L'expression de l'espace dans le *Vice-Consul* de M. Duras

Jean-Guy Gouttebroze

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10741>

DOI : 10.4000/narratologie.10741

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 131-140

ISBN : 291089746X

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Jean-Guy Gouttebroze, « L'expression de l'espace dans le *Vice-Consul* de M. Duras », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10741>

Ce document a été généré automatiquement le 25 février 2021.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'expression de l'espace dans le *Vice-Consul* de M. Duras

Jean-Guy Gouttebroze

- 1 Le langage est, par essence, temps. Et cette temporalité se trouve concrétisée par le développement de la chaîne linguistique, qu'elle soit orale — intonation et durée de la performance parlée — ou écrite — la ligne, la succession des lignes, la page, le livre...
- 2 L'expression de l'espace, en structure de discours comme en structure de récit, implique donc une mutation : faire passer la dimension temporelle primitive, inhérente à la nature du langage, à l'image de l'étendue. La création de l'espace se produit dès que, par des moyens spécifiques, le locuteur ou le narrateur abandonne le principe de succession pour adopter celui de concomitance ; en d'autres termes, dès que la valeur des sèmes employés permet de transformer le mouvement temporel en une immobilité synoptique.
- 3 Telle est la caractéristique, nécessaire, de création de l'espace qui se manifeste dans tout acte de parole et, de ce fait, dans toute tentative de narration. C'est un moyen dont dispose le narrateur pour fixer les éléments d'un environnement qui accueille les personnages ou se découvre autour d'eux, il peut aussi pénétrer à l'intérieur de leur matérialité physique ou révéler le contenu de leur espace mental.
- 4 Mais une étude de l'établissement de la perspective spatiale n'est pas seulement l'étude d'une mutation que le locuteur-narrateur opère, par des moyens spécifiques, sur la chaîne linguistique ; le contenu sémantique de ces évocations, la position des personnages concernés, leur capacité à ouvrir eux-mêmes une perspective d'espace donnent à ces évocations un sens que le lecteur est amené à mesurer et à saisir selon sa formation et sa culture.
- 5 La création de l'espace littéraire peut relever d'une initiative linguistique et/ou d'une initiative intellectuelle.
- 6 Tels sont les deux axes de recherche fondamentaux que nous avons voulu appliquer à un texte romanesque, le *Vice-consul* de M. Duras. Pourquoi ce choix ? Essentiellement parce que le *Vice-consul* est un récit au présent. De ce fait, la dynamique de la

temporalité linguistique s'imposant avec force et netteté, il était plus facile d'apprécier les mutations qu'elle subissait pour aboutir à l'expression de l'espace. Il était aussi intéressant de voir par quels moyens pouvait s'organiser, à partir de ce support au présent, les évocations d'ouverture spatiale que créait un mouvement de projection intellectuelle.

- 7 Le *Vice-consul* est, d'abord, le récit de l'écriture d'un roman : Peter Morgan, européen fixé à Calcutta, raconte l'errance d'une jeune fille indochinoise, chassée par sa mère, qui se retrouve mendiant dans cette ville. Son activité, de l'Indochine aux Indes, a été avant tout la marche : dès la première ligne du récit, Peter Morgan, recourant à un indice de troisième personne, en l'occurrence cataphorique, va exprimer cette caractéristique :

« Elle marche, écrit Peter Morgan.¹ »

- 8 Le principe du fonctionnement de l'œuvre est donné : dans son laconisme, cette caractéristique sera réintroduite, à de multiples reprises, dans le cours de la narration, avant de recevoir un complément informatif de grande importance :

« Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement — celui de son pas — elle marcherait, et la phrase avec elle »²

- 9 Métaphore des plus juste entre marche et phrase. Non seulement parce que le personnage trace son chemin comme l'écrivain ses lignes ; mais aussi parce que, à l'instar de la marche qui se fragmente en unités de trajet, la chaîne discursive ou narrative, lieu du temps linguistique, se subdivise en renouvellements du présent linguistique — ce présent qui, selon l'expression d'E. Benveniste, « se renouvelle avec le progrès du discours tout en restant présent³. Par l'intermédiaire de Peter Morgan, M. Duras met en lumière une compétence linguistique qu'il est possible d'attribuer à l'intonation spécifique de la phrase.

- 10 L'expression de l'espace s'inscrit comme une neutralisation et un réemploi de ce mouvement. Pour ce faire, les moyens employés sont divers.

- 11 Si l'accumulation des présents a pour vocation première, en se calquant sur l'avancée du texte, de rendre la progression rectiligne des faits, le sémantisme de ces présents peut aussi exprimer l'accumulation, donc la concomitance et la profondeur. La ligne devient alors surface ou volume qu'un indice, généralement un complément circonstanciel de lieu, vient délimiter :

« Des couples se promènent dans la palmeraie. Ils apparaissent sous les lampadaires, disparaissent, ressortent dans la lumière haute. Les femmes tout en marchant s'éventent avec des grands éventails de papier blanc. Ils parlent en anglais. De chaque côté de l'avenue, il y a des pavillons éclairés, des annexes de l'hôtel, explique Michaël Richard. Toute la palmeraie donne sur la mer vers les îles. Sur le côté opposé, on dirait qu'il y a des villas, une petite station balnéaire indépendante de l'hôtel. »⁴

- 12 Cette construction de l'espace peut aussi s'effectuer par recours aux formes nominales qui n'ont pas, en elles-mêmes, la compétence d'exprimer le temps. Elles contribuent à l'établissement de la surface ou du volume sous forme de phrase nominale à deux éléments — dirhème — qui se développe, dans l'exemple suivant, à partir d'une phrase à verbe être :

« La salle de bal est octogonale, en marbre vert Empire, à chacun des angles de l'octogone, fougères fragiles venues de France. Sur un panneau du mur, un

président de la République, sur sa poitrine, le ruban rouge, à côté de lui un ministre des affaires étrangères. »⁵

- 13 Phrase nominale qui peut se réduire à un syntagme prédicatif :

« Un quai, c'est le Mékong. Des jonques noires arrêtées. » « Après, c'est la forêt. La folie dans la forêt. »⁶

- 14 De même que le caractère rudimentaire du temps linguistique se borne à exprimer la succession ou la concomitance sans pouvoir préciser la distance, de même l'ouverture de l'espace linguistique qu'il ménage ne peut rendre compte des caractéristiques de l'éloignement ou de la proximité spatiale. Pour créer ce type de distance, le narrateur jouera sur l'organisation, la position respective qu'implique la nature des êtres et des objets présentés ; il recourra également aux indications explicites que fournissent les adverbes ou les compléments circonstanciels de lieu.

- 15 Cet espace, à l'intérieur du système narratif, peut être aussi ouvert en recourant à un principe de mise en scène : disposition marquée des acteurs principaux dans un cadre unique et défini, présence, également, le cas échéant, d'un groupe anonyme qui s'exprime en phase ou en contre-point sémantiques, comme une sorte de chœur dont les interventions sont rythmées, de façon répétitive : « on dit... on dit... on demande... on dit.... »⁷

- 16 L'option de récit au présent que M. Duras a choisie, système qui doit plus à l'invention des frères Lumière qu'aux théoriciens de l'école du nouveau roman, rend difficiles les ouvertures qui pourraient s'opérer, de façon syntaxique, sur le passé ou le futur. M. Duras recourt parfois aux embrayeurs traditionnels, en l'occurrence le passé composé soutenu par l'imparfait :

« On dit : Ainsi c'était au Laos, Indochine française, qu'il l'a dénichée ?
On voit : un boulevard le long du Mékong, derrière le boulevard la forêt, c'était vers Savannakhet, Laos. On voit des sentinelles l'arme au pied qui la lui gardent jusqu'à son arrivée. »⁸

- 17 Mais, souvent, ce changement de perspective se produit sur le même niveau temporel, par juxtaposition de plans. A charge pour M. Duras de trouver des indices qui éviteront toute confusion : l'expérience d'ambassadrice d'Anne-Marie Stretter se trouve exprimée par un recours au conditionnel présent :

- 18 « Elle regarde autour d'elle : dans un boulevard rectiligne, au nom d'un conquérant, quand passe la légion en chantant, étincelante, fourragères rouges au soleil, elle regarderait de l'estrade officielle, de ce même regard d'exilée de ce soir. »⁹ Le recours au conditionnel présente le double avantage de ménager l'homogénéité de la temporalité et de souligner la permanence d'une situation, déjà ancienne, qui cause la lassitude et l'indifférence d'Anne-Marie Stretter. Cette double évocation repose sur la confrontation du présent et d'un passé qui se réanime sous une forme virtuelle.

- 19 Il faut en convenir : dans le *Vice-consul*, qui est un récit de folie et de mort, l'investissement sur le futur ne saurait former un symétrique équilibré du passé. Néanmoins, le diplomate Charles Rosett qui observe le couple que forment Anne-Marie Stretter et Michael Richard envisage les circonstances spatiales de leur fin ; son point de vue, personnel d'abord, est repris par un *on* qui le généralise : encore faut-il noter que l'avenir des personnages est décrit comme hypothétique et non comme futur actualisé :

« Quelque chose les lie, se dit Charles Rosett, de stable, de définitif, mais ce n'est plus, dirait-on, un amour dans son devenir... On pense qu'il n'est pas impossible

qu'un soir ils soient retrouvés morts ensemble dans un hôtel de Chandernagor, après le *Blue Moon*, une nuit. Ce serait pendant la mousson d'été. On dirait : pour rien, par indifférence à la vie. »¹⁰

- 20 Ainsi, pour les besoins de la narration et pour concourir à la signification du texte, les lignes narratives que tracent les principaux personnages vont périodiquement se transformer en surfaces ou en volumes. C'est l'occasion pour M. Duras, que ce soit directement ou par personne interposée, d'exploiter ces arrêts pour faire le portrait d'un personnage, pour consigner son évolution ou pour organiser la rencontre, significative, des différents acteurs en des lieux qui peuvent être clos — salons de l'ambassade de France à Calcutta ou de l'hôtel *Prince of Wales* — ou ouverts — Cercle européen de Calcutta, jardins du *Prince of Wales*, cours du Gange. Ces ouvertures d'espaces qui s'étendent toujours autour d'un ou de plusieurs personnages se révèlent indispensables à la construction romanesque.
- 21 Toutefois, dans cet itinéraire linguistique qui forme la progression même de l'œuvre, les ouvertures de l'espace sont porteuses de multiples effets de sens. Si de telles représentations relèvent, en dernier ressort, de l'initiative de M. Duras, elles ne renvoient pas toutes directement à elle ; elles peuvent se développer comme une projection qui émane de la situation ou même du regard des personnages. Et le lecteur est invité à se placer à ce niveau. Entre les acteurs, selon leurs compétences, s'établit une distribution et une spécialisation du rapport au monde, selon leur personnalité, leur culture, leur caractère et leur appartenance à tel ou tel milieu. Schématiquement, les personnages du *Vice-consul* — et nous classerons parmi eux M. Duras qui, par d'évidents indices manifeste une présence sous-jacente — peuvent se répartir en trois catégories : les personnages autochtones, les occidentaux qui vivent aux Indes, la romancière elle-même qui a atteint le but qu'elle s'était proposé dans les premières lignes de l'œuvre : se perdre. Manifeste, certes, de portée plus générale — philosophique et morale —, mais qui trouve un accomplissement immédiat dans la composition du roman : il contient une intention esthétique :
- « Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens, on ne voit pas pourquoi. »¹¹
- 22 Cette esthétique de l'anéantissement dont on peut attendre qu'il abolisse la personne, loin d'étouffer l'originalité d'une inspiration, la projette dans le courant, dans les phrases du récit.
- 23 Personnage-clé de l'intrigue, caractère rudimentaire, qui illustre à sa façon la néantisation de l'être, la mendiante de Calcutta est néanmoins génératrice d'espace. Pour cette analphabète qui déchiffre à peine les bornes, le pays qu'elle parcourt est un paysage : les noms de ville qu'elle entend ou qu'elle s'applique à prononcer se ramènent à des phénomènes sonores. A la différence du vieux paysan qu'elle rencontre et qui lui indique son chemin, elle n'a conceptualisé aucun système de carte :
- « A gauche de la carrière, il y a les Cardamones, des arbres dans le ciel, des trous béants roses ou blancs dans la terre de la montagne ; des bruits parviennent de là, des bruits de machines à chaînes, de chutes lourdes, de cris d'hommes près des trous. »¹²
- 24 L'espace qu'elle conçoit le plus intensément, c'est celui de son corps de femme enceinte — le seul espace qui lui appartienne, l'espace matériel interne :

« Nuit et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qu'il décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues. »¹³

- 25 Peter Morgan, qui écrit son histoire, ainsi que les européens qui s'intéressent à elle, ont une vision synthétique, à la fois matérielle et abstraite, de son errance : ils la voient sous forme d'images et la suivent sous forme métaphorique de carte :

« Elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait — derrière elle qui passe — les bornes fichées en terre qui porteraient des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagne, dix ans durant et puis, à Calcutta, elle s'arrêterait. »¹⁴

- 26 Mais ces occidentaux, quelle que soit leur intégration à l'Asie, gardent de leur origine et de leurs expériences toute une géographie qui les détache du cadre asiatique tout en interférant avec lui. Pour le vice-consul, c'est le pensionnat de Montfort en Seine-et-Oise, son petit hôtel parisien dont des jeunes filles, en son absence, pillent les lilas ; pour le directeur du Cercle, c'est la maison de correction près d'Arras ; pour Anne-Marie Stretter, ce sont les études musicales à Venise ou les aquarelles qu'elle peignait sur le quai de la Giudecca.
- 27 Ces quelques remarques suffisent à éveiller notre attention.
- 28 La géographie que portent en eux les personnages occidentaux du *Vice-consul* est, en fait, la géographie de l'univers durassien : le paysage de l'embouchure du Gange est un analogue de la lagune de Venise, l'île où se trouve l'hôtel du *Prince of Wales* se confond avec le Lido ; Anne-Marie Stretter, pianiste, fait résonner au bord du Gange les accords qu'elle faisait entendre, dans sa jeunesse, près des canaux vénitiens. Les gondoles ou les motoscafi réapparaissent, sur le Mékong, sous l'aspect des canots fermés de l'administration coloniale. Les salles octogonales de marbre vert du mythique ambassade de France de Calcutta sont une transposition des pièces du palais de Pnom-Penh où M. Duras a vécu, dans sa prime enfance, après la mort de son père¹⁵. La Lancia noire d'Anne-Marie Stretter est une réapparition de la Morris Léon Bollée qui devait la conduire vers sa première expérience amoureuse¹⁶. Quant à la mendicante, M. Duras l'a rencontrée à Vinhlong, alors que séjournait, dans la même localité, son symétrique inverse, la femme d'un haut fonctionnaire colonial qui sera le prototype d'Anne-Marie Stretter. Il suffira d'une escale inattendue de M. Duras à Calcutta pour que s'établissent l'intrigue du Vice-consul et sa dimension spatiale¹⁷.
- 29 En filigrane, se dessinent et se devinent les éléments d'un roman personnel et familial : le vice-consul ne doit-il pas nombre de ses traits au frère aîné, odieux et dépensier, qui a évincé la sœur dans l'amour de la mère ? D'où cette opposition, cette haine réciproque mère-fille qui s'instaure entre la jeune indigène enceinte et sa mère et qui marque dramatiquement le commencement de l'intrigue du *Vice-consul*.
- 30 Instance d'énonciation mal occultée par le procédé de narration au présent, à la fois inscrite et détachée des événements dont elle rend compte, M. Duras, en fait, ne cesse de signaler sa présence par l'intégration au récit d'évocations qui renvoient à son expérience et à son imaginaire personnel.
- 31 C'est donc M. Duras, comme actant dissimulée, qui donne au roman du *Vice-consul* son unité et sa signification globale.
- 32 Si certains personnages — Anne-Marie Stretter, Peter Morgan ou même le vice-consul — ont l'expérience de l'Orient, M. Duras leur dénie toute appartenance biculturelle : de

façon ironique ou directe, elle ne cesse de mettre en exergue leurs préjugés, leur suffisance, leur isolement et leur incapacité : occidentaux transportés en Orient, ils contribuent certes à créer l'espace maximal du roman, sans pouvoir toutefois en résoudre les oppositions et les contradictions. Disqualifiés, ils ne peuvent entreprendre aucune entreprise de médiation.

- 33 En fait, s'appuyant sur son expérience et par le biais de la création romanesque, M. Duras va tenter une superposition des deux espaces en les confrontant à la démence et à la mort. Ainsi construit, le récit romanesque, par l'interférence des plans, par la multiplication et la diversité des points d'observation, par une confrontation brutale et inattendue des images se présente au lecteur comme un moyen d'appréciation globale d'un phénomène historique — la rencontre de deux mondes.
- 34 Reste à savoir, tant le niveau d'observation et d'intervention de M. Duras est élémentaire, si nous pouvons parler de la confrontation de deux espaces culturels.

NOTES

1. DURAS Marguerite : *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.
2. *Ibid.*, pp. 179-80.
3. BENVENISTE Émile : *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 74 et 225-6.
4. *Le Vice-Consul*, p. 186.
5. *Ibid.*, p. 93.
6. *Ibid.*, pp. 68, 70.
7. *Ibid.*, pp. 98, 99.
8. *Ibid.*, p. 99.
9. *Ibid.*, p. 92.
10. *Ibid.*, p. 152.
11. *Ibid.*, p. 9.
12. *Ibid.*, p. 15.
13. *Ibid.*, p. 18.
14. *Ibid.*, p. 180.
15. DURAS Marguerite : *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, pp. 41-2.
16. *Ibid.*, p. 25.
17. *Ibid.*, p. 106-111.

AUTEUR

JEAN-GUY GOUTTEBROZE

Université de Nice-Sophia Antipolis