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup. Mais moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose, par exemple, oui, d'autre chose, par exemple d'esprit. *Ce que je veux paraître je le parais [...].* (25-26, je souligne)

Et, un peu plus loin:

Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. [...] Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère: *ce que je veux c'est ça, écrire.* (29, je souligne)

Faut-il attribuer la détermination qu'exprime ici la jeune fille à la perspective de la scriptrice âgée qui, rétrospectivement, sait que la volonté d'écrire s'est en effet transformée en livres, ou s'agit-il d'un véritable souvenir du passé? Le glissement du sujet de l'énonciation ("Je vois bien que tout est là") au sujet de l'énoncé ("Déjà je l'ai dit à ma mère") se fait discrètement, presque subrepticement, et il importe finalement peu de savoir si le désir d'écrire s'est manifesté exactement à l'âge de quinze ans et demi ou non. Mais ce qui s'exprime clairement dans l'extrait, c'est l'urgence du désir, réitéré deux fois de suite. L'objectif étant évident, "écrire", il reste pourtant le problème du nom, problème qui a dû se

poser à Duras dès les premiers textes destinés à la publication: comment signer ses livres? Et pourquoi n'utilise-t-elle pas son nom propre plus tard dans *L'Amant*?

Admettons un instant l'importance du nom, condition *sine qua non* du pacte autobiographique selon Lejeune. Pour le théoricien, des tromperies touchant au nom sont même inimaginables, car "chacun tient à son nom" (1975, 26). Mais réfléchissons à ce présupposé du point de vue d'un auteur femme (j'emploie ce terme ambigu exprès pour faire ressortir les complexités de la question): le nom propre, qu'implique-t-il pour une femme? Peut-on même dire qu'elle en a un¹²? Pour Hélène Cixous, la femme n'est justement qu'un "complément-de-nom":

[E]lle est retenue, par mille liens, accrochée, conjuguée, cordons, chaînes, filet, laisse, écuelle, réseau de dépendances asservissantes, rassurantes. Elle est définie par ses appartenances, *femme de*, comme elle a été fille de, de main en main, de lit en niche, de niche en foyer, la femme en tant que complément-de-nom, a beaucoup à faire pour trancher. (45, Cixous souligne)

L'extrait cité met les difficultés onomastiques des écrivaines en évidence, le nom propre n'étant pas une donnée simple, comme le prétend Lejeune - il est en vérité assez problématique. Car pour chaque femme, il est essentiel de savoir comment elle signe son texte: du nom du père, de celui du premier ou deuxième époux, d'un pseudonyme? Quelle est l'identité qu'elle met en jeu (et en circulation) par l'écrit? Comment écrire en tant que femme? Ces questions, beaucoup d'auteures les ont déjà posées¹³, mais il semble que d'aucuns continuent à bâtir leurs systèmes en privilégiant le point de vue de "l'homme", terme supposément générique qui exclut pourtant souvent le sujet féminin et son expérience.

Pour Marguerite Duras, née Donnadieu, le nom propre pose des problèmes particuliers: dans ses entretiens avec Xavier Gauthier, elle admet qu'elle "tenait" [s]on nom dans une telle horreur qu'elle arrivait à peine à le prononcer" (23-24). Le patronyme Donnadieu a sans doute pesé lourd sur la jeune fille qui, dans *L'Amant*, est sur le point de découvrir sa sensualité, qui se cherche en tant que femme, en tant qu'individu. Plutôt que de se donner à Dieu, l'adolescente se

12 Je pense ici évidemment à une génération de femmes qui, en se mariant, prenaient "tout naturellement" le nom de leur époux. Entre-temps, on a quand même fait un peu de progrès.

11 Pour Janice Morgan, ce désir est peut-être même le plus important: "[P]erhaps the real subject of *L'Amant* [...] is writing - that is, the origins of Duras's desire to write and with that, her means of access to that writing" (272).

13 À titre d'exemples, voir les ouvrages de Cixous, Gagnon et Leclerc (1977), de Virginia Woolf (1931), ou de Nicole Brossard (1985).

donne à l'homme, au plaisir. Avidé de connaître la passion, elle ne réfléchit même pas aux conséquences de sa conduite, conduite condamnée par l'égglise et les colons français qui exigent de leurs filles qu'elles se réservent pour un futur mari (Am 114). La jeune femme fait le même geste d'insoumission, voire de transgression, quand elle commence à écrire: au lieu de publier son premier roman sous le nom de Donnadieu, patronyme qu'elle refuse, ou sous le nom de son mari, (Robert) Antelme, l'auteur adopte un nom de plume, Duras. Ce pseudonyme toponymique, emprunté à un village situé dans le Lot-et-Garonne, garde le lien patronymique tout en l'esquivant: selon Vircondelet, biographe de Duras, le père de Marguerite fut originaire du Lot-et-Garonne (18). Du même coup, le nom choisi abolit la référence à Dieu, il détruit et la passivité inscrite dans "donnée à Dieu" et l'impératif implicite "donne à Dieu". Le geste de se nommer elle-même met en relief l'indépendance de l'auteur qui, libre dans l'acte d'écrire, fait ses propres choix et ne doit rien à personne.

Duras se crée une marge semblable de liberté dans son autobiographie: laissant vide la place de son nom "propre" à l'intérieur de *L'Amant*, l'auteur semble indiquer qu'elle n'est pas là où l'on pense qu'elle devrait être, elle est ailleurs, dé-placée. De plus, en dédoublant les pro-noms qui, eux, occupent la place du nom, la scriptrice souligne une autre évidence: l'identité féminine ne va jamais de soi¹⁴, elle n'est pas donnée par le nom - ce dernier ne garantit jamais rien. Contrairement à ce que Lejeune semble croire, l'identité des femmes est fragmentaire, comme le suggère Cixous dans le passage précité, elle se constitue à partir de facettes multiples qui, chez Duras, prennent des formes variées: le «je» des sujets de l'énonciation et de l'énoncé, «elles», une autre, l'enfant, la jeune fille, etc. L'absence éclatante du nom propre dans *L'Amant* illustre donc particulièrement bien les problèmes identitaires et onomastiques du sujet féminin. De fait, cette absence ainsi que les autres procédés d'autoreprésentation dans *L'Amant* mettent en question l'effort de Lejeune qui fonde le genre sur une donnée aussi problématique que le nom propre.

Pourtant, personne n'échappe à son nom ni à son pseudo-nom. Malgré la subtilité des stratégies textuelles mises en place, le nom adopté se retourne contre sa créatrice pour l'emprisonner à jamais, au moment de l'adaptation filmique de *L'Amant* au plus tard. Le pseudonyme Duras, associé dorénavant au prix Goncourt, devient synonyme du succès commercial à venir, surtout lorsqu'il se joint à celui du réalisateur renommé, Jean-Jacques Annaud. Car la constitution

précaire du sujet féminin, qui refuse le rapport d'identité avec son nom propre dans le texte, ne peut être maintenue dans la mise en scène figeant en images ce que les mots suggèrent seulement. Le pseudonyme, ce signe libérateur de l'auteur, devient marchandise dès qu'il s'attache au film.

Que dire de "la nature économique du Nom"? Barthes, auquel j'emprunte la formule, avait déjà réfléchi à ce sujet. Parlant de littérature (mais ajoutant "ailleurs aussi?"), il affirme que le nom propre "est un instrument d'échange: il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme: c'est un artifice de calcul qui fait qu'à prix égal la marchandise condensée est préférable à la marchandise volumineuse" (101). Appliqué à *L'Amant*, on pourrait dire que le film réussit tout ce dont parle Barthes: à la lecture patiente du livre, sollicitant l'imaginaire du lecteur, se substitue le film qui, affichant l'illustre signifiant Duras, le couvre aussitôt par d'autres signifiants tout faits, les images. Ces images n'ont pourtant plus rien à voir avec leur source textuelle. Car cette dernière, en montrant ses jeux énonciatifs du doigt, déjoue constamment l'illusion référentielle et maintient de par ce fait un espace de liberté important, pour l'auteur aussi bien que pour le lecteur. Selon Morgan, ces jeux de distanciation contribuent même de façon essentielle à l'authenticité du texte:

[I]t is precisely through a certain artifice and duality that Duras's narrative is able to achieve its authenticity. Moreover, the tension that exists in the written text between intimacy and distance, deception and sincerity, language and silence is, in fact, intrinsic to the experiences as she lived them. (273)

Le film par contre, tourné au Vietnam et exploitant le côté exotique de son modèle, succombe aux plaisirs faciles: cherchant à transposer l'histoire d'un premier amour en belles images, il élimine toute la tension inhérente au texte et investit surtout les niveaux référentiel et sexuel. Pour peu d'argent, le spectateur reçoit ainsi une "marchandise condensée"; reste à savoir si celle-ci est vraiment "préférable à la marchandise volumineuse", c'est-à-dire le livre, ou si elle n'est qu'un "artifice de calcul" qui rapporte une somme considérable à ses créateurs (producteur, réalisateur, distributeur etc.). Mais évitons les jugements trop rapides et étudions de près ce qui se passe lorsque le texte est porté à l'écran.

Malgré les réserves déjà exprimées, on ne peut nier que Jean-Jacques Annaud ait fait un effort. Admirant l'ouvrage durassien, il cherche à garder sa "dimension littéraire" (*Le Monde* 30) en citant certains passages du texte mot à mot dans le film. Pour ce faire, il emploie Jeanne Moreau, actrice que Duras avait engagée dans le temps pour un de ses films (*Nathalie Granger*). Moreau récite en voix off les réflexions de la scriptrice à l'âge mûr, tandis que Jane March joue le

14 Je ne prétends pas qu'elle aille de soi chez les hommes, mais ceux-ci semblent du moins connaître la stabilité du nom propre qui m'intéresse ici.

personnage jeune de l'auteur.¹⁵ Cherchant à mettre en relief le côté littéraire, le film s'ouvre sur l'acte d'écrire: on entend une plume, grattant sur papier, et voit brièvement une pile de livres, signés Duras. La plume est tenue par une main portant une bague énorme (on sait que Duras aimait mettre des bagues). À la suite de ce plan, on passe à une photo de Duras à l'âge de dix-huit ans. Cette photo, publiée aussi dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (43), apparaît après la sortie du film sur la couverture de certaines éditions de *L'Amant*: ainsi commence la prolifération des images vraies et fictionnelles de "Duras"¹⁶, circulation commerciale combien éloignée de la photo inexistante centrale au texte. Pendant le défilé de ces plans, on entend la voix off de Jeanne Moreau qui récite le troisième paragraphe de *L'Amant*. La fin du film, identique à celle du livre, insiste également sur l'aspect littéraire: on nous montre de dos une femme âgée, assise au bureau, entourée de livres, qui reçoit un coup de téléphone. À l'appareil, c'est le Chinois, de passage à Paris, qui, sachant que Duras "avait commencé à écrire des livres" (Am 142), lui dit qu'il l'aime toujours. Le générique qui suit passe sur un dernier plan, le soleil couchant, image qui pourrait indiquer que la vie de l'auteur tire à sa fin, mais elle se laisse également comprendre comme écho au début du film durassien *India Song* qui, lui, s'ouvre sur un coucher du soleil. Étant donné le soin qu'Annaud a pris avec tous ces détails, comment se fait-il que l'auteur désavoue complètement le film?

Une première évidence s'impose: si l'on connaît l'œuvre filmique de Duras et d'Annaud, on sait que les deux cinéastes ont des conceptions totalement

différentes du cinéma¹⁷. Le goût vif pour le cadre exotique de *L'Amant* se voit dans chaque scène d'Annaud. Réalisant son film au Vietnam, il crée des images somptueuses et sensuelles: l'immensité du Mékong, des buffles, des rikshas, la pluie torrentielle, la chaleur, la peau moite des amants, bref, Annaud est amoureux de la représentation des lieux et des personnages. Or, pour Duras, l'essentiel du cinéma, c'est le texte, non pas les images:

Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. [...] [C]'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. (1980, 49)

Le projet cinématographique de Duras n'est pas de fournir de belles images à consommation, au contraire, c'est plutôt l'écoute du texte qui compte dans ses films à elle. Cette écoute, combinée avec des images "passe partout", donne accès à l'imaginaire, espace fondamental pour elle. Peu lui importent les détails concernant le lieu de tournage, détails qui, pour Annaud, sont capitaux. Ce dernier, en situant son film au Vietnam, fait d'une pierre deux coups: choisissant le cadre non seulement vraisemblable mais authentique du Vietnam où Duras vécut sa jeunesse, il peut s'en donner à cœur joie dans la recherche d'images chargées d'atmosphère, de couleurs, de bruits. La réalisatrice, elle, dirait à cet égard¹⁸:

Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. [...] Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir. (1980, 68)

Refusant l'illusion référentielle avec ses pièges (celle-ci est, après tout, également construite, selon les modalités de l'appareil cinématographique), Duras mise sur la vérité **intérieure** des choses et des histoires, non pas sur une vérité ancrée dans des référents externes. Sa vérité demande à être découverte, dans les interstices, les dérapages et les glissements d'un nom, d'un pro-nom, de lieux infiniment

15 *L'Amant* (1992) par Jean-Jacques Annaud. Scénario: Jean-Jacques Annaud et Gérard Brach. Producteur: Claude Berri. Musique: Gabriel Yared. Le Chinois: Tony Leung. La jeune Française: Jane March. Sa mère: Frédérique Meüniger. Voix off: Jeanne Moreau. Le petit frère: Melvil Poupaud. Le frère aîné: Arnaud Giovaninetti.

16 Je pense ici à Jane March qui représente "Duras" sur les affiches de cinéma, mais je pense également à l'âge prétendu (dix-huit ans) de Duras sur la photo. Abstraction faite du maquillage, elle y a l'air plus jeune.

17

Dans l'article du *Monde* (Heymann et Fardon), on apprend qu'Annaud n'envisageait pas de travailler avec Duras puisque celle-ci était à l'hôpital lorsqu'il avait accepté de faire le film. L'auteur sortie, elle voulait rencontrer le cinéaste pour parler du projet; c'est au cours de ces entretiens que leur relation s'est désagrégée de plus en plus.

18

La citation suivante se trouve dans *Les yeux verts* où Duras parle de ses propres films (68).

superposables. Cette vérité intérieure se révèle, entre autres, dans les scènes d'amour de *L'Amant*, scènes particulièrement difficiles à transposer en images filmiques.

Dans le livre, les rapports sexuels entre le Chinois et la jeune fille sont traités de manière explicite, sans mièvreries. Ce qui est primordial dans ces épisodes, c'est que focalisation et énonciation sont entièrement assumées par le sujet féminin: "[E]lle sait tout à coup: il lui plaisait déjà sur le bac. Il lui plaît, la chose ne dépendait que d'elle seule" (Am 48). Cette détermination d'être en charge s'est déjà exprimée dans les extraits précités, "Ce que je veux parâître je le parais" (26), et "C'est ma volonté [...] je me veux comme ça" (19). Aussi le sujet féminin tient-il toujours les fils en main, même dans les passages où la scriptrice se représente sous la forme du pronom «elle». La citation suivante, ponctuée par l'emploi anaphorique de la troisième personne et du verbe "savoir", témoigne de cette certitude:

L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage, au moment où il est descendu de la limousine noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur. Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait. (Am 45-46)

Or, dans le film, les rôles sont renversés: la femme, tout en restant au centre, cesse d'être sujet, elle devient objet du regard, regard masculin sur lequel elle n'a plus aucune prise. Le «je» féminin est remplacé par des jeux cinématographiques multiples - mise en scène, cadrage, éclairage, choix des plans, leur montage -, le tout dirigé par le réalisateur, Jean-Jacques Annaud. Mais il y a plus: si l'on prend conscience du fait que la caméra enregistre à plusieurs reprises en gros plan le plaisir qui s'exprime sur le visage de la femme lors des cinq scènes d'amour, et qu'on remarque par la suite que le visage de l'homme n'est montré que rarement et très brièvement pendant l'acte sexuel, il est très évident que les rapports de force ont radicalement changé¹⁹. Ce n'est plus la scriptrice décrivant

19 Dans l'entretien avec Jean-Jacques Annaud, publié dans *Le Monde* (31), le réalisateur parle des difficultés des cinq scènes d'amour (éclairage etc.). Bien qu'il fasse référence aux deux corps unis dans le plaisir, il est révélateur qu'il mentionne à plusieurs reprises les gros plans consacrés au visage et au corps de Jane March. Ceci confirme ce que le film fait voir: l'objet principal du regard, c'est la femme dans sa nudité. L'homme par contre est souvent filmé de dos pendant l'acte sexuel.

la façon dont elle est regardée ou, pour emprunter la formule si juste de Janice Morgan, ce n'est plus "Duras consciously watching herself being watched, being enchanted by the phenomenon, writing about it" (274). Tout au contraire, le point de vue féminin est éclipsé, voire supprimé. On passe du sujet féminin du texte à la femme représentée en tant qu'objet sexuel, femme présentée au regard indiscret du voyeur qui la surprend au moment de la jouissance. Peu importe que cette jouissance n'est qu'une mise en scène, le positionnement de la femme comme objet reste le même. Pour Elizabeth Bruss et Anne Freedman, cette transformation du sujet en objet est même incontournable dès qu'on passe de l'autobiographie écrite au film. Lorsque l'oeil de la caméra remplace l'instance «je» (ou, pour reprendre le jeu des homonymes anglais: the «I» becomes «eye» [Bruss]), tout ce qui est subjectif est nécessairement transformé en objet par la caméra (Freedman 308), d'autant plus que l'instance responsable de la mise en scène change aussi. Tandis que l'écart entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé n'est pas un abîme dans *L'Amant*, (puisque'il est médiatisé par le sujet féminin sous-tendant le texte entier), cet écart devient infranchissable dans le film: reléguée à la position de l'objet du regard, la femme perd tout son pouvoir énonciateur. Dès lors le sujet masculin l'emporte sur le sujet féminin, avec toutes les conséquences que cela entraîne. Lucide, Bruss résume bien ces problèmes de l'adaptation filmique d'une autobiographie: "It is not, then, the *autobiography* that is the source of the difficulties [of film autobiography] but the circumstances under which that *autobiography* is told" (299, Bruss souligne).

Faut-il toujours s'étonner que Duras ait réagi contre l'emprise de l'autre, l'étranger, l'hétéro, sur ses matériaux autobiographiques? Il est vrai que la querelle commence à partir de détails tout à fait insignifiants, tels le choix de certains adjectifs utilisés dans le script (Duras s'oppose par exemple aux chaussures "dorées" qu'emprunte Annaud, bien que ces mêmes chaussures figurent dans son texte [*Le Monde* 30, Am 18-19]). Mais la dispute devient rapidement plus aigre; en effet, elle éclate lorsqu'Annaud annonce qu'il terminera son film par le passage final du texte, le fameux coup de téléphone du Chinois. L'idée de représenter cette scène sur pellicule est, pour Duras, insupportable. Au lieu de continuer leurs entretiens, Duras réussit à renégocier le contrat avec le producteur du film, Claude Berri. Dès lors, le metteur en scène tournera son film en toute liberté, et l'auteure aura le droit de récrire *L'Amant*, projet qui s'achève en 1991 avec la parution de *L'Amant de la Chine du Nord* chez Gallimard.

En un sens, cette brouille fut inévitable, non pas en raison des menus détails conflictuels que mentionne Annaud, mais à cause de l'impossibilité fondamentale du projet: si l'on en croit Freedman, la transposition d'une autobiographie en film ne peut réussir, puisque les procédés sémiotiques régissant les deux domaines

sont incompatibles (308). De plus, la rupture entre Duras et Annaud ne se fait pas entre instances énonciatives textuelles (ou filmiques), instances aisément manipulables, elle se fait entre deux sujets vivants, extratextuels qui, s'affrontant, ne peuvent plus se réfugier derrière les masques qu'ils prennent d'habitude dans leurs créations. L'opposition entre les créateurs féminin et masculin est absolue, bien que le dernier ne veuille que "réussir un film, [...] le réussir pour elle, et le lui offrir" (Annaud, *Le Monde*, 30). Toutefois, l'offre n'est pas acceptée: la "vie" ainsi transposée est méconnaissable à la personne qui fut à son origine, cette vie-là ne correspond pas à la vérité intérieure du sujet féminin.

Quel est alors le rôle de la "vérité" dans la double version, textuelle et filmique, de *L'Amant* ou, autrement dit, peut-on toujours parler de la vérité en ce qui concerne cet univers mi-fictionnel mi-référentiel que proposent les deux créateurs? Si l'on tient compte de la complexité des procédés énonciatifs de l'ouvrage durassien, il faut bien admettre qu'il serait vain de chercher la vérité à l'extérieur du discours, dans la "réalité", d'autant plus qu'il y a certains qui, connaissant Duras lors de sa jeunesse, "nient totalement l'existence de ce Chinois"²⁰. Si cette remarque était vraie, la vérité référentielle (autobiographique) du texte durassien serait nulle et non avenue. Or, si l'on pose la question de la vérité en termes de la sémiotique greimassienne, il est même impossible d'établir une relation entre le vrai et un référent externe, puisque la "vérité", ou plutôt la vérédiction, se situe nécessairement à l'intérieur du discours. Les "effets de sens «vérités»" sont le produit de procédés langagiers fonctionnant de telle manière que le "croire-vrai" de l'énonciataire résulte du "faire-croire" de l'énonciateur, l'adhésion de celui-là ne serait donc que l'accomplissement des procédures de persuasion employées par celui-ci²¹. Énonciateur et énonciataire sont cependant pour Greimas et Courtés seulement des "actants" qui sont souvent

subsumés synchroniquement par un seul acteur, le sujet de l'énonciation [...]. La persuasion et l'interprétation, le *faire-croire* et le *croire-vrai* ne sont alors que des procédures syntaxiques, susceptibles de rendre compte d'une «quête intérieure de la vérité», d'une «réflexion dialectique», appelée ou non à être manifestée sous forme de discours à vocation scientifique, philosophique ou poétique. (418, les auteurs soulignent)

20 Robbe-Grillet a fait cette remarque lors d'une discussion au sujet de l'autobiographie (119). La suite de mon argumentation montrera les raisons pour lesquelles il ne me semble pas essentiel de chercher la "vérité" au niveau des anecdotes où les rumeurs s'annulent mutuellement.

21 Voir les entrées "Vérité" et "Vérédiction" chez Greimas et Courtés (417-18, 420).

Même si l'on comprend la vérité en ce sens, *L'Amant* ne cesse d'étonner, car le "croire-vrai" de la scriptrice s'affirme curieusement aux mêmes moments qu'elle admet la défaillance de sa mémoire: "Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte" (Am 18-19). Cet exemple est loin d'être unique, le texte est en effet parsemé de passages où l'incertitude concernant le passé est contrebalancée par la volonté de voir (et de croire) les choses telles qu'elles se présentent au sujet de l'énonciation au moment de l'écriture²². Il est donc clair que *L'Amant* retrace cette quête du sujet énonciateur qui cherche sa vérité intérieure, vérité à prendre ou à rejeter par le lecteur ou la lectrice. Ceux-ci, libres des contraintes du pacte autobiographique que Duras n'a pas signé, doivent eux-mêmes établir la place qu'ils donnent à ce texte, place à déterminer chaque fois qu'ils (re-)lisent cet ouvrage situé sur le continuum entre vérité et fiction.

En effet, tenter de chercher la vérité (extratextuelle) dans les écrits soi-disant autobiographiques n'a pas beaucoup de sens: "[T]he fact is that truth has never made sense to me. Truth doesn't make sense! That's why I was afraid of it and still am. Forsaken as I am, I give everything over to you - so you can make something pleasant with it." La citation de Lispector (11) illumine bien les relations difficiles que le sujet postmoderne entretient avec la vérité. Perdue à jamais depuis Nietzsche²³ au plus tard, la vérité ne peut se constituer que par un travail intersubjectif, travail entrepris par les instances productrices et réceptrices. Le plaisir résultant de cette quête de vérités est multiple, c'est le plaisir du texte infiniment ouvert aux interprétations. D'ailleurs, malgré la querelle avec Annaud, Duras ne fut pas dupe de la liberté fondamentale de l'instance réceptrice. Son dernier livre, *La Mer écrite*, publié au mois même du décès de l'auteure (mars 1996), comprend des photos prises par Hélène Bamberger ainsi que des bribes textuelles de Duras. Une des images, représentant selon l'index l'estuaire de la Seine, est accompagnée de l'énoncé laconique suivant qui, en guise de conclusion, ouvrira cette étude à l'espace intersubjectif de la lecture:

22 La modalisation prend beaucoup de formes dans le texte: le conditionnel ainsi que d'innombrables verbes et adverbess comportant un jugement (peut-être, bien sûr, cela devait se passer, je pourrais me tromper, je crois avoir dit, elle a dû rester, je dois avoir huit ans, etc.).

23 L'écho de Nietzsche (9) se fait clairement entendre dans la première partie de la citation de Lispector.

Je ne sais plus rien.
C'est peut-être le Chili ou un Japon très revu
et très corrigé.
Ça dépend de vous, cher spectateur. (26-27)

Mount Allison University

Ouvrages cités

- Annaud, Jean-Jacques. *L'Amant*. Film. Renn Productions, Burril Productions, Films A 2, 1992.
- Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- Brossard, Nicole. "Accès à l'écriture: rituel langagier." *La Lettre aérienne*. Montréal: Éd. du remue-ménage, 1985. 131-39.
- Bruss, Elizabeth. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton UP, 1980. 296-320.
- Calle-Gruber, Mireille. "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?" *Littérature* 63 (1986): 104-19.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon, et Annie Leclerc. *La Venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977.
- Derrida, Jacques. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.
- Doubrovsky, Serge. "Autobiographie / vérité / psychanalyse." *Autobiographies: de Cornille à Sartre*. Paris: PUF, 1988. 61-79.
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Nathalie Granger*. Film. Distr. Films Molière, 1972.
- . *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *India Song. Texte théâtre film*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *India Song*. Film. Distr. Films Armorial, 1975.
- , et Xavier Gauthier. *Les Parleuses*. Paris: Minuit, 1974.
- , en collaboration avec Michelle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.
- . *Les Yeux verts*. Numéro spécial de *Cahiers du cinéma* 312-13, 1980.
- . *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.
- . *Emily L.* Paris: Minuit, 1987.
- . *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *La Mer écrite*. Paris: Marval, 1996.
- Freadman, Anne. "... you know, the enunciation..." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 22.2 (1995): 301-18.
- Gagnon, Madeleine. *Toute écriture est amour. Autobiographie 2*. Textes réunis et présentés par Jeanne Maranda et Maïr Verthuy. Montréal: VLB, 1989.

- Greimas, Algirdas J., et Joseph Courtés. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Harel, Simon (s. la dir. de). *Le Récit de soi*. Numéro spécial de *Tangence* 42, 1993.
- Havercroft, Barbara. "Je/tu/elle: écarts énonciatifs au féminin dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf." *Protée* 20.3 (1992): 46-53.
- . "L'éclatement du sujet dans la 'nouvelle autobiographie' de Robbe-Grillet." *Itinéraires et contacts de cultures* 18-19, Paris: Harmattan (1995): 33-41.
- Heymann, Danièle, et Jean-Michel Frodon. "L'Amant, le nouveau film de Jean-Jacques Annaud." *Le Monde*, jeudi 23 janvier 1992. 29-31.
- Kristeva, Julia. *Les Samurais*. Paris: Fayard, 1990.
- Ladimer, Bethany. "The Space of a Woman's Autobiography in *Emily L.*" *Dalhousie French Studies* 18 (1990): 61-80.
- Le Brun, Annie. *Vagü-prop, Lâchez tout et autres textes*. Paris: Éd. Ramsay / Jean-Jacques Pauvert, 1990. Rééd. de *Lâchez tout*. Paris: Éd. du Sagittaire, 1977.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- , Serge Doubrovsky et Jacques Lecarme. *Autofictions et Cie*. Paris: Service 10/Fusion, Université de Paris X, 1993.
- . *Les Brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.
- Lispector, Clarice. *The Passion according to G.H.* Transl. Ronald W. Sousa. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991. Surtout 175-214.
- Morgan, Janice. "Fiction and Autobiography/Language and Silence: L'Amant by Duras." *French Review* 63.2 (1989): 271-79.
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Berlin: Walter de Gruyter, Kritische Gesamtausgabe, Abt. 6, Bd. 2, 1968 [1886]. *Par-delà bien et mal: prélude d'une philosophie de l'avenir*. Trad. Cornélius Heim. Paris: Gallimard, Folio/Essais, 1987.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. New York and London: Garland, Reprint 1985 [1960].
- Robbe-Grillet, Alain. "Discussions après les communications." *Autobiographie & Avant-garde*. Éd. Alfred Hornung et Ernstpeter Rube. Tübingen: Gunter Narr, 1992. 119-29.
- Robin, Régine. *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*. Montréal: XYZ, 1996.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1959.
- Vircondelet, Alain. *Duras*. Paris: Éd. François Bourin, Canada: Éd. Lacombe, 1991.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press, Reprint 1931 [1929].