

Cahiers

Marguerite

DURAS

Duras féministe ?

n° 5 • 2025

Comment citer cet article ?

SangYeon KIM, « Duras et le féminin spectral : mémoire du corps, temps fluvial, poétique de la voix », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 109-131, [en ligne].

URL : <https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1049>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2025.

ISSN électronique : 2804-7338.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■ ■ ■ ■
 Publications
académiques

Duras et le féminin spectral

Mémoire du corps, temps fluvial, poétique de la voix

Marguerite Duras se méfie des assignations militantes, mais son œuvre construit une pensée du féminin au croisement de la mémoire, de la temporalité et de la voix. Loin d'ordonner le passé selon une linéarité rassurante, ses textes reconduisent les retours affectifs, les blancs et les déplacements formels. Le féminin n'y est ni essence ni posture. Il relève d'un mode d'être et d'écriture : présence en retrait, intermittente, persistante, qui résiste aux régimes dominants du récit et de la lisibilité. Duras revendique un geste « sans théorie », tout en installant, dans ses entretiens, un dualisme polémique entre théorie et poétique, entre masculin et féminin, qui nourrit sa pratique¹.

¹ Sur la posture « anti-théorique » et la genèse du clivage théorie/poétique chez Duras, voir Marguerite Duras, *Les Parleuses* [1984], *Œuvres complètes*, t. III, éd par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 130 : « J'ai pas de théorie du roman. Ça me fait rigoler, rien que l'idée » ; sur l'analyse du dualisme entre théorie et écrit poétique scindé en masculin et féminin et pour une mise en garde contre le manichéisme, voir

Nous lirons cette poétique selon trois axes. D'abord la mémoire corporelle et affective, où le corps féminin fonctionne comme une *archive vive*. Ensuite un temps fluvial, qui figure une temporalité discontinue et sédimentaire. Enfin un féminin spectral, non pas défaillant mais persistant, qui fait de l'opacité et de la retenue des gestes éthiques et politiques. Il ne s'agit pas de prêter à Duras un féminisme militant au sens strict. L'enjeu est de montrer comment, dans la texture de la phrase et des formes poétiques, se déploie une dissidence sans drapeau : la mémoire, le temps et la voix y recomposent les catégories usuelles du sujet et du récit.

On ne saurait dissocier cette poétique d'un contexte où se reconfigurent les identités de genre, dans le cadre de la guerre totale, de l'Occupation et de la Libération. Capdevila met en évidence la persistance, après-guerre, d'un « éternel masculin » fondé sur le sang versé² ; Perrot³ et les études sur les tontes publiques éclairent la resédimentation d'un ordre viril qui discipline des corps féminins jugés déviants, tandis que Badinter y lit des crispations du masculin⁴. À partir

Madeleine Borgomano, « Les lectures "sémiotiques" du texte durassien : un barrage contre la fascination », in *Écrire, réécrire Marguerite Duras : bilan critique*, dir. par Bernard Alazet, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, « La revue des lettres modernes », 2002, p. 101-129 ; sur l'histoire longue de la parole de pouvoir genrée, voir Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

- 2 Luc Capdevila, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n° 75, « Histoire des femmes, histoire des genres », dir. par Raphaëlle Branche & Danièle Voldman, 2002, p. 107, [en ligne], URL : <https://shs.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-97?lang=fr>, consulté le 31 août 2025.
- 3 Voir Michelle Perrot, « Sur le front des sexes : un combat douteux », *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n° 3, « La guerre en son siècle », dir. par Jean-Pierre Rioux, juil.-sept. 1984, p. 69-76, [en ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1984_num_3_1_1692, consulté le 31 août 2025.
- 4 Voir Élisabeth Badinter, *XY : de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 41.

de 1968, Gorrara documente l'essor de contre-mémoires féminines de la guerre et de l'Occupation⁵, et Florence de Chalonge décrit, sur le plan des formes, un déplacement vers « un roman des marges »⁶ où l'on reconnaît la poétique durassienne de la survivance. C'est dans ce cadre que *La Douleur* (1985) éprouve une éthique de la trace : dire sans s'arroger l'autorité, maintenir la mémoire sans la convertir en capital narratif.

Sur le plan méthodologique, l'article articule une analyse rythmique et syntaxique des textes et des films avec un cadrage historique des discours de genre. Le corpus retient *Un barrage contre le Pacifique* (1950)⁷, *Moderato cantabile* (1958)⁸, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964)⁹, *Le Vice-consul* (1966)¹⁰, *La Femme du Gange* (1974)¹¹, *L'Amant* (1974)¹² et *L'Amant de*

5 Voir Claire Gorrara, « Une prise de conscience féministe ? L'Occupation vue par les femmes écrivains en France après 1968 », *Clio : Femme, Genres, Histoire*, n° 1, « Résistances et libération : France (1940-1945) », dir. par Françoise Thébaud, 1995, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/clio/525>, consulté le 31 août 2025.

6 Florence de Chalonge, « Le roman des romancières », in *Femmes et littérature : une histoire culturelle*, t. II, dir. par Martine Reid, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 264.

7 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *Œuvres complètes* (désormais abrégé en OC suivi de la numérotation du tome et de la date de parution), éd. par Gilles Philippe, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 (désormais noté B et cité dans le corps du texte).

8 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, OC I, *op. cit.* (désormais noté MC et cité dans le corps du texte).

9 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, OC II, 2011, éd. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 (désormais noté R et cité dans le corps du texte).

10 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, OC II (désormais noté VC et cité dans le corps du texte).

11 Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, OC II (désormais noté FG et cité dans le corps du texte).

12 Marguerite Duras, *L'Amant*, OC III, 2014 (désormais noté Amt et cité dans le corps du texte).

la Chine du Nord (1991)¹³. L'hypothèse est la suivante : ce qui se nomme ici le « féminin spectral » ne désigne pas un thème, mais une position d'écriture où mémoire, temps et voix reconfigurent les régimes de lisibilité du texte.

La mémoire corporelle et affective : le corps féminin comme archive vive

Chez Duras, le corps n'est ni un simple véhicule de l'intrigue ni une surface passive. Il archive, réactive et reconfigure le passé au présent de l'écriture. La remémoration ne procède pas par inventaire daté. Elle naît de micro-événements sensoriels qui défont la chronologie et substituent à la ligne du temps une durée affective : toucher, odeur, lumière, souffle, chaleur. Le texte ne dit pas ce qui a été ; il revient là où quelque chose s'est éprouvé sans s'intégrer, non pour expliquer, mais pour porter à nouveau l'intensité.

Le corps adolescent comme support de mémoire traumatique et désirante

Dans *L'Amant*, la narratrice ne déroule pas une formation sentimentale. Elle retouche une constellation d'images centrée sur un corps adolescent à la fois puissant et vulnérable. Exposé au regard, évalué socialement, travaillé par un désir pris dans l'insécurité et l'asymétrie économique, ce corps ne reconstruit pas les circonstances ; il s'agrippe à des seuils : à des objets comme la robe « usée » (Amt, p. 1460) et le chapeau d'homme, à des milieux comme la voiture et le bac, à des ambiances thermiques et olfactives de chaleur lourde, d'odeur d'eau et d'air saturé.

¹³ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, OC IV, 2014 (désormais noté ACN et cité dans le corps du texte).

Le seuil biographique s'énonce d'emblée au présent, adossé à une traversée : « J'ai un visage détruit. / Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. / C'est le passage d'un bac sur le Mékong » (Amt, p. 1456). Le souvenir se déclenche depuis un milieu sans dépendre d'une logique causale. La phrase brève et asyndétique reconduit l'intensité plutôt qu'elle n'explique. La traversée fonctionne comme une scène de seuil : courant d'air, odeur d'eau lourde, vibration du moteur et frôlements anonymes déplacent la subjectivité entre rives sociales et seuil sexuel. À l'inverse, dans la voiture noire, l'immobilité s'épaissit : peau échauffée, gestes lents, air dense. Le mouvement de l'intrigue s'efface au profit d'une densification sensorielle. Le temps se plie au rythme des perceptions et la mémoire se constitue par empreintes plutôt que par enchaînements.

Sur ce même bac s'impose un emblème de hiérarchie : « Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. [...] C'est la Morris Léon-Bollée » (Amt, p. 1463). L'objet-repère fait converger vision et dissymétrie de classe, de race et d'argent. Parallèlement, des gestes de stylisation de soi deviennent des prises mnésiques : « Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans [...]. J'ai dit : coupez. [...] Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. [...] Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore » (Amt, p. 1463). La succession de l'avant et de l'après plisse le temps et requalifie la valeur du corps. Le corps-archive ne se livre pas par chronologie mais par couches.

Le dispositif se rejoue sous le régime du regard et de la perte : « Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. [...] Elle le regardait elle aussi [...] vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre » (Amt, p. 1521). La mémoire revient par motifs au lieu d'aligner des faits. Le

regard noue désir et contrainte, et l'effacement final constitue l'archive.

Ce différentiel affectif est antérieur au langage. Le corps se souvient parce qu'il répète une vibration, une température, une odeur, une texture. La phrase durassienne épouse ce régime : brève, parfois nominale, largement asyndétique, elle expose l'événement sensoriel sans le relier d'emblée à une causalité. Entre temps vécu et temps raconté s'installe une scène d'après-coup : l'écriture remet en jeu l'origine sans la suturer.

Une mémoire fragmentaire, déclenchée par l'émotion

À rebours d'une mémoire narrative orientée vers la cohérence, Duras met en place un récit rompu. La narration s'appuie sur des séquences courtes, séparées par des blancs, où la valeur d'un souvenir tient à sa charge affective plutôt qu'à sa place dans la chaîne des faits. Le détail – chaleur, lenteur, immobilité – ne renvoie pas à une vérité dissimulée que le récit dévoilerait. Il tient la scène comme une prise où la mémoire s'accroche. De même, des objets-repères, tels que le chapeau d'homme, ou des seuils, tels que la traversée du bac, déclenchent la réminiscence non par leur signification supposée mais par l'effet physique qu'ils produisent sur le corps : c'est le bord rêche du feutre, une odeur d'eau lourde, la vibration du moteur.

Duras explicite elle-même cette poétique de l'empreinte manquante : « C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu » (Amt, p. 1459). Le manque devient opérateur de mémoire. Le fragment n'est pas un déficit, mais une mise en suspens de la causalité qui relance l'intensité.

Cette logique se lit à nu dans les paragraphes sensoriels où le texte travaille moins l'information que le rythme.

Autour du bac, le fleuve se donne comme pure scansion : « Il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, [...] tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur » (Amt, p. 1466). Parataxe et asyndète, c'est-à-dire la juxtaposition de syntagmes sans liens logiques, régissent la phrase. L'anaphore du mot *tout* relance l'énumération et produit un effet d'*ostinato*. Le lexique privilégie les éléments et les poids, avec les eaux « en marche », un « courant intérieur », et la suspension à la « surface ». La cadence enfle puis se brise. Un bloc ample naît de la reprise et s'arrête net sur un blanc. Le souvenir s'y matérialise comme événement rythmique, non comme trace à expliquer.

Cette écriture à focale sensorielle ne se réduit pas au registre du désir. Elle inclut des affects sombres, tels la honte, le dégoût, la rage sourde, le chagrin tenu, qui défont le discours explicatif, comme le rappelle la formule « qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants » (Amt, p. 1521). Le fragment n'est pas un effet de style ; il correspond à une mémoire non intégrée au moment de l'expérience, qui n'apparaît que par morceaux et par rythmes. Parce que ces fragments naissent d'empreintes somatiques situées, ils appellent l'examen des conditions sociales qui les creusent. *Un barrage contre le Pacifique* en déploie l'amplitude.

Le récit comme réactivation inachevée

Un barrage contre le Pacifique donne à voir l'autre versant de cette mémoire incorporée, à savoir la dimension sociale inscrite dans les organismes, les fatigues, les maladies et les postures. La scène du diamant avec Monsieur Jo en concentre la logique. La proposition convertit la présence de Suzanne en valeur d'échange, et la parole glisse vers un marchandage

où dot, ascension et regard s'imbriquent. Le prix proposé se dépose en gêne, en colère, en honte, et il reconfigure la famille. Ici, l'archive n'est pas un document mais une cicatrice affective.

En contrepoint, les humiliations bureaucratiques infligées à la mère, qu'il s'agisse des guichets, des dossiers égarés, des renvois d'un service à l'autre ou de la décision qui ne vient pas, rejouent en sourdine l'impossible reconnaissance d'un droit élémentaire. La concession défectueuse, les terres inondables et les allers-retours stériles sédimentent une expérience d'impuissance que le texte orchestre par la répétition. La narration ne tend pas vers un sommet narratif ; elle empile les menus échecs et laisse remonter les dépôts de colère et d'épuisement.

Le barrage fonctionne comme métonymie du temps et de la mémoire. On tente de contenir, l'eau revient. Ellerompt, déborde et redessine le paysage, à la manière dont le passé remodèle le présent par reflux. Cette dynamique rejoint ce que Duras dit de la mémoire dans ses textes et entretiens. D'abord, le souvenir n'existe qu'à même l'écriture : « Je me souviens, à l'instant même où j'écris » (Amt, p. 1491). Autrement dit, *Un barrage* ne restitue pas une histoire antérieure. Il produit des réminiscences qu'il met en forme par l'ordre, le rythme et la focalisation. De plus, l'oubli n'est pas un ennemi, il conditionne le retour : « L'oubli, c'est la vraie mémoire... »¹⁴ ; « Seule la littérature peut rendre compte de l'oubli »¹⁵. Enfin, la mémoire est poreuse aux lieux (« ce sont les lieux qui la recèlent »¹⁶) et peut devenir générale : « De n'importe quel passé... [...] je me souviens... » énonce la voix I dans *La Femme du Gange* (p. 1477). Dans *Un barrage*, la

14 Marguerite Duras, « Entretien avec Michelle Porte », *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte* [1977], OC III, p. 317.

15 Marguerite Duras, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 123-124.

16 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* [1977], OC III, p. 239.

plaine inondable, la digue et la salle d'attente administrative fonctionnent comme des réservoirs d'affects.

Ainsi, la mémoire durassienne reste ouverte. Écrire revient à retoucher les zones engourdies et à rouvrir la blessure, non pour la guérir, mais pour en assurer la présence. En somme, *Un barrage contre le Pacifique* n'explique pas ; le texte laisse revenir. Et ce qui revient prend la forme de l'eau, ce qu'on tente de contenir se déverse et redessine la scène. Cette logique annonce la temporalité de courants et de contre-courants qui structureront la suite de l'analyse.

Le temps fluvial : une écriture de l'oubli et de la recomposition

Parler du temps fluvial chez Duras revient à prendre au sérieux le Mékong comme modèle de temporalité. Ni un simple décor exotique ni un repère géographique, le fleuve fonctionne comme un dispositif poétique qui règle les retours, module les flux, dépose des sédiments d'images, efface des rives et invente des bras morts. Le fleuve ne garantit pas la mémoire, il en montre la condition mouvante. Ce qui revient ne revient jamais à l'identique. Fait de vagues et de replis, de débordements et d'assèchements, ce temps est le temps propre du récit durassien.

117

Le fleuve comme image du temps durassien

Dans *L'Amant*, chaque passage du bac matérialise un seuil entre rives, âges et codes. Le récit se place d'emblée sous ce signe. Duras remplace la répétition par des reprises variées. L'image demeure la même, avec le bac, la voiture et l'eau lourde, mais le point de vue et l'affect diffèrent. Ailleurs, l'attente se vit depuis la berge dans la brume du matin, depuis le pont sous la chaleur, ou à l'intérieur de la voiture lorsque

le bruit du moteur couvre les voix et que montent l'odeur d'essence et l'haleine de l'eau. Le fleuve, boueux et opaque, n'offre pas un miroir ; toute tentative de reflet déforme. D'où, dans la prose, ces coulées interrompues. De longues périodes se brisent sur un arrêt sec. La phrase imite un flux qui cède.

Cette dynamique se lit dans l'énumération fluviale : « Autour du bac, le fleuve [...] emmène tout ce qui vient [...], tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler » (Amt, p. 1466). Le passage fonctionne par parataxe et anaphores, avec une poussée qui se rompt. Le fleuve devient la matrice d'un temps qui charrie, superpose et suspend.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'eau contrarie la volonté de maîtrise. Contenir le temps par un projet, en l'occurrence le barrage, revient à vouloir fixer l'instable. « La mère n'avait consulté aucun technicien [...] elle le croyait. Elle en était sûre. [...] Des centaines d'hectares de rizières seraient soustraits aux marées » (B, p. 307-308). La narration obtient un lattis de courants contradictoires, faits d'instantanés calmes, de levées de fièvre, de retours impromptus, de crues et d'étiages intimes. Même déplacé vers la ville, le grand fleuve demeure l'horizon respiratoire du récit¹⁷. Il rappelle que le temps, comme l'eau, travaille les vies au-delà de tout dispositif censé l'endiguer. Cette logique de retours non identiques s'aiguise lorsque Duras reprend ses motifs dans d'autres livres.

Le passé revient par vagues : ressassement, immersion, engloutissement

L'œuvre tardive de Duras confirme ce régime temporel : *L'Amant de la Chine du Nord* ne duplique pas *L'Amant*. Il déplace, durcit

¹⁷ « Mais tout ce que Suzanne voyait de la ville, d'ici, c'était son grand fleuve à moitié recouvert par des nuées de grandes jonques qui venaient du Pacifique et par les remorqueurs du port » (B, p. 397).

et assombrit. Le dispositif du bac revient, reconfiguré. « C'est le fleuve. // C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. [...] / Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon-Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent » (ACN, p. 607). L'axe du regard se resserre. L'amant est « plus robuste » ; il a « plus d'audace », « moins de timidité » (ACN, p. 608). L'auto-perception se durcit : chapeau, souliers éculés, rouge à lèvres « excessif », et « déjà le visage détruit de toute sa vie » (ACN, p. 643). La répétition produit des écarts. Les angles se font plus vifs, le lexique devient moins euphémisé, les intensités s'assombrissent. Le fleuve enseigne que les eaux recomposent son lit et que la mémoire recompose le passé.

Écrire (1993)¹⁸ formule cette pratique et affirme qu'il n'existe pas de réserve préconstituée de souvenirs. Le souvenir advient dans le geste scriptural qui choisit, ordonne et omet. « Ça rend sauvage l'écriture. [...] On ne peut pas écrire sans la force du corps. [...] il faut être plus fort que ce qu'on écrit » (É, p. 849). Dans *L'Amant*, ce travail se lit jusque dans l'aveu d'une mémoire devenue écriture : « Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. [...] C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante » (Amt, p. 1470). L'oubli devient condition de la variation qui fait revenir le passé autrement.

Dès lors, le ressassement apparaît comme une méthode plutôt que comme une compulsion. Revenir au bac, à la voiture, à la mère, au fleuve éprouve la capacité du texte à tenir ce qui le hante. Les images immergent, s'engloutissent et reparaissent sous une autre couleur. En somme, chez Duras, l'image relève d'une nappe phréatique plutôt que d'un repère. La mémoire est aquifère. Elle revient par vagues, dépose ses sédiments, puis repart.

18 Marguerite Duras, *Écrire*, OC IV (désormais noté É et cité dans le corps du texte).

La narration comme glissement, reflux, opacité

Duras décentre la hiérarchie événementielle. Le « fait » n'est plus l'unité de base. La logique des motifs, le retour de lexèmes récurrents, les reprises syntaxiques et les blancs gouvernent l'économie du texte. La phrase ne vise pas l'information, mais la sculpte à l'aide d'un courant. Le montage rythmique revient régulièrement, avec de micro-séries minimales suivies d'une période ample qui déferle et dépose un bloc d'affects.

Dans *L'Amant*, un paragraphe type enchaîne des notations somatiques brèves, sans connecteurs, puis une phrase longue qui recueille la coulée et s'interrompt net. L'effet n'est pas descriptif mais vectoriel. La syntaxe fait sentir la montée, la tenue, puis la rupture. Dans *Moderato cantabile*, la prosodie dialoguée, marquée par « peut-être » et « je ne sais pas », avance par *ostinato* et par silences. La scène progresse latéralement par déplacements d'intensité plutôt que par apport d'informations nouvelles.

Cette logique se donne à voir de façon plus radicale encore dans *La Femme du Gange*, où deux films coexistent, celui de l'image et celui des voix¹⁹. Du côté des sons, deux voix féminines extérieures au récit, « atteintes d'un savoir incohérent » et d'« une autre mémoire » que celle de leur passé commun, une mémoire qui n'appartient à personne (FG, p. 1433, p. 1453), déplacent S. Thala vers le Gange et tentent de « déloger du bal » le désir qui s'y est enlisé (FG, p. 1458). Elles installent d'emblée un régime de mémoire sans sujet, dont la dimension spectrale sera analysée plus précisément dans la section suivante.

Cette poétique du reflux exclut les clôtures rassurantes. La vérité ne se livre pas au terme du récit, elle advient dans les modulations du courant. Les blancs n'appellent pas la psychologisation et conservent ce qui résiste – images, rythmes

¹⁹ Voir Marguerite Duras, « Avant-propos » (FG, p. 1431).

et voix. Dans ce régime, le sujet apparaît par intermittence. D'une œuvre à l'autre, la présence féminine se manifeste selon un mode d'apparition discontinu qui relève d'une spectralité persistante.

Le féminin spectral : survivance, voix en retrait, opacité

Dire que le féminin est « spectral » chez Duras ne renvoie ni à l'évanescence ni au décoratif. Les figures féminines occupent une zone liminale entre présence et absence, parole et mutisme, lisibilité et illisibilité. Leur puissance ne tient pas à la déclaration ou à la conquête, mais à une persistance qui altère le récit sans s'y laisser enfermer. La spectralité²⁰ engage à la fois, sur le plan figural, les corps et les gestes, sur le plan énonciatif, la voix, et, sur le plan politique, des modes de résistance.

121

Figures effacées : absence agissante, refus d'être objet

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras confie la narration à Jacques Hold et place au centre une femme qui échappe. Le roman tente de cerner ce qu'est Lol après la scène du bal et échoue. La condition du récit devient celle d'un mouvement autour d'un vide actif. Ce vide n'est pas néant. Il prend la forme d'une présence silencieuse, de regards sans prise, de gestes minimes. Le narrateur affiche l'instabilité de son savoir : « J'étais le seul à savoir, à cause de ce regard immense, famélique [...], qu'il y avait une raison précise à sa présence ici. [...] Je doutais. [...] je doutais encore » (R, p. 324-325). Le phrasé juxtapose constat et supposition. Les

20 Le terme *spectralité* est employé ici comme catégorie poético-énonciative (relevant de la voix, de la focalisation, du rythme et du montage) et non dans une acception clinique ou pathologique.

affirmations se minent elles-mêmes par le doute. L'accès se dérobe au moment où il se croit assuré. La focalisation masculine devient inopérante et, dans ce ratage, s'affirme paradoxalement Lol. Elle ne se dit pas. Elle rend impossible tout dire sur elle. Ailleurs, l'observation vire à une mimésis stérile : « Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que j'ai commencé à me souvenir [...] de son souvenir » (R, p. 383). Le narrateur tente d'accorder son regard et ne produit qu'un écho. Il reconduit un souvenir de souvenir, des refrains spéculatifs, un léger déplacement à peine marqué qui défait toute prise.

De tels montages substituent à la révélation une persistance du regard sans capture. La spectralité ne relève pas d'un déficit de consistance. Elle procède d'un choix d'opacité. Il s'agit de ne pas offrir de prise et de faire du secret une forme de résistance à la capture. Dans le même registre du silence agissant, *Le Vice-consul* martèle l'énigme d'Anne-Marie Stretter : « Anne-Marie Stretter se tait » (VC, p. 640), « Anne-Marie Stretter dort-elle ? » (VC, p. 641), « Pourquoi parler à cette femme qui dort ? » (VC, p. 641). Cette réserve n'est ni négligence ni retrait apathique. Elle reconfigure la circulation de l'information et défait la rhétorique mondaine de certaines voix masculines. Ce n'est pas du mutisme, mais un devoir d'opacité qui déplace les cadres d'intelligibilité et prépare l'analyse, dans la section suivante, d'une voix fragmentaire, différée et trouée.

Une voix fragmentaire, différée, trouée

Dans *Moderato cantabile*, la voix d'Anne Desbaresdes ne se déploie pas en un monologue continu. Elle répète, élude et observe. Dès l'incipit, la scène du cours de piano donne la clé d'un savoir ajourné qui va gouverner tout le livre : « — Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ? / — Je sais

pas » (MC, p. 1205). Le signe se laisse lire sans qu'on puisse en épuiser le sens. Le cri qui traverse ensuite la leçon – « un cri de femme retentit [...] Puis [la plainte] s'arrêta, net » (MC, p. 1207) – installe une voix brisée par des événements sonores qui scandent le texte. Anne décrit ce qu'elle voit, « une femme [...] inerte », « Mon amour. Mon amour » (MC, p. 1210), mais bute sur la causalité : « — Pourquoi ? / — On ne sait pas » (MC, p. 1210). La voix persistera sans se stabiliser en discours explicatif.

Au café, les dialogues refusent l'échange informatif et instaurent un rythme d'*ostinato* : rendez-vous au crépuscule ; retours des « peut-être » et « je ne sais pas ». La promesse d'un savoir – « Si vous reveniez, j'essaierais de savoir autre chose » (MC, p. 1217) – s'annule aussitôt : « — J'ai essayé de savoir davantage. Je ne sais rien » (MC, p. 1220). La parole relance parce qu'elle ne sait pas : « Ce n'est pas la peine d'essayer de comprendre, on ne peut pas comprendre à ce point » (MC, p. 1255). D'où ces injonctions qui tiennent la scène ouverte : « Parlez-moi », « Dites-moi encore » (MC, p. 1221, 1231).

Une telle économie vocale se laisse éclairer par les analyses de Dominique Rabaté²¹, lorsqu'il propose de lire la voix narrative à partir de ses effets plutôt que comme une instance pleine et immédiatement identifiable. La voix, écrit-il, ne se donne à saisir que dans « ses effets, pluriels et disséminés »²² ; le commentaire ne dispose pas d'un sujet stable, mais d'indices dispersés dont il s'agit de reconstruire la causalité. Autrement dit, ce que nous lisons, ce ne sont pas des paroles déjà situées, mais l'*inscription* d'un frayage de voix dans la langue, perceptible dans les changements de vitesse,

21 Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, n° 1, « Regards sur la critique littéraire moderne », dir. par Pierre Arnaud, 2000, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3139>, consulté le 10 décembre 2025.

22 *Ibid.*, § 6.

la mobilité d'un sujet ironique, les éclats polyphoniques plus ou moins attribuables. Chez Duras, la voix fragmentaire – les « je ne sais pas », les reprises modales, les phrases interrompues – relève de cette énergétique : elle inscrit un sujet qui ne se laisse pas totaliser, d'autant que cette inscription se noue à une temporalité propre de l'écriture, faite de retours, de décalages et d'après-coups.

Cette conception de la voix comme énergétique textuelle trouve un prolongement dans les analyses de Roland Barthes. Dans les termes de Barthes, on pourrait dire que la voix durassienne se situe du côté du « géno-chant » plutôt que du « phéno-chant »²³. Elle ne vise pas d'abord la communication ou l'expression psychologique, mais ce « volume de la voix chantante et disante » où « les significations germent du dedans de la langue et dans sa matérialité même »²⁴, au niveau de ce qu'il appelle la « diction de la langue ». Chez Duras, la voix narrative – répétitive, trouée, hésitante – travaille la langue comme un matériau, et fait passer dans l'écrit un équivalent du grain vocal.

La voix avance par reprises modales qui déplacent l'intensité et devient performative : « Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. / – C'est fait, dit Anne Desbaresdes » (MC, p. 1257). Le langage réalise ce que les corps ne peuvent accomplir. La performativité demeure pourtant trouée. Les corps restent séparés, mais un réseau sensoriel les relie. L'odeur de magnolia traverse l'espace « par vagues impalpables » (MC, p. 1250). L'alternance de paragraphes

23 Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, 1972, p. 57-63 : « Le phéno-chant couvre tous les phénomènes [...] au service de la communication, de la représentation, de l'expression [...]. Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent du dedans de la langue et dans sa matérialité même ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression [...]. C'est, d'un mot très simple : la diction de la langue ».

24 *Ibid.*, p. 59.

démultiplie la polyphonie : dedans, le vin « coule » ; dehors, Chauvin « serre » les grilles : un « éclatement silencieux » conclut la scène (MC, p. 1251). La voix devient milieu plus que message. Cette grammaire flottante brouille la frontière entre l'histoire des amants du café et celle d'Anne et Chauvin. Ce qu'ils racontent devient ce qu'ils vivent dans l'interstice des mots. La focalisation hésite, passe du constat clinique au conditionnel, puis à l'adresse. Ainsi comprise, la voix durassienne n'est ni silence pur ni discours maîtrisé. Elle se présente comme un souffle qui accepte ses failles, comme le « je ne sais pas » inaugural, ses relances par retours phrasiques, ses arrêts nets par cri ou sirène. Dans ce régime, elle résiste aux codes de la parole de pouvoir.

La Femme du Gange radicalise le processus. La voix est désincarnée, parfois hors champ, parfois sans sujet assignable. Le récit ne se contente pas d'être fragmentaire, il se désubjectivise. La figure féminine apparaît comme réverbération : timbre sans source, circulation de phrases qu'aucune bouche ne garantit. La spectralité devient forme. L'énonciation plane, traverse les plans, se dépose dans le paysage puis se retire. Duras explicite elle-même cette polyphonie comme multiplicité de « moi » possibles – « c'est moi si je n'écrivais pas, [...] moi [...] si j'aimais une femme [...], moi si j'étais morte » – dont l'écriture s'emploie à « rendre compte », acceptant d'être débordée²⁵. Madeleine Borgomano a souligné que cette dissociation entre image et voix s'accompagne, chez Duras, d'une véritable polyphonie vocale²⁶. Loin de représenter

25 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 244.

26 Commentant *India Song*, Duras elle-même « énumère les voix des acteurs, celle des invités, “les voix enfouies I, les voix enfouies II. Et les voix perdues”, les voix 1 et 2, “des jeunes femmes qui commentent la première partie du film, qui sont les voix d'une espèce de mémoire, ce que Blanchot appelle *la mémoire de l'oubli*” [...] et ensuite les voix 3 et 4 [...] celles des auteurs, des moteurs de l'histoire » (Madeleine Borgomano, « Duras : Les voix du

un simple commentaire, ces voix extérieures, enfouies ou perdues, composent une mémoire diffractée qui entoure les figures, les excède et les déloge de toute psychologie. Elles rejoignent ce que *La Femme du Gange* met en place à savoir des voix féminines hors champ, porteuses d'un « savoir incohérent » (FG, p. 1433) et d'« une autre mémoire » (FG, p. 1453) n'appartenant à personne, et qui déplacent le récit vers un dehors spectral. Comme on l'a dit, ces voix hors champ configurent un régime de mémoire détaché de tout sujet individuel ; leur reprise ici permet de souligner qu'elles participent, à l'échelle de l'œuvre, à la mise en place d'un féminin spectral qui articule corps, temps et voix

Cette poétique se double d'un art de l'ellipse qui place le silence au cœur du récit. Dans « Le Coupeur d'eau », Duras affirme la nécessité de « rétablir le silence de l'histoire » afin de « réintroduire la littérature avec son silence profond », faute de quoi l'on « reste au-dehors »²⁷. Le silence réintroduit ne relève pas d'un manque : il organise la lecture et protège ce qui ne peut ou ne doit pas être livré au discours. De cette économie vocale naît une politique de la survivance. Il ne s'agit pas de s'ériger en voix surplombante, mais de faire travailler le récit par des silences, des opacités et des reprises.

Pour Duras, « l'homme théorique » érige la pratique théorique en critère d'intelligence²⁸, tandis que la parole des femmes est fréquemment suspectée, déclassée ou renvoyée

silence », *Cahiers de Narratologie*, n° 10/1, « La voix narrative », dir. par Jean-Louis Brau, 2001, p. 231, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/6945>, consulté le 31 août 2025).

²⁷ Marguerite Duras, « Le Coupeur d'eau », *La Vie matérielle* [1987], OC IV, p. 364.

²⁸ « Marguerite Duras : interview », in *La Création étouffée*, dir. par Suzanne Horer et Jeanne Socquet, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 177 (sur « l'homme théorique ») et p. 52 (« Le critère de l'intelligence reste pour l'homme la pratique théorique »).

au silence²⁹. Elle en tire une éthique : « On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes. Et quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas »³⁰. À une « littérature masculine très bavarde »³¹, elle oppose une pratique qui charge la langue d'affects plutôt que d'arguments et assume un lieu de non-maîtrise : « Seuls les fous écrivent complètement »³². Ainsi, chez Duras, la voix fragmentaire n'est pas un défaut. Elle accueille ce qui n'entre pas dans la phrase pleine et, ce faisant, résiste aux codes de la parole de pouvoir.

La spectralité comme politique de la survivance

Chez Duras, il ne s'agit pas d'un féminisme d'énoncé, mais d'une éthique formelle qui déjoue les assignations. La survivance féminine ne prend pas la forme d'une reconquête spectaculaire de la parole. Dans ses prises de position publiques, Duras adopte parfois une posture polémique en opposant la théoricité supposée masculine au don poétique des écrivaines et revendique pour Sarraute, Woolf et pour elle-même une manière d'accueillir « l'informe initial » sans le mutiler³³. Cette orientation se traduit, sur le plan poétique, par un travail du reste fait de blancs, de silences et de reprises, ajusté à une expérience rétive aux cadres d'énonciation disponibles. De tels procédés indiquent que la langue disponible

29 Voir Marguerite Duras, « Un acte contre tout pouvoir », entretien avec Jacques Grant et Jacques Frenais, *Cinéma 77*, n° 223, 1977, p. 52-53.

30 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 244.

31 Marguerite Duras, « Comme une promesse de mariage », propos recueillis par Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 16-22 oct.1987.

32 Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses* [1974], OC III, p. 35.

33 Marguerite Duras à Montréal, éd. par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Spirale, 1981, p. 69 : « L'activité théorisante de l'homme, réductrice, castratrice [...]. Aucun homme n'écrit comme Sarraute [...]. Personne n'écrit comme moi. Aucun homme. »

ne suffisait pas à accueillir cette expérience et que le texte doit organiser ses propres conditions d'apparition. L'adresse se déplace alors de l'assertion vers la tenue de la trace, et la forme devient le lieu où l'expérience advient et se maintient.

Dans *La Douleur*³⁴, cette éthique de la trace prend la forme d'une ascèse d'écriture. Le journal du retour attendu de Robert L. présente des datations lacunaires, des notations somatiques et une retenue dans l'évocation des camps. L'écriture tient le spectaculaire à distance et fait de l'attente une politique de la trace : dire sans s'arroger l'autorité, porter la souffrance sans totaliser. L'énonciation oscille entre présence et retrait, et ce vacillement est la condition même de la mémoire partagée.

Dans *Le Vice-consul* et *India Song* (1973), Duras invente une disjonction entre les régimes d'énonciation. Les voix *off*, les boucles musicales et la défocalisation séparent l'image de la parole. L'événement se déhiérarchise au profit d'une persistance diffuse du sensible. La scène cesse d'être un dispositif d'explication pour devenir un milieu d'énonciation où l'indécidable persiste. La dramaturgie sonore, dans laquelle Anne-Marie Stretter affleure comme présence irradiée plus que comme personnage, organise l'opacité et fait vivre au-delà des cadres de la parole instituée une certaine rémanence. Dans ces dispositifs filmiques comme dans l'écriture des récits, la survivance ne tient donc pas à la stabilité d'un point de vue, mais à une manière d'entamer la langue, d'y laisser affleurer une voix. Pour reprendre Barthes, ce qui persiste chez Duras, c'est un « corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit »³⁵. Quelque chose du corps demeure dans la manière dont la voix découpe la phrase, tient ou brise le silence. La survivance n'est plus alors celle d'un sujet souverain qui se

³⁴ Marguerite Duras, « La douleur », *La Douleur* [1985], OC IV, p. 3-52.

³⁵ Roland Barthes, « Le grain de la voix », art. cité, p. 63.

maintiendrait identique à lui-même, mais celle d'un grain, d'un reste physique de la voix dans l'écriture, qui fait tenir ensemble opacité formelle, mémoire du corps et dissidence de la parole.

Dans *L'Amant*, la spectralité passe par une pudeur formelle. La scène charnière de la voiture et de la chambre n'est ni exhibée ni couverte ; elle est modulée. L'ellipse, la lenteur et la coupe en amont de l'explication composent une politique du regard qui refuse de reconduire les schèmes de domination et maintient l'expérience au point de sa vulnérabilité. Ici encore, survivre revient moins à tout dire qu'à faire durer une intensité.

Sur le plan pratique, Duras ne se tient pas hors du monde. Elle signe des pétitions, accompagne les mobilisations du M.L.F. (Mouvement de Libération des Femmes) et apporte son soutien à des publications de femmes, qu'il s'agisse d'essais, de romans ou de revues. On la voit aux côtés de Xavier Gauthier, alors rédactrice en chef de *Sorcières*, avec qui elle publie en 1974 *Les Parleuses*, s'exerçant à restituer la parole des femmes dans sa spontanéité. Cette position n'exclut ni inflexions ni revirements déclaratifs. D'un côté, l'affirmation, dans le contexte de ses prises de position sur l'invention littéraire et la redistribution des puissances d'écriture, selon laquelle « ce n'est plus les hommes »³⁶ ; de l'autre, la récusation ponctuelle de l'étiquette d'« écriture féminine »³⁷ et une méfiance envers toute militance. Plutôt qu'une contradiction, il faut lire la volonté de désarrimer l'invention littéraire de toute grille identitaire close tout en maintenant la tension entre compagnonnage et refus d'étiquette. De là une éthique de la trace : écrire ce qui demeure – gestes, regards, débris

³⁶ Marguerite Duras, *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 69.

³⁷ Marguerite Duras, « The thing : un entretien avec Marguerite Duras », *Gai pied*, n° 20, 1980, p. 16 : « moi aussi je suis tombée dans le panneau de l'écriture féminine [...]. Sachez-le, tout est faux de ce que j'ai pu dire là-dessus ».

de voix –, le maintenir sans capitaliser, et laisser se dessiner la politique dans cette tenue plutôt que dans l'énoncé.

Relue dans le cadre historiographique rappelé en introduction, la constellation formée par *La Douleur*, *India Song*, *Le Vice-consul* et *L'Amant* montre que la spectralité ne relève pas d'un motif thématique, mais d'une position d'écriture : tenir la parole en retrait, laisser travailler les blancs, faire circuler des voix sans sujet plein, maintenir la mémoire dans des formes qui refusent la clôture et la spectacularisation. Là où se nouent mémoire du corps, temps fluvial et poétique de la voix, se dessine un féminin spectral qui n'énonce pas un programme, mais déplace silencieusement les régimes de lisibilité et de pouvoir.



En liant corps-mémoire, fleuve-temps et voix spectrale, l'écriture de Duras met au jour une politique du retrait. Elle privilégie la persistance sur la proclamation, l'opacité signifiante plutôt que la transparence, la réactivation inachevée sur la clôture. Dans notre corpus, les scènes fondatrices ne s'additionnent pas : elles reviennent, se déplacent, se trouvent. L'éthique de la forme devient une modalité d'apparition du féminin, intermittente, insistante et rétive. Ce geste a une portée politique nette sans rhétorique militante. Il désarme les régimes de lisibilité qui reconduisent la domination du regard et de l'explication pour leur opposer la tenue des traces, en particulier les blancs, les silences, et les reprises, qui protègent de la capture. En ce sens, « ne pas tout dire » ne revient pas à se taire. Il s'agit de faire sentir une vérité qui n'advient qu'à la mesure du texte et au rythme de ses flux et reflux. L'intime ne se replie pas. Il devient un lieu d'épreuve où s'invente une adresse non prédatrice, et où le témoignage ne se convertit pas en capital spectaculaire.

Cette poétique est d'autant plus actuelle que la littérature contemporaine réexamine les scènes de l'intime, du trauma, de l'effacement. L'œuvre durassienne déplace la demande de restitution vers une éthique de la survivance, où le reste des gestes, des regards, des débris de voix vaut moins pour ce qu'il explique que pour ce qu'il maintient. Lire Duras ainsi, c'est tenir ensemble poétique et politique en suivant des procédés formels, tels que les motifs, rythmes et blancs qui reconfigurent les catégories du sujet et les usages du récit.

SangYeon Kim

Sorbonne nouvelle
Centre de recherche sur les
poétiques du XIX^e siècle (EA-3423)
kimsangyeon059@gmail.com