

## Aspects thématiques et sémiotiques dans l'autofiction d'écriture féminine

Olivia RUSU<sup>1</sup>

### **Abstract**

*Autofiction allows authors to remove internal censorship and to go as far as possible in the exhibition of their intimate and unspoken lives. Actually, the "true lying on oneself" that appears in autofictions constitutes a way for the readers to read between the lines both the peculiarities of the writer, and those of the writing itself.*

*In autofictions we may discern two paradigms, one traditional and one postmodern. It is quite obvious that women's autofictional writing broadens and multiplies the inherent ambivalences of this genre. However, from the point of view of literary history, it was difficult for women to write their autobiographies because of at least two factors: the woman writer did not exist as a "subject", and she could not enjoy the status of "being a writer" since she had no position from where she could have spoken. While creating an identity she does not have, the woman writer's autofiction tends to be rather "agitated". But at the same time, it deconstructs old models of autobiography and creates new ones.*

*This article offers a semiotic perspective on this topic, pointing out thematic aspects in women's autofiction and offering example from several works of Marguerite Duras and Amélie Nothomb.*

**Keywords:** *autofiction, autobiographical pact, women's writing*

### **1. L'autofiction – une écriture problématique**

**U**n courant inédit dans la littérature contemporaine, l'autofiction pose une question essentielle en tant que genre littéraire, à savoir dire ou tenter de dire ce qui ne peut pas être dit : soi-même ! Parler de soi a cessé d'être honteux, c'est même devenu un enjeu dans la littérature. Raconter soi-même, son propre corps physique et psychologique, l'exprimer au travers d'une écriture instinctive et souvent profonde, constitue un enjeu majeur pour la génération d'écrivains contemporains. Le périphrase de *Roland Barthes par Roland Barthes* affiche

---

<sup>1</sup> Olivia Rusu, Académie d'Etudes Economiques de Bucarest, Romania  
olivia\_rusu@yahoo.com

d'emblée une formule dont la signification est irrévocablement anti-autobiographique : «*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman* ». Il instaure ainsi un accord qui sert à remettre en question le genre autobiographique, voire à rompre le pacte autobiographique. Serge Doubrovsky dans *Le livre brisé*<sup>2</sup> en rajoute à ce propos:

«*Je me manque tout au long... De MOI, je ne peux rien apercevoir. À ma place néant ... un moi en toc, un trompe-l'œil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente ... Je suis un être fictif ... Moi, suis orphelin de moi-même* (Doubrovsky, 1989 :212).

Barthes et Doubrovski proposent un pacte qui met en fiction le sujet dans une «*fictionnalisation de soi* ». À l'intérieur de cette notion nous pouvons distinguer deux volets : l'autofiction au sens strict du terme, à savoir un récit de faits strictement réels où la fiction porte non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. Marguerite Duras relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. C'est le cas où la fiction affecte le contenu des souvenirs. Nous considérons que les œuvres autofictionnelles d'Amélie Nothomb se rattachent à ce dernier incident. Cependant, une relation «*oxymoronique*»<sup>3</sup> apparaît dans les deux cas entre la triple identité : auteur = narrateur = personnage principal ; puisque, le plus souvent, les auteurs ne se mettent pas en vraie fiction, pour ainsi dire, mais ils racontent l'histoire de leur vie, à mi-chemin entre fiction et authenticité. La contradiction dont témoigne l'autofiction associe, en conséquence, un type de récit qui comprend l'intersection de l'histoire autobiographique (où l'auteur joue le rôle de narrateur) et l'histoire fictive (la fiction, où l'auteur est personnage principal). Subséquemment, l'autofiction est le récit d'événements de la vie d'un auteur qui offre au lecteur et à la postérité une image de sa vie, sous une forme plus ou moins romancée (à voir, l'emploi, dans certains cas, d'une narration à la troisième personne du singulier). Le lecteur suspend délibérément son désir de croire que ce qu'il lit est une vérité. Lorsqu'il est confronté à la littérature, le lecteur doit jouer le jeu (ou respecter le "pacte") et dissiper son incertitude. L'auteur répond à ces attentes en programmant

---

<sup>2</sup> Rappelons que c'est notamment Serge Doubrovski qui invente en 1977 le terme «*autofiction* ». Ce même terme apparaît également dans le domaine anglo-saxon avec le mot-valise «*faction* » qui englobe les termes «*fact* » et «*fiction* ».

<sup>3</sup> Un nouveau terme, celui de «*pacte oxymoronique* », a été proposé par Helene Jaccomard afin de mettre en évidence cette relation. (Jacomard, 1993)

son texte à l'aide de commentaires réflexifs, de dispositions intertextuelles et de paratexte :

« On ne trouvera donc ici, mêlées au roman familial, que les figurations d'une préhistoire du corps - de ce corps qui s'achemine vers le travail, la jouissance d'écriture. Car tel est le sens théorique de cette limitation : manifester que le temps du récit (de l'imagerie) finit avec la jeunesse du sujet : il n'y a de biographie que de la vie improductive. Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative. Le Texte ne peut rien raconter ; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple, de la masse insubjective (ou du sujet généralisé), même si j'en suis encore séparé par ma façon d'écrire. » (Barthes, 2002 :8)

L'autofiction attache une importance élevée à l'expression de l'inconscient dans le récit de soi, permettant aux auteurs de lever les censures intérieures et d'aller au plus loin possible dans l'exposition du non-dit familial et personnel. En effet, le pacte « autofictionnel » semble s'arrêter aussi, du point de vue littéraire bien sûr, sur le problème du dévoilement d'autrui. L'effet de « mentir vrai sur soi-même » qui apparaît dans les autofictions constitue un moyen pour les lecteurs de déchiffrer, entre les lignes et dans le non-dit, ainsi les particularités de l'écrivain, que celles de son écriture.

Cela implique, conséquemment, le fait que certains auteurs n'ont pas publié leurs livres qu'après la mort de leurs proches. Dans une interview à la radio France, Amélie Nothomb affirme exactement la même chose : elle a de tas de livres qu'elle n'a pas encore publiés parce que les gens dont elle y parle sont encore en vie. (Payot : 2018). D'ailleurs, Marguerite Duras aussi, ne publie *Un Barrage contre le Pacifique* (1997), *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), livres dont la thématique se penche sur sa famille, qu'après la mort de sa mère. Après 1957 - l'année de la mort de sa mère - et 1962 - année où meurt son petit frère, Marguerite Duras réécrit trois fois l'histoire d'un *Barrage contre le Pacifique*. En 1977 elle compose une pièce de théâtre intitulée *Eden-Cinéma*. En 1984, elle obtient le prix Goncourt pour *L'Amant*. En 1991, ne s'étant pas mise d'accord avec Jean-Jacques Annaud qui veut adapter *L'Amant* au cinéma, elle écrit un roman sur le scénario qu'elle souhaiterait : *L'Amant de la Chine du Nord*. Pourquoi donc, au cœur d'une œuvre si abondante, cette histoire de facture largement autobiographique, ou la rencontre du premier amant se trouve étroitement liée à l'écroulement du barrage, est-elle plusieurs fois reprise et transformée ? Ou bien, c'est exactement la disparition des proches qui

détermine ces auteurs non pas à écrire (qui est une affaire solitaire, personnelle), mais à publier, voire à faire connaître cette disparition aux autres, au public, à cause d'un besoin de (se) communiquer. Ainsi notre mémoire et l'écriture autofictionnelle en conséquence, s'arrêtent-elles sur les détails inutiles de notre existence, pour mieux déterminer notre individualité. L'effet de « mentir vrai sur soi-même » qui apparaît dans les autofictions constitue donc un procédé pour les lecteurs de découvrir ainsi le caractère de l'écrivain, que celui de son écriture. De cette manière, les écrivains d'autofiction se reconstruisent eux-mêmes, en tant que fictions et ils écrivent des histoires afin de maintenir ces fictions.

Paradoxalement, c'est la vérité sur soi-même et sur le monde que les écrivains d'autofiction - dans notre cas Marguerite Duras et Amélie Nothomb - cherchent et offrent par la présentation des faits « divers » de leur vie, ce qui constitue un point où leurs écritures sont convergentes. Il convient pareillement de préciser que chez Marguerite Duras et Amélie Nothomb, l'écriture porte surtout sur l'énonciation du souvenir dans son intimité la plus perçante.

## 2. L'identité autofictionnelle de la femme écrivain

Si nous considérons l'autofiction comme un nouveau type d'autobiographie, nous pouvons en discerner au moins deux paradigmes : un traditionnel et un autre post-moderne. Il est bien évident que l'écriture autofictionnelle féminine élargit et multiplie les ambivalences inhérentes de ce genre. Beatrice Didier affirme que l'écriture des femmes n'exclut pas des ressemblances avec l'écriture masculine :

*« S'il existe, malgré les différences d'époque, de tempérament et de qualité, des lignes de force communes qui permettent de reconnaître un écrit féminin peut-être est-ce dû à une certaine situation de la femme dans la société. Néanmoins l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire (souvent si violent de la femme) et la société qui manifeste à l'égard de ce désir une hostilité systématique (soit de l'ironie ou de la dépréciation). »* (Didier, 1981 :10)

D'autre part, ces écritures ne ressemblent pas nécessairement entre elles. S'il est légitime d'analyser l'œuvre d'un seul écrivain comme un texte unique, l'œuvre des femmes ne peut pas être considérée comme un ensemble de textes avec une thématique commune. Comme nous avons vu, Beatrice Didier considère que les femmes ont souvent été des romancières et que leurs genres préférés seraient l'autobiographie et le journal, parce

que ces genres sont plus proches de leur intimité. Mais, du point de vue de l'histoire littéraire l'autobiographie féminine a été difficilement réalisable à cause de deux facteurs : la femme écrivain n'existe, voire n'existait pas en tant que « sujet » et elle ne pouvait pas bénéficier du statut d'écrivain puisqu'elle n'avait pas de position d'où elle aurait pu parler. Tout en se forgeant une identité qu'elle n'a pas, l'autofiction de la femme écrivain tend à être « agitée ». Mais, en même temps, elle déconstruit les vieux modèles d'autobiographie et en crée de nouveaux. Parce que, pendant longtemps, les femmes ont cru se libérer de la différence qui existe sans aucun doute entre elles et les hommes, en essayent de la gommer comme une infériorité.

Il faut aussi rappeler que le discours autofictionnel féminin a la tendance de dissimuler aussi le nom du personnage que le « je » - pronom personnel actif de l'action - ou de le rendre passif. Notamment, dans son écriture, la femme privilégie à la manière d'un oxymoron les genres du « je », tout en l'occultant. La mise en scène du « moi » durassien en est un exemple. Marguerite Duras exprime son « soi-même » en offrant aux lecteurs deux images : celle de l'écrivaine, dont le visage est détruit, dévasté et celle de nymphette, de Lolita. Duras préfère ne pas attribuer de nom à son personnage, la jeune fille. Celle-ci est : « celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé, ni dans celui-ci » (Duras, 1991 :25). L'identité nominale de l'auteur n'est jamais présente dans ses textes. Duras emploie soit le pronom personnel « elle » ou le nom « la petite » pour raconter l'aventure d'amour, soit le pronom personnel « je » pour parler du temps d'après : « *Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. Elle se souvient du bruit de la rue chinoise. (Id. :24) (...) Je n'ai jamais écrit croyant le faire, je n'ai jamais aimé croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.* » (Id. :34). Quant à l'image de « nymphette », elle est identifiable dès les premiers paragraphes de *L'Amant* « (...) *position désinvolte sur le bac, chapeau d'homme des soldes soldés, talons hauts, nattes (...) j'avais à 15 ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas encore la jouissance.* » (1984 :15).

D'autre part, ce n'est pas de tout le cas d'Amélie Nothomb d'occulter la présence du sujet actif « je » de son écriture. Le pronom personnel a la première personne apparaît dans presque toutes ses phrases : « *Dès le premier jour j'avais compris l'axiome : dans la Cité des Ventilateurs, tout ce qui n'était pas splendide était hideux. Ce qui revient à dire que presque tout était hideux. Corollaire immédiat : la beauté du monde, c'était*

*moi.* » (Nothomb, 1993 :70). Dans le monde que Nothomb décrit, les adultes – que ce soit des femmes ou des hommes – n’ont aucune valeur aux yeux des enfants qui se forgent un monde imaginaire, parfait, complètement harmonieux et parallèle à celui des gens matures qui ne deviennent qu’un objet de mépris :

« *L’élite de l’humanité étaient les petites filles. L’humanité existait pour qu’elles existent. (...) Seules les petites filles étaient parfaites. Rien ne saillait leur corps, ni appendice grotesque, ni protubérances risibles. (...) Qu’il me soit permis de créer le mot “lisseté” pour donner une idée, aux encombres de toute nature, de ce que peut être un corps heureux.* » (Nothomb, 1993 :70).

Pareillement, l’identité autofictionnelle de la femme écrivain préfère certaines catégories esthétiques, comme le merveilleux (domaine de la métaphore), et le fantastique inséré dans le récit du réel. En exemple, l’écriture d’Amélie Nothomb conjugue le fantastique à l’autofiction. Une autre image qui domine l’écriture autofictionnelle des femmes est l’évocation du souvenir de l’enfance et tout souvenir d’enfance ou de jeunesse porte une nostalgie particulière. La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un sens complètement différent que pour les hommes, puisque le caractère de leur mère anticipe le leur en tant qu’enfant. Ainsi, le « retour à la mère » est tout comme un retour vers soi-même. Alors, par le recours à l’écriture, l’écrivain femme secoue les schémas traditionnels du drame familial.

Un autre thème exploré par les autofictions féminines serait l’effacement de l’homme ou son dénuement de toute force ou individualité. C’est bien le cas du père d’Amélie Nothomb dans *Tuer le père*, dont le titre provocateur indique que c’est un roman qui explore les rapports familiaux et extra-familiaux. C’est aussi le cas du père de Marguerite Duras qui n’apparaît qu’exceptionnellement dans son écriture, surtout par l’intermède des symboles. Tout roman de Duras exclu l’image du père. D’ailleurs, elle affirme assez sèchement dans une interview : « *J’étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n’ai manifesté aucune émotion. (...) Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions. (...) Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, (...) j’ai perdu mon chien. (...) Mon chagrin fut immense. C’était la première fois que je souffrais tant* » (Blot-Labarrère, 1992 :42)

Mais, le père y apparaît aussi sous l’image du frère de Marguerite, dont l’attitude est dominatrice, abusive et le comportement maléfique. Physiquement, il est décrit comme « charmant, beau, rieur, doué d’une carrure athlétique, si jeune... la figure même du mal. » (Duras, 1997 :158).

Cette image de brigand est reprise dans *L'Amant* où le frère est décrit comme « fouilleur d'armoires, joueur, voleur, assassin sans armes » (1984 :94-6). Il règne sur la famille en faisant peur et en exerçant un pouvoir pernicieux : « mon désir obéit à mon frère aîné » (id. : 66). Encore, la blessure la plus cruelle pour la petite et pour le frère cadet est que « le méchant, le drogue » est l'enfant préféré de la mère. La mère l'aime d'un amour de femme, en le trouvant beau, « un Valentino ». L'agressivité de la petite fille pour son frère est extrême. Ce ne sont pas rares les répliques ou les confessions dans lesquelles elle affirme vouloir le tuer pour se venger du manque d'amour de la mère aussi bien que pour protéger son petit frère qu'elle aime d'un amour maternel : « *Je voudrais tuer mon frère aîné. (...) 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 ce petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour.* » (1984 :66). Une seconde représentation de l'homme est celle d'un objet de désir, comme dans le cas de l'amant durassien. La femme qui écrit libre dans et par son écriture des fantasmes refoulés. La libération des mœurs explique pleinement cette nouvelle prise de parole.

La spécificité de l'écriture femme n'est plus ressentie, du point de vue littéraire, ni comme une limite, ni comme une infériorité. La différence existe et elle est acceptée comme telle. Si les femmes écrivains utilisent le même langage que les hommes, elles l'utilisent autrement, souvent plus librement. La parenté avec le langage oral est plus étroite et le rythme des phrases de leurs textes écrits est plutôt proche d'un chant. Davantage, le chronotope est différent dans les écritures féminines par rapport à celles masculines. Plus que pour l'homme, la femme perçoit le temps en événementiel. Chez Nothomb et chez Duras l'organisation traditionnelle du texte est brisée : le texte présente ruptures, discontinuités, orthographe différente, répartition des blancs du texte transformé. Du point de vue de la problématique du sujet, dans les écritures autofictionnelles il apparaît le malaise identitaire, la relation entre écriture et identité étant ressentie comme une nécessité. D'ailleurs, l'usage des pronoms personnels est remis en cause différemment. La présence de la personne dans le texte impose carrément la présence du corps dans le texte. Le lexique du corps des textes littéraires nous offre plus de renseignements sur une vision duale de notre monde. Si dans le discours masculin nous trouvons des références corporelles qui privilégient l'œil, la tête, le pied, la main ou le bras, dans le

discours féminin nous trouvons surtout des références à la figure, au visage, à la main.

Voilà donc que la femme peut se sentir et se dire, s'écrire surtout. Elle se met à écrire ce qu'elle sent. Les images stéréotypes disparaissent puisque l'écrivaine exprime son propre corps, le corps senti de l'intérieur par le sujet même. Une complexité de sensations correspondantes intervient dans le texte. Une multitude de sensations se substituent aux rêveries indistinctes. Le corps de la femme est exprimé de l'intérieur et elle le fait parler dans son écriture : « *L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la mère et de la mer. Le grand cycle est le cycle de l'éternel retour.* » (Didier, 1981 :35) Écriture de l'intérieur, donc, qui explique ainsi la brisure du discours traditionnel qui se concentre, principalement, sur des événements extérieurs.

### 3. Aspects thématiques, motifs et symboles

Des écrivaines comme Marguerite Duras ou Amélie Nothomb créent non seulement un style nouveau de l'écriture féminine, mais presque un autre langage, un nouveau moyen d'expression, par la remise en question de l'imaginaire, du langage et, finalement, de la société. Les moyens qu'elles emploient sont de nature thématique et linguistique - style fragmentaire, cassure de la syntaxe, brisure du discours, « danse frénétique des mots ». Du point de vue thématique nous avons déjà mentionné la conquête de l'écriture du désir qui apparaît dans l'expression du corps. Dans l'écriture autofictionnelle féminine un foisonnement de sensations, le pouvoir de la voix et de tous les sens (à l'exception du regard) prennent le dessus.

La problématique de l'écriture féminine demeure encore ouverte, mais une fois affirmées ces « délices » d'une écriture nouvelle, il nous reste à voir comment ils peuvent s'exprimer par rapport au langage traditionnel. À ce but précis, nous avons choisi deux écrivaines, Marguerite Duras et Amélie Nothomb. Nous allons explorer brièvement ci-dessous la thématique de la famille dans leurs autofictions. Le symbole de la « mer » semble y avoir un rôle important pour contenu et le message de l'écriture autofictionnelle des femmes écrivains.

### 3.1 Un barrage

Dans les autofictions de Marguerite Duras que nous avons choisies pour cette recherche – *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* –, l'espace asiatique de l'enfance est associé au symbole dévisagé dans la relation *mer-mère*, aux bords de Mékong. L'homonymie *mer-mère* ne fait que renforcer l'idée de maternité, puisque les images de la fécondité ont été depuis toujours associées, symboliquement, à la mer. De surcroît, sa mère nous paraît être l'exacte matrice, la préfiguration de l'écrivaine Duras. De ce fait, le « retour à la mère » est tout comme un retour à soi-même. Subséquemment, par le recours à l'écriture, Duras décompose les schémas traditionnels du drame familial. Puisque le père est mort, ce sera la tâche de la mère, voire des femmes d'apporter de l'argent dans la maison. C'est comme ça que commence l'aventure malheureuse du *Barrage*. Cependant, ce que la mère de Duras n'a pas réussi à entreprendre avec les barrages, sera repris par « la petite » dans son écriture. L'insuccès financier de la mère est donc réitéré en tant que préfiguration de son enfant dans le succès de la petite qui deviendra écrivain : « *Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre.* » (Duras, 1984 :24) D'ailleurs, l'imaginaire corporel aussi est représentatif à ce propos. Duras compare l'euphorie, voire d'extase, à la mer « sans forme, simplement incomparable ... » (ibid.).

Chez Duras l'enfance devient toute une mythologie. La jeune fille d'Indochine est, comme nous l'avons dit, le miroir dans lequel se désigne Marguerite Duras. Nous rapprochons son attachement indestructible à une terre où la nature et le climat semblent être faits pour l'enfant à l'image de sa mère qui a été extraordinairement liée à l'Indochine, qui n'a point voulu quitter cette terre après la mort du père. Le regard de la mère de Duras, profond et absent, à la fois, est une réflexion du monde extérieur. Pourtant, ce n'est qu'un simple reflet, puisqu'elle n'y participe plus, c'est le « degré zéro » d'une maternité latente. Ses yeux, puisque plus qu'humides, représentent eux-mêmes des « mers ». Ce qui dérange le plus la petite Duras chez sa mère apparaît d'une manière très évidente à travers tous les livres. Par exemple, dans la scène où la mère est dans le lit avec l'enfant et elle lui avoue ne pas savoir pourquoi son amour maternel est plus grand pour le frère aîné, « le drogué », que pour ses deux autres enfants :

« Elle se tourne brutalement vers sa mère, elle pleure blottie contre elle. Et puis elle crie encore tout bas :

- Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais ... La mère ment :

- Je vous aime pareil mes trois enfants.

L'enfant crie encore. À la faire se taire. À la faire gifler.

- C'est pas vrai, pas vrai. Tu es une menteuse ... Réponds pour une fois...

Pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous ?

Silence. Et la mère répond dans un souffle :

- Je ne sais pas pourquoi. Temps long. Elle ajoute :

- Je n'ai jamais su ...

L'enfant se couche sur le corps de la mère et l'embrasse en pleurant. Ferme sa bouche avec sa main pour qu'elle ne parle plus de cet amour.» (Duras, 1991 :25-6)

Dégagée de la chronique réaliste d'une enfance, Duras en charge à vif les survivances dont *Un Barrage contre le Pacifique* porte le témoignage. Duras porte en elle-même les aspects, voire le spectacle d'un pays lointain, tout comme l'image de sa mère ! Par ailleurs, sa mère, préoccupée par le lotissement incultivable qu'on lui a attribué, ne dispense pas d'éducation stricte. Ainsi, l'enfant « bénéficie » d'une enfance préservée de toute obligation avant que sa mère ne soit réduite à vivre « de ses pensions de veuve et de retraitée de l'enseignement colonial. » (Duras, 1997 :23). Avoir gardé dans son âme une véritable douleur dont la cause était le lotissement de terre incultivable vendu par les voleurs du Cadastre, Marguerite Duras manifeste dans son œuvre une vive sensibilité à l'égard des opprimés et des oppressions. La preuve en est son fort attachement à son petit frère et son désir de « tuer » l'autre, le frère aîné. Chez Duras les relations de famille sont présentées dans la cuisine de la maison de Sadec, dans l'horreur. À table, par exemple, il y a toujours la bagarre. Les dialogues entre les membres de la famille, mais surtout entre la petite et son frère aîné, sont brefs et pleins de dureté :

« Le frère aîné, Pierre :

- Le plus grand morceau est à moi !

La fille sans nom :

- Pourquoi à toi ?

Pierre :

- Puisque c'est moi qui décide !

La petite :

- Je voudrais que tu meures !! » (Duras, 1991 :24)

Ce type de dialogue, qui apparaît pareillement dans le film de Jean Jacques Annaud, a lieu toujours pendant que le frère cadet, Paolo, pleure terrorisé et que la mère fait des calculs d'argent comme elle en fait toujours

depuis l'affaire des « barrages contre le Pacifique » qu'elle avait faits vainement construire. Dès les premières pages de *L'Amant* le lecteur est averti : « Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille » (ib.). De la sorte, la mère est ici aussi une cause, sinon la cause, pour laquelle l'enfant a la relation d'amour avec le Chinois, pour laquelle l'enfant veut écrire sur sa douleur. Puisque c'est bien la douleur la thématique répétitive des romans de Duras : quand elle parle du départ de son frère aîné vers la France, la petite donne libre cours à toute sa haine envers lui, en opposition avec les sentiments qu'elle éprouve pour sa mère :

*« C'est en son absence que la mère a acheté la concession [il s'agit de la concession des barrages]. Terrible aventure pour nous les enfants qui restaient, moins terrible que n'aurait été la présence de l'assassin des enfants de la nuit, de la nuit du chasseur. (...)*

*Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et à le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui a chaque instant 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. » (Duras, 1984 :12, 13-14)*

Dans ses romans autofictionnels, Marguerite Duras écrit sur les membres de sa famille afin [de ne plus écrire autour d'eux, mais pour d'aller jusqu'à eux] (id. :14), afin d'y extraire leur essence commune, à eux et à elle. Selon Blot-Labarrère (1992), dans les deux cas, la famille est de toute façon liée par un terrible sentiment complexe d'amour et de haine dans son histoire de ruine et de mort. L'enfant appelle sa mère « ma mère, mon amour », et, quand la petite va apporter de l'argent dans la maison avec son chapeau d'homme, la mère va sourire et ne va plus la gronder pour son aventure avec le Chinois : « La mère ne l'empêchera pas de le faire quand elle va demander de l'argent » (Duras, 1984 :33), quoique la petite en soit amèrement battue par le frère aîné, ce qui donne l'impression d'un continuel abus psychologique et physique subi par la petite. Mais, pour reprendre l'image de la mère comme prétexte de l'écriture, il faut rappeler que pendant l'enfance de la petite fille, c'est bien elle qui occupe les rêves de la petite :

*« Le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle de tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte de ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix. » (Duras, 1984 :58-9)*

Une autre image spécifique de la mère de Marguerite Duras est celle d'une violence inadmissible qui existe et qui berce leur enfance. À ce propos nous allons citer de la lettre que la mère écrit vainement aux responsables du cadastre qui lui ont vendu des terres pourries de sel, noyées par l'océan :

« Si je n'ai même pas l'espoir que mes barrages peuvent tenir ces années, alors il vaut mieux que je donne tout de suite ma fille à un bordel, que je presse mon fils de partir et que je fasse assassiner les trois agents cadastraux. » (Duras, 1997 :297). D'ailleurs le goût de Duras de lutter contre toute injustice, c'est de sa mère qu'elle l'hérite.

### 3.2 *Stupeur et tremblements*

Amélie Nothomb, écrivaine belge, a passé les cinq premières années de sa vie au Japon, puis s'est rendue dans différents lieux asiatiques où son père a été nommé ambassadeur. Les autofictions que nous avons considérées, *Métaphysique des tubes* et *Stupeurs et Tremblements*, décrivent des moments spécifiques de son enfance et de sa vie dans cette partie du monde. Afin de reprendre la thématique du symbole de la mer, dans le cas d'Amélie Nothomb il apparaît une image assez étrange. Petite, elle va souvent nager. Nous retrouvons dans son écriture une superbe image de la conjugaison de la pluie et de la mer :

« L'idéal, quand il pleut sans cesse, c'est encore d'aller nager. Le remède contre l'eau c'est beaucoup d'eau. ( ... ) Ne jamais avoir le temps de sécher, telle était ma devise.

Je plongeais dans le lac et n'en sortais plus. Le moment le plus beau était l'averse : je remontais alors à la surface pour faire la planche et recevoir la sublime douche perpendiculaire. Le monde me tombait sur le corps entier. J'ouvrais la bouche pour avaler sa cascade, ne refusais pas une goutte de ce qu'il avait à m'offrir. L'univers était largesse et j'avais assez de soif pour le boire jusqu'à sa dernière gorgée. » (Nothomb, 2000 :108-9)

L'eau de la pluie - symbole du père - tombe pleinement, en averses torrentielles sur la fille pendant qu'elle nage dans une mer plus petite - le lac, lui aussi, symbole de la mère. Elle se trouve dans la matrice même, elle devient la matrice même. La petite fille s'y sent dans son élément, motif pour lequel nous pourrions l'appeler l'enfant métamorphosée en mer/mère : « L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi-l'eau c'était moi. » (Ibid.) Cela ne peut pas suffire à un enfant dont le désir le plus grand est d'être un « homme grand ». Nous avons vu que, dans le lac la petite a pris les attributs de la mère. Davantage, « ce n'était pas pour rien que mon

*prénom, en japonais, comportait la pluie<sup>4</sup>. À son image, je me sentais précieuse et dangereuse, inoffensive et mortelle, silencieuse et tumultueuse, haïssable et joyeuse, douce et corrosive, anodine et rare, pure et saisissante, insidieuse et patiente, musicale et cacophonique - mais au-delà de tout, avant d'être quoi que ce fût d'autre, je me sentais invulnérable. » (ibid.)*

Mais cette identification semble atteindre son plus haut degré symbolique quand la petite faillit se noyer dans la mer. Elle sent en elle une révolte, une rage, un besoin puissant de s'en tirer, un désir de vivre comme aucune autre personne et non pas de s'intégrer à l'élément « mère ». La deuxième fois, « hypnotisée, elle se laisse tomber dans le bassin », près des carpes qu'elle haït de mort. Les poissons, symboles de la divinité, mais plus précisément de l'Un, l'attirent vers l'intégration à l'eau, vers l'identification à la mère : « Et là, je ne bouge plus. Le calme se rétablit autour de moi. Mon angoisse a fondu. Je me sens très bien ». (id. :147).

#### 4. Conclusions

L'autofiction en tant que genre littéraire et résultant de l'autobiographie pose donc une question essentielle, celle de s'exprimer soi-même, à travers la littérature. Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction présente fiction, événements et faits strictement réels : « *si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique.* » (Doubrovsky, 1989 : 6). Parler de soi a cessé d'être un problème honteux, c'est devenu un enjeu dans la littérature. Les faits présentés sont réels ou ils attendent un haut degré de vérité de la vie de l'auteur. Par conséquent, une des plus importantes « fictions » de l'autofiction est le travail sur et du langage.

Par rapport à l'écriture des hommes, la phrase féminine est brisée du point de vue stylistique. Elle présente certaines images et symboles dominants, à voir, l'évocation du souvenir de l'enfance, période considérée comme sans frustration et sans entrave. L'effacement de l'homme ou le fait qu'il est dépourvu de toute force physique ou individualité comportementale en constitue un autre enjeu. Le chronotope change lui

---

<sup>4</sup> Le mot japonais « 海 », dont la prononciation est [ami], signifie « mer », cf. à <https://dictionnaire.reverso.net/francais-japonais/mer>.

aussi, parce que les femmes ressentent la notion temps-espace intérieurement, ayant en vue surtout ce qui se passe dans leur corps - physique et psychique à la fois. Le langage du corps apparaît comme le langage de la vérité, du sentir.

En plus, la présence de la mère (*mer*) constitue aussi, dans les autofictions d'écriture féminine une image importante, mais complètement différente que dans le cas des écrivains hommes, puisque la mère y est la préfiguration de l'écrivaine. Dire l'intime, la familial, l'exprimer par une écriture sensuelle, transgressive et souvent libertaire constitue dans le cas des écrivains femmes un enjeu majeur pour la génération littéraire contemporaine.

### Références and bibliographie

1. BARTES, R. (2002), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, Paris
2. BLOT-LABARRIÈRE, Ch. (1992) *Marguerite Duras*, Seuil, Paris
3. DIDIER, B. (1981) *L'écriture femme*, PUF, Paris.
4. DOUBROVSKY, S. (1989), *Le Livre Brisé*, Grasset, Paris
5. DURAS, M. (1997), *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris
6. DURAS, M. (1984), *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris
7. DURAS, M. (1991), *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard., Paris
8. JACCOMARD, H. (1993), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Droz, Genève
9. NOTHOMB, A. (1999), *Stupeur et tremblements*, Albin Michel, Paris
10. NOTHOMB, A. (2000), *Métaphysique des tubes*, Albin Michel, Paris
11. PAYOT, M. (2018), Livres à l'express, *Entretien avec Amélie Nothomb*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=R4kLzxbZyWc>