

**Poetics of the Excerpt in Duras:****Un Barrage contre le Pacifique, L'amant, L'amant de la Chine du Nord**Abdelilah Farhi<sup>1</sup>

---

Science Step Journal / SSJ

2026/Volume 4 - Issue 12

To cite this article: Farhi, A. (2026). Poetics of the Excerpt in Duras: Un Barrage contre le Pacifique, L'amant, L'amant de la Chine du Nord. Science Step Journal, 4(12). ISSN: 3009-500X. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20090974>

---

**Abstract**

This study addresses a critical gap in scholarship on Marguerite Duras, where readings often oscillate between stylistic analyses of fragmentation and thematic interpretations of colonial trauma that treat the text as a mere document without examining its closure devices. It argues for a coherent aesthetic and ethical project in Duras's work, one that replaces novelistic resolution with dynamics of openness, ellipsis, and temporal suspension through which the unspeakable dimension of colonial trauma emerges. Methodologically, the study combines narratology—drawing on Gérard Genette's categories of voice and time—with reflections on colonial memory and analysis of vocal and transmedial devices, applied to the excerpts of three works revisiting the same Indochinese autobiographical material over more than four decades: *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, and *L'Amant de la Chine du Nord*. The findings show that each excerpt resists traditional closure through distinct regimes—nocturnal dissolution, vocal reactivation of the past, and transmedial doubling between novelistic pathos and cinematic cutaway—where the reciprocal contamination of past and present exceeds stylistic effect and instead structures a form in which incompleteness enacts the irreducibility of fragmented memory. Ultimately, the excerpt in Duras neither closes nor simply fails to close; it opens a space of memory resistant to symbolic reconciliation, thereby reconfiguring the debate on narrative closure in postcolonial literature.

**Keywords:**

Marguerite Duras, excerpt, narrative closure, colonial memory, trauma, Indochina, fragmentation, transmedial device.

---

<sup>1</sup> Doctor of Letters, Faculty of Letters and Human Sciences, Sultan Moulay Slimane University, Béni Mellal, Morocco, [ab.farhi@usms.ac.ma](mailto:ab.farhi@usms.ac.ma), [abfarhi@gmail.com](mailto:abfarhi@gmail.com), Phone 1: +212 6 76 98 00 88, Phone 2: +212 7 76 98 00 88, ORCID iD: 0009-0001-8328-391X

## Poétique de l'excipit chez Duras:

### Un Barrage contre le Pacifique, l'amant, l'amant de la Chine du Nord

Abdelilah Farhi

#### Resumé

Objectif : La critique de Duras oscille entre une lecture stylistique de la fragmentation, souvent réduite à un trait formel parmi d'autres, et une lecture thématique du trauma colonial qui traite le texte comme document sans interroger ses dispositifs de clôture. Cette étude met au jour un projet esthétique et éthique cohérent : substituer à la résolution romanesque une dynamique d'ouverture, d'ellipse et de suspension temporelle où se joue l'indicible du trauma colonial.

Méthode : L'approche croise narratologie (catégories de Genette relatives à la voix et au temps), réflexion sur la mémoire coloniale et analyse du dispositif vocal et transmédial. Elle s'applique aux excipits de trois œuvres reprenant le même matériau autobiographique indochinois : Un barrage contre le Pacifique (1950), L'Amant (1984) et L'Amant de la Chine du Nord (1991).

Résultats : Chaque excipit refuse la clôture traditionnelle selon un régime propre : dissolution nocturne, réactivation vocale du passé, dédoublement transmédial entre pathétique romanesque et plans de coupe cinématographiques. La contamination réciproque du passé et du présent excède le registre stylistique ; ces procédés constituent le socle d'un dispositif où l'inachèvement performe l'irréductibilité d'une mémoire fragmentée.

Conclusion : L'excipit, chez Duras, n'opère ni clôture ni échec de clôture ; il ouvre l'espace d'une mémoire qui refuse toute réconciliation symbolique. Ce déplacement reconfigure le débat sur la clausule narrative en littérature postcoloniale.

#### Mots clés

Marguerite Duras, excipit, clôture narrative, mémoire coloniale, trauma, Indochine, fragmentation, dispositif transmédial.

## Introduction

« Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres » (Duras, 1984, p. 141). Toute une vie tient en quelques mots. Cette phrase ouvre l'incipit de *L'Amant* en compressant plusieurs décennies dans une seule accumulation nominale ; elle refuse de développer ce qui sépare le temps de l'amour indochinois du temps de l'aveu parisien, et c'est dans cette économie radicale que se cristallise l'une des tensions fondamentales de l'écriture de Duras : la clause romanesque comme lieu d'une résistance obstinée à la fonction cathartique que la tradition narrative assigne à la fin du récit.

La fragmentation stylistique a été largement étudiée dans le champ des études de Duras. La question de la voix narrative, du blanc typographique, de la répétition a nourri une abondante bibliographie ; le « non-événement de style » identifié dans *L'Amant* (Vaudrey-Luigi, 2019), les « descendances » littéraires contemporaines, la « mémoire coloniale » traitée dans le cinéma de Duras (Royer, 2019) : autant de contributions qui dessinent un paysage critique riche. Or la clause comme objet d'analyse comparée entre les trois versions du matériau indochinois reste un chantier ouvert. Lieu stratégique de l'économie narrative où se condensent les enjeux du récit et se détermine la réception globale de l'œuvre (Genette, 1972), elle n'a guère retenu l'attention dans le cas spécifique de Duras, et l'on s'étonne de ce silence critique quand on mesure la puissance de ces fins qui ne finissent pas. Aucune approche, à notre connaissance, n'articule la mécanique de l'incipit à la logique mémorielle qui la travaille de l'intérieur.

Comment l'architecture de l'incipit évolue-t-elle d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, et que révèle cette évolution des apories du rapport au trauma colonial, au désir impossible et à la mémoire fragmentée ? L'approche articule l'analyse narratologique à une réflexion sur l'impossibilité du deuil, en prêtant une attention particulière à la temporalité, à la dimension vocale et au statut générique de chaque clause. Trois axes structurent la démonstration. Le premier examine la dissolution nocturne dans *Un barrage*, le deuxième analyse le dispositif vocal de *L'Amant*, le troisième interroge le dédoublement transmédiatique de *L'Amant de la Chine du Nord*.

### 1. La nuit indochinoise ou l'effacement comme clause

*Un barrage contre le Pacifique* s'achève dans la nuit. « La nuit était tout à fait venue » (Duras, 1950, p. 365). L'ensevelissement de la mère dans un cercueil improvisé, le départ des deux enfants dans la Delage d'Agosti, l'effacement progressif de la concession familiale rongée par le Pacifique déploient une puissance dramatique que la critique a souvent relevée, de Borgomano (1985) à Loignon (2014). La construction semble obéir à un rythme ternaire : mort, chargement du cercueil, départ définitif. Cette tripartition apparente démantèle l'attente de résolution bien davantage qu'elle ne la satisfait ; chaque séquence amplifie la désagrégation plutôt qu'elle ne la contient. « On entendait leurs doux piailllements sortir des cases » (Duras, 1950, p. 365). Les enfants indigènes ont déserté la scène. Seuls demeurent les paysans, qui « attendaient qu'ils s'en aillent pour s'en aller à leur tour » (Duras, 1950, p. 365), formule circulaire mimant l'épuisement de toute possibilité narrative, cette extinction progressive de l'énergie qui empêche la fin de se constituer comme fin.

On cherche en vain une destination pour Suzanne et Joseph. Rejoindront-ils Saïgon, s'embarqueront-ils pour la France, erreront-ils dans quelque entre-deux géographique reproduisant leur situation d'exclus du pouvoir colonial comme du monde indigène ? Le récit refuse de le dire. La conversation finale avec Agosti confirme cette logique de la contrainte subie : « — Je pars, lui dit Suzanne, je ne peux pas faire autrement. / — Je ne peux pas t'empêcher, dit enfin Agosti, à ta place, je ferais comme toi » (Duras, 1950, p. 365). Suzanne part parce que rester signifierait s'ensevelir vivante dans cette concession maudite, parce que toute autre option est devenue matériellement, psychiquement, impossible. Deux phrases, quatre négations : le dialogue ne prend acte de rien qui ressemble à un choix.

Héroïque et vaincue, la mère qui osait défier l'administration coloniale (construisant des barrages dérisoires contre les assauts du Pacifique) meurt appauvrie, sans avoir obtenu justice. Le cercueil concentre la charge symbolique la plus lourde de l'excipit. L'impossibilité d'inhumer sur place traduit une non-réconciliation fondamentale entre les colons et la terre colonisée, cette résistance matérielle, tellurique presque, que le sol opposait à toute tentative de domestication (Chaulet Achour, 2011). Les barrages ont cédé, rongés par les crabes et submergés par les marées ; il faut emporter le corps ailleurs, vers une sépulture hors-champ narratif que le texte se refuse à préciser. L'excipit consacre cet échec absolu. Nous avons rencontré, lors de l'analyse de ce passage, la difficulté de distinguer ce qui relève du choix narratif délibéré et ce qui tient aux limites de la conscience politique de Duras en 1950 ; la question reste ouverte, et il serait malhonnête de la trancher dans un sens ou dans l'autre.

Réduits à une présence muette, les paysans qui assistent au départ ne sont que des silhouettes fantomatiques. Duras leur accorde une existence minimale : ils regardent, ils attendent, puis ils s'en vont. La critique postcoloniale a qualifié cette figuration minimaliste de « représentation problématique » (Chaulet Achour, 2011), et le diagnostic paraît juste. L'excipit reproduirait, au plan formel, la structure hiérarchique du monde colonial qu'il décrit : au centre, les Blancs qui partent avec leurs morts ; en périphérie, les indigènes qui attendent le départ pour exister enfin dans un espace déserté. L'exode sans destination, la dissolution nocturne, l'impossibilité d'inhumer : ce qui se joue ici excède l'invention formelle. La poétique de l'inachèvement apparaît moins comme un choix esthétique autonome que comme la transcription narrative d'un désastre irréductible à toute résolution ; c'est cette intrication qui fait la singularité de la clause, singularité que l'on retrouvera, transformée et radicalisée, dans *L'Amant*.

## 2. Le téléphone ou l'éternité du désir

En comprimant « les mariages, les enfants, les divorces, les livres » en une seule phrase, l'excipit de *L'Amant* opère un saut temporel vertigineux qui fait basculer le récit dans le rétrospectif. Trente-quatre ans séparent ce texte d'*Un barrage*. Duras a profondément transformé, durant cet intervalle, son rapport à la matière autobiographique, passant d'un récit relativement linéaire à une écriture fragmentée, elliptique, qui privilégie la démultiplication des points de vue temporels. Cette évolution procède de « deux tendances contradictoires » : les expérimentations langagières d'une part, les « réminiscences de la belle langue » académique d'autre part (Vaudrey-Luigi, 2019). L'effet d'accélération temporelle contraste avec la durée dilatée du récit amoureux occupant les pages précédentes ; tout se passe comme si seul

importait ce temps suspendu de la liaison adolescente, le reste n'étant qu'une parenthèse résumable en quelques mots avant de revenir à l'essentiel.

Pourquoi le coup de téléphone fonctionne-t-il comme événement à la fois improbable et nécessaire ? C'est que son improbabilité même (il survient « des années après », dans un contexte socio-géographique entièrement distinct de Saïgon) constitue la condition de la vérité qu'il débusque. L'amour adolescent, présenté comme transaction économique et transgression sociale, était en réalité un amour absolu, traversant les décennies sans s'altérer malgré les mariages de convenance, toute cette vie ordinaire écoulée de part et d'autre. L'excipit privilégie le canal vocal sur tout autre mode de présence. L'amant chinois ne réapparaît pas physiquement ; seule sa voix transite par la ligne téléphonique, médiation technique qui permet la réactivation du passé tout en maintenant une distance spatiale infranchissable. La dialectique entre temps du récit et temps raconté (Ricœur, 1983) se trouve abolie par le dispositif du téléphone, faisant coïncider l'instant de l'énonciation avec l'éternité du désir. « Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup » (Duras, 1984, p. 141-142). « Comme avant », précise le texte. Rien n'a été érodé.

Ici, notre argument rencontre une difficulté que nous ne sommes pas en mesure de lever entièrement. Si le téléphone abolit la distance temporelle comme nous le soutenons, comment rendre compte du fait que l'aveu final reste sans conséquence pratique, sans possibilité de traduction dans la réalité matérielle des existences concrètes ? L'amant est marié selon les convenances familiales, la narratrice a traversé ses propres mariages et divorces, leurs vies se sont déroulées sur des continents séparés. La réponse tient peut-être à la nature même de cette abolition : elle est strictement vocale, strictement déclarative, et c'est son caractère éphémère qui en fait la puissance. La voix « acousmatique » (entendue sans que le corps qui la produit soit visible) acquiert une charge affective que la présence physique n'aurait probablement pas permise (Chion, 1982). L'amour proclamé ne peut se vivre ; il ne peut que se dire, une fois, au téléphone, puis retomber dans le silence.

La triple répétition du verbe « aimer » produit un effet d'insistance que le registre analytique ne saurait éluder : « qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort » (Duras, 1984, p. 142). Le texte s'achève sur le signifiant *Mort*. Ce mot referme circulairement le récit, puisque la narratrice déclarait dès les premières pages « très tôt dans ma vie il a été trop tard » (Duras, 1984, p. 7). De l'ouverture à la clôture, même conscience aiguë de la finitude, du temps qui ravage, de l'impossibilité de revenir en arrière ; et pourtant cette voix qui tremble au téléphone dit exactement le contraire. Le trouble est intact. Le temps a passé sans passer. L'excipit réinscrit la dimension coloniale malgré l'apparente dématérialisation qu'opère le coup de téléphone. L'amant téléphone depuis Paris, mais il vient de Saïgon où « il avait revu » la mère (Duras, 1984, p. 142). La France de l'après-guerre demeurait, pour certaines élites coloniales, un lieu de passage et de filiation transnationale (Royer, 2019). Deuil amoureux et deuil colonial se superposent ; l'impossibilité de faire le deuil traverse l'ensemble de l'œuvre (Kristeva, 1987), et l'excipit de *L'Amant* en constitue l'une des cristallisations les plus frappantes.

Aveu vocal sans lendemain, circularité temporelle, superposition du colonial et de l'amoureux : la voix remplace la nuit comme agent de dissolution. Ce qui s'efface ici, ce n'est plus le paysage ; c'est la frontière

entre passé et présent. Le téléphone opère comme dispositif de hantise : il convoque un spectre vocal sans lui donner de corps, reproduisant au plan technique l'impossibilité du deuil qui innerve l'ensemble de l'œuvre.

### 3. Du roman au scénario : le dédoublement de la fin

« Il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces » (Duras, 1991, p. 242). *L'Amant de la Chine du Nord* pousse l'expression affective jusqu'à un seuil où le pathétique risque de basculer dans le pathos pur. La surenchère est délibérée, et c'est cette délibération qui importe. Publié sept ans après *L'Amant*, ce texte se présente comme réécriture ; Duras l'indique dès la quatrième de couverture : il s'agit d'un « livre écrit pour un film ». La précision infléchit la construction narrative et surtout l'architecture de l'excipit, qui porte la marque de cette visée cinématographique de façon spectaculaire, confondant les frontières entre texte romanesque et écriture filmique. Cette confusion des registres relève d'une « transmédialité constitutive » de l'œuvre tardive (Cléder, 2014).

La fin reprend quasi littéralement celle de *L'Amant*. Même coup de téléphone, même tremblement de la voix. Deux éléments absents du premier texte s'y ajoutent, et c'est par eux que tout bascule. Thanh le chauffeur, personnage secondaire développé dans ce roman, fait l'objet d'une évocation finale glaçante : « Thanh avait voulu retrouver sa famille dans la forêt du Siam et il avait dû se perdre et mourir là » (Duras, 1991, p. 241-242). Mort sans sépulture, sans preuve, sans possibilité de deuil. Thanh rejoint la cohorte des disparus de l'histoire coloniale, ces corps indigènes engloutis par la « forêt » et l'oubli. La figure du disparu rejoue, sur le mode mineur, le trauma central de l'œuvre : la présence spectrale de ce qui ne peut être enterré. Nous avons hésité à qualifier cette disparition de « refoulé » plutôt que de « marge » ; la première formulation supposerait un retour, la seconde dit mieux l'éloignement irrémédiable, et c'est l'éloignement qui domine ici. Le refoulement colonial produit des « hantises » textuelles qui resurgissent dans les marges du récit ; Thanh perdu dans la forêt du Siam fonctionne comme métaphore de ces morts sans reconnaissance symbolique que le système colonial a multipliées.

Pour saisir la portée du second élément, il faut se pencher sur les « plans de coupe » qui prolongent le texte après le point culminant émotionnel. Après les pleurs, le récit bascule dans un régime discursif entièrement autre : des indications de mise en scène transforment l'ensemble du livre en partition filmique potentielle. S'ensuivent vingt-cinq pages d'images : « Un ciel bleu criblé de brillances », « Un fleuve vide dans son immensité », « La pluie droite de la mousson » (Duras, 1991, p. 243-246). Où le récit s'arrête-t-il ? La question est indécidable. « Je vois ces images comme un dehors qu'aurait le film, un "pays", celui de ces gens du livre, la contrée du film » (Duras, 1991, p. 243). Le « dehors », terme cardinal de la poétique de Duras, désigne un espace qui excède le récit *stricto sensu* : cet environnement géographique et climatique qui existait avant l'arrivée des colons et continuera d'exister après leur départ, indifférent aux drames individuels. Cet espace se charge de « valeurs axiologiques différentes selon les périodes de l'œuvre » (Doneux-Daussaint, 2023) ; dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il fonctionne comme contrepoint au paroxysme sentimental qui le précède. Les paysans marchent pieds nus sur les talus « depuis des milliers d'années » (Duras, 1991, p. 245) ; ces images « pourraient être reprises à tout

moment, la nuit, le jour, à la saison sèche, à la saison des pluies » (Duras, 1991, p. 245). Elles appartiennent à un temps long, géologique presque, subsistant indifférent aux existences singulières.

On pourrait dire que cet excipit échoue à se terminer ; la formulation est inexacte. Disons plutôt qu'il réussit à ne pas finir, ce qui est tout autre chose. L'excipit se dédouble, se démultiplie, refuse de coïncider avec lui-même. Disparition de Thanh, surenchère pathétique, plans de coupe ouverts sur le « dehors » indochinois : le refus de clôture atteint ici le terrain de la transmédialité. La tension entre le temps linéaire de l'histoire individuelle et le temps cyclique de la nature tropicale y atteint son point d'intensité maximale. Le texte hésite entre roman achevé et scénario en attente ; cette hésitation constitue la clausule elle-même. Affaire de seuil.

## Conclusion

*Un barrage contre le Pacifique* dissout le récit dans la nuit ; les personnages demeurent en suspens dans un exode sans destination, emportant un cercueil que nulle terre ne consent à accueillir. *L'Amant* réactive le passé par le canal vocal et affirme l'éternité d'un amour qui ne peut se traduire que par l'aveu, une seule fois, avant le silence. *L'Amant de la Chine du Nord* dédouble la clausule en un finale pathétique prolongé par des plans de coupe qui ouvrent le texte sur son « dehors » cinématographique. Ces trois dispositifs partagent une même visée : refuser la totalisation, maintenir ouvert l'espace de l'irréparable, témoigner de l'impossibilité du deuil face au trauma colonial et familial. L'inachèvement procède d'un choix esthétique et éthique visant à dire l'indicible de la perte et du désir impossible.

Ce qui se dégage, au-delà du relevé formel, c'est la récurrence d'un schème : la clausule de Duras opère comme un « seuil inversé », non pas passage vers un après du récit, mais reflux vers un avant irrécupérable. La nuit, la voix, les plans de coupe constituent trois modalités de ce reflux ; elles partagent un même refus de la synthèse cathartique, mais elles divergent dans leur rapport à la matérialité du médium. Le cercueil de la mère qu'on emporte vers un lieu que le texte tait, la voix qui tremble au téléphone trente ans après, les paysans qui marchent pieds nus depuis des milliers d'années sur les images d'un film jamais tourné : autant de seuils qui marquent la fin du texte sans clore le récit. Reste à déterminer si cette poétique de l'excipit-béance travaille également les textes non autobiographiques de Duras (*Le Vice-Consul*, *India Song*, *La Maladie de la mort*), et si le « seuil inversé » constitue un invariant structural de l'œuvre ou une propriété spécifique du matériau indochinois. La question engage le statut même de la clausule dans la littérature postcoloniale : quand l'histoire ne peut être close, la clôture narrative devient, non pas défaillance formelle, mais acte politique.

## Bibliographie

- Borgomano, M. (1985). *Duras, une lecture des fantasmes*. Cistre-Essais.
- Chaulet Achour, C. (2011). *Colonisation, mariage et maternité dans l'œuvre de Marguerite Duras*. L'Harmattan.
- Chion, M. (1982). *La Voix au cinéma*. Cahiers du Cinéma.
- Cléder, J. (2014). *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Armand Colin.
- Doneux-Daussaint, I. (2023). Duras : La maison ou le symbole absolu. In J. Feyereisen, R. Gangemi, A. Sepp, & D. Houdmont (Éds.), *Home* (p. 237-252). Presses universitaires de la Méditerranée. <https://doi.org/10.4000/12qha>
- Duras, M. (1950). *Un barrage contre le Pacifique*. Gallimard (Folio).
- Duras, M. (1984). *L'Amant*. Minuit.
- Duras, M. (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*. Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Kristeva, J. (1987). *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Gallimard.
- Loignon, S. (2014). Notice de *L'Amant*. In *Marguerite Duras, Œuvres complètes* (Vol. 3, p. 1848-1877). Gallimard.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit* (3 volumes). Seuil.
- Royer, M. (2019). Duras transmédiat : Du texte à l'écran. *Cahiers de Narratologie*, (36), 141-158.
- Vaudrey-Luigi, S. (2019). Le « non-événement de style » durassien. *Poétique*, (186), 105-124.