

Florence de CHALONGE
CNRS

Des RENCONTRES ÉLÉMENTAIRES

*Personnage et décor
dans deux textes de Marguerite Duras*

“Ecrire un roman (...), ce sera non seulement composer un ensemble d'actions humaines, mais aussi composer un ensemble d'objets tous liés nécessairement à des personnages, par proximité ou par éloignement (...)”
[Butor, 1964, p. 58].

Avec l'invasion des objets dans le roman du XIX^{ème}, l'opulence et la complexité de leurs lieux d'existence, le lecteur comme le critique ont disposé d'un réservoir de formes, de couleurs et de significations fabuleux. C'est à travers les sujétions du décor romanesque envers le personnage que depuis l'étude a été le plus souvent entreprise. Le décor fait office de signifiant de connotation ; l'objet, le lieu, le paysage, et même le toponyme¹, prêtent leurs qualités à celui qui l'emploie, l'habite ou le traverse, à celui qui le porte ou le défend ; la robe grise dit la tristesse, le dépouillement de la maison évoque la solitude du propriétaire, le parcours accidenté souligne l'épreuve qui attend le voyageur, le nom du lieu se veut une patronymie motivée.

La toute première évidence consiste à regarder le décor comme un métonyme (une synecdoque) du personnage. De la partie au tout, l'homme s'intègre à son lieu de vie et s'y adapte — “la coquille, dernière excrétion de l'escargot”, disait Balzac — ; mais aussi, de la cause à l'effet, du principe au résultat, et en sens inverse, la dérivation opère. Que le personnage soit déclaré à l'origine du décor, et devienne bâtisseur ; qu'il subisse l'influence de son cadre de vie et donne, dans le roman *réaliste*, à la *théorie du milieu* une formule concrète. L'autre correspondance conduit à lire le lieu comme une métaphore du personnage. Entre eux, et en partage, le corps, comme système autonome et complexe permet la confrontation. Ou bien le lieu s'attire l'humanité du personnage lors de

¹On dira ici schématiquement qu'on entend par décor une classe de type *méréologique*. Elle comprend les objets (matières, matériaux et objets fabriqués), les lieux (en leurs parties ou qualités) et les paysages (dont l'unité est souvent celle du regard ou de la marche d'un personnage) à l'intérieur de relations intégratives (les objets peuvent former les lieux qui eux-mêmes composent les paysages) ; s'y ajoutent les toponymes (inventés ou référencés).

descriptions animées par l'usage de verbes anthropomorphes —le décor se met à ressembler à son occupant dans l'expression de sa vitalité et de ses humeurs changeantes : pensons à la forêt vendéenne frissonnante de la peur des soldats de *Quatre-Vingt-Treize* ou à la serre moite d'adultère de *La Curée*. Ou bien, par ironie et coupure avec l'humanisme, il subit une chosification et devient *corps-figé, corps-mort*. C'est le parti-pris du nouveau roman lorsque le personnage en retrait des choses cherche, à l'image du patron de café des *Gommes*, "à se reconnaître au milieu des tables et des chaises" [Robbe-Grillet, 1953, p. 62].

I. Site et origine

Nous prendrons quant à nous pour référence les récits de Marguerite Duras. Ceux-ci n'ont pas pour principe d'encombrer l'univers diégétique d'objets en tout genre. De la même façon, ils négligent de nous faire visiter des lieux multiples et variés et s'abstiennent de détailler les paysages embrassés par le regard du visiteur ou longuement parcourus en train, en voiture, à la marche par un personnage sur le chemin du retour.

Qu'en est-il, dans ces conditions, de la solidarité naturelle entre décor et personnage qui, sous des formes très différentes, paraît traverser les genres et les époques ? Elle n'a certes pas disparu et un œil sur les titres durassiens suffit à nous convaincre de son actualité. *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Hiroshima mon amour* (1960), *La Femme du Gange* (1973), *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980), *L'Homme atlantique* (1982), *La Pute de la côte normande* (1986) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) indiquent tous un lien étroit entre un personnage, mis en relief par le défini, et un lieu. Le décor annoncé est une ville (Hiroshima, Venise et Calcutta), un fleuve (le Gange), un océan (l'Atlantique), un relief maritime (la côte normande, des plages) ou une région du monde (la Chine du Nord, Gibraltar) et se rattache bien souvent, comme on le voit, à un territoire d'eau. Dans *Véra Baxter*, le recours au *ou* marque une simple équivalence d'objet entre le personnage féminin et le paysage maritime ; l'étrange "nom de Venise"² renvoie au nom de jeune fille de la Vénitienne Anne-Marie Stretter, Anna Maria Guardi, que le vice-consul de Lahore criait par dépit dans les rues désertes de Calcutta ; quant au site d'Hiroshima, par le jeu de l'apostrophe, il reçoit des attentions amoureuses. C'est par l'emploi du génitif que le marin, la femme, l'homme, la pute et l'amant se voient attribués une origine spatiale dont la définition est tantôt locative, tantôt toponymique³.

Un seul titre, un court texte érotique, *L'Homme assis dans le couloir*, donne au personnage une qualité spatiale positionnelle et non une origine

²Le titre du film est en réalité une citation du film "India Song" (1975) auquel il manquerait les guillemets. L'une des voix rapportait que le vice-consul criait "son nom de Venise dans Calcutta désert".

³Le toponyme tend chez Marguerite Duras à remplacer le patronyme. Les dernières paroles échangées entre la femme de Nevers et le japonais, douze ans après la catastrophe à Hiroshima, sont : "—Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom. (...)—Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-France". [Duras, 1960, p. 17]. Dans "L'Amour", en 1971, "S.Thala" est le seul nom propre rescapé : il fait office de toponyme comme de patronyme.

géographique. Ce récit, écrit une première fois en même temps qu'*Hiroshima*, édité dans la revue *L'Arc* en 1962 et publié en anglais, est réécrit pour paraître après les *Aurélia Steiner* en 1980. Il débute par un repérage soigneux de la position de l'homme avec une variante modale corrigeant la portée objective de la localisation affichée par le titre :

"L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. Il regarde une femme (...)" (p. 7).

Puis est indiquée l'emplacement de la femme "couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres" et la topographie du paysage environnant :

"Autour d'eux, il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de larges vallonnements sans arbres, des champs qui bordent un fleuve. Après, très loin, et jusqu'à l'horizon, il y a un espace indécis, une immensité toujours brumeuse qui pourrait être celle de la mer" (p. 7-8).

Cet incipit fait écho à celui de *L'Amour* publié une dizaine d'années auparavant (1971) et considéré comme une suite et une reprise du *Ravissement* (1964) et du *Vice-consul* (1966). En ouverture, on lit :

"Un homme.
Il est debout, il regarde : la plage, la mer.
La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent.
L'homme se trouve sur un chemin de planches posé sur le sable" (p. 9).

Viennent ensuite les positions d'un "autre homme" et d'une femme présents eux aussi sur la plage. Lui regarde, elle est "assise contre un mur" et le troisième "marche au bord de l'eau". Comme *L'Amour*, *L'Homme assis* se joue à trois, mais avec un tiers dont l'emploi est très différent. Ce dernier tient le rôle d'un narrateur placé sur les lieux du drame mais qui ne se manifeste que par la parole⁴ : "je vois la beauté flotter, indécise, aux abords du visage mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui devenir particulière" (p. 12), nous dit-il. La situation est ainsi posée : le narrateur voit, mais ne peut pas faire ; ne pouvant participer physiquement à la célébration corporelle, il parle et, par le voir, son récit vaut témoignage.

Ce ne sont pas tant les ressemblances entre les deux paysages, mais les insertions très concrètes du personnage dans le décor auxquelles l'incipit se consacre que nous voudrions examiner. Non pas que, chez Marguerite Duras, le décor ne puisse motiver la fable⁵ ou que le personnage, tout particulièrement celui de la femme, doué d'une "porosité" [Duras & Porte, 1977, p. 12] qui lui permet d'habiter les lieux autant que ceux-ci le traversent, ne sache échanger avec le décor environnant ses qualités, mais il y a dans la minutie que le texte durassien met à élaborer ces rencontres élémentaires une relation du personnage avec le monde que nous voudrions aborder.

⁴Parole qui peut prendre la forme d'une adresse directe à la femme. A la différence du narrateur de "L'Homme assis" qui avoue sa présence, celui de "L'Amour" est absent, malgré quelques intrusions déictiques corrélées à un "on" et l'usage constant du présent.

⁵Recueil d'images et d'entretiens avec Michelle Porte, "Les Lieux de Marguerite Duras" [Duras & Porte, 1977] nous livre les décors susceptibles d'établir, selon le mot de Butor, la "biogéographie" de l'auteur, celle des lieux attachés à l'enfance, aimés et traversés au cours de la vie [Bougnoux, 1974, p. 346]. Quelques années plus tard, avec "L'Amant" [Duras, 1984], plus conformément à l'attente biographique, ce seront des faits qui seront donnés au lecteur en pâture.

⁶Tous n'ont pas vu l'amour dans ce récit, mais ont lu une triste relation sado-masochiste indigne de la qualité "féminine/féministe" de l'auteur. Sur cette polémique, cf. [Marini, 1983].

La deuxième version de *L'Homme assis* se lit dans le creux laissé par *L'Amour*. Alors que dans ce texte-ci, l'amour, s'il est annoncé, se contente d'une approche corporelle contenue au point que le corps de l'autre n'est que rarement, et si légèrement, atteint, dans le récit de 1980, il est fait⁶ : les corps sont continuellement exposés à la vigueur, et à la cruauté, de leurs exploits. Ces deux textes nous serviront à prélever, dans cette exclusion qui les rend complémentaires, les points d'appui que le personnage prend dans le décor et la variété des usages qui peuvent s'y lire.

II. Les énoncés de repérage

Dans notre perspective, le décor joue un rôle instrumental : il n'est considéré que pour le service qu'il rend. Bien vouloir nous indiquer la position du personnage, ni plus, ni moins. Tout aussi bien, le personnage perd, provisoirement, ses artefacts fictionnels de sujet pensant ou d'agent de la perception pour être rangé aux côtés des objets dont l'espace représenté est rempli. Avec une distinction, tout de même. Il sera notre objet à référencer. Un objet individuel et déterminé dont nous chercherons à connaître les emplacements et les déplacements en examinant sous quelles conditions le décor se prête à cet exercice.

Ces rencontres élémentaires vont se lire au travers d'une confrontation spatiale du type de celles que Claude Vandeloise dénomme, dans son étude consacrée aux prépositions spatiales, *cible/site* [Vandeloise, 1986]. Dans ce couple, la *cible* réfère à l'objet à localiser, tandis que le *site* constitue l'objet de référence : pour reprendre l'exemple de Vandeloise, "le bâton est devant la maison", donne pour cible le *bâton* et pour site la *maison*. Lorsque certains usages prépositionnels, lorsque certaines caractéristiques formelles d'un des termes de la relation appellent l'existence d'un *locuteur*, celui-ci est pris en compte par la description spatiale⁷. Dans notre perspective, le personnage joue le rôle de la cible et nous nous attacherons à sa qualification chaque fois qu'un *décor-site* est mobilisé à cet effet. De cette manière, on aura, d'un côté, soit le personnage, sommairement qualifié, représenté par un nom propre ou un pronom, soit, dans ses expressions corporelles, son *bras*, sa *tête*, son *pied*, ... et toutes les parties du corps susceptibles d'entrer en relation avec le décor. De l'autre côté, on trouvera un site également diversifié. Rappelons que le décor romanesque, est, dans notre acception, objet, lieu, paysage, ou toponyme. Il peut évoquer un référent tangible (un *fauteuil*, un *chemin de pierres*, un *couloir*, une *maison*, ...), représenter ce qu'on pourrait appeler une localité définie (un *ciel*, une *plage*, un *halo de lumière*, ...) dont les contours sont plus incertains et la matérialité difficilement palpable — ainsi peut-il en être des paysages (*ville*, *panorama*, *horizon*, *massif*...) —, ou encore renvoyer à ce que Lyons nomme "l'espace d'une entité", c'est-à-dire à un emplacement ou une étendue — comme cette "immensité toujours brumeuse" qui se rapporte

⁷L'objectif de Vandeloise [Vandeloise, 1986, p. 42] étant de définir les règles d'usage des prépositions spatiales du français, les prépositions qui font entrer dans leur compréhension le locuteur seront appelées "fonctionnelles", les autres seront dites "directionnelles".

dans *L'Homme assis à la mer*— éventuellement hypostasiés par le nom, ou le toponyme, qui les désignent⁸ (entendre crier *vers la digue*, regarder une ombre *à la fenêtre* ; venir de *S.Thala*, ...). Il se trouve que nous ne conservons pas les versions déictiques du site : nous négligeons les personnages placés *ici*, *là-bas* et *ailleurs*, ceux qui sont loin *devant*, sont restés *derrière*, ceux qui ont tourné *à droite* ou sont arrivés *par la gauche* et toutes les positions dont l'interprétation requiert directement la présence de l'énonciateur et introduit dans cette relation duelle un tiers. Non pas que ces mentions n'intéressent pas l'espace du récit, bien au contraire, mais la conception *chosiste* du décor que nous retenons limite de la sorte nos investigations. Encore faut-il préciser que, bien évidemment, un *site-objet* n'est nullement la condition d'une relation spatiale dont l'interprétation dispenserait de tenir compte de la présence du locuteur ; pour continuer avec les exemples de Vandeloise, dans l'énoncé "la chaise est devant le fauteuil", "devant" suppose bien la présence d'un observateur [Vandeloise, 1986, p. 41]⁹.

Si notre personnage fait office de *thème* ou de *topic*¹⁰, il n'est pas dit pour autant qu'un individu ne puisse jamais figurer en position de site, et certains objets, lieux ou paysages trouver place en référence à celui-ci. Toutefois, nous délaierons ce type d'énoncés, beaucoup moins représentés. En effet, le repérage (spatial) impose pour être compris que l'"objet dont la position est incertaine ne [puisse] (...) être localisé sans référence à une entité dont la position est mieux connue" [Vandeloise, 1986, p. 34] ; c'est naturellement la position du personnage qui constitue l'information nouvelle, l'inconnue à déterminer. On a la sensation que, sur *fond de décor*¹¹, notre personnage se détache en donnant au site la vocation d'un existant préalable.

Avant d'entamer l'étude précise des énoncés de repérage dans nos deux textes, il nous reste à préciser que l'attitude du personnage va imposer au décor de multiples adaptations ; en particulier, il se dégagera une opposition fondamentale selon que la localisation est statique ou qu'elle engage une dynamique, consommatrice de temps, comme tout mouvement [Desclés, 1991].

III. Les poses et les postures

III. 1. Une des insertions du personnage dans le décor du récit va renvoyer aux poses et aux postures que son corps adopte à l'occasion. Le décor, objet ou lieu, est confronté au personnage dans le cadre d'énoncés dont les plus simples sont de la forme "a est prép. de b" (avec a pour la cible, b pour le site) :

"Le visage est contre le sol" (*L'Homme assis*, p. 17) ;

"Ils sont sur la dernière marche du perron de pierre (...)" (*L'Amour*, p. 10)¹².

⁸L'exemple de Lyons est "I'll meet you at the car" : l'entité-voiture désigne en fait l'emplacement occupé par celle-ci [Lyons, 1980, p. 314].

⁹Inversement, le premier usage de "devant" constituait un repérage direct et univoque.

¹⁰Selon l'opposition thème/rhème ou topic/comment.

¹¹On retrouve cette idée dans le choix des termes "figure/ground" de l'opposition spatiale élémentaire établie par Talmy [Talmy, 1980].

¹²Dans les citations, les italiques seront utilisés pour souligner le texte.

¹³ "Il y a" est typiquement une formule durassienne.

¹⁴ Un exemple : "Des soldats (sont disposés/stationnent) autour de la maison — Des soldats (entourent/cernent) la maison" [Dervillez-Bastuji, 1982]. On peut se demander toutefois si, pour reproduire le même effet statique, le deuxième énoncé ne devrait pas changer de régime temporel (ont entouré/ont cerné). Sur les verbes locatifs, cf. [Boons, 1985, 1987].

¹⁵ Pour cet usage de "dans", cf. les règles d'acceptabilité de la préposition formulées par Vandeloise [Vandeloise, 1986, p. 220].

L'écriture durassienne, pourtant très tentée par un descriptif proche du constat que favorise les énoncés déclaratifs¹³, réalise rarement la pureté de l'exemple. Le prédicat s'avère le plus souvent complexe et adopte une écriture du type "a V prép. de b", où 'V' représente un verbe "statif de localisation", du type "se trouver", "être situé", etc. [Desclés, 1991, p. 88]. Certains verbes, généralement de dérivation nominale, se passent toutefois de la préposition lorsqu'ils renferment les traits sémantiques que celle-ci contient pour prendre la forme simple "a V b"¹⁴. Quelle que soit la tournure, le prédicat impose de tenir compte du sémantisme spatial du verbe, comme des mentions qui viennent s'y ajouter, ainsi que les exemples suivants le montrent :

"Ses mains sont immobiles posées sur les bras du fauteuil" (*L'Homme assis*, p. 22-23) ;

"Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps" (*L'Amour*, p. 12).

Au cours de telles rencontres, l'objet ou le lieu dessinent un espace du corps de l'acteur qui est complété — particulièrement pour un texte comme *L'Homme assis* fait d'échanges sexuels — par les énoncés où le site est constitué par le corps propre, ou le corps de l'autre, comme ces "mains agrippées aux cheveux de la femme" (p. 27). Toutes mains dont l'instrumental est ici au service de la stabilité de la posture.

C'est naturellement que les syntagmes de cet ordre sélectionnent les prépositions *sur* et *contre*, propres à exprimer le contact direct avec le site en réalisant avec lui une frontière commune, et *dans*, susceptible de traduire une insertion partielle de la cible dans le site¹⁵, comme pour cet homme "retombé dans le fauteuil" (*L'Homme assis*, p. 20). De la même manière, ces énoncés convoquent des objets supportant des relations de type *porteur/porté* ou *contenant/contenu* : dans nos deux textes, ce sont des *bancs* et des *marches* pour s'asseoir, des *murs* où s'adosser, des *chemins* de pierre ou de planches, des *dalles* et des *lits* où s'allonger, des *fauteuils* et du *sable* où s'enfoncer. Ces objets servent un domaine limité des *effets-espace* du récit : ils forment l'espace personnel, involutif, de l'acteur. Tous ne peuvent remplir cette tâche et, comme toujours chez Marguerite Duras, très peu y suffisent ; à l'inverse, certains objets de récit ne paraissent pas aptes à remplir la fonction de repère : leur taille et leur fonction ne leur donnent ni assez d'autorité ni assez d'autonomie pour servir le repérage positionnel du personnage. On pense aux petits objets transportés : le verre, par exemple, sait tracer la trajectoire de la main aux lèvres mais ne peut à lui seul indiquer la position d'un acteur ; on retient aussi la catégorie un peu particulière d'objets que sont les vêtements. Lorsqu'ils sont portés, ils épousent le corps, éprouvent sa mobilité et font office de *seconde peau* ; laissés inertes, ils ne peuvent remplir la fonction de site. La trop grande intimité que ces petites choses entretiennent avec le

personnage oblitère leur fonction de localisation¹⁶. Encore que dans le récit tout objet puisse subir des découpes, des parcellisations et des thématisations qui permettent de créer les localismes les plus inhabituels ; le récit durassien ne s'en prive pas : "sous ses paupières, elle est enfermée" (*L'Homme assis*, p. 9), dit-on de la femme allongée, inerte, les yeux clos.

III. 2. Rien n'oblige les espaces de rencontre entre le personnage et le décor à être figés. Ainsi, certaines attitudes, certaines allures du personnage sont mouvantes : l'acteur s'anime et ces changements peuvent être signalés par un objet ou un lieu.

Voyons quelques exemples tirés de nos deux textes :

"Elle se lève. Elle se tient debout. *Elle s'appuie au mur*. Du temps passe, puis ils se lèvent aussi. Ils sont debout" (*L'Amour*, p. 30).

"Il attend. *Elle ramène son visage aux yeux fermés dans la direction de l'ombre* et elle attend à son tour" (*L'Homme assis*, p. 16).

"*Elle tombe sur le sable, elle s'allonge, elle ne bouge plus*" (*L'Amour*, p. 112).

Les énoncés qui façonnent le temps en donnant vie au mouvement nous présentent en quelque sorte une partition du décor. On peut y distinguer le lieu du *départ*, le lieu d'*arrivée* et le lieu du *passage* du procès spatial sans que, nécessairement, ces trois sites soient uniformément valorisés. Dans nos exemples, c'est chaque fois le lieu d'arrivée qui est mis en relief : le site figure le but spatial et le terme aspectuel d'un mouvement qui s'accomplit avec l'appui contre le mur, l'ombre portée sur le visage, la chute sur le sable.

On voit que le repère ne bouge pas en même temps que la cible repérée ; il n'est pas animé des mêmes mouvements qu'elle. Non pas que pareille situation ne puisse se produire —on se berce dans un fauteuil à bascule au rythme des balancements du siège— mais, dans le contexte d'une relation de repérage qui fixe le site comme terme du mouvement, la cible doit disposer d'une relative indépendance locative : on dira que l'on a affaire ici à des "déplacements" —si l'on retient avec J. Derville-Bastuji [Derville-Bastuji, 1982] comme critère du déplacement le changement de site (le franchissement d'une frontière)— et non à de simples "mouvements" ; *a contrario*, se bercer dans un fauteuil revient à *bouger*, non à *se déplacer*.

Ces transformations spatiales mettent en jeu un *faire-faire* qui, dans une grammaire cognitive, peuvent s'interpréter en termes d'intentionnalité ; une femme agit pour s'adosser ou tourner la tête. Lorsqu'elle tombe, le mouvement prend cette fois une valeur plus *cinématique* que *dynamique*¹⁷ : le contrôle paraît oblitéré et l'acte donner la sensation de l'abandon de soi. On remarquera que *se déplacer* ou

¹⁶A un autre niveau, on peut préciser que la localisation est une opération logique qui opère par "différenciation", cf. [Desclés, 1990, p. 15, n. 19].

¹⁷Desclés fait la différence entre "dynamique" et "cinématique" selon que le mouvement ou le changement d'état requiert l'application d'une force extérieure : "Pierre grandit" est de ce point de vue un énoncé cinématique à la différence de "Jean déplace la pierre" qui exige le contrôle de l'acteur [Desclés, 1990, p. 11].

¹⁸Pour une histoire transformationnelle de l'actant, cf. [Coquet, 1984, p. 69 et s.]

mouvoir une partie de son corps n'atteint pas en principe l'intégrité de la personne. Les actions de ce type sont peu productives : elles ne modifient pas la définition actantielle du sujet et ne créent aucun objet-tiers¹⁸. Toutefois, lorsque le mouvement de son corps trouve pour site celui de l'autre, il existe une tentation de modifier cet état de fait. Le déplacement ne vaut plus *pour rien* —comme les allées et venues incessantes entre les mêmes lieux en donne, dans *L'Amour*, l'impression— mais peut laisser des traces. Lorsque l'homme appuie son pied sur le cœur de la femme au risque de lui briser les os (*L'Homme assis*, p. 20), on mesure le danger d'échanges corporels dont la violence peut conduire les amants à commettre l'irréparable. Le déplacement engage alors une action qui excède sa valeur spatiale.

Les trois exemples que nous avons choisis fixent une alternance rigoureuse entre stations et déplacements. Un personnage à l'arrêt s'anime, puis s'interrompt. Rien que de très banal. Ce qui l'est moins provient du sentiment que l'arrêt n'est pas conçu comme une simple interruption du mouvement, mais plutôt comme sa résultante. Le déplacement contiendrait la station comme son aboutissement naturel, sa respiration nécessaire. Pour la même raison, et d'une autre façon, on va trouver, dans les textes de Marguerite Duras, de nombreux énoncés qui figurent directement un état accompli. Ayant fait l'économie du procès, ils en enregistrent cependant les effets. En voici deux exemples :

“Sa tête est tombée sur le dossier du fauteuil” (*L'Homme assis*, p. 21).

“Sa main est restée enterrée près du sac blanc” (*L'Amour*, p. 115).

¹⁹Les paysages, qui jouent un rôle important dans “*L'Homme assis*”, sont rattachés directement aux personnages par trois fois en position de cible avec un “autour d'eux” (p. 7), un “devant eux” (p. 10) et “au-delà d'eux” (p. 25).

Par ce dynamisme, plus lisible que visible, la pose conserve le *bougé*. Elle ne joue pas le rôle de rupture, mais de stase et l'arrêt prépare la relance. En raison de leur rôle de scansion et de transition entre deux événements, les poses et les postures que prennent les personnages durassiens appartiennent le plus souvent à la catégorie stative. L'acteur est fixé dans une attitude qui laisse paraître, ou décrire, la transformation ; la pose est figée comme lors d'un *arrêt sur image*.

²⁰Le texte durassien avance par reprises. Soit en modifiant la valeur modale de l'énoncé (du conditionnel à l'indicatif), soit en transformant le régime aspectuel (de l'inaccompli à l'accompli), soit par simple redite. Cet itératif conduit à pouvoir douter du fait même.

D'une façon plus générale, on dira que, dans nos deux textes, c'est l'alternance des phases statives et dynamiques qui, avec un mouvement de balancier, donnent au récit sa composition d'ensemble. Dans *L'Homme assis*, séparations et retrouvailles se succèdent, comme les périodes de mouvement et de repos qui affectent aussi le paysage¹⁹ ; dans *L'Amour*, les cycles de la nuit et du jour, du nuage et du soleil, de la mer basse et haute se couplent avec les périodes du déplacement des personnages. D'une façon plus précise, on remarquera que cette découpe du continu tend à s'appliquer à tout exercice. Avant de trouver forme dans l'espace et le temps, le geste doit s'éprouver en se décomposant²⁰ : “La main de l'homme se dresse, retombe et commence à gifler (...). Au bout d'une dizaine de minutes, ils se seraient installés ensemble dans une précision

parallèle. (...) La main bat, frappe, chaque fois plus sûre elle est en train d'atteindre une vitesse machinale." (p. 33-34) ; avant toute chose, *gifler* consiste à lever, puis à abaisser la main, et recommencer.

III. 3. Toute confrontation physique entre un personnage et un objet du décor n'a pas pour résultat de consacrer l'espace du corps. Il n'est qu'à mentionner la cohorte des objets qui apparaissent quand l'usage les réclame et disparaissent avec sa consommation. Une *main* posée sur une *poignée* pour ouvrir une *porte* ; sitôt la porte refermée, l'une et l'autre retournent au silence du texte.

Ces objets relèvent de ce qu'on pourrait appeler le *décor-fonction* du récit. On ne s'attend pas à les trouver dans *L'Homme assis* où tout est fait par et pour le corps, dans l'oubli de la socialité et de ses objets usuels : l'objet, le lieu et le paysage sont dévolus à une célébration du corps. La dimension accessoire du décor paraît proprement inadéquate. Dans *L'Amour*, où l'objet est rare et le geste également privé de caractère utilitaire, où les conduites s'accomplissent dans l'abandon des usages quotidiens, cette fonctionnalité *transparente* du décor n'occupe pas une place décisive. Aussi, lorsqu'on cherche une *poignée* pour ouvrir une *porte*, il ne peut s'agir d'un geste anodin fait en passant ;

"Le voyageur essaie d'ouvrir la porte. La porte résiste. Il s'acharne.
— C'est fermé à clef, vous voyez bien.
L'homme a crié, il arrive près du voyageur.
— Pourquoi insister, vous voyez bien que c'est fermé.
Le voyageur lâche la poignée de la porte, reste où il est" (p. 119).

L'objet en main n'est ni un appui mimétique ni un support descriptif ; son apparition est liée ici à sa nature d'obstacle. Ce n'est pas pour autant que, libéré de l'objet la plupart du temps, le personnage ait dans ce récit perdu tout *habitus*. Le comportement des individus est au contraire dans *L'Amour* ritualisé à l'extrême. Et c'est précisément à l'échelle des confrontations entre le personnage et le décor que les rites prennent corps. Quand il nous est dit, et redit de la femme qu'elle "dort sur la marche la plus haute du perron, adossée au mur du bâtiment, dans la pose de la plage" (p. 42), loin d'exprimer une attitude éphémère, c'est son activité centrale qui est en réalité décrite. A l'occasion de rencontres de ce type, le prédicat contiendra des verbes dont le sémantisme n'est pas directement spatial : /dormir/ requiert un espace du sommeil, mais déborde largement l'aspect locatif.

IV. Les situations locatives

IV. 1. Il convient de s'arrêter un instant sur la situation locative du personnage dans le décor lorsqu'elle s'effectue sans mention de l'attitude

corporelle. A dire vrai, de cette manière, est posée la localisation la plus simple qui soit : le récit se contente de déclarer une conjonction entre un personnage ou un décor dans un énoncé du type :

“Les enfants *sont dans le hall*” (*L'Amour*, p. 89).

“Le voyageur attend ailleurs, *il les attend dans le hall de l'hôtel*” (*L'Amour*, p. 64).

Le personnage, dont la qualification va se contenter le plus souvent d'une désignation unique mais entière, sans découpe corporelle, est confronté à un lieu, un paysage ou un toponyme, dont la description s'arrête aussi à la nomination. De fait, c'est le degré de précision concernant la localisation qui va décider de la nature de l'échange ; il suffit que le prédicat donne une qualification positionnelle au personnage pour que nous soyons ramenés au point précédent : dire, par exemple, de la femme de *L'Amour* qu'elle “*est toujours allongée dans le soleil*” (p. 122) complique la mention du lieu par une attitude physique. Il suffit tout aussi bien, comme on le verra plus loin, que l'insertion du personnage soit plus précise pour être affectée à d'autres emplois.

Cette relation locative élémentaire est en fait peu propice à créer la sensation de l'espace. Si *attendre* implique un endroit dédié à cette activité, le prédicat n'impose pas que l'emplacement soit déclaré ou mis au premier plan. Le personnage est alors compris dans une définition qui indique la *dépendance*, plus que des variations topographiques ou topologiques, entre cible et site. Peu importe ici de savoir où se situent précisément les enfants et le voyageur ; il suffit de noter qu'ils sont *dans* le hall. L'insertion locative est globalisante et c'est la raison pour laquelle cette confrontation utilise la préposition “dans” dont le localisme n'est pas nécessairement ponctuel ou fait appel aux prépositions “à” et “de” que l'usage ne réduit pas à la mention locative. Si le personnage est effectivement localisé, le lieu n'accède pas pour autant au statut d'espace. On peut alors penser que ce type de mention occupe le plus souvent dans le récit une fonction de régie ; qu'un texte annonce “Pierre est à Paris, Paul est resté dans sa chambre, Pascale est revenue de la ville” et s'opère une distribution des personnages dans l'univers fictionnel au service de la construction narrative.

Cette situation locative globale du personnage peut être modifiée, et d'une certaine façon précisée, par l'introduction d'un mouvement :

“Une femme *traverse* la cour, elle *va vers* le hall” (*L'Amour*, p. 79).

“La femme *s'est promenée sur* la crête de la pente face au fleuve (...)” (*L'Homme assis*, p. 8).

“Nous entendons que *l'on marche* elle et moi. *Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir*” (*L'Homme assis*, p. 14).

Le mouvement peut être suivi sur la totalité du parcours qu'il décrit et indiquer, comme pour la femme *traversant* la cour, une direction ; il peut aussi ne pas prendre en compte l'orientation, comme c'est le cas lorsque, dans le deuxième exemple, il est rapporté que la femme s'est *promenée* sur la crête de la pente. Le dernier exemple, quant à lui, illustre la distinction qu'il faut faire, une fois encore, entre simple *mouvement* et *déplacement*. En premier lieu, on apprend, sans autres précisions, que l'homme marche, qu'il *bouge* ; puis, voilà qu'il est *sorti*. Il a quitté le couloir pour entrer dans un nouvel espace. C'est l'indication du changement de référentiel qui consacre le déplacement, mais le passage, envisagé, cette fois, à partir du site de départ, est escamoté. Le déplacement fait une fois encore figure de fait accompli. En qualité d'origine, le site est, comme il se doit, introduit à l'aide des prépositions "de" ou "du". On a dit l'importance de la définition spatiale dans la détermination originaire du personnage durassien. Un toponyme ou un site, généralement maritime, suffit à le définir pleinement. Il est frappant de voir comment, dans *L'Homme assis*, un lieu insignifiant, envisagé dans ses aspects les plus matériels, remplit cette fonction. Lorsqu'à un moment donné, la femme quitte le chemin de pierres et s'avance vers l'homme assis dans l'ombre du couloir, elle est qualifiée de "*revenante du chemin de pierres*" (p. 22). L'origine spatiale, géographique ou positionnelle, tend toujours chez Marguerite Duras à devenir identitaire.

En réalité c'est par l'occupation, dans le mouvement ou l'immobilisme, d'un site unique, stable et pas nécessairement statique — si l'on pense aux marées et aux ciels changeants de la plage de *L'Amour* — que le personnage pourra faire du décor un "espace personnel"²¹. Examinons l'attitude de cet homme qui marche "au bord de la mer" (p. 9, 23, 30, 122). Ce curieux personnage observe un protocole bien établi : sur la plage, tout près de l'eau, il va et vient avec la régularité que met la mer à monter sur le sable et se retirer vers le large. S'il paraît vain de s'interroger sur le sens de ce comportement, si poser la question "que fait-il ?" expose à s'entendre répondre "rien", si demander s'il "garde la mer" ou la "ramène", s'il "garde le mouvement des marées, les mouvements de la lumière" ou encore "le mouvement des eaux, le vent, le sable" n'amène pour toute réponse qu'un "non" (p. 124-125), son mode d'existence implique une définition territoriale de sa personne. Et, au-delà du paradoxe, c'est bien parce qu'en marchant, il ne *se déplace* pas, mais *bouge* que la territorialisation s'effectue.

La réduction méthodologique que l'on a opérée pour confronter décor et personnage laisse apparaître ici un élément décisif ; en pareilles circonstances, le décor peut faire figure d'*objet de valeur* et la conjonction syntaxique entre le sujet et l'objet trouver une définition actantielle : l'homme ne peut se passer du bord de mer.

²¹Le "personal space" de Hall ("La Dimension cachée", 1966) repris par Goffman [Goffman, 1973], avec ses implications proxémiques. Le halo de lumière, est souvent, chez Marguerite Duras, l'expression matérialisée de ce plus petit espace territorial que l'on réserve autour de soi.

IV. 2. Il nous reste un dernier type de localisation, et non des moindres, à examiner. Sans paraître typiquement s'attacher à décrire une expression corporelle, de nombreuses insertions du personnage dans le décor sont cependant faites avec soin. Il ne s'agit plus de placer sommairement l'acteur en un lieu —avec, serions-nous tentée de dire, l'intention de l'y laisser, pour un moment du moins— mais de repérer à l'intérieur d'un décor son emplacement exact.

En ces circonstances, on peut trouver des individus placés *devant*, *derrière*, *à gauche de*, *à droite de*, *en haut de*, *en bas de*, *du côté de*, *de l'autre côté de*, *près de*, *vers*, *en face de*, *face à...* un objet ou un lieu. De telles prépositions permettent de donner de l'acteur une situation topographique précise tout en maintenant entre le site et la cible l'écart utile au repérage : dans *L'Amour*, on apprend que "le voyageur repasse devant la maison habitée" (p. 71) que, dans sa chambre d'hôtel, sa femme venue lui rendre visite "est arrêtée près de la table de nuit" (p. 88). On trouve tout aussi bien des personnages situés *au milieu de*, *au centre de*, *au bord de*, *à l'extrémité de...* un lieu ou un paysage. Leur emplacement désigne, lors d'une visée topologique, la portion d'espace qui leur est dévolue : dans *L'Amour*, toujours, sur l'île, le voyageur "est debout à la pointe extrême du terrain" (p. 42), dans le hall de l'hôtel, le fou "s'immobilise au milieu de la piste" (p. 65).

Ce marquage précis fait souvent office de prélude à la rencontre entre personnages ou établit le constat d'une séparation, provisoire, des corps. Regardons les premières places qu'occupent les deux personnages de *L'Homme assis* :

"L'homme aurait été assis *dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors*. Il regarde une femme couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres" (p. 7).

"(...) elle est maintenant *allongée face au couloir, dans le soleil*. Elle, elle ne peut pas voir l'homme, *elle est séparée de l'ombre intérieure de la maison par l'aveuglement de la lumière d'été*" (p. 10).

Ils sont tous les deux face à face. Mais dans un face-à-face qui les protège en les tenant à distance ; chacun est placé dans un univers propre, apte à la communication cependant ; l'homme *face à la porte ouverte*, la femme *face au couloir* qu'occupe l'homme. Dans un face-à-face inégalitaire aussi, puisque l'un a le regard et l'autre ne peut voir ; la femme toutefois "sait qu'il la regarde" (p. 9) —ce qui, par parenthèse, est, chez Marguerite Duras, une situation tout aussi enviable. Après avoir contemplé la femme se débattre douloureusement dans l'exercice solitaire du plaisir, l'homme se lève pour la rejoindre. Une fois sa mission accomplie, il regagne son fauteuil et c'est au tour de la femme de venir le retrouver. Lorsque la distance entre eux est abolie, le face-à-face devient un *corps-à-corps* et le corps de l'autre l'indice locatif du sien propre :

“Il aurait posé son pied nu au hasard de la forme, vers le cœur, et soudain il n’aurait plus bougé. La chair des seins est douce et chaude, on s’y embourbe. L’homme ne bouge plus” (p. 18).

Si l’on se limite à l’étude des situations locatives qui, en grand nombre, installent des personnages placés *face à, en face de, devant, ...* un site, on s’aperçoit que celles-ci vont généralement servir d’annonce et d’appui à l’apparition d’un regard ; d’objet positionnel, le personnage va se faire agent de la perception. C’est pourquoi le site sélectionne les objets susceptibles de laisser voir : une *porte, un portail, une grille, un grillage, une terrasse* ou un *perron* feront des objets et des lieux-frontières tout à fait convenables ; les *fenêtres* resteront évidemment les représentants idéals de cette conjonction à distance. A ce titre, les localisations de cette nature préparent ce qu’on peut recenser comme étant l’un des *topoi* du récit durassien : *le regard à la fenêtre*²². Il ne nous appartient pas de l’examiner ici, mais on peut d’ores et déjà préciser que ses apparitions sont chez Marguerite Duras bien différentes des usages du roman *naturaliste* de la *transparence* qui en ont fait un lieu “cybernétique” [Hamon, 1981]. Ce simple exemple, pour finir, en donne une vive illustration :

²² L’exemple le plus frappant est certainement celui des scènes de l’Hôtel des Bois dans “Le Ravissement de Lol V. Stein” [Duras, 1964].

“Le voyageur *est assis face à* une fenêtre ouverte dans une chambre. Il se trouve pris dans un volume de lumière électrique. On ne voit pas ce qu’il y a au-delà de la fenêtre de ce côté-là de l’hôtel.

Nuit dehors.

Ce n’est pas la mer qu’on entend. La chambre ne donne pas sur la mer. C’est un rongement incessant, très sourd, d’une étendue illimitée. L’homme prend un papier, il écrit (...).” (*L’Amour*, p.22).

Nos rencontres élémentaires, repérées au niveau des énoncés minimaux sur lesquels l’écriture durassienne, fragmentée et déclarative, s’appuie fréquemment, n’ont évidemment pas vocation à rester isolées. Elles n’ont cependant pas toutes la même indépendance et leur intégration aux scènes ou aux descriptions ainsi préparées est variable. Quand on poste un personnage *derrière une fenêtre, face à la mer, devant une maison*, l’intérêt se reporte sur le site tandis que la cible est provisoirement rendue à l’ombre ; l’espace du récit utilise avec profit ces situations locatives dont nos énoncés de repérage jouent un rôle d’appel —à toutes fins différentes selon les univers fictionnels, cela va de soi. D’autres rencontres se satisfont mieux de l’isolement. *Une tête retombée sur le dossier du fauteuil* ou *un corps immobile allongé sur le sable* sont des indications qui peuvent se contenter pleinement de cette rapide déposition ; développer, par la suite, la pose ou la posture, modifier leurs accents, souligner leurs inflexions, est à rapporter à la complexité descriptive que l’auteur engage.

Les emplacements et les mouvements du personnage nous ont renseignés sur ses lieux d'élection, mais ils peuvent aussi nous donner idée de sa statique comme de ses élans. Lorsqu'il bouge, on l'a vu s'animer sur un *tempo* dont la phase arrêtée ne signifiait pas la rupture ou l'abandon de l'action entreprise, mais constituait la pause nécessaire à sa relance. Ce mouvement alternatif qui, parce qu'il tient plus de l'oscillation que de l'opposition, annonce le retour du même, fait perdre à ces déplacements continuels de personnage leur vocation utilitaire. Il ne paraît pas tant servir à disposer les acteurs dans des univers de fortune ou sur des terres d'aventure pour une histoire dont le récit serait le dépositaire, que soutenir une forme élémentaire d'existence, consacrée ici par la rencontre avec le décor ou le corps de l'autre.

²³C'est l'auteur qui souligne.

“Très longtemps je n'ai pas su comment agrandir les lieux et, surtout comment les *repandre* ailleurs, loin, dans autre chose” [Duras, 1980b, p. 32]²³ explique Marguerite Duras lorsqu'elle expose ses difficultés à réécrire *L'Homme assis* de 1962 :

“Dans ce premier état en effet, la nature autour de la maison (...) était une nature méditerranéenne qui *cernait* ces faits, mais ne les *prolongeait* pas. (...) Et puis, après les Aurélia, j'ai trouvé naturellement comment faire. J'ai d'abord trouvé l'immensité indéfinie du paysage. Puis l'amour. (...)” [Duras, 1980b, p. 32-33]

On comprend que c'est par contagion rythmique que le parallèle entre décor et personnage a pu être créé ; par *prolongement*, dit Marguerite Duras. Dans *L'Homme assis*, l'amour et le lieu sont désormais pris eux-aussi dans la “totalité”, “le mouvement général” qui est celui de *L'Amour* [L'Amour, p. 44-45].

Bibliographie

BOONS (J.-P.)

1985, "Préliminaires à la classification des verbes locatifs : les compléments de lieu, leurs critères, leurs valeurs aspectuelles", *Linguisticae Investigationes*, IX, n°2.

1987, "La Notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs", *Langue française*, n°76, p. 5-40.

BOUGNOUX (Daniel)

1974, "Approche de quelques lieux butoriens", *Michel Butor, Actes du Colloque de Cerisy* (juin-juillet 1973), Paris, UGE (10/18).

BUTOR (Michel)

1964, "Philosophie de l'ameublement", *Répertoire II*, Paris, Minuit.

COQUET (J.-C.)

1984, *Le Discours et son sujet*, Paris, Klincksieck.

DERVILLEZ-BASTUJI (J.)

1982, *Structure des relations spatiales dans quelques langues naturelles : introduction à une théorie sémantique*, Paris, Droz.

DESCLÉS (J.-P.)

1990, "Représentations des connaissances : archétypes cognitifs, transitivité et intentionnalité", *Protée*, vol. 18, n°2, printemps, p. 7-17.

1991, "La Prédication opérée par les langues ou à propos de l'interaction entre langage et perception", *Langages*, n°103, sept., p. 83-96.

DURAS (M.)

1962, "L'Homme assis dans le couloir", *L'Arc*.

1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard.

1977, *Hiroshima mon amour* (1960), Paris, Gallimard (Folio).

1980a, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit.

1980b, "L'homme assis dans le couloir", p. 32-33, "Les Yeux verts", *Cahiers du cinéma*, n° 312/313, juin.

1984, *L'Amant*, Paris, Minuit.

1992, *L'Amour* (1971), Paris, Gallimard (Folio).

DURAS (M.) et PORTE (M.)

1977, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit.

GOFFMAN (E.)

1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne : les relations en public*, t. 2, Paris, Minuit.

HAMON (Ph.)

1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, "Etude d'un topos descriptif".

LYONS (J.)

1980, *Sémantique linguistique* (1978), Paris, Larousse-U.

MARINI (M.)

1983, "La Mort d'une érotique", *Cahiers Renaud-Barrault*, n°106, p. 37-57.

ROBBE-GRILLET (A.)

1953, *Les Gommes*, Paris, Minuit.

TALMY (L.)

1980, "How language structures space", in *Spatial orientation*, ed. by H. L. Pick et L. P. Acredolo, New York, Plenum Press.

VANDELOISE (C.)

1986, *L'Espace en français : une sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Seuil.