

Une *lumière* ressassée. De la séduction du texte répétitif

RAFAEL GUIJARRO GARCÍA

Universidad de Granada

Résumé:

La répétition d'un mot ou d'un fragment d'énoncé dans un récit perturbe les dispositifs habituels de la narration et entrave sa clôture. Mais le terme ou le segment répétés peuvent être considérés également comme des clichés (ou *autostéréotypes*) qui interviennent dans la construction textuelle tout en déclenchant chez le lecteur une activité interprétative, puisque celui-ci reconnaît le stéréotype et se voit incité à participer à la production du discours. C'est à partir de ces considérations que nous nous proposons d'étudier le cliché *lumière* dans le corpus durassien, avec ses composants *obscurité* et *crépuscule*, ainsi que sa manipulation dans le roman *Le Vice-consul*.

Mots-clés: narration, répétition, stéréotype, réception, plaisir du texte.

Resumen:

La repetición de una palabra o de un fragmento de enunciado en un discurso narrativo perturba los mecanismos habituales de la narración así como el desenlace de la obra. Pero el término o el segmento repetidos pueden ser considerados, igualmente, como clichés (o *autoestereotipos*) que intervienen en la construcción del texto a la vez que provocan en el lector una actividad interpretativa, ya que éste reconoce el estereotipo y se ve inducido a participar en la producción del sentido. A partir de estas consideraciones, nos proponemos analizar el estereotipo *lumière* en el corpus durasiano, con sus motivos *oscuridad* y *crepúsculo*, así como su manipulación en la novela *Le Vice-consul*.

Palabras claves: narración, repetición, estereotipo, recepción, placer del texto.

Abstract:

The repetition of a single word or any other language component in a narrative discourse disturbs both the natural development and the ending of the story. However, the linguistic unit repeated can also be regarded as a cliché (self-stereotype) which intervenes in the construction of the text, for it forces the reader to provide interpretations and to take part in the production of the final meaning. Keeping these ideas in mind, our intention is to analyse the stereotype *lumière* and its related motifs of “darkness” and “twilight”, as well as the ways they are presented and manipulated through the pages of Duras’ novel *Le Vice-consul*.

Key words: narration, repetition, stereotype, reception, “plaisir du texte”.

Les rapports qu’un texte narratif entretient avec lui-même, aussi bien du point de vue sémantique que formel, sont à l’origine de nombreux phénomènes textuels, comme le thème littéraire —avec ses variations et ses motifs—, la mise en abyme, ou la simple reprise littérale d’énoncés plus ou moins longs ¹. En ce qui concerne la répétition, quoique considérée comme une «négligence» par la rhétorique classique et la tradition scolaire «quand elle n’est pas utile» (Dupriez, 1984: 395), elle a été cependant pratiquée par de nombreux écrivains français de la seconde moitié du XX^e siècle. *L’ombre du pilier* de Robbe-Grillet, *l’acacia* de Simon ou le *magnolia* de Duras offrent des exemples de cette tactique d’écriture à la recherche d’une paligraphie à la fois déroutante et envoûtante.

Déroutante en ce sens que la réitération de fragments d’énoncés non seulement suscite l’ennui du lecteur lorsqu’elle exhibe sa gratuité, mais encore et surtout interrompt la linéarité du récit, fige le cours du texte et conteste sa clôture. L’exercice de la répétition, en effet, suppose généralement un schéma compositionnel de nature cyclique qui bouleverse la succession linéaire des événements et perturbe les dispositifs habituels de la narration ². Mais, en même temps, les altérations introduites peuvent déclencher «une suractivité inter-

¹ Cf. Dällenbach (1976: 283).

² «La répétition engendre des incohérences mais, ce faisant, elle éprouve le fonctionnement du récit à travers ses différents constituants (temporalité, mode de représentation, voix narrative), qu’elle dérègle et fait jouer les uns contre les autres: contradiction entre la focalisation adoptée et la position des narrateurs; discordances introduites, entre le temps de l’histoire et celui du récit, par des répétitions en apparence de type analeptique/proleptique mais, de fait, impossibles à situer dans l’ordre de succession rectilinéaire des événements; emploi du discours rapporté pour transcrire les paroles d’un personnage, identiques au discours du narrateur extradiégétique; non-motivation du récit répétitif par la traditionnelle variation des points de vue...» (Bardèche, 1997: 278).

prétative chez le lecteur» (Bardèche, 1997: 278), l'incitant à adopter de nouvelles stratégies de lecture, fondées non plus sur la méconnaissance du texte mais sur un *déjà-lu*.

Envoûtante, la répétition discursive l'est aussi parce qu'elle prend, par ces retours du *même*, «une allure enfantine (et grave), comme si une zone plus archaïque du langage était atteinte». (Noguez, 1978: 41). Créant une rime intérieure, elle produit un effet incantatoire qui séduit et fascine le lecteur, de sorte que celui-ci établit avec l'auteur «une communication supra-rationnelle, reliée [...] à la notion de 'plaisir du texte' et à 'une forme d'érotisation de l'écriture', selon les termes de Barthes». (Daussaint-Doneux, 2002: 197). Le procédé laisse affleurer le poétique dans la fragilité narrative du texte, «lorsque les mots n'ont plus pour seule fonction d'informer et de représenter, mais de dire seulement ou d'embellir à des fins de séduction». (Mura-Brunel, 2002:195).

Afin de cerner de façon plus précise les effets de l'écriture itérative sur le lecteur, nous avons choisi comme objet d'étude les intermittences du signifiant *lumière* dans le texte narratif *Le Vice-consul*³ de Marguerite Duras. La reprise (de mots, de syntagmes et de phrases) joue un rôle majeur dans ce roman, au point de générer un discours qui laisse transparaître une parole musicale. Duras elle-même a affirmé, à propos du *Vice-consul*, que, par la répétition, elle avait voulu «rendre musicalement le thème de la faim, avec des coups de marteau. L'histoire de la mendiante n'est pas une histoire qui croise celle du vice-consul. C'est un terrain musical sur lequel il arrive». (Nyssen, 1969: 131). Et, en effet, le texte devient parfois une litanie dont la lente avancée par reprises, tout comme l'attente du lecteur, sont évoquées par l'histoire elle-même:

C'est une gloriette qui donne sur le parc vers les tennis. Il y a un piano droit près du divan. Anne-Marie Stretter joue le Schubert. Michael Richard a éteint les ventilateurs. [...].

La phrase musicale est deux fois déjà revenue. La voici pour la troisième fois. On attend qu'elle revienne encore. La voici. (VC: 162)

C'est donc sur un fond de musicalité que, dans ce roman, tente de s'exprimer la détresse inexplicable de l'ambassadrice de France à Calcutta, Anne-Marie Stretter. Une détresse qui rejoint la douleur errante d'une autre femme, la mendiante folle, racontée dans une métafiction par un ami de l'ambassadrice, Peter Morgan. Il y a, par conséquent, récit dans le récit, et mise en abyme: *Le*

³ Dorénavant VC pour les références des citations.

Vice-consul est surtout un roman spéculaire où les jeux de reflets établis par des énoncés-miroirs renforcent l'ensemble des ressemblances thématiques des deux diégèses. En outre, le retour de segments textuels efface les frontières narratives entre les deux récits et brouille parfois les origines énonciatives, participant ainsi à l'établissement d'une confusion discursive dont l'écho privilégié serait l'espace diégétique, particulièrement l'univers aquatique, intimement lié à la musique, puisque celle-ci ramène toujours «à l'univers liquide, à une mouvance chargée de désir et de mort» (Pautrot, 1994: 276):

On est dans un pays d'eau, à la frontière entre les eaux et les eaux, douces, salées, noires, qui dans les baies se mélangent déjà avec la glace verte de l'océan. (VC: 176)

Quant aux «coups de marteau» dont parle Duras, ils font référence au ressassement de certains mots, surtout de toponymes pourvus de sonorités exotiques (*Calcutta, Lahore, Battambang, Stung Pursat, Chandernagor*, etc.)⁴, mais aussi de mots courants, comme *mort*, (*laurier*-) *rose*, *impossible*, *tennis*, *bicyclette* et, notamment, *lumière*. Ce vocable sillonne l'espace discursif du *Vice-consul*, effectuant un périple qui mime celui de la mendiante folle à travers une «vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi». (VC: 9).

Si le voyage intertextuel⁵ de la jeune cambodgienne, en tant que «cellule génératrice dans l'oeuvre de Duras», commence dès *Un barrage contre le Pacifique*, «lan[çant] un défi à l'écriture» (Borgomano, 1981: 492), celui de *lumière*, en tant que cliché⁶ du corpus durassien, n'en est pas moins fécond. Le mot (parfois un synonyme ou un dérivé) apparaît fréquemment associé à ces moments hésitants que sont l'aurore et le crépuscule, invisibles frontières entre l'Autre et le Même:

⁴ Cf. l'étude d'Ogawa (2002: 126-133).

⁵ Cf. Dallenbach (1976: 282), qui propose de «reconnaître l'existence, à côté de l'intertextualité *générale* et de l'intertextualité *restreinte*, d'une intertextualité *autarcique*», qu'il nomme *autotextualité*.

⁶ «[...] au lieu d'emprunter le cliché à l'oral (le proverbe, le dicton, les expressions, etc.), [le texte] le 'fabrique' lui-même: en réemployant constamment un même mot ou une même phrase [...], l'écrivain procède à une banalisation par 'surdétermination'. En rendant 'clichés' certains mots, dans l'espace de la mémoire textuelle, pour pouvoir les faire renaître ensuite, comme des mots-phénix rechargés d'un nouveau pouvoir, il construit une mise en abyme de l'effet que le texte entier tente de produire». (Van den Heuvel, 1985: 58-59).

[Anne Desbaresdes] se trouva face au couchant [...] dans la *lumière* rouge qui marquait le terme de ce jour-là. (Duras, 1985: 84).

Ils attendent encore. Des pas résonnent sur le fer du chemin, rapides. Ils se retournent: une ombre passe, elle se découpe sur la *lumière* sombre du jour naissant. (Duras, 1984d: 145).

L'imperceptible fluctuation de ces instants incertains pose la continuité dans la différence et vise à l'ineffable. Au crépuscule, le jour, encore jour, est déjà nuit avant-courrière de la confusion:

Le mur du fond de la salle s'*illumina* du soleil couchant. En son milieu, le trou noir de leurs ombres conjuguées se dessina. (Duras, 1985: 33)

Le crépuscule. La *lumière* du crépuscule a tout envahi. Les rues, les bâtiments du port. Les salles de la Marine. C'est une *lumière* dorée, rose et or [...]. (Duras, 1987: 103).

Et avec la progression de l'aurore, la coalescence nocturne s'épuise à conjurer l'inévitable séparation:

Le voyageur se penche sur le visage endormi, il dit:

— Ses yeux s'ouvrent, on dirait.

On entend:

— Alors le jour vient.

La surface de la mer s'éclaire de rose. Au-dessus, le ciel se décolore.

[...]

Ils se taisent. La *lumière* augmente de façon indiscernable tant son mouvement est lent. De même la séparation des sables et des eaux.

[...]

Le voyageur demande:

— Qu'arrivera-t-il lorsque la *lumière* sera là?

On entend:

— Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. À distinguer le sable de la mer, puis, la mer de la *lumière*, puis son corps de mon corps. Après elle séparera le froid de la nuit et elle me le donnera. Après seulement elle entendra le bruit vous savez...? de Dieu?... ce truc...?

Ils se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure. (Duras, 1984e: 140-142).

Surgit ainsi «un *ailleurs* uniforme, fade et sublime, plus adorable à l'âme qu'aucun autre moment de [l]a vie présente» (Duras, 1982a: 44), une innombrable *étrangeté* extérieure:

Quelque chose dans l'air que l'on respire, une pâleur court sur les blés. [...]. Un assaut commence quelque part à l'horizon, incolore, inégal, impossible à limiter. [...]. Pourtant, pourtant, le ciel est pur et bleu si on le veut bien. Il l'est encore. Bien entendu qu'il ne s'agissait que d'une clarté accidentelle [...]. Peut-être?

Non. C'est l'aurore.

[...].

Il n'y a encore, dans l'aurore, aucune couleur nommée.

[...]. D'autres mots sont bannis de l'aurore. (Duras, 1984a: 104-105).

L'altérité propre à l'instant crépusculaire (aussi bien le lever du jour que son déclin)⁷ comble dès lors l'aspiration fusionnelle du personnage durassien, sujet foncièrement poreux traversé par le désir d'osmose. La lumière —lueur— de ce *dehors inconnu* pénètre sans peine son corps et occupe le lieu vide de sa mémoire:

L'enfant leva la tête et bailla. L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant. (Duras, 1985: 25-26)

C'est sur lui que l'aurore se lève. La *lumière* livide a gagné son corps dans son entier, peu à peu. (Duras, 1984a: 105)

[...] dans les multiples aspects du bal de T. Beach, c'est la fin qui retient Lol. C'est l'instant précis de sa fin, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours. Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant.

[...].

[...] les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa *lumière* nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre: ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre au moins.

[...].

Il aurait fallu murer le bal, en faire ce navire de *lumière* sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré [...]. (Duras, 1982a: 47-49)

Ou encore le personnage tente lui-même de se fondre dans le crépuscule —tout comme dans la mer—, d'abolir la distance qui l'en sépare. Mais il s'agit

⁷ L'aurore et le crépuscule sont interchangeable dans l'oeuvre de Duras: «Des cris et des rires d'enfants éclatèrent dehors, qui saluaient *le soir comme une aurore*». (Duras, 1985: 44).

toujours d'un mirage, du reflet d'un miroir qui renvoie à une origine autre, inscrite dans une *zone d'impossibilité*⁸:

Alors Lol cherche, son visage se crispe, et avec difficulté, elle essaye de parler du bonheur.

— L'autre soir, c'était au crépuscule, mais bien après le moment où le soleil avait disparu. Il y a eu un instant de *lumière* plus forte, je ne sais pas pourquoi, une minute. Je ne voyais pas directement la mer. Je la voyais devant moi dans une glace sur un mur. J'ai éprouvé une très forte tentation d'y aller, d'aller voir. (Duras, *ibid.*: 152)

L'indifférenciation produite par la disparition dans le Tout se voit donc vouée à l'échec, cependant que l'écriture s'obstine à la représenter dans la fiction, la *lumière* agissant comme l'un des catalyseurs les plus récurrents:

L'écho de la voix enfantine flotte longtemps, insoluble, autour de M. Andesmas, puis aucun des sens éventuels qu'il aurait pu avoir n'étant retenu, il s'éloigne, s'efface, rejoint les miroitements divers, des milliers, suspendus dans le gouffre de *lumière*, devient l'un d'eux. Il disparaît. (Duras, 1981: 51)

Le mot *lumière*, du fait de son rapport métonymique au chronotope crépusculaire et de ses fréquentes occurrences dans les passages qui font référence à celui-ci, peut être souvent considéré, dans les textes de Duras, comme l'indice de cette image spatio-temporelle. À tel point que, dans d'autres contextes, le mot est susceptible de susciter l'*étrangeté* du chronotope par le biais de son association à un terme appartenant au champ notionnel de l'*obscurité*:

Élisabeth Alione dort, le visage nu légèrement penché sur son épaule. Son corps est parsemé de taches de *lumière* que laisse passer l'*ombre* de l'arbre. Le soleil est fixe. L'air tout à fait calme. (Duras, 1984c: 53)

Comme la première fois Lol est déjà sur le quai de la gare [...], son *ombre* est allongée sur la pierre du quai vers celles du matin, elle est mêlée à une *lumière* verte qui divague et s'accroche partout dans des myriades de petits éclatements aveuglants [...]. (Duras, 1982a: 165)

⁸ «[...] l'impossible même devient ici moyen d'accéder à l'impersonnalité du continu. La seule manière adéquate de retourner à l'impossibilité du rentrer-dans-le-chaos d'avant la naissance (puisque remonter à contre-courant c'est l'impossible même) est de créer une *zone d'impossibilité* qui réérige cette in-conscience». (Bajomée, 1989: 30).

Dans la lumière durassienne il n'est donc pas rare que perce son envers afin de restituer la «sombre clarté de couleur indécise» (Duras, 1982b: 28) de l'aube ou du couchant:

La mer, le ciel, occupent l'espace. Au loin, la mer est déjà oxydée par la *lumière obscure*, de même que le ciel.

Trois, ils sont trois dans la *lumière obscure*, le réseau de lenteur. (Duras, 1984e: 9).

Les yeux de Lol sont poignardés par la *lumière*: autour, un cercle *noir*. Je vois à la fois la *lumière* et le *noir* qui la cerne. (Duras, 1982a: 105).

À chaque tournant on sort de la forêt *obscur*e et on traverse des zones d'éclatement solaire. [...]. Puis on quitte la *lumière* pour de nouveau retourner à la *nuit*. On crie de bonheur parce que c'est là aussi que l'été commence. Dans les alternances de la *nuit* et de la *lumière*. (Duras, 1987: 29)

Le signe convoque ainsi la présence de son contraire pour provoquer une vacillation sémantique qui renvoie à une absence, à un «trou» du langage⁹, et appelle vainement ces deux «*inconciliabilia* [...] à se rejoindre, à se toucher, à se mêler». (Barthes, 1976: 35). Le poème perdu d'Emily L. révèle les difficultés de l'écriture à dire cette lumière:

C'était un poème sur la *lumière* qu'il y a certaines fois, certains après-midi pendant les hivers très froids, très *sombres*. [...].

Le poème n'était pas fini. [...]. C'était le milieu du poème qui n'était pas fini. [...]. Le milieu du poème, avec ses différentes versions, prenait la moitié de la page. Tout était raturé dans cette partie-là. Au début il était question, justement, de la terrible *lumière* de certains après-midi d'hiver. Cette *lumière* était celle-là même de ce jour-là. Une *lumière* d'un jaune d'iode, sanglant. Elle déteignait sur les parcs de l'île de Wight, les horizons de l'hiver et les bateaux rivés à la glace des bassins nautiques. Comme si elle venait de l'écrire à l'instant. (Duras, 1987: 82-24).

La reprise de *lumière* dans l'ensemble de l'oeuvre de Duras nous permet de considérer le terme comme véritable cliché ou «autostéréotype» (Orace,

⁹ «La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage. À cet égard aussi, il 'dérange le lexique'. Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots». (De Certeau, 1982: 199).

2001)¹⁰, c'est-à-dire comme un «lieu *commun* au texte et aux lecteurs», caractérisé par «la stabilité des motifs et le figement lexical» (ibid.: 18), à la différence d'une simple isotopie. Le lecteur familiarisé avec l'univers de l'auteur l'active en tant que tel et identifie sans difficulté les composants qui lui sont associés, en l'occurrence le crépuscule et l'obscurité (et leurs variantes): «le stéréotype fonctionne comme signe —à lire, à comprendre— et comme signature —à reconnaître». (ibid.: 22).

Le Vice-consul, nous l'avons déjà dit, exploite abondamment les effets de la répétition de certains mots, entre autres l'autostéréotype objet de notre étude. En effet, le substantif apparaît maintes fois dans le récit-mère escorté du motif *obscurité*, qu'actualisent surtout les signifiants *ombre* et *sombre*. L'association antithétique est considérée comme *superbe* par le directeur du Cercle européen lorsqu'il l'emploie lui-même lors d'un entretien avec le vice-consul:

— [...]. Un matin, le professeur de Sciences naturelles entre en classe et nous annonce [...] qu'on va réviser les déserts, les dunes et les plages, les parois rocheuses perméables, les plantes aquatiques et celles, dit-il, qu'on appelle —l'expression est superbe, remarquez-le—, celles qu'on appelle les plantes d'*ombre* et de *lumière*. (VC: 85)

Le sens énigmatique, voire secret¹¹, de l'alliance lexicale est également associé à Anne-Marie Stretter dans les perceptions et les pensées du jeune secrétaire Charles Rossett:

[...] dans la *lumière sombre*, une forme de femme en short blanc traversant chaque matin, d'un pas tranquille, les tennis désertés par la mousson d'été. (VC: 47)

[....]. Que dissimule cette *ombre* qui accompagne la *lumière* dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter?

¹⁰ Si Orace préfère l'appellation *autostéréotypie* c'est parce qu'elle lui semble «plus apte à désigner un phénomène en circuit fermé, concentré dans la seule oeuvre d'un auteur et qui entretient avec le stéréotype une relation équivalente à celle qui réside entre l'intertextualité et l'auto— (ou intra-) textualité». (Orace, 2001: 28).

¹¹ Car «le signe s'égare en ses contraires, témoignant de leur coexistence en une syntaxe de l'indécidable. Renvoyé d'un signe à l'autre, s'engouffrant dans l'intervalle qui les écarte sans les exclure, le texte [...] se tient ainsi au lieu d'un secret». (Alazet, 1992: 110).

La *lumière* de la fenêtre éclaire une fougère transportée ici de la salle octogonale. Dans un bassin près de la porte, la fenêtre se reflète. On cesse de jouer du piano. Une *ombre* traverse l'eau du bassin. (VC: 188)

Une fois établi l'insondable clair-obscur de l'ambassadrice, la seule présence du composant *ombre* permet au lecteur d'activer le cliché dans les occurrences où le terme *lumière* est tu. Dans le passage suivant, le mot, dont l'absence est renforcée par la proposition *les lampadaires s'éteignent*, est suggéré par son contraire, juxtaposé à l'adjectif *laiteuse*, qui évoque pareillement la clarté:

Dans l'avenue déserte, *les lampadaires s'éteignent*. Elle doit nager maintenant derrière les grillages élevés contre les requins du Delta, *ombre laiteuse* dans l'eau verte. (VC: 201)

Les réticences du discours narratif sont dès lors compensées par le lecteur, dont l'activité interprétative devient nécessaire à l'émergence de l'autostéréotype, car elle donne sens aux «suspensions et [aux] interruptions d'un texte économe, qui préfère la connivence et l'appel participatif à la saturation et à l'excès». (Orace, 2001: 24). Le mécanisme intervient également lorsque les antonymes se trouvent séparés par une distance textuelle considérable: quand le vice-consul danse pour la première fois avec Anne-Marie Stretter, il lui demande d'apercevoir Lahore dans la *lumière*:

— [...]. Mais essayez quand même, je vous en supplie, d'apercevoir Lahore.

[...]

— Essayez dans la *lumière*. Il est huit heures du matin, les jardins de Shalimar sont déserts. (VC: 127)

Une trentaine de pages plus loin, le syntagme *les jardins de Shalimar*, contaminé du vocable *lumière*, fait naître le souvenir du cliché¹² par la présence d'*ombre*:

— Les lépreux, la nuit, sont dans *les jardins de Shalimar*.

— Dans la journée aussi, à l'*ombre* des arbres. (VC: 160)

¹² Le cliché établit ainsi des liens entre divers passages du texte que le lecteur doit découvrir: «La richesse des stéréotypes [...] réside précisément dans leur capacité à s'immiscer dans des contextes divers et à faire ainsi coexister différents lieux du texte». (Orace, 2001: 26).

D'autre part, l'identification de l'ambassadrice avec l'espace diégétique des Iles du Delta se produit de même à l'aide de l'autostéréotype. Les embouchures du Gange, décrites par le narrateur, dessinent un décor d'*ombres* pénétrées de *lumière*:

Des couples se promènent dans la palmeraie. Ils apparaissent sous les *lampadaires*, *disparaissent*, ressortent dans la *lumière* haute. (VC: 186)

L'Océan est une laque verte, on voit très bien les Iles, mais le parc est encore dans l'*ombre* des eucalyptus, la *clarté* est au bout de l'allée. (VC: 198-199)

Le *soleil* est sur l'île, plein *soleil* partout, sur le corps *éclairé* de la jeune fille endormie et sur ceux aussi, engrangés dans des chambres d'*ombres*, qui dorment là ou là. (VC: 207)

Paysage déjà annoncé par les propos du directeur du Cercle:

Le vice-consul encore demande au directeur du Cercle de lui parler des Iles, de celle où elle va souvent, oui, encore une fois. En ce moment des cyclones se préparent, dit le directeur [...]. La palmeraie du *Prince of Wales* est célèbre. [...]. Quand le soleil se couche, le ciel, dans l'océan Indien, est rouge, c'est souvent ainsi, et sur les chemins de l'île il y a de longues barres *sombres*, dans la *lumière* rouge, les *ombres* des troncs des palmiers. (VC: 89)

Que ce dernier passage contienne aussi une référence au coucher du soleil n'a rien d'étonnant, puisque le motif *crépuscule/aurora* appartient au cliché. En ce sens, la séquence *(la) lumière (est) crépusculaire*, en tant que leitmotiv principal du *Vice-consul*, traverse de part en part les discours narratifs du récit-mère et du métarécit. Elle y crée une circularité obsédante, de telle sorte que l'on pourrait croire qu'elle instaure un véritable autostéréotype, étant donné son figement linguistique. En réalité, le phénomène est plus complexe, car le cliché durassien *lumière*, autotextuel, interfère avec le cliché *lumière crépusculaire*, intertextuel¹³. Nous considérerons donc, dans notre analyse, que l'adjectif est plutôt une variante du composant *crépuscule/aurora*, apte à activer le cliché quand ce dernier est omis. L'expression apparaît à la première page du récit-mère, quand Peter Morgan cesse d'écrire et sort de l'ambassade pour contempler Calcutta:

¹³ *Lumière crépusculaire* est un syntagme attesté. Cf. *Le Grand Robert*, entrée *crépusculaire*.

Peter Morgan. Il s'arrête d'écrire.

Il sort de sa chambre, traverse le parc de l'ambassade et va sur le boulevard qui longe le Gange.

[...].

Il est sept heures du matin. *La lumière est crépusculaire*. Des nuages immobiles recouvrent le Népal. (VC: 31)

Elle poursuit ensuite son voyage, comme la mendiante folle, jusqu'à la fin du roman:

Le vice-consul à Lahore regarde [...] ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes, lèpre et *lumière crépusculaire*. (VC: 32)

Dans le bureau de l'ambassadeur les stores sont baissés sur *la lumière crépusculaire*. (VC: 38)

La lumière est crépusculaire, elle ne ressemble à aucune autre. (VC: 165)

Ils roulent entre les rizières, les rizières du Delta dans *la lumière crépusculaire*, sur une route droite. (VC: 175)

accompagnée en certains cas du syntagme *la mousson d'été*:

À Calcutta, aujourd'hui [...] *la lumière est crépusculaire*, [...] une vapeur infecte stagne, *la mousson d'été* va commencer dans quelques jours. (VC: 31)

[...] une ville [...] nommée Calcutta [...] vient d'entrer aujourd'hui dans *la lumière crépusculaire de la mousson d'été*. (VC: 35)

À Calcutta, ce matin, dans *la lumière crépusculaire*, Anne-Marie Stretter traverse justement ce parc qui entoure l'ambassade [...]. [...] elle dit qu'une bassine d'eau fraîche doit être mise aussi désormais chaque jour devant la grille des cuisines à côté des restes parce que *la mousson d'été* commence et qu'ils doivent boire. (VC: 36)

[...] dans *la lumière crépusculaire de la mousson d'été*, quelqu'un devait regarder. (VC: 115)

La répétition est quasi littérale dans toutes ces occurrences, si bien que le lecteur assimile la séquence figée et reconnaît la latence du motif *crépuscule/aurore* dans des énoncés tels que «dans *cette lumière*» (VC: 32), «à travers *cette lumière-ci*» (VC: 180), «*cette lumière* que tu disais» (ibid.), «dans *la même lu-*

mière» (ibid.). De même, l'emploi d'un adjectif autre que *crépusculaire* devra être interprété comme une manipulation¹⁴ du syntagme:

Anne-Marie Stretter accompagne Charles Rossett. Ils traversent le parc. Il est six heures. Elle montre une direction sous les nuages. Il y a une *lumière livide*. (VC: 164)

Il existe cependant dans le récit-mère d'autres apparitions de *lumière* où le mot est empreint d'une connotation particulière, issue de l'isotopie que pose la dialectique *ordre/désordre*¹⁵. Le cliché devient, dans ces cas-là, un signe caractérisant la vision du monde des blancs de Calcutta et son contenu présente des traits négatifs, associés à une sensation de malaise:

Un domestique indien réveille Charles Rossett. [...].

Lumière réverbérante dans la chambre, aveuglante. Avec *la lumière*, *la nausée*. (VC: 47).

[...] [Charles Rossett] voit que dans ses yeux clairs [d'Anne-Marie Stretter] le regard danse, s'affole, il voit tout à coup, voilà, c'est vrai, les larmes.

Que se passe-t-il?

— Rien, dit-elle, c'est *la lumière* du jour, quand il y a du brouillard, elle est si *pénible*... (VC: 164)

— C'est la dernière réception avant la mousson, vous avez vu le ciel ce matin, ça y est, pendant six mois, *cette lumière*... (VC: 100)

Les Européens installés aux Indes se protègent¹⁶ de cette *lumière* qui efface contours et couleurs, et crée un espace d'indistinction, «un gouffre d'indifférence dans lequel tout est noyé» (VC: 117):

¹⁴ «[...] forte de cet auxiliaire [le stéréotype], l'écriture en vient à manipuler ses propres référents, à jouer avec eux et à décupler ses potentialités». (Orace, 2001: 22).

¹⁵ Cette dialectique, qui assure une des possibles lectures du *Vice-consul* et qui renvoie à la dialectique, plus générale, *discontinuité/continuité*, se manifeste surtout dans l'opposition *séparation* (des blancs)/*promiscuité* (des lépreux).

¹⁶ À Calcutta, les fenêtres sont toujours fermées: «les stores sont baissés» (VC: 38); «sa chambre aux volets fermés» (VC: 46); «volets clos à l'abri du soleil-qui-tue» (VC: 100); «de très grandes tentures bleu marine sont tirées devant les baies» (VC: 178); «vite dormir, volets clos jusqu'au soir» (VC: 204).

— La chaleur, dit Charles Rossett, bien sûr, mais aussi cette monotonie, *cette lumière*, il n'y a aucune couleur, et à la fin, je ne sais pas si je vais m'habituer. (VC: 101)

À l'instar du «grouillement dense» au bord du Gange (VC: 165), de la «lèpre amoncelée» qui se répand (VC: 166), la lumière de la mousson engendre une confusion intolérable aux fonctionnaires de la colonie. Ceux-ci se sentent à l'abri uniquement dans l'ordre que leur procure «la *lumière* qui court en une guirlande de petites ampoules roses le long de la terrasse» du Cercle européen (VC: 75), ou dans l'atmosphère tiède de l'hôtel *Prince of Wales*, où «une *lumière douce et dorée*» (VC: 178) rétablit les contours des objets et des êtres et, partant, la discontinuité. De même, la succession régulière des lampadaires garantit la présence des Européens et dissipe la lèpre:

Mais on voit les îles les plus proches, leur masse contre le ciel, *les lumières alignées* le long des embarcadères. (VC: 178)

Lorsque les lumières électriques s'éteignent, la peur revient avec l'indifférenciation qui permet l'émergence du cri, du discours désarticulé dans la continuité de la voix:

Charles Rossett n'oubliera jamais: le lieu se vide, s'agrandit. *Des lumières ont été éteintes*. On enlève les plateaux. On a *peur*. L'heure du vice-consule est arrivée. Il *crie*. (VC: 146)

Paradoxalement, la mendiante folle, qui dort parmi les lépreux du Gange et dont le corps est le lieu même de la confusion¹⁷, se sent irrésistiblement attirée par la lumière électrique des blancs, qui lui paraît l'équivalent de la nourriture:

Sous son buisson creux, au bord du Gange, elle se réveille, elle s'étire et voit la grande maison illuminée: nourriture. Elle se lève, elle sourit. Au lieu de plonger dans le Gange, elle va vers *les lumières*. (VC: 105)

Elle ne se trompe pas d'île. [...]. La grande façade rectangulaire de deux cents mètres de long, tache blanche percée de *lumières électriques*: nourriture. (VC: 199)

¹⁷ Selon Peter Morgan, «sa crasse [est] faite de tout et déjà ancienne, pénétrée dans sa peau —faite sa peau [...] faite de sueur, de vase, des restes de sandwiches au foie gras de[s] réceptions de l'ambassade [...], foie gras, poussière, bitume, mangues, écailles de poisson, sang, tout...» (VC: 182).

Pour ce qui est du métarécit, les retours obstinés de l'autostéréotype, surtout dans les huit premières pages, s'accompagnent des mêmes motifs et intensifient par conséquent les reflets qu'il existe entre les deux textes. La présence du mot *ombre* devient ainsi signe annonciateur des analogies¹⁸ voilées qui rapprochent la mendiante et l'ambassadrice:

Elle retrouve la carrière chaque soir, elle est close et le sol est sec, il y a moins de moustiques que sur les talus, moins de soleil, plus d'*ombre* où rester les yeux ouverts sur la *lumière* extérieure. Elle dort. (VC: 17)

La longue errance de Battambang à Calcutta imaginée par Peter Morgan est baignée elle aussi d'une *lumière crépusculaire*, tantôt «bouillante et livide» (VC: 27), tantôt «bouillante et pâle» (VC: 28). C'est encore et toujours la même «lumière de la mousson d'été» (VC: 25), instable et imprécise, qui marque, entre la nuit et le jour, la fin et le début des choses:

Elle se lève, sort de la carrière et s'éloigne dans la *lumière crépusculaire*.

[...].

Avec *cette lumière crépusculaire* des choses doivent s'achever et d'autres recommencer. (VC: 24-25)

Elle estompe les limites, dissout et égalise le paysage dans l'espace indifférencié des origines:

La lumière à Pursat supprime les Cardamones, efface le fil à l'horizon, le Stung Pursat, le bruit des treuils, porte au sommeil celui qui ne se méfie pas, le nourrit d'un rêve angoissé [...].

Elle se réveille, regarde, reconnaît, sait qu'il y en a pour six mois de *cette lumière*, on ne voit plus les montagnes, le fil à l'horizon non plus. [...]

[...].

Cette lumière appelle, appelle la mère, le recommencement de l'irresponsabilité. (VC: 24-25)

Mais, pour la mendiante folle, enceinte et affamée, il n'existe que la lumière artificielle, indice de nourriture:

¹⁸ «Deux musiciennes: la pianiste, la chanteuse délirante; deux exilées: l'une d'Europe, l'autre d'Asie; deux femmes blessées: l'une d'une blessure invisible, l'autre victime gangrenée de la violence sociale, familiale, humaine...» (Kristeva, 1987: 255).

Un jour la faim de l'enfant sort de la carrière, c'est *le coucher du soleil*, elle se dirige vers les *lumières tremblantes* de Pursat. Il y a longtemps qu'elle les voit, *ces lumières*, elle n'osait pas aller vers elles. Pourtant si elle a choisi de rester dans la carrière c'est parce que de là, elle peut voir *ces lumières*. *Ces lumières*: nourriture. Ce soir la faim de l'enfant va se jeter sur *ces lumières*. (VC: 21)

[...] entre les jonques il y a la petite barque d'un marchand de soupe, deux petites barques plus loin, *à la lumière* des lampes à pétrole, sur les barques, les feux sous la soupe [...]. (VC: 68)

Au terme de ce voyage textuel du substantif *lumière* à travers *Le Vice-consul* —et aussi à travers le corpus durassien—, nous avons pu constater à quel point le martellement du cliché interrompt le déroulement linéaire de l'histoire et accentue sa précarité narrative. Le discours du récit s'immobilise au profit d'une mise en valeur du signifiant repris, qui affiche ainsi sa propre insistance. De ce fait, il impose un rythme qui séduit le lecteur et intervient comme signe détaché «de toute référence narrative [...], entraîné ailleurs, comme choisi dans son étrangeté pour ressasser le secret qui habite le récit». (Alazet, 1992:106). En même temps, le mot s'enrichit de résonances provenant de ces autres fragments discursifs où il apparaît, de manière que son signifiant n'en finit pas de couvrir son signifié et devient une ouverture sur d'autres possibilités signifiantes. Le déplacement contextuel du cliché lui permet de créer «un espace sublimé d'appropriation lectorale» (Orace, 2001: 28) où le lecteur, dans la «jouissance de la reconnaissance» (ibid.), opère des associations diverses, ce qui provoque une illusion de *coopération* à la construction du texte qui compense l'inconsistance de l'intrigue¹⁹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALAZET, B. (1992) *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BAJOMÉE, D. (1989) *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
- BARDECHE, M.L. (1997) «Répétition, récit, modernité», *Poétique*, 111: 261-287.
- BARTHES, R. (1976) *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

¹⁹ «Pour que l'oeuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de co-opérer à l'oeuvre». (Ricoeur, 1984: 42).



- BORGOMANO, M. (1981), «L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice dans l'oeuvre de Duras», *Poétique*, 48: 479-493.
- DÄLLENBACH, L. (1976) «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27: 282-296.
- DAUSSAINT-DONEUX, I. (2002) «Duras, ou comment la gestion des dialogues romanesques subvertit le 'discours dominant'», *La Littérature au féminin*, sous la direction de Montserrat Serrano Mañes, M^a Carmen Molina Romero, Lina Avendaño Anguita, Granada, Editorial Comares: 193-205.
- DE CERTEAU, M. (1982) *La Fable mystique, 1 (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Éditions Galli-
mard.
- DUPRIEZ, (1984) *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions. DURAS, M. (1981) *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Éditions Gallimard, 1962. DURAS, M. (1982a) *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Éditions Gallimard, 1964. DURAS, M. (1982b) *La Maladie de la mort*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DURAS, M. (1984a) *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Éditions Gallimard, 1960. DURAS, M. (1984b) *Le Vice-consul*, Paris, Éditions Gallimard, 1965.
- DURAS, M. (1984c) *Détruire dit-elle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. DURAS, M. (1984d) *Abahn Sabana David*, Paris, Éditions Gallimard, 1970. DURAS, M. (1984e) *L'Amour*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- DURAS, M. (1985) *Moderato Cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, suivi de «*Mode-rato Cantabile et la presse française*», 1958.
- DURAS, M. (1987) *EmilyL.*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- KRISTEVA, J. (1987) *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard. MURA-BRUNEL, A. (2002) «Le Poétique, ou l'avvers du romanesque», in *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 189-203.
- NOGUEZ, D. (1978) «Les India-Songs de Marguerite Duras», *Cahiers du XX^e siècle*, 9: 31-48.
- NYSSSEN, H. (1969) «Marguerite Duras: un silence peuplé de phrases», *Les voies de l'écriture. Entretiens et commentaires*, Paris, Mercure de France: 125-142.
- OGAWA, M. (2002) *La Musique dans l'oeuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan.
- ORACE, S. (2001) «Éléments pour une autostéréotypie. Le cas du texte répétitif», *Poétique*, 125: 17-31.
- PAUTROT, J.L. (1994) «Robbe-Grillet, Sartre, Duras: mer, musique, écriture», *The French Review*, v. 58, n°2: 274-282.
- RICOEUR, P. (1984) *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- VAN DEN HEUVEL, P. (1985) *Parole, mot, silence. Pour*

une poétique de l'énonciation, Paris, Librairie José Corti.

