

Table des matières

Introduction	5
Maison et roman : remarques préalables	10
I. Conditionnés par le vivre-avec	15
1. La pension	15
1.1 Une famille.....	15
1.2 Le désir de « Quelqu'un »	20
2. Les Bugues	23
2.1 Un clan	23
2.2 Deux intrus	29
II. Croire à l'indéfectibilité du quotidien	33
1. La pension	33
1.1 Un espace intermédiaire	33
1.2 Un présent absolu.....	35
1.3 Un futur précaire	38
1.4 Les fables de la mémoire.....	42
2. Les Bugues	44
2.1 Un lieu de passage.....	44
2.2 Le temps étale.....	45
2.3 Le temps de l'accomplissement	48
2.4 Les trésors des jours anciens	51
III. S'affranchir du milieu domestique	54
1. La nécessité de partir.....	54
2. Les Bugues : tenter la rupture	58
3. La pension : persévérer.....	63
Conclusion.....	67
Bibliographie.....	70

Introduction

Profondément inscrite dans l'expérience individuelle, la maison fait partie de tout projet d'écriture de la réalité humaine. Rendre compte de manière véridique de celle-ci est, à partir du deuxième tiers du XIX^e siècle, le moteur d'expressions artistiques variées. Nombreux sont alors les romanciers qui invitent leurs lecteurs à passer la porte d'une maison. En pénétrant à l'intérieur d'un foyer, c'est toujours l'être humain que recherche l'écrivain. En effet, devenu abri intime et familial à l'époque moderne, on cherche à y lire la trace de son occupant : son histoire, son caractère, sa situation économique, etc. Aussi, les soigneuses descriptions d'intérieur se multiplient.

Au milieu du XX^e siècle, une nouvelle génération d'écrivains juge cette manière de témoigner du réel artificiellement linéaire. Ceux-ci veulent alors non plus comprendre la réalité, mais la décrire. Ils renoncent à en donner une vision totale et synthétique et s'essayent à dépeindre son enchevêtrement¹. C'est le souci d'exprimer différemment la réalité qui motive le passage du roman dit traditionnel au « Nouveau Roman »². Puisqu'il se présente comme un nouveau réalisme littéraire³, ce courant s'est, à son tour, emparé de la maison. Tous les écrivains associés, ponctuellement ou invariablement, au nouveau roman, c'est-à-dire Sarraute, Robbe-Grillet, Simon, Butor, Perec, Duras et Pinget, se sont essayés à l'écriture de l'espace domestique. Une manière d'envisager ce renouveau romanesque consiste alors à se demander comment celui-ci compose avec la maison, cadre privilégié de nombreuses œuvres réalistes et naturalistes. C'est en nous penchant sur la pratique de deux auteurs que nous tâcherons de répondre à cette question.

¹ Voir ASTIER, Pierre A. G., *La Crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1969, p. 116 : « Au monde du roman classique et du réalisme traditionnel, c'est-à-dire celui de l'analyse explicative, des affirmations et des réponses, ils veulent substituer, dans leurs propres ouvrages, un univers où les questions restent en suspens, où les doutes subsistent, où une synthèse descriptive aussi complète que possible permettra, non de comprendre, mais seulement de rendre compte de la réalité ».

² L'expression « Nouveau Roman » ne suppose pas l'existence d'une École. Nous utilisons le terme comme le fait Astier, c'est-à-dire pour nous référer à une construction « éditoriale » ou « journalistique ». ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.*, pp. 90-92. Comme Astier toujours, nous recourons à l'expression « roman traditionnel » pour qualifier les œuvres romanesques répondant à la définition du Littré [sic] : « Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures ». *Ibid.*, pp. 15-16.

³ Voir ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.* Voir aussi GOLDMANN, Lucien, « Nouveau roman et réalité », dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1992.

Lors du Colloque de Cerisy de 1971, Robert Pinget s'est formellement associé au nouveau roman ; le cas de Marguerite Duras est plus ambigu. *La Vie tranquille* (1944) est son deuxième roman, il paraît un an après *Les Impudents* et six ans avant le succès d'*Un Barrage contre le Pacifique*. Il est donc publié largement avant 1955, date à laquelle Astier fait remonter la crise littéraire opposant le roman traditionnel au nouveau roman. Néanmoins, la technique du « monologue intérieur », qui déjà le caractérise, appartient aux nouveautés immédiatement décriées par les conservateurs⁴. Le statut d'œuvre de jeunesse de ce texte lui alloue une place particulière au sein de la critique. Qualifié de roman de « facture traditionnelle » par opposition aux romans de « la recherche »⁵, on le charge d'annoncer l'œuvre à venir⁶, notamment *Un Barrage contre le Pacifique*⁷. Dans le cadre de ce travail, c'est au contraire un paramètre qui distingue ce deuxième livre de ceux qui suivront qui va retenir notre attention. Šrámek affirme : « Le décor naturel et les locaux publics sont et resteront les composantes de l'espace que Marguerite Duras donne le plus souvent dans ses romans »⁸. *La Vie tranquille*, comme plus tard *Le Ravisement de Lol V. Stein* et *L'Amante anglaise*, se déroule dans un espace privé et quotidien. Ces romans font, en ce sens, exception à l'intérêt prononcé de l'auteur pour les lieux neutres et temporaires. Si *Les Impudents* – texte pourtant largement comparable à celui qui nous intéresse en vertu de son traitement de la cellule familiale – échappe à cet ensemble, c'est qu'Uderan est un lieu de villégiature. La maison est un thème cher à Duras. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle la décrit tantôt comme un lieu de réminiscence, hanté par l'image tutélaire de la mère, tantôt comme un moyen de réflexion sur la femme, ou encore comme la source de certains de ses écrits⁹.

⁴ Voir ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.*, pp. 64-65.

⁵ ŠRÁMEK, Jiří, « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, n° 7, 1974, p. 85.

⁶ Voir YLLERA, Alicia, « La quête de l'identité du personnage (à propos du narrateur de *La Vie tranquille*) », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international. València (Espagne) 1987*, València, Universitat de València, 1990. Voir aussi BERGER, Yves, « Marguerite Duras », dans Bernard Pingaud (dir.), *Écrivains d'aujourd'hui : 1940-1960. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Bernard Grasset, 1960.

⁷ Voir TISON-BRAUN, Micheline, « La Vie tranquille », dans *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, coll. Monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 1985, pp. 19-25.

⁸ ŠRÁMEK, Jiří, « Le rôle de l'espace dans les romans de Duras », *Études Romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, n° 8, 1975, p. 145.

⁹ DURAS, Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 36 : « Pour Nathalie Granger, je suis complètement partie de la maison. Vraiment, tout à fait. J'avais la maison dans la tête, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger, voyez, mais la maison, c'était déjà du cinéma ».

Le nom de plume de l'auteur dit d'ailleurs son souci de la spatialité puisque « Duras » est le nom de la commune au sein de laquelle les Donnadiou possédaient une maison¹⁰.

Lassée des querelles intestines qui grondent au sein de sa famille et aiguillonnée par sa jalousie, Francine Veyrenattes, la narratrice de *La Vie tranquille*, rapporte à son frère cadet, Nicolas, l'adultère que commet sa femme avec leur oncle Jérôme. De cet acte initial, le lecteur ne découvre que les effets, puisque le roman débute après la lutte entre les deux hommes. Grièvement blessé, l'oncle ne quittera plus sa chambre. À sa mort, celle qui fut son amante, Clémence, s'enfuit. Arrive alors aux Bugues Luce Barragues, l'amour de jeunesse de Nicolas. L'été suit son cours, Luce se désintéresse du fils Veyrenattes et reporte son attention sur le mystérieux Tiène, personnage extérieur à la cellule familiale, que convoite déjà Francine. Délaisse par son amante, Nicolas se suicide. Suite à ce deuxième décès, la narratrice part séjourner à T.... Le roman se termine avec son retour dans la maison des Bugues et la promesse de son mariage avec Tiène. La chronologie des événements n'est cependant pas parfaitement linéaire ; le récit est entrecoupé par les souvenirs de Francine, narratrice-témoin et actrice des événements.

Si Robert Pinget n'a pas le même souci des maisons que Duras, il n'est pas indifférent aux questions de topographie romanesque. Son œuvre use en effet d'une géographie en apparence homogène. Cependant, quoiqu'il recoure souvent aux mêmes lieux-dits – Sirancy, Douves, Agapa et Fantoine –, Pinget se défend de posséder une idée fixe de l'univers qui les contient. De son propre aveu, ces villes, dont les trois premières organisent l'espace de *Quelqu'un* (1965), se métamorphosent d'un récit à l'autre. Pour Pinget, cette malléabilité constitue leur essence : « Le monde d'*Entre Fantoine et Agapa*, ainsi que pourrait s'appeler le mien d'après le titre de mon premier livre, est de par son essence un monde qui *n'existe pas encore*, que je n'ai jamais vu et que je ne verrai jamais »¹¹. Si *Quelqu'un* s'insère, à son tour, dans cet univers pingétien, celui-ci n'y est pourtant décrit qu'à travers l'imagination et la mémoire du narrateur. En effet, le narrateur ne s'aventure plus hors de chez lui. *Quelqu'un* débute par la perte d'un papier

¹⁰ Voir VIRCONDELET, Alain, *Marguerite à Duras*, Paris, Éditions n°1, 1998.

¹¹ PINGET, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique », dans Jean Ricardou et François van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II : Pratiques, Paris, Hermann, coll. Cerisy archives, 2011, p. 320, (italiques de l'auteur).

dont la quête effrénée occupe tout entier le personnage-narrateur. Cet homme, copropriétaire avec son vieil ami Gaston d'une pension de banlieue, raconte ses recherches au sein de la maison et du jardin, cherchant par là à reconstituer le récit de sa journée. Tant sa quête que le compte rendu qu'il en donne sont un échec ; tous deux restent en suspens. Au fil de la restitution de sa journée, il introduit le lecteur à l'espace de la pension. En même temps que le « cadre »¹² de sa vie émerge alors son existence, qui s'y réduit.

Afin d'envisager la manière dont ce que nous avons désigné comme un nouveau réalisme traite de la maison, nous nous concentrerons sur un postulat des romanciers dits traditionnels et en chercherons les échos chez Duras et Pinget. Inspirés par les sciences sociales et naturelles, les écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle envisagent l'être humain comme un phénomène naturel, influençable par son milieu. *La Vie tranquille* et *Quelqu'un* renouent avec ce postulat des auteurs réalistes et naturalistes et interprètent, à leur tour, le rapport entre l'individu et son environnement. En effet, les maisons s'y dessinent comme des agents exerçant une emprise sur leurs occupants. Dans le premier chapitre, nous verrons que les demeures familiales des Bugues et de la pension conditionnent les rapports entre individus. Le second chapitre traitera, lui, de l'influence du cadre sur la façon dont les personnages perçoivent l'écoulement du temps. Pour finir, le troisième chapitre examinera le milieu domestique non plus en termes de production d'effets sur ses occupants, mais comme l'objet d'un possible affranchissement. Au fil de ces trois parties, nous traiterons symétriquement de l'un puis de l'autre roman afin de révéler le similaire ascendant pris par les deux maisons. De plus, dans le but d'élargir notre propos, nous ferons des parallèles avec deux romans contemporains de *La Vie tranquille* et de *Quelqu'un : Les Choses* de Georges Perec (1965) et *Le Planétarium* (1959) de Nathalie Sarraute.

Puisque *La Vie tranquille* et *Quelqu'un* adoptent une focalisation interne et puisque les deux auteurs écrivent dans les années nouveau roman, nous avons opté pour une approche que l'on pourrait qualifier de phénoménologique¹³. Le but n'est ainsi pas d'étudier les Bugues et la pension comme des espaces physiques ou

¹² PINGET, Robert, *Quelqu'un*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 13 : « Je m'aperçois que j'ai déjà presque esquissé le cadre de ma vie avec cette chambre et ce jardin ».

¹³ Astier rappelle que les techniques de la phénoménologie (la réduction et la description phénoménologiques) sont aussi celles du nouveau roman. Voir ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.*, pp. 297-300.

géométriques, mais comme des espaces *vécus*. Plus que les indicateurs spatio-temporels qui situent les personnages et les objets¹⁴, c'est le ressenti des habitants des deux maisons qui nous importera. Cependant, avant de procéder sur ce mode à l'analyse des deux textes, il est nécessaire de présenter la complexe notion de « maison ». Concept fondamentalement interdisciplinaire, il apparaîtra toutefois particulièrement lié à l'histoire du roman. Il sera alors temps d'étayer la notion de « milieu » en s'intéressant à l'utilisation qu'en firent certains romanciers du XIX^e siècle.

¹⁴ Voir CHALONGE, Florence (de), « Des rencontres élémentaires. Personnage et décor dans deux textes de Marguerite Duras », *Sémiotiques*, n° 4, juin 1993, pp. 93-107. Voir aussi MARTIN, Bronwen, « Spatial Figurativity in Marguerite Duras », dans Catherine Rodgers et Raynelle Udris (éd.), *Marguerite Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 95-113.

Maison et roman : remarques préalables

Depuis toujours, l'homme a cherché à mettre un toit au-dessus de sa tête. Trouver une cache naturelle, bâtir ou acheter une maison appartiennent à cette même et unique nécessité de l'abri. Lorsque ce besoin premier est satisfait, la maison devient, aux yeux de ses occupants, un *chez-soi*, c'est-à-dire un espace émotionnellement investi. Cette deuxième facette complète la définition initiale de la maison comme « bâtiment d'habitation »¹, mais elle n'y est pas réductible. Le terme français induit une telle confusion en recoupant sous un même mot la construction et la manière de s'y trouver, amalgame que ne font pas les langues germaniques. L'anglais distingue en effet « house » de « home » et l'allemand « Haus » de « Heim ». « House » et « Haus » dérivent tous deux de *hūs*, terme exprimant le fait de « couvrir », « cacher » ou « abriter ». Quant à « home » et « Heim », ils ont pour origine *hām*, c'est-à-dire « maison », « village »². Si la première famille de mots décrit la fonction protectrice de la maison, la seconde évoque le sentiment d'appartenance qui s'ensuit. Dans ce travail, c'est toujours de cette seconde signification, plus affective qu'architecturale, que nous traiterons. En français, le terme vient du latin *mansio*, forme du verbe *manere* : « rester ». Pour la langue française, la demeure est ainsi le lieu de la stabilité et de la continuité. Dans la même ligne de pensée, le terme « immobilier » décrit les biens immobiles par opposition au « mobilier », c'est-à-dire aux éléments d'ameublement que les gens aisés avaient, au Moyen Âge, pour habitude d'emmener avec eux de résidence en résidence³.

Trop fondamentale pour être simple, la notion de « maison », au sens de *chez-soi*, a fait l'objet de recherches dans de nombreux domaines. Les historiens s'intéressent par exemple au rôle joué par les données matérielles dans le développement de ce concept. Pour Rybczynski, la lente évolution des espaces d'habitation (leur agencement, leur taille, leur ameublement ou encore les technologies installées en leur sein) est responsable de la compréhension moderne

¹ *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), Paris, Dictionnaire le Robert, 1982, t. I, p. 1133.

² *Origins. An Etymological Dictionary of Modern English*, Eric Partridge (dir.), London, Routledge, 1991, pp. 292 et 297. Et *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprachen*, Friedrich Klug (dir.), Berlin, Walter de Gruyter, 1989, 22^e Auflage, pp. 297 et 301.

³ Voir RYBCZYNSKI, Witold, *Home. A Short History of an Idea*, New York, Penguin books, 1987, p. 26.

du foyer comme un lieu domestique, intime, confortable et efficace⁴. C'est ainsi parce que la cellule familiale s'est, petit à petit, retirée de la vie publique pour se constituer en une entité privée, que les maisons ont changé de forme, de fonction et, par là, de valeur. Dans cette perspective, le *chez-soi* est avant tout le produit d'un espace. La psychologie se saisit de ce concept d'une manière toute différente. Clare Cooper Marcus, par exemple, souligne le lien affectif de l'homme à son logis : son statut d'espace de maîtrise, d'expression de l'identité personnelle, de mémoire ou encore de projection des rêves et désirs de ses occupants⁵. Ce type d'analyse nuance le propos des historiens et tend à montrer que toute demeure n'est pas nécessairement un *chez-soi*. Pour les psychologues, celui-ci se définirait avant tout comme un sentiment, comme le résultat de l'investissement affectif et créatif d'un lieu de vie.

Dans le même ordre d'idée, mais selon une perspective cette fois philosophique, Martin Heidegger soutient que l'on peut *habiter* d'autres constructions que celle où l'on loge. Autrement dit, on peut se sentir *chez soi* là où l'on ne réside pas, par exemple sur son lieu de travail. Ceci parce qu'habiter est, selon Heidegger, une manière d'être au monde : « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter »⁶. Comme souvent chez le philosophe allemand, c'est le langage qui rappelle à l'homme cette vérité première. Par le recours à l'étymologie, Heidegger souhaite remonter à l'être des choses. Le lien entre « être » et « habiter » est ainsi démontré : « *Bauen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (suis) dans les tournures *ich bin, du bist* (je suis, tu es) que la forme de l'impératif *bis*, "sois" »⁷. Gaston Bachelard propose une autre lecture philosophique de la maison. Dans *La Poétique de l'espace*, il explore la façon dont l'homme habite⁸. Il suggère que, comme bâtiment vécu dans sa positivité, la maison est permanence et solidité ; elle abrite et entretient les souvenirs. Bachelard double cette première valeur de la maison d'une dimension onirique qu'il décrypte grâce aux « images poétiques » du nid, de la coquille et du coin. Celles-ci doivent révéler l'espace tel qu'il est ressenti. La maison vécue

⁴ Voir *Ibid.*

⁵ Voir COOPER MARCUS, Clare, *House as a Mirror of Self. Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berwick, Nicolas-Hays, 2006.

⁶ HEIDEGGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, André Préau (trad.), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 173.

⁷ *Ibid.*, (italiques de l'auteur).

⁸ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

comme un *chez-soi* apparaît alors comme un lieu intime et protecteur, un point de retour, mais aussi un espace confiné où se blottir et chercher la solitude.

Charles Taylor, philosophe célèbre pour ses travaux sur l'histoire culturelle moderne, rappelle, comme Rybczynski, l'importance des facteurs sociaux et architecturaux ayant entraîné, à partir du XVIII^e siècle, l'émergence d'une compréhension de la maison comme un lieu intime et familial⁹. Il situe cependant cette évolution dans le cadre plus large de l'apparition d'un nouveau paradigme moral axé sur la vie pratique (travail et famille) et les sentiments. Ce qu'il appelle l'« affirmation de la vie ordinaire » transforme le commerce, le mariage et les sentiments, en biens sociaux, valorisant par là ce qui était jadis mésestimé : la vie pratique et quotidienne. L'avènement du roman, soutient Taylor, appartient à ce même tournant historique car, à son tour, il désengage la vie de tous les jours du style bas et narre l'anecdotique. Cette dernière remarque s'appuie sur une thèse défendue par l'historien de la littérature Ian Watt, qui considère le souci du fait et de l'être singulier comme le trait différenciant fondamentalement Fielding, Richardson et Defoe de leurs prédécesseurs¹⁰. Dans *The Rise of the Novel*, Watt souligne, tour à tour, le caractère particulier des intrigues, des personnages, du temps et de l'espace dans l'œuvre de ces auteurs, puis oppose ces observations au goût classique pour les histoires modèles, les types ainsi que pour les situations hors de toute spatio-temporalité¹¹. Il résulte de ce tournant réaliste un goût pour les descriptions d'intérieur, noyau de l'expérience individuelle, dont *Pamela* (1740), de Richardson, constitue, pour la littérature anglaise, le meilleur exemple.

En plus de faire une entrée remarquée dans la fiction en raison du souci de l'anecdotique, la maison y renforce sa présence dès le XIX^e siècle grâce à l'intérêt des romanciers français pour la question, d'abord scientifique, du rapport entre l'homme et son milieu¹². Au sens biologique, le milieu est l'« ensemble des objets

⁹ Voir TAYLOR, Charles, « The Culture of Modernity », dans *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 285-302.

¹⁰ Voir WATT, Ian, « Realism and the Novel Form », dans *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus, 1974, pp. 17-18.

¹¹ Zola émet un constat comparable lorsqu'il dit des personnages de fiction du XVII^e siècle qu'ils « sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace ; et dès lors le milieu n'importe pas, la nature n'a aucun rôle à jouer dans l'œuvre ». ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 227.

¹² D'autres pistes permettraient de rattacher le roman à la maison, notamment la lecture. Pour Michel de Certeau, la lecture active « rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué ». Autrement dit, le lecteur-locataire s'approprie le texte-espace que lui loue l'auteur-propiétaire.

matériels, des êtres vivants, des conditions physiques, chimiques, climatiques qui entourent et influencent un organisme vivant »¹³. Pour Balzac, qui s'inspire des thèses du naturaliste Saint-Hilaire, l'être humain est le produit de son milieu : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? »¹⁴. Selon lui, le milieu domestique, parmi d'autres, forge le caractère des êtres et reflète leur rang à l'échelle de la société. Dangelzer qualifie ce phénomène de « symbolisme social »¹⁵. Autrement dit, les décors intérieurs disent souvent la classe avant l'individu. Dès lors, l'ameublement exprime avant tout le goût, bon ou mauvais, d'un groupe social.

Zola, plus encore que Balzac, professe le déterminisme du milieu. L'environnement, soutient-il, façonne les mœurs et les passions de ses occupants, mais aussi les illustre :

Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province ; et, dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur, sans en chercher les causes ou le contre-coup dans le milieu.¹⁶

Passionné par les travaux du positiviste Taine ainsi que par les théories de l'hérédité, Zola confère à l'écrivain la tâche d'un savant, chargé d'expérimenter pour étudier les hommes. Le romancier naturaliste doit, à l'image du chercheur, recueillir les faits, puis les agencer avec soin. Zola expose ainsi la démarche : « Le romancier part de la réalité du milieu et de la vérité du document humain : si ensuite il développe dans un certain sens, ce n'est plus de l'imagination à l'exemple des conteurs, c'est de la déduction, comme chez les savants »¹⁷. Les pauses descriptives sont fonction de ce souci de définition des paramètres de l'expérimentation.

Dans cette métaphore, le livre est maison. Voir CERTEAU, Michel (de), GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 24 sq. Dans le même ordre d'idée, Butor pense que toute littérature est voyage vers un « ailleurs », un « lieu romanesque ». Le livre, en ce sens, est un espace où se rend celui qui lit. Voir BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2003. On peut rappeler encore qu'à ses débuts, le roman touchait principalement un lectorat féminin, cantonné au foyer. Historiquement, le romanesque est donc un genre domestique, celui de la lecture privée.

¹³ *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 1200.

¹⁴ BALZAC, Honoré (de), « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1976, p. 8.

¹⁵ DANGELZER, Joan Yvonne, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine reprints, 1980, p. 43.

¹⁶ ZOLA, Émile, op. cit., p. 228.

¹⁷ *Ibid.*, p. 223.

Désireux de moderniser la pratique romanesque, les nouveaux romanciers se montrèrent critiques des descriptions du roman dit traditionnel, comme notamment les surréalistes avant eux¹⁸. Sous leur plume, le personnage est délesté de ses attributs. Nathalie Sarraute dresse ici l'inventaire de ce qui lui est retiré :

Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.¹⁹

Ainsi dépouillé, il ne reste du personnage que sa conscience, que le lecteur suit ou découvre de l'intérieur. Si les nouveaux romanciers se refusent au portrait tel que le pratiquait par exemple Balzac, c'est d'abord parce qu'il tend à réduire les êtres à des traits de caractère afin d'en faire des types. Mais c'est aussi parce qu'il prétend rendre compte de l'essence d'un individu plutôt que de s'attacher à un seul de ses états dans le temps²⁰.

Ce refus de la construction traditionnelle du personnage s'accompagne d'une volonté de repenser la représentation de l'espace. Celui-ci, comme le personnage, n'existe plus qu'*hic et nunc*. Il ne se déploie plus dans l'absolu, mais seulement en tant qu'entité perçue par une subjectivité. L'optique est alors phénoménologique et non plus scientifique, suivant là la voie ouverte par Proust²¹. Si, en cette seconde moitié du XX^e siècle, Duras et Pinget participent au remaniement des notions de personnage et d'espace, ils maintiennent cependant, à la manière de leurs prédécesseurs, une forme de théorie du milieu. Ainsi, bien que l'espace ne soit « plus le cadre *a priori* d'une action à venir, mais une suite de réalités perçues ou imaginées »²², il n'est pas moins jugé capable de détermination. Il s'agira alors, dans les deux prochains chapitres, d'identifier les domaines au sein desquels s'exerce cette emprise afin de comprendre comment deux artisans du nouveau réalisme traitent de la maison.

¹⁸ Voir BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008.

¹⁹ SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983, pp. 71-72.

²⁰ Voir ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.*, p. 102 et *passim*.

²¹ Voir SEIDL, Ivan, « Aspects de l'espace dans le roman français moderne », *Études romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, vol. 7, 1974, p. 127.

²² RAIMOND, Michel, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », dans Michel Mansuy (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg (avril 1970)*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 185.

I. Conditionnés par le vivre-avec

Lorsqu'ils partagent le même foyer, les êtres humains se constituent en une cellule sociale, une famille. Étymologiquement, la « famille » c'est d'ailleurs « l'ensemble des personnes (enfants, serviteurs, esclaves, parents) vivant sous le même toit, sous la puissance du *pater familias* »¹. Parallèlement, par métonymie, le terme de « maison » sert à qualifier les membres d'une même lignée. Les notions de famille et de maison sont ainsi étroitement liées ; cette dernière est à la fois un espace physique et une unité sociale. La maison peut alors être comprise comme un milieu, au sens d'un groupe humain. Dès lors, les membres de la famille *sont* le milieu de même que ce *par quoi* et ce *sur quoi* il agit. Dans ce premier chapitre, nous examinerons comment le fait de *vivre-avec*² conditionne les relations entre les êtres. On verra que les ménages décrits dans *Quelqu'un* et *La Vie tranquille* sont agités par le dégoût et les rancœurs, quoique parallèlement soudés par des rapports familiaux. Dans ces circonstances, l'*Autre* apparaîtra comme le détenteur de la solution à cette sclérose relationnelle.

1. La pension

1.1 Une famille

La pension dans laquelle se déroule *Quelqu'un* est située en banlieue, aux abords d'un centre urbain inconnu. Les personnages qui y ont élu domicile se sont déportés d'un lieu central, la ville, vers sa périphérie. Ils vivent à *l'écart, hors de*. La marginalité de leur demeure est d'autant plus palpable que la narration se déroule à huis clos. Le narrateur, qui est aussi l'un des deux propriétaires, ne

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaire le Robert, 2001, 2^e édition, p. 587.

² La formule est inspirée de Martin Heidegger, pour qui, le *Dasein*, c'est-à-dire, sommairement, la réalité humaine, est toujours affectée par l'« avec ». Ce qu'il appelle l'être-avec (*Mitsein*) est ainsi une modalité de la réalité humaine : « “Les autres”, cela ne désigne pas simplement : tous ceux qui restent en dehors de moi, ce dont s'extrait le je ; les autres, ce sont plutôt ceux dont la plupart du temps on ne se distingue pas, parmi lesquels on est aussi ». Ce que nous aimerions retenir de la thèse d'Heidegger c'est l'idée que le monde du *je* est toujours partagé avec les autres. En effet, dans nos romans, vivre à la maison est constamment décrit comme un *vivre-avec*. HEIDEGGER, Martin, « La coexistence des autres et l'être-avec quotidien », dans *Être et temps*, François Vezin (trad.), Paris, Gallimard, coll. NRF, 2012, p. 160.

s'aventure en effet guère au-delà du portail de la maison³. La pension est dès lors un espace clos, un espace dont les personnages ne s'éloignent qu'occasionnellement et qui ne reçoit plus de visiteurs. Puisqu'ils habitent un lieu d'exil marginal, les pensionnaires sont, en quelque sorte, des réfugiés⁴. Tous se sont retirés à la pension après avoir manqué de s'établir en société. Dans cette perspective, la demeure se profile comme une terre d'accueil. De cela, les Erard en sont convaincus à leur arrivée sur les lieux : « Ils avaient touché au port, enfin, jamais ils n'auraient espéré trouver tout de suite, et votre maison est si jolie et ces personnes tellement bien, c'était la Providence »⁵. La pension apparaît alors comme un refuge, un lieu butoir, à l'aura, pour un temps, providentielle.

Comme les pensionnaires partagent le même lieu de vie et composent une communauté fermée, ils forment un milieu humain. En retour, le fait d'être un groupe conditionne leurs rapports les uns avec les autres. Ceux-ci sont tout d'abord de nature intime et prévisible. Tout au long du récit, le narrateur démontre sa connaissance des habitudes de chacun. Par exemple : « *Tous les matins* madame Cointet fait sa réussite »⁶ ; « Ça lui arrive *des fois, même souvent* »⁷ ; « Elle fait *chaque fois* remarquer qu'elle n'en prend point [du sucre] »⁸. Les adverbes de fréquence soulignent la répétitivité du comportement des pensionnaires. Ce mode d'expression montre à quel point le narrateur a assimilé les manies de chacun. Fort de ce savoir, il s'exerce, comme le montre la citation suivante, à deviner leurs gestes : « Elle le repousse de la langue en avant pour attraper le fromage coincé et je pense qu'elle ramène aussi du bifteck. Ou en arrière ? »⁹. À son tour, il est surveillé par Marie qui entrevoit son penchant pour l'alcool : « Comment peut-elle s'en douter ? Elle me connaît »¹⁰.

C'est pendant la scène du repas que le caractère itératif et prévisible des actions de chacun apparaît dans toute son ampleur. L'épisode, qui prend place

³ À ce titre, Piégay-Gros relève le rôle de « pivot entre le monde extérieur et l'intimité de la maison » des domestiques. PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Domesticité et subalternes », dans Martin Megevand et Nathalie Piégay-Gros, *Robert Pinget ; matériau, marges, écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. Manuscrits modernes, 2011, p. 132.

⁴ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 127 : « Un réfugié [Gaston]. Un réfugié comme Apostolos, comme nous tous en somme ».

⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁶ *Ibid.*, p. 123, (nous soulignons).

⁷ *Ibid.*, p. 146, (nous soulignons).

⁸ *Ibid.*, p. 162, (nous soulignons).

⁹ *Ibid.*, p. 148. Voir aussi *Ibid.*, p. 154 : « Reber me regarde en pensant que c'est péché de gaspiller comme ça ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

d'abord dans la salle à manger puis au « foutoir », est hautement ritualisé : la place de chacun à table ainsi que ses gestes préliminaires sont identiques d'un repas à l'autre¹¹. Ainsi, M. Cointet s'assied toujours sur un coussin, les Cointet se trompent systématiquement de médicaments et Apostolos demande que l'on ferme la fenêtre. Certaines actions sont même institutionnalisées. « C'est Gaston qui coupe la viande »¹² mais c'est Mademoiselle Reber qui verse le café. À table, le contenu des échanges est également attendu. Par exemple, il est d'usage d'évoquer la nécessité de changer de boucher : « Pendant qu'on le mange [rosbif] on dit en général qu'on devrait changer de boucher »¹³. De même, l'évocation des Borromées est un jalon inévitable de la conversation : « En principe quand on parle du boucher madame Cointet dit à son mari vous vous souvenez le rosbif des Borromées »¹⁴. Les expressions « en général » et « en principe » décrivent à la manière de règles l'enchaînement de sujets de discussion, soulignant par là leur inexorabilité. L'ample recours au préfixe « re- » contribue également à mettre en avant le caractère coutumier des interactions à table. Ce sont par exemple : « redemandé » (p. 130), « redit » (p. 130), « recommencé » (p. 130), « revoyais » (p. 131), « revoulu » (p. 132), « redonner » (p. 132), « reparle » (p. 132), « recommencé » (p. 132), « remélange » (p. 133), « rétouffer » (p. 135), « redit » (p. 143), « reboire » (p. 143), « repassé » (p. 145), « refaire » (p. 145).

Non seulement les pensionnaires entonnent toujours la même rengaine, mais ils procèdent selon un ordre rigoureux. De nombreuses formules marquent le caractère convenu de l'enchaînement du temps de parole. Les dialogues prennent alors l'allure de rituels codés, au déroulement connu d'avance :

Ensuite Reber dit c'est comme chez nous en Alsace, et elle parle des tournesols ou des fleurs de pommes de terre qu'ils ont là-bas, des cigognes et des premières communions. Les Cointet se reposent *à leur tour*. *Ensuite* Apostolos en général parle de ses voyages [...]. Si, Perrin des fois la reprend quand elle confond un fait historique avec un autre et *c'est à son tour* de parler de Suez et de l'affaire Stavisky, excusez la chronologie.¹⁵

La question du tour de parole ainsi réglée, les poncifs se suivent sans entraves : les Borromées, l'Alsace puis l'affaire Stavisky. La conversation est machinale, vidée

¹¹ *Ibid.*, p. 122 et *passim*.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 137-138, (nous soulignons).

de toute intention communicationnelle. On ajoutera que les menus sont aussi cycliques que les faits et dits des pensionnaires. Ainsi, ils se « tape[nt] des pêches pendant tout le mois de juillet »¹⁶, août est le mois du melon et, au printemps, c'est le tour des artichauts.

À vrai dire, il n'est pas même nécessaire au narrateur de voir les autres pensionnaires pour prévoir leurs agissements, il lui suffit de les entendre. Si la demeure décrite dans *Quelqu'un* est hermétique au monde extérieur, ses parois intérieures sont, au contraire, poreuses. Les conversations circulent à travers les murs : « Je sais qu'ils se tutoient dans leur chambre, pas que j'écoute aux portes mais ça fait du bruit. Le matin surtout »¹⁷. Mais aussi les sons : « Elle y va tout le temps, toute la nuit, elle empêche certains de dormir avec ses bruits de chasse »¹⁸. Il n'y a pas de vie privée au sein de la pension, tout ce qui s'y dit et fait est public, y compris, comme le montre le dernier exemple, les activités les plus intimes. Pour cette raison, la cohabitation établit un certain sans-gêne. Il n'est par exemple plus dégradant de somnoler devant les autres après le repas : « J'avais honte vis-à-vis des autres et je toussais pour le [Gaston] réveiller mais maintenant plus, depuis bien des années, tout le monde s'en fout »¹⁹. Pour les mêmes raisons, Reber ne quitte plus la table pour tousser : « Autrefois elle sortait de table dare-dare mais maintenant plus, elle tient un bras en l'air et de l'autre elle retient sa serviette devant la bouche, et elle change de bras »²⁰.

La décontraction et la prévisibilité qui caractérisent les rapports entre les habitants de la pension font d'eux une communauté ou, plus précisément, une « famille ». Significativement, le narrateur recourt à ce terme pour qualifier les situations où les pensionnaires ne s'embarrassent plus de décorum. Comme ici : « Nous sommes en famille, vous êtes de la famille, pas de chichis »²¹. De la même manière : « Je pisse toute la matinée et à midi je coupe le pain. Mais ça doit arriver partout. Dans toutes les familles où on mange du pain »²². En cela, quoique les personnages ne soient pas unis par des liens de sang, la situation décrite dans le roman de Pinget n'est guère différente de celle de *La Vie tranquille*. Ainsi,

¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 210.

²² *Ibid.*, p. 122.

parce qu'ils partagent le même foyer, les pensionnaires forment une collectivité. Et le tissu social ainsi créé façonne, en retour, les rapports entre ses membres.

Le langage employé par le narrateur confirme l'existence d'une telle entité familiale, soudée par sa pratique discursive. Son récit adopte un ton oral, souvent cru et parfois brutal. Il rapporte sur ce mode les dires de ses proches, relevant notamment leur tendance à user de lieux communs. Reber, tout particulièrement, affectionne les adages tels que « le poivre est très bon pour la digestion »²³, « les grandes familles c'est une bénédiction »²⁴ et prétend qu'« un verre [d'eau] ça suffit »²⁵. Ces idées et formules banales disent le renoncement à la pensée individuelle au profit du consensus. Ce type de platitudes agace le narrateur qui déclare : « Les phrases du genre un clou chasse l'autre me mettent hors de moi »²⁶. Pour cette raison, il se fait fort de ne pas user de semblables sentences, cherchant, de la sorte, à se distinguer des autres résidents. Ainsi, l'expression courante « se changer les idées »²⁷, que ne cessent d'employer les pensionnaires, est éloignée de ses propres habitudes langagières par le discours indirect : « Ça leur change les idées, qu'ils disent »²⁸. Pourtant, plus loin, la même formule est assumée par le narrateur qui conseille à Gaston : « Et si tu partais en vacances, ça te changerait les idées »²⁹. Dès lors, comme le suggère Yapaudjian-Labat : « C'est dans le langage, à travers les mots et expressions qu'il emploie, que le narrateur se fond dans la vaste entité anonyme de la parole commune »³⁰. Ce partage des mêmes mots définit les limites d'une famille.

Paradoxalement, la cohabitation produit aussi des conflits entre pensionnaires. Justement parce que les rapports entre membres du même milieu sont intimes, ils sont irritants. La répulsion, comme l'attachement, naît du fait qu'ils vivent « les uns sur les autres »³¹. À ce titre, la maisonnée est en proie à la discorde, ses membres ne se supportent plus à force de ne former qu'un. Le narrateur ainsi s'exclame : « Quelle horreur la mistoufle, la vie en commun, les

²³ *Ibid.*, p. 238.

²⁴ *Ibid.*, p. 243.

²⁵ *Ibid.*, p. 132 : « Un verre ça suffit, ça lui gonfle l'estomac ».

²⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁷ Par exemple *Ibid.*, pp. 74, 105, 129 et 214.

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 152.

³⁰ YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile, [en ligne], « L'impasse : à la recherche de la boulette perdue », URL : <http://www.robert-pinget.com/pinget/2012/01/30/limpasse/>. (consulté le 10 décembre 2012), p. 3.

³¹ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 16.

cœurs qui s'étiolent. Les rancunes qui mijotent. Elles n'éclateront jamais »³². La « cochonnerie »³³ d'Apostolos cristallise l'écœurement qu'inspire au narrateur la vie de famille. L'événement est appréhendé³⁴, preuve de sa répétitivité, et jugé répugnant puisqu'il le confronte aux manies et aux bruits de succion de sa voisine de table. Le fait de partager un même lieu de vie le contraint à être immanquablement témoin du déplaisant cérémonial. Faites d'attachement et d'aversion, les relations entre les personnages sont problématiques. Le narrateur relève lui-même le paradoxe : « On méprise tout le monde et on reste avec eux »³⁵. *Vivre-avec*, et, par là, constituer un milieu social, influence les relations entre les êtres, celles-ci étant à la fois familières et insoutenables. Du fait de ces rapports contraires, un état d'engourdissement s'installe.

1.2 Le désir de « Quelqu'un »

Afin de se dégager des liens qui, à la fois, l'attachent à sa famille et l'en dégoûtent, le narrateur aspire à rencontrer l'*Autre*. C'est le propriétaire de la maison « d'en face »³⁶, au jardin planté d'abricotiers et à la girouette en forme de locomotive, qui canalise ce désir. Dans une moindre mesure, le mystérieux cycliste qui figure en photo dans l'album familial éveille, lui aussi, la convoitise des pensionnaires. Son identité, comme celle du voisin, fait l'objet de spéculations ponctuelles, quoique routinières : « Et le cycliste, vous ne le connaissiez pas ? Elle avait vraiment envie de macérer, depuis le temps qu'elle sait qu'on ne le connaissait pas »³⁷. Le voisin, en revanche, habite les pensées du narrateur de manière continue. Ce dernier s'approche sans cesse du portail afin de mener des conversations imaginaires avec l'inconnu de la maison d'en face. À ce titre, le portail joue le rôle d'une tour de guet, d'un poste avancé d'observation. De la même manière, la clôture qui borde la cour des Bugues dans *La Vie tranquille*

³² *Ibid.*, p. 126.

³³ *Ibid.*, p. 153.

³⁴ *Ibid.* (nous soulignons) : « Toujours du sucre, pour pouvoir faire *ensuite* la cochonnerie qu'on verra » ; p. 154 : « *Bientôt* la cochonnerie mais pas tout de suite ».

³⁵ *Ibid.*, p. 8. Voir aussi *Ibid.*, p. 31 : « Ce qui sous-entendrait que je les aime ? Mon Dieu, je ne sais pas. À l'occasion. Quand je me sens vibrer de la glotte ou suinter de la paupière je crois que je les aime. Et une minute après j'ai envie de vomir ou de battre ».

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 201.

définit le familier par opposition à l'étranger, au menaçant³⁸. Si le portail du roman de Pinget marque, lui aussi, la limite entre le connu et l'inconnu, il place cependant le désirable à l'extérieur de la propriété. En effet, le narrateur s'y poste afin de rêvasser à un « en face »³⁹, à un « autre côté »⁴⁰ providentiel, capable de l'extraire de l'immobilisme des relations familiales. Pourtant, quoiqu'il s'aventure parfois au-delà des limites de sa clôture, jamais il ne franchit celle qui borde le jardin de son voisin autrement qu'en songe.

Cette obsession de l'*Autre*, d'un individu étranger aux dissensions intérieures, est reconnue par le narrateur qui amorce la plupart de ses rêveries avec un certain fatalisme : « Je suis sûr que j'ai regardé de l'autre côté »⁴¹ ou « J'ai sûrement levé le nez vers la maison d'en face »⁴². Quant à savoir pourquoi ses pas le mènent inexorablement vers le portail, deux explications sont suggérées. Le narrateur prétend tout d'abord prouver l'impossibilité d'une relation avec l'occupant de la maison d'en face : « Peut-être en somme que je ne cherchais pas du tout à lui adresser la parole à ce crétin. Peut-être que je cherchais au contraire à me persuader, à me convaincre que c'était impossible »⁴³. La laideur de sa girouette et de sa poubelle rendent, dit-il, toute accointance impossible car elles attestent de la différence fondamentale de « tempérament »⁴⁴ des deux hommes. Le voisin est donc, dans un premier temps, décrit comme une source de « répugnance »⁴⁵. D'un autre côté, le narrateur reconnaît chercher inlassablement le « moyen de lui adresser la parole »⁴⁶. Tous les prétextes semblent alors bons pour satisfaire sa curiosité. Ce sont successivement : l'épouvantail, la boulette de papier perdue, Fonfon, la poubelle ou encore un simple salut qui servent d'amorce à des conversations chimériques au résultat plus ou moins satisfaisant. Le narrateur est ainsi à la fois tenté de chercher la compagnie de quelqu'un et effrayé

³⁸ DURAS, Marguerite, *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 18 : « Depuis trois heures, je faisais le guet. J'étais sûre que personne ne s'aventurerait plus sur nos chemins aussi tard ».

³⁹ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, pp. 18, 49 et 96.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 49. Voir aussi *Ibid.*, p. 67 : « Pas impossible que j'aie rêvassé un peu là-dessus » ; p. 96 : « J'ai repensé au voisin d'en face, ça me tracasse en ce moment » ; p. 234 : « Oui j'ai rêvassé et on sait déjà à quoi, au voisin ».

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

à l'idée de la « mouise »⁴⁷ qu'il pourrait soulever. Souvent, les deux sentiments se superposent, il « salive »⁴⁸ d'envie à la pensée de l'*Autre* puis, aussitôt, s'en affole.

Puisqu'il attire et repousse tout à la fois le narrateur, le voisin joue un rôle dynamique. En premier lieu, il attise son intérêt parce qu'il incarne l'espoir de se dégager de l'étreinte du milieu familial. Il s'agit là de ce que nous appellerons la fonction vitale de l'*Autre* qui « maintient » le narrateur en vie en lui tenant compagnie, quoiqu'imaginativement :

Ce type à qui je veux parler et à qui je ne parlerai jamais et dont j'imagine que je lui parle et qui remplit ma vie de conversations toutes fausses et qui me maintient en vie en quelque sorte, on peut presque dire maintenant, pas plus que le reste bien sûr mais pas moins.⁴⁹

D'autre part, le voisin effraie le narrateur en raison de l'image qu'il lui renvoie de lui-même. Comme le remarque Yapaudijan-Labat⁵⁰, celui-ci façonne l'habitant de la maison d'en face à sa semblance : botaniste, célibataire, oncle, amateur de Pernod, écrivain, mais aussi homme curieux de ses voisins. Le transfert est particulièrement visible dans les dernières pages du roman : « Et je restais au chevet du malade en me disant qu'il pouvait être moi, si c'était moi dans quelques années, abandonné, parmi mon urine et mon lard »⁵¹. En tant qu'avatar du narrateur, le voisin joue le rôle d'un miroir. Il sert à évoquer un futur non plus meilleur, mais menaçant et, par là, à mettre le personnage principal en garde contre l'impasse de sa situation. La figure de l'*Autre* est ainsi intrinsèquement liée au changement, au bonheur de son avènement ou aux dangers de son ajournement.

La fonction dite vitale du voisin donne une piste d'interprétation au titre du roman de Pinget. *Quelqu'un* peut effectivement être compris comme l'écho de l'appel à l'aide lancé par le narrateur cherchant à se dépêtrer de son milieu. Comme le suggère Beuermann, plusieurs occurrences du terme peuvent être lues comme des cris de détresse⁵². Selon elle, le mot serait utilisé à deux reprises par le narrateur afin de demander : « Y a-t-il quelqu'un ? ». Il s'agit des passages

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰ YAPAUDIJAN-LABAT, Cécile, *art. cit.*, p. 3.

⁵¹ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 234.

⁵² Voir BEUERMANN, Christine, « *Quelqu'un* de R. Pinget : fonction et signification du titre », *Revue romane*, København (Danemark), vol. XI, n°1, 1976, p. 12.

suivants : « Qu'on me comprenne, qu'on se mette à ma place. Je me demande si quelqu'un voudrait. Quelqu'un »⁵³ et « C'est lamentable mais il n'y a pas d'autre moyen. Je voudrais que quelqu'un, au moins quelqu'un se rende compte de mon état mais je sais bien que c'est impossible »⁵⁴. Son appel au secours reste pourtant sans réponse et tourne à l'hallucination. Toujours d'après Beuermann, le narrateur, en désespoir de cause, finit par croire apercevoir quelqu'un à l'horizon. C'est ce dont attesterait le passage suivant : « Ou cette carcasse dans les collines mortes. Ou quelqu'un »⁵⁵. La solitude de celui qui étouffe parmi les siens mais ne sait pas aller à la rencontre de l'*Autre* le mène à l'insanité.

2. Les Bugues

2.1 Un clan

La topographie de *La Vie tranquille* est esquissée avec une relative précision. Ceci est notamment dû au fait que l'action ne se déroule pas, comme dans *Quelqu'un*, à huis clos. L'espace dans lequel s'insère la maison décrite dans le roman de Duras est doté d'une tangibilité que ne possède pas l'univers pingétien qui n'existe que dans les rêves et les souvenirs du narrateur. Le lecteur de *La Vie tranquille* sait que le domaine des Bugues se situe à quatre kilomètres du village le plus proche, les Ziès, village auquel mène un chemin longeant la rivière de la Rissole. Plus loin, à une distance indéfinie, se trouve la ville de Périgueux. Dans un lieu plus vague encore, un lieu qui appartient au passé, se trouve la petite ville de R..., en Belgique. Depuis la gare des Ziès, on peut rejoindre la ville de T..., au bord de l'Atlantique. Les personnages pénètrent dans l'espace du récit par ces différents lieux-dits, mais ceux-ci servent également de points de fuite⁵⁶. L'esquisse d'un tel *ailleurs* a pour conséquence de situer la

⁵³ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 52.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁶ Seuls Tiène, Clémence et Nicolas rallient la ville de Périgueux. Francine, elle, est la seule à se rendre à T.... En revanche, tous les habitants des Bugues se déplacent une fois au moins jusqu'au village des Ziès. Francine effectue toujours le trajet seule. Une première fois pour quérir le docteur et, une seconde fois, afin de se rendre à la gare des Ziès. Quant à Nicolas, on devine qu'il fréquente le village puisque Luce, son amante, y habite.

maison « à l'écart »⁵⁷. En effet, les Bugues, comme la pension décrite par Pinget, apparaissent comme un emplacement aux confins d'un univers central plus large. Cette déportation spatiale s'explique par le statut d'exilés des Veyrenattes. C'est parce qu'ils ont été bannis de la ville de R... que les personnages se sont réfugiés aux Bugues. Ils ont ainsi été rejetés loin de leur point d'attache originel et contraints à s'établir en périphérie.

À la marginalité des lieux s'ajoute leur isolement spatial et humain. Les Bugues sont situées sur un promontoire surplombant la vallée de la Rissolle. Cette position dominante est soulignée dès les premières pages du roman : « Le chemin monte fort jusqu'aux Bugues »⁵⁸. L'altitude isole la demeure des Veyrenattes à la manière d'un fortin. Rares sont les étrangers qui passent la porte du domicile familial. L'agonie puis la mort de Jérôme attirent une foule inhabituelle à l'intérieur de la maison. La narratrice remarque à ce propos : « Beaucoup de gens sont venus à l'enterrement. Il y en avait que nous ne connaissions qu'à peine. On n'en avait jamais tant vu aux Bugues »⁵⁹. Hormis ces visiteurs ponctuels, seuls Luce, mais surtout Tiène, sont admis dans la demeure. Nous reviendrons plus loin sur leurs cas. Pour le moment, il suffit de relever le caractère exceptionnel de la venue d'un étranger, en l'occurrence Tiène, chez les Veyrenattes : « C'était la première fois que quelqu'un d'étranger venait aux Bugues »⁶⁰. En fin de compte, l'isolement du domaine est à la fois géographique, par sa position surélevée, et humain, en raison de son hermétisme.

Le système spatial mis en place dans *La Vie tranquille* n'est pas sans rappeler celui de *Quelqu'un*. Quoique sous des modalités différentes, les deux maisons sont polarisées par rapport à un *ailleurs* plus ou moins tangible. Mais alors que l'isolement des Bugues s'explique par des données purement physiques, la solitude de la pension est avant tout d'ordre psychologique. En effet, depuis ses fenêtres on devine un village, une cathédrale et un square ; les *Autres* ne sont pas loin. Mais la distance jusqu'à l'inconnu qu'ils représentent paraît abyssale. On observe une semblable distorsion de l'espace physique dans la troisième partie de *La Vie tranquille*. Si les Bugues ne sont éloignées des Ziès que de quatre

⁵⁷ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 141.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12. Voir aussi *Ibid.*, p. 14 : « Le vent soufflait là-haut et le coupait de nous. Nous n'entendions plus aussi distinctement ses plaintes » ; p. 17 : « J'ai dû surveiller le chemin, de la Grande Terrasse, pour voir si personne ne montait chez nous ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

kilomètres, cette distance semble encore grandie par Francine, dégoûtée à l'idée de rentrer chez elle. Dans les deux romans, l'état d'esprit des personnages déforme leur perception de l'espace. La maison où ils se languissent leur semble infiniment éloignée du monde extérieur. Les deux demeures partagent ensuite le même hermétisme. Ce sont des espaces clos, ne recevant pas ou peu de visiteurs. Pour finir, l'une comme l'autre jouent le rôle de refuge et abritent des individus au ban de la société. Il est intéressant de relever ces points communs entre les deux maisons, car ils participent à faire d'elles des milieux sociaux fermés.

Astreints à partager un espace de vie commun, hermétique aux visiteurs et en retrait du monde extérieur, les Veyrenattes forment un groupe social. Et celui-ci, en retour, détermine leurs relations les uns avec les autres. Celles-ci sont tout d'abord de nature familiale, ou, plutôt, clanique. Vivant loin des hommes et du monde, les habitants des Bugues partagent un sort analogue. Francine décrit sur le ton du conte cet état de fait, que seule la séparation d'avec sa famille lui permet d'appréhender. Depuis sa chambre dans la pension balnéaire de T..., le lot quotidien des Veyrenattes lui semble irréel :

Il y avait autrefois une famille qui vivait à l'écart du monde dans un lieu que je connais bien. Ils habitaient une grande maison qui les contenait justement. Ils étaient pauvres. Ils travaillaient.⁶¹

Habiter aux Bugues c'est, par extension, vivre chichement et travailler dur aux champs. Le départ précipité de R... a en effet amené la nécessité du travail manuel et de l'épargne, désignant par là l'infortune commune aux résidents de l'exploitation familiale. Tous sont condamnés à vivre et à œuvrer aux Bugues. Leurs liens sont alors ceux de travailleurs peinant côte à côte pour la survie matérielle de la collectivité à laquelle ils appartiennent⁶².

D'autre part, la cohabitation installe un esprit grégaire. Quoique la narration soit le fait d'un seul personnage, c'est souvent comme si la collectivité s'exprimait

⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶² Pinthon, en revanche, souligne la tendance au désœuvrement de nombreux personnages durassiens. D'après elle, le travail apparaît, dans l'œuvre de Duras, comme un anéantissement de la personne, une dilapidation de la vie. Et, en effet, si les personnages de *La Vie tranquille* sont intensément actifs, il n'en est pas moins vrai que le travail apparaît dans ce roman comme une calamité. En s'épuisant à la tâche, les habitants des Bugues gaspillent leur existence. Voir PINTHON, Monique, « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge », dans Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras, Marges et transgressions. Actes du colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 – UFR de Lettres*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006.

par la bouche de Francine. En effet, le récit bascule fréquemment de la première personne du singulier à la première personne du pluriel. On retiendra par exemple : « Celui-là [médecin] nous ne le connaissons pas encore »⁶³ ou « La mort de Jérôme nous forçait à une attitude vis-à-vis des étrangers »⁶⁴. Ce *nous*, qui prend le pas sur le *je* du personnage-narrateur, désigne ceux qui résident sous le même toit, les polarisant de la sorte par rapport au reste des hommes. Ainsi, tout se passe comme si l'appréhension des événements survenus aux Bugues était commune à ses occupants, ou du moins, nous le verrons, à leur majorité. À force de vivre ensemble, les habitants de la maison se sont fondus en une même voix, presque une même personne, aux préoccupations et aux pensées communes.

Lorsque, dans la deuxième partie du roman, la narratrice se déplace à T..., les tournures à la première personne du pluriel disparaissent. Francine porte désormais un regard extérieur sur ceux au nom desquels elle s'exprimait précédemment. Elle désigne les habitants des Bugues par un « ils »⁶⁵ ou s'y réfère comme à « ces gens-là »⁶⁶. De la même manière, elle détache sa personne de ses parents qu'elle appelle désormais « les autres »⁶⁷ ou les « vieux Veyrenattes »⁶⁸. Le passage d'un mode d'expression grégaire à l'affirmation de sa subjectivité propre est le résultat de son départ loin de la demeure familiale. Le voyage de Francine l'extrait de son foyer, lui permettant d'une part de réfléchir à son *moi*⁶⁹ et, d'autre part, de porter un regard lucide sur les Bugues. Les citations précédentes sont autant d'effets du point de vue désengagé qu'elle adopte désormais vis-à-vis de son milieu. Ce n'est ainsi qu'en s'en extrayant que Francine parvient à en faire un objet de réflexion. Depuis ce nouvel « ici », elle parvient enfin à *voir*⁷⁰ les Bugues : « C'est calme ici. Aux Bugues j'ai été bien agitée, pendant des années »⁷¹. Cette évolution, de la première à la deuxième

⁶³ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁹ Au sujet des méditations de la narratrice dans la deuxième partie du roman voir TISON-BRAUN, Micheline, *op. cit.* Voir aussi YLLERA, Alicia, *art. cit.*

⁷⁰ Dans *La Vie matérielle*, Duras évoque à nouveau l'incapacité des hommes à *voir* les lieux qu'ils connaissent trop parfaitement : « Les enfants ne regardent pas les maisons, ils ne les regardent pas plus que les parois de chair qui les enferment lorsqu'ils ne voient pas encore, mais ils les connaissent. C'est quand ils quittent la maison qu'ils la regardent ». DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987, p. 68.

⁷¹ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 127.

partie du roman, montre que le mode d'expression collectif n'est pas une constante, mais le résultat de la proximité spatiale des êtres.

Vivre ensemble entraîne la détermination d'ennemis communs. Ceux-ci, comme nous le verrons, sont intérieurs à la maisonnée. La cohésion de l'entité humaine définie par les murs de la maison est renforcée par les cris d'agonie de Jérôme qu'il est vital de contenir dans les limites de la demeure. La menace que représentent les hurlements du mourant est claire :

Son lugubre appel fusait à travers les chambres, le parc et la cour carrée, parcourait le champ entre le chemin et la forêt et allait se tapir dans les buissons pleins d'oiseaux et de soleil. C'était une bête qu'on aurait voulu retenir mais qui réussissait toujours à s'enfuir de la maison et qui, une fois dehors, devenait dangereuse pour nous.⁷²

Afin de ne pas alerter le monde extérieur, il est important de confiner les gémissements de douleur de l'oncle indésirable à l'intérieur du domicile des Veyrenattes. À la détresse du moribond, la majorité oppose un front uni : « Malgré les cris de Jérôme, les hommes ont mangé. Ils se ressemblaient à ce moment-là, sourds aux plaintes de Jérôme »⁷³. La vie en commun tisse entre les êtres le souci de la collectivité, souci qu'affermissent les clivages intérieurs.

La nature grégaire des liens entre certains habitants de la maison, c'est-à-dire leur dévouement à la communauté des Bugues – sa survie matérielle, son esprit, ses intérêts –, fait d'eux un clan. Celui-ci ne se confond cependant pas avec la famille Veyrenattes, qui rassemble les personnages unis par le sang ou les alliances. À ce dernier groupe appartiennent tous les habitants des Bugues, hormis Tiène. C'est en ce sens que les personnes venues de l'extérieur usent du terme, comme ici les employés des pompes-funèbres : « “ La famille ? C'est pour le [Jérôme] bénir ” »⁷⁴. Le clan, lui, regroupe seulement les membres de la famille qui effectuent leur part de travail et appartiennent, de ce fait, au *nous*. Deux personnages lui échappent : l'oncle Jérôme et Clémence, l'épouse de Nicolas. Nous reviendrons plus loin sur les raisons de leur ostracisme. Ce qui est maintenant apparent c'est que vivre à plusieurs, dans une maison éloignée de tout et de tous, infléchit les rapports entre les êtres. Entre eux s'établissent des relations d'appartenance qui transcendent les limites de la famille traditionnelle. Il

⁷² *Ibid.*, p. 20.

⁷³ *Ibid.*, p. 23. Voir aussi *Ibid.*, p. 32 : « Et au contraire nous étions ensemble comme jamais ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 40.

faut relever encore que la pension de T..., de la même manière, compose une entité humaine fermée. En effet, aux yeux de Francine, les pensionnaires « se ressemblent » et « on les distingue mal les uns des autres »⁷⁵. Loin des siens, la narratrice montre des signes d'intérêt pour cette communauté étrangère qu'elle observe avec envie sans pourtant se décider à l'intégrer.

Comme dans *Quelqu'un*, si la cohabitation instille des rapports d'appartenance entre les êtres, elle provoque aussi leur mutuel rejet. Parce que les deux factions de la famille Veyrenattes sont contraintes de partager le même toit, elles se détestent, tout comme les pensionnaires se dégoûtent à force de vivre « les uns sur les autres ». Pour cette raison, la maisonnée est agitée par ce que Francine appelle le « désordre »⁷⁶. C'est la porosité sonore de la demeure qui transforme la proximité spatiale des êtres en une situation insoutenable. Les bruits, que n'arrêtent pas les murs du domicile familial, circulent d'une pièce à l'autre, enclenchant la décision de résolution des rancœurs vis-à-vis de ceux qui ne sont pas animés par l'esprit communautaire. L'acte de dénonciation de Francine cristallise toute sa lassitude de la cohabitation forcée entre les membres d'une même famille qui ne se reconnaissent plus comme tels. C'est parce que ce « fait-là »⁷⁷ – l'adultère de Jérôme et Clémence – est précis qu'elle s'y rattache, mais la discorde entre les Veyrenattes est le résultat d'une usure de plus longue date. Francine s'y réfère comme à « ce qui couve entre nous depuis toujours »⁷⁸. Ainsi donc, vivre les uns avec les autres établit des liens d'entente entre certains individus mais en envenime d'autres⁷⁹.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22 : « Si les raisons de la haine qu'il portait à Jérôme étaient vagues, ce fait-là était précis ». De même, dans *Les Impudents*, les origines de la discorde familiale sont vagues : « Jusque-là, aucun prétexte ne leur avait paru suffisant pour justifier l'explosion d'une haine chaque jour plus vive. D'ailleurs, quels prétextes assez forts n'eussent-ils pas dû trouver pour satisfaire une rancune qui se passait de motifs ? ». DURAS, Marguerite, *Les Impudents*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007, p. 177.

⁷⁸ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 15.

⁷⁹ Le schéma familial dans *Les Impudents* est comparable. Les liens entre les Grant-Taneran sont indestructibles : « Et elle-même faisait partie de ce clan quoi qu'elle fit », quoiqu'il règne entre eux « une opposition irréductible ». DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2007, pp. 175 et 77.

2.2 Deux intrus

Les Veyrenattes, comme plus tôt le narrateur de *Quelqu'un*, comptent sur l'*Autre* pour se dégager de la paralysie des relations familiales. Cependant, alors que dans le roman de Pinget les étrangers attirent les pensionnaires, les êtres humains évoluant en dehors des Bugues n'attisent pas l'intérêt de ses occupants. Sont évoqués ici plusieurs *Autres* dont Francine « se fiche » :

Le docteur. On ne sait pas ce qu'il pense de nous, ni les fermiers d'alentour. Depuis la mort de Nicolas et de Jérôme, le départ de Clémence et celui de Noël et la folie des parents. Ils le savent, sans être venus aux Bugues. Tout se sait. Ce qu'ils ne savent pas c'est à quel point je me fiche d'eux.⁸⁰

La citation met aussi en évidence l'anonymat qui s'empare des figures d'altérité que sont le « docteur » ou les « fermiers ». Ce constat peut s'étendre à l'intégralité du roman de Duras. Les personnages vivant hors de la famille Veyrenattes se résument à leur fonction ou à leur sexe, ils sont privés de nom propre. On parle ainsi « des hommes » (p. 42), « des vieilles » (p. 43), de la « directrice » (p. 118), du jeune homme du bal aux Ziès (p. 161) ou encore des « clients » de la pension (p. 181). Seul l'homme qui se noie devant Francine lors de son séjour à T... reçoit une identité : « L'homme s'appelait Henri Calot » (p. 182). Les personnages extérieurs à la cellule familiale sont ainsi réduits à leur statut d'étrangers, d'êtres dissemblables aux Veyrenattes. Par comparaison, dans *Quelqu'un*, le narrateur se désintéresse des individus intérieurs à la famille et cherche à les maintenir dans l'anonymat. En effet, le récit prétend initialement se construire sans faire mention des noms propres des pensionnaires.

En fait, c'est au sein même de la maisonnée que se trouvent les figures d'altérité les plus marquantes. Ceux que nous appellerons les « intrus » donnent au récit sa dynamique car, à l'image du voisin dans *Quelqu'un*, ils portent en eux la possibilité d'un avenir meilleur ou, du moins, différent. Pourtant, dans *La Vie tranquille*, il ne s'agit pas d'aller à la rencontre d'un individu extérieur à la vie familiale. Il faut, au contraire, exclure certains parents de la maison. Il est en effet jugé nécessaire d'éliminer les intrus afin que cessent les tensions. Que ce soit par le rejet ou l'intégration, l'*Autre*, dans *Quelqu'un* comme dans *La Vie tranquille*, incarne la solution face à la discorde intérieure du milieu familial. Les deux êtres

⁸⁰ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 194.

indésirables, dont le *nous* du roman de Duras cherche à se libérer, sont Jérôme et Clémence. Significativement, ces deux victimes d'un même courroux sont réunies par l'amour charnel : « Ils s'aimaient dans le noir du grenier, ils se cachaient de nous »⁸¹. Le verbe implique un « se cacher de » qui polarise les amants par rapport au clan. Mis à l'écart du *nous*, Jérôme et Clémence se retirent aux confins de la demeure afin de s'aimer et forment, de cette manière, leur propre communauté.

Cependant, il n'est pas possible de se soustraire totalement à autrui dans la maison des Bugues. Tenue en alerte par ses sens, Francine devine les rencontres nocturnes de Jérôme et Clémence⁸². Comme dans la pension, il n'est pas de vie privée possible au sein de la maison, les bruits circulent immanquablement entre les murs⁸³. L'écho des ébats amoureux des deux *Autres* rend insupportable à Francine l'inassouvissement de ses propres envies. Comme elle l'avoue elle-même : « Je n'avais été dégoûté de Jérôme et Clémence que parce que moi j'étais seule pendant qu'ils étaient ensemble »⁸⁴. À la solitude de son *je* s'oppose la concupiscence d'un *ils* indésirable parce que désirant. Ainsi, du désir de l'*Autre* qui anime le narrateur de *Quelqu'un*, on passe, chez Duras, au refus du désir charnel des *Autres*. Néanmoins, dans les deux cas, ces sentiments expriment le souhait d'être autre, de se délester de son existence, ou, dans le cas de Francine, d'être *comme* les *Autres*. En effet, en attendant d'obtenir celui qu'elle désire, la narratrice vit, en quelque sorte, sa sensualité à travers eux⁸⁵.

Pour traiter maintenant des intrus individuellement, on peut remarquer que le type d'actions sous-entendant un évitement est caractéristique de Clémence. Cette dernière essaie d'échapper à l'hostilité du clan en se faisant plus discrète qu'une ombre. Clémence tantôt « disparaît »⁸⁶, « se cache »⁸⁷ ou « se sauve »⁸⁸.

⁸¹ *Ibid.*, p. 44. Voir aussi *Ibid.* : « Peut-être pour ne plus les savoir en haut qui se cachaient ».

⁸² Voir *Ibid.*, p. 83 : « J'écoutais les moindres bruits de la maison, c'est pourquoi j'arrivais à entendre Jérôme et Clémence qui en faisaient pourtant le moins possible. Je savais qu'ils couchaient ensemble depuis plusieurs mois, mais c'était seulement en attendant Tiène pendant de longues heures, la nuit, que j'avais été forcée d'y penser et que j'avais trouvé cette situation insupportable ».

⁸³ Cf. *supra*, p.14.

⁸⁴ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 84.

⁸⁵ Voir *Ibid.*, p. 44 : « Clémence devait avoir un ventre doux, des seins laiteux et bas, une force molle vite enfoncée. Jérôme, dans ses vieux jours, avait dû lui trouver de la bonté ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 19 : « Je suis entrée dans la chambre. Clémence a disparu dans le vestibule comme une bête qui habite le noir ».

⁸⁷ *Ibid.*, p. 54 : « Il se mettait alors à chercher Clémence dans toute la maison. Dans ces cas-là, Clémence se cachait ».

⁸⁸ *Ibid.* : « Mais Clémence se sauvait. Réfugiée dans sa cuisine, seule, elle l'injurait à voix basse en sanglotant ».

Son effacement n'est pas seulement physique, il est aussi sonore. Elle parle « d'une voix assourdie »⁸⁹ ou « à voix basse »⁹⁰ et son travail de domestique est effectué « en silence »⁹¹. Ce comportement de bête traquée s'explique par la solitude la plus absolue qui s'abat sur elle une fois son compagnon de misère à l'agonie. Désormais, Clémence vit « seule » dans la maison : « Elle avait bien deviné qu'elle pourrait continuer à vivre aux Bugues à la condition de n'attendre de nous aucune marque d'affection, d'y vivre seule avec son enfant »⁹². Malgré son attachement civil à la famille Veyrenattes, Clémence est un *elle*, n'appartenant pas au *nous* du clan des Bugues, qui l'entoure et la rejette.

Quant à Jérôme, il est aliéné du clan d'une manière toute différente. Au lieu de s'effacer, comme le fait Clémence, Jérôme devient « chose ». On peut parler à ce propos d'un processus de réification de l'individu indésirable : « *C'était une chose* qu'on ne sauve plus, abandonnée »⁹³ ; « *C'était une chose* passée, Jérôme »⁹⁴ ; « Jérôme n'était plus effrayant, il était mort, c'est-à-dire *une chose* éternellement à l'abri de la mort »⁹⁵ ; « Jérôme, *ç'avait* été simplement cette arrogance attablée à côté de nous et qui ne laisserait pas de souvenirs. *C'était fini* »⁹⁶. Comme son amante, Jérôme est un *il*, ou plutôt un *ça*, il n'appartient pas à l'unité linguistique née de la vie de famille. Dès lors, c'est seul et hors du *nous* qu'il se meurt : « Jérôme ne désespérait pas encore tout à fait qu'on arrive à le secourir du dehors. Tout en sachant qu'il était seul aux Bugues avec nous qui le dérobiaient à tous les regards »⁹⁷. Si Jérôme est ainsi refoulé hors du *nous*, c'est en partie parce qu'il se soustrait aux tâches qu'endure le clan. Il lui est en effet reproché de ne pas se joindre aux travaux quotidiens et d'échapper, par là, au sort collectif. C'est autour de la table que les tensions entre l'intrus oisif et le groupe sont le plus palpables. Tel un « voleur »⁹⁸, Jérôme mange ce qu'il n'a pas gagné, déchaînant la haine de ceux qui travaillent aux champs. La narratrice souligne le

⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

⁹² *Ibid.*, p. 44.

⁹³ *Ibid.*, p. 23, (nous soulignons).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 24, (nous soulignons).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33, (nous soulignons).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52, (nous soulignons).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 193 ; « Parce qu'il ne travaillait pas et qu'il mangeait avec appétit la nourriture que nous lui donnions. C'est un sale voleur, pensait-on, et content de lui encore ».

phénomène : « Surtout à table lorsque Jérôme mangeait, on le haïssait »⁹⁹. Semblablement, dans *Quelqu'un*, Pinget fait des scènes de repas des moments d'affrontement entre les personnages¹⁰⁰. Au final, c'est parce que Jérôme et Clémence ne vivent que spatialement avec les autres habitants de la maison que leur présence est source de désagrément. Ils usurpent l'espace domestique sans adopter le mode de vie communautaire. Plus généralement, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les rancœurs éveillées par Jérôme et Clémence sont aussi dues au fait que tous deux sont jugés responsables du manque de perspectives d'avenir de la famille.

*

Dans le roman de Duras comme dans celui de Pinget, la maison, comprise comme un milieu social, conditionne les rapports entre les êtres. Leurs relations sont en effet infléchies par la situation de cohabitation. Ce sont tout d'abord des liens d'appartenance qui s'établissent entre les occupants d'un même foyer. Mais la cellule sociale ainsi créée est agitée par la discorde. Dans *Quelqu'un*, les dissensions s'expliquent par le dégoût de la promiscuité. Dans *La Vie tranquille*, le désordre naît des rancœurs entre les partis rivaux de la famille Veyrenattes mais aussi de la jalousie de Francine à l'égard de la sensualité des intrus. Dans les deux cas, les habitants de la maison sont empêtrés les uns dans les autres, c'est-à-dire contraints de vivre sous le même toit que ceux qui leur répugnent ou qu'ils ne reconnaissent pas comme les leurs. Pour cette raison, ils sont dépendants de la figure de l'*Autre*, porteur de l'espoir de sortir la situation de sa paralysie. Dans le roman de Pinget, le narrateur souhaite aller à la rencontre de son voisin afin d'altérer la dynamique de la cellule familiale. En revanche, dans *La Vie tranquille*, les *Autres* sont des êtres indésirables que le clan veut éliminer afin de retrouver une cohésion intérieure. Ce n'est donc pas l'individu en tant que tel qui est façonné par le milieu, mais l'individu compris dans ses rapports à autrui.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁰ Le constat s'applique aussi aux scènes de repas dans *Les Impudents* : « Seule la table commune bi-quotidienne, réunissait les Grant-Taneran, autour de laquelle ils se détestaient encore et dévoraient en se surveillant... ». DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2007, p. 30.

II. Croire à l'indéfectibilité du quotidien

En plus de conditionner les êtres dans leurs rapports mutuels, le milieu domestique façonne leur appréhension du temps. Le milieu est ici non plus seulement un groupe humain, mais l'ensemble des conditions matérielles, sociales et spatio-climatiques qui font le cadre de l'existence aux Bugues et à la pension. Au sein de ces environnements, l'écoulement des jours semble pareillement entravé, empêché. En effet, les personnages ont l'impression de vivre en dehors du temps absolu ou linéaire et d'être retenus dans une durée circulaire et sans perspectives d'avenir. Il leur semble ainsi vivre une totale quotidienneté. Le « quotidien » c'est en effet ce qui a trait à la répétition (ce qui « qui revient tous les jours ») mais aussi à la monotonie (ce qui est « banal comme tout ce qu'on voit tous les jours »¹). Alanguis par les journées qui s'éternisent sans avancer, plusieurs personnages trouvent refuge dans leurs souvenirs.

1. La pension

1.1 Un espace intermédiaire

La banlieue dans laquelle se situe la pension est un point médian entre la ville, qu'ont fuie ses propriétaires, et la campagne, dont ils rêvent. Cette dernière n'est pourtant pas loin : « À quelques kilomètres la vraie campagne commence »². Les deux associés se sont arrêtés entre leur point de départ et la contrée à laquelle ils aspirent. Ils occupent dès lors un espace intermédiaire. En ce sens, la banlieue représente un mieux, sans réaliser pourtant leur idéal de vie au grand air : « Ce n'est pas encore la campagne hélas, ni la solitude. Je suis encore embringué avec des autres. Mais ce n'est quand même plus les bureaux, il faut être juste »³. Parvenu aux portes de la campagne, le narrateur continue d'espérer y déménager, mais il est trop tard, son existence est engluée sur place. Incapable de quitter la pension, de se séparer de sa famille, il reste bloqué dans cette quasi-campagne. À

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit., p. 1501.

² PINGET, Robert, op. cit., 2003, p. 15.

³ *Ibid.*

l'image de la situation spatiale indécise de la maison, la nature alentour est mi-urbaine, mi-rurale ; le naturel est contaminé par le non-naturel. La végétation (saules, joncs, prêles et plantes) est gâtée par les rejets de l'activité humaine (égouts, trognons, rats morts). Quant au petit bois aux collines d'abord verdoyantes, il se meurt, pareil à une friche urbaine :

Perrin va pêcher dans la Manu, notre petite rivière. Il y a beaucoup d'herbe au fond, à cause des égouts probable. Et des trognons de choux qui flottent et des rats morts qui se coincent entre les saules. Au bord par endroit il y a des joncs et moins au bord, où c'est encore humide, des prêles et des plantes qui ont besoin d'eau. Je m'intéresse plutôt aux plantes des bois. Je vais dans le bois du Furet qui est assez éloigné de la rivière, sur la rive gauche. Sur la droite les collines commencent, d'abord herbues, assez jolies, ensuite de plus en plus sèches, pleines de broussaille et d'arbres morts.⁴

La pension est établie à mi-chemin entre les ordures et la nature, entre la ville et la campagne. En cela, sa position est indécise.

L'usine voisine participe à caractériser la maison comme un espace intermédiaire. Si la pension est dotée d'un jardin, à la manière d'une tranquille résidence de campagne, ce dernier est envahi par la poussière. Comme précédemment la rivière et le bois alentours, les plates-bandes de la pension sont abîmées par l'activité industrielle. En effet, les émanations de la manufacture laissent les « aucubas noirs de poussière »⁵ et étouffent les balsamines. Si, durant les premières années, le narrateur luttait contre la poussière en arrosant les plantes afin de les nettoyer, il a désormais abandonné. Symboliquement, en cessant de résister, le narrateur renonce à son rêve de campagne et laisse la ville prendre le dessus. En plus de la poussière qui s'abat sur toute forme de vie au grand air (table et chaises de jardin, plates-bandes), la cantine de l'usine dégage des effluves nauséabonds qui s'immiscent partout dans la maison. À l'image de l'intrusion persistante de ces relents de cuisine, l'expression « odeur de graillon »⁶ infiltre l'intégralité du récit. L'échec du rêve campagnard est un rappel de chaque instant, pour le narrateur comme pour le lecteur.

Le caractère médian des lieux est souligné encore par le fait que la pension se trouve sur une ligne de transit routier :

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Par exemple *Ibid.*, pp. 46, 60, 84 et 148.

Le car s'arrête devant notre portail, c'est bien pratique. Celui de huit heures dix et quatorze heures dix dans un sens, midi moins vingt et dix-neuf heures moins vingt dans l'autre. Celui de huit heures va jusqu'à Agapa, celui de quatorze heures jusqu'à Douves.⁷

Cette halte juste « devant » le portail renforce la perspective du *partir*. Pour vivre et habiter autrement, il n'y a qu'un pas à faire. Mais les pensionnaires ne se résolvent pas au futur, à *l'ailleurs*, qui n'est pourtant pas loin. Dès lors, ils semblent s'être arrêtés en cours de route, là où beaucoup ne font que passer. La situation spatiale en tout point incertaine de la maison contribue à donner aux pensionnaires l'impression qu'ils vivent hors du cours ordinaire du temps, qu'ils ont comme dévié de sa trajectoire et qu'ils s'inscrivent désormais dans une durée propre à leur demeure.

1.2 Un présent absolu

À la pension, toutes les interactions sont marquées par l'habitude. Les gestes des pensionnaires, de même que leurs discussions, se répètent de jour en jour. Ce sont autant de rites qui font d'eux une famille et qui déclenchent entre eux le dégoût. Mais ces automatismes ont aussi pour effet de donner aux personnages l'impression que le temps, entre les quatre murs de leur maison, est figé dans la perpétuation du quotidien. Puisque hier et aujourd'hui reproduisent la même routine, les journées à la pension se ressemblent. Par conséquent, le narrateur ne parvient plus à distinguer ce qui appartient au passé de ce qui appartient au présent. Par exemple : « En descendant l'escalier je me demandais si je l'avais bien vue de face [Apostolos] ou si je confondais avec hier, mais j'ai dû me dire que ça n'avait pas d'importance »⁸. La confusion du narrateur entre ce qui *a été* et ce qui *est* souligne la rigoureuse ressemblance de ses journées. Le phénomène est d'autant plus frappant que le futur, à son tour, semble déjà effectif. Demain, déplore le même, sera strictement comparable à aujourd'hui : « Et j'étais là à devoir passer l'après-midi comme ça, dans notre mouise, pendant tout le mois de

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 190. Voir aussi *Ibid.*, p. 46 : « Ce matin ? Non, hier ».

juillet, pendant toute la vie »⁹. L'épanorthose élargit l'actuel de manière à englober l'avenir. Ce qui est aujourd'hui, le sera demain et « toute la vie ».

Si les journées semblent inlassablement recommencer, c'est non seulement parce que les habitudes individuelles et collectives sont reproduites de jour en jour, mais aussi parce que la demeure croule sous un monceau d'objets. Leur abondance et leur laideur sont responsables de l'incapacité des propriétaires à rénover les lieux. En cela, ils prolongent le passé et empêchent le changement. Les meubles, ainsi que les objets usuels et de décoration, n'égayent pas la maison ou ne la rendent pas plus confortable, mais au contraire l'enlisent :

Et refaire les peintures, est-ce que tu imagines à quoi ça entraîne ? Il faut tout trier, tout le bordel du grenier et des placards, tous les Hermès, toutes les pendulettes, tes chères pendulettes, tes Carpeaux adorés, tes petites grand-mères qui nous font chier depuis dix ans en haut des placards et partout, dans toutes les chambres, les trier, les classer, et les mettre où ? Parce que tu crois que tu voudrais t'en débarrasser ? Je te vois venir ! Tu voudrais tout garder, ne rien jeter, tout remettre en place, plutôt essayer de trouver une place pour chacune.¹⁰

Les choses, on le voit dans cette citation, exercent une forme de tyrannie¹¹ : elles font preuve de résistance, ne se laissant ni disposer ni jeter. Pour cette raison, au même titre que les rites familiaux, elles installent la pension dans un présent apparemment absolu, c'est-à-dire un temps égal à lui-même de jour en jour. Le milieu, dans sa matérialité, conditionne ainsi le rapport au temps de ses occupants. Ce traitement des objets se rattache à l'une des fonctions les plus fondamentales de la maison pour la psychologie, celle de musée ou collection de « memorabilia »¹². Dans cette perspective, se débarrasser des choses consiste, comme dans le roman de Pinget, à renoncer au passé qui, par elles, se maintient¹³.

⁹ *Ibid.*, p. 167. Voir aussi *Ibid.*, p. 171 : « Le coup était donné, je le porterais jusqu'au soir et pendant tout le mois et pendant toute l'année, toute la vie ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 174.

¹¹ La notion de lutte entre les choses et les hommes est importante pour ce roman comme pour certains écrits contemporains. Tout comme les pensionnaires de *Quelqu'un* (1965), les personnages de Sarraute dans *Le Planétarium* (1959) et de Perec dans *Les Choses* (1965) sont en conflit avec les objets qui les entourent. Pour diverses raisons, ceux-ci pèsent à leurs propriétaires qui cherchent, ou ont renoncé, à les dompter. Quoiqu'elles ne prennent pas vie, comme sous la plume de Robbe-Grillet dans *La Jalousie* (1957), les choses exercent un semblable pouvoir sur les êtres humains qu'elles menacent ou retiennent captifs, d'une réalité comme d'une lubie.

¹² COOPER MARCUS, Clare, *op. cit.*, p. 72 et *passim*.

¹³ On peut observer un même parallèle entre mémoire et objets dans *Le Planétarium* de Sarraute. Incitée par son neveu à quitter son vaste appartement pour une plus petite demeure, la tante s'inquiète : « Où est-ce que j'irais avec tout ça ?... tous ces meubles, ces souvenirs... Je ne pourrais pas m'en défaire, j'y tiens... ». SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. Le Livre de poche, 1965, p. 143.

Et lorsque le narrateur essaie de les manipuler afin d'améliorer l'apparence de la pension, sa tentative est un échec. Le tableau déplacé plus bas sur le mur du « foutoir », dans le but de cacher une trace de moisissure, révèle une nouvelle tache, car « le papier était resté plus frais en dessous »¹⁴. L'anecdote dévoile l'incapacité des propriétaires à agir sur leur milieu, alors que lui exerce une pression sur eux. Plus symboliquement, elle permet aussi de deviner que, sous l'amoncellement des babioles, un état de fraîcheur subsiste. L'épisode montre que les choses participent à la perpétuation poussiéreuse du passé et que leur élimination serait porteuse de renouveau. La détresse des pensionnaires face aux objets qui encombrant leur maison ne se résume pas au seul exemple du tableau de l'impératrice Eugénie. Ainsi, les ampoules mortes ne sont pas changées, les clous inutiles ne sont pas retirés des murs, le contact électrique de la lampe du « foutoir » n'est pas rétabli et les outils de jardin rouillent dans la cour. Cette déréliction matérielle est à la fois le résultat de la nonchalance des habitants¹⁵ et d'un souci d'épargne. Comme les objets ne peuvent être déplacés, évacués ou entretenus, ils condamnent la maison à être ce qu'elle a toujours été. Dans son étude du rapport des êtres humains à leur domicile, la psychologue Clare Cooper Marcus souligne l'importance, pour l'homme, d'investir son espace de vie afin de s'y sentir soi-même : « The greater control we exercise over an object or an environment, the more closely allied with the self it becomes »¹⁶. À la lumière de ce constat, on peut ajouter que l'incapacité des personnages à maîtriser leur environnement matériel peut être interprétée comme la raison fondamentale de leur mal-être. En ce sens, ils ne font qu'*occuper* les lieux sans parvenir à les *habiter*, c'est-à-dire à les moduler à leur convenance.

Et lorsque le présent est vécu pour lui-même, lorsque le narrateur s'abandonne dans l'instant, alors celui-ci lui apparaît dans toute sa vacuité. Ce

¹⁴ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 193.

¹⁵ Les personnages de *Les Choses* sont, eux aussi, incapables d'agir sur leur espace de vie : « Mais la seule perspective des travaux les effrayait. Il leur aurait fallu emprunter, économiser, investir. Ils ne se résignaient pas. Le cœur n'y était pas. [...] Pendant trois ans, une prise de courant demeura défectueuse, sans qu'ils se décident à faire venir un électricien, cependant que couraient, sur presque tous les murs, des fils aux épissures grossières et des rallonges disgracieuses. Il leur fallut six mois pour remplacer un cordon de rideaux ». À l'égal des pensionnaires décrits par Pinget, Sylvie et Jérôme sont dominés par la matérialité de leur milieu. Pourtant, « des arrangements judicieux auraient sans doute été possibles ». PEREC, Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Éditions 10/18, 2012, pp. 20 et 19.

¹⁶ COOPER MARCUS, Clare, *op. cit.*, p. 52.

qu'il appelle des « présences »¹⁷ sont des moments de lucidité où sa vie se défait, où il ne lui est plus possible de l'empaqueter, d'y mettre de l'ordre comme dans une valise. En effet, quand le narrateur contemple sa vie dans l'immédiateté de son écoulement, désencombrée à la fois du passé et du futur, c'est face au vide qu'il se retrouve :

Ça commence un peu comme la valise en ce sens qu'on fait un tour d'horizon mais tout de suite ça descend au lieu de monter. À quoi on pense ? À sa vie toujours. Mais on n'essaie plus d'y remédier. En tout cas moi. J'énumère ce qui me manque et au lieu de boucher les trous en déplaçant quelque chose je les laisse tels quels, même je les agrandis.¹⁸

Afin de rendre humaine la durée, de lui donner sens, il lui est nécessaire de mettre son existence en récit. Car dans leur succession brute, les événements ne lui sont pas intelligibles, il lui faut les déplacer, les arranger pour qu'émerge l'histoire de sa vie et, par là, son sens. C'est à cette tâche de reconstitution que s'évertue, sans succès, le narrateur de *Quelqu'un*¹⁹.

1.3 Un futur précaire

Tant les conditions humaines que matérielles du milieu domestique participent à donner à ses occupants l'impression que le présent est absolu. Mais si le temps leur semble ainsi paralysé c'est aussi parce qu'il ne leur promet pas d'avenir. À nouveau, c'est le cadre de vie des pensionnaires qui alimente cette appréhension du temps. Leur environnement, dans ses diverses dimensions, s'avère immuable, impropre au changement. Deux objets, tout d'abord, déçoivent l'espoir de renouveau placé en eux. Il s'agit, d'une part, de la machine à laver le linge souhaitée par Gaston, et, d'autre part, de la télévision, louée le temps d'un été par le narrateur. Le lave-linge est supposé révolutionner les tâches domestiques et débiter une nouvelle ère à la pension. Au lieu de cela, le projet se transforme en une manie supplémentaire. Incapable de prendre une décision, Gaston examine inlassablement les conséquences financières qu'entraînerait la dépense. Par conséquent, l'objet qui devait changer les habitudes de la maisonnée

¹⁷ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, pp. 26, 42 et 110.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹ Ce problème du lien entre les événements en tant que tel et leur mise en récit comme émergence d'une intelligibilité est abordé par RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, t. I, 1983.

l'engourdit plus encore, devenant, à son tour, poncif de la discussion. Comme le relève le narrateur, le sujet est désormais inévitable : « Et de fil en aiguille on a reparlé de la blanchisserie et de la machine évidemment »²⁰. L'acquisition d'une machine à laver le linge reste un projet sans cesse réexaminé mais jamais concrétisé. À travers cet échec, on découvre l'incapacité des pensionnaires à métamorphoser leur environnement en y introduisant de la nouveauté, nouveauté qui permettrait pourtant de redonner une direction au temps.

À son tour, la télévision louée par le narrateur apparaît comme un objet porteur d'espoir. L'introduction dans la pension de cet appareil exceptionnel (contraire à « l'ordre »²¹ que sa disparition réinstaure) est dite renouveler l'ordinaire. Elle passe en effet pour une initiative tombée du « ciel »²² qui « ressuscite »²³ et « sauve »²⁴ le narrateur et Fonfon. C'est parce qu'elle permet à son public de prétendre à une autre identité que la télévision est de la sorte assimilée à un objet divin aux effets miraculeux. On voit ici comment les spectateurs se projettent au cœur des aventures qui s'affichent à l'écran : « On pansait ses blessures »²⁵. On retrouve là le propos de Claval, pour qui la télévision est, à l'égal d'une fenêtre, une ouverture sur le monde extérieur²⁶. Cependant, nuancera-t-on, à la différence d'une fenêtre, elle permet à ses spectateurs de s'évader sans réellement ouvrir l'espace. Elle rompt la platitude des vies, mais pas leur confinement. Dans cette perspective, la télévision emprisonne son public dans un espace chimérique sans commune mesure avec la réalité. Ses images ne proposent pas une solution au quotidien mais l'éludent complètement. Comme ici : « Et pendant un mois ç'a été comme ça, on était la télévision, on se promenait en voyant des cocotiers partout, des couchers de soleil sur les minarets »²⁷. S'il provoque une vague d'optimisme dans la pension, le téléviseur ne la transforme pas durablement. Le milieu, dans sa matérialité, n'est ainsi pas malléable, le poste de télévision esquivant sa réalité plus qu'il ne la réforme.

²⁰ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 141.

²¹ *Ibid.*, p. 220.

²² *Ibid.*, p. 219.

²³ *Ibid.*, p. 220.

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ CLAVAL, Paul, « Les ouvertures de l'espace domestique », dans Béatrice Collignon et Jean-François Staszak (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2004, p. 74.

²⁷ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 220.

Ce sont non seulement les choses, mais aussi les êtres qui portent en eux la possibilité de vivre différemment à la pension. Comme nous l'avons vu, le voisin canalise le désir d'échapper à la torpeur des relations familiales. Mais il n'incarne pas seulement l'éventualité d'une sortie de l'intimité écrasante du *nous*, mais aussi d'une rupture avec le rythme quotidien :

Je me suis demandé pourquoi de penser au voisin me faisait cet effet, c'était le seul moment de la journée où j'avais oublié l'envie de vomir. J'allais presque comprendre que c'était parce que je sortais en somme de notre merdier, mon esprit sortait de chez nous, c'était une évasion et une bonne, pas dans le passé, dans le petit futur.²⁸

Pour lutter contre la vacuité des journées à venir, le narrateur doit parvenir à altérer son entourage, à y intégrer l'*Autre* grâce auquel pourrait s'esquisser enfin un « petit futur ». Mais le futur, dans *Quelqu'un*, est essentiellement hypothétique. En effet, les rêveries au sujet du voisin empruntent souvent la forme conditionnelle. Par exemple : « J'enverrais Fonfon lui demander »²⁹ ou « Je m'approcherais de son portail »³⁰. Comme le note Praeger, puisqu'il cumule les marques du futur et du passé, le conditionnel oscille entre futur et imparfait donnant à l'énoncé une valeur conjecturale³¹. Les projets d'avenir formulés de cette manière sont dès lors teintés d'une valeur irréaliste. Comme ici : « Je lui [Reber] ai dit que l'année prochaine on referait les peintures »³². Il arrive aussi que le caractère hypothétique des interactions avec le voisin soit rendu grâce à ce que Praeger appelle l'« imparfait de supposition », par exemple : « Je disais il est beau votre épouvantail »³³. Le futur auquel ouvre la pensée du voisin est ainsi plus fantasmagorique que réel.

Le fait que le récit soit situé pendant la belle saison souligne, à son tour, l'immutabilité du cours de l'existence à la pension. Pour les pensionnaires, même les départs en vacances, s'ils ont lieu, se répètent et se ressemblent. Alors que juillet est traditionnellement un mois de rupture avec la banalité du quotidien, il n'est, pour eux, qu'un événement routinier supplémentaire. Les plus chanceux d'entre eux passent leurs vacances chez leur nièce. En effet, dans ce roman,

²⁸ *Ibid.*, p. 225.

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹ PRAEGER, Michèle, *Les Romans de Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1987, p. 103.

³² PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 108.

³³ *Ibid.*, p. 34.

comme ailleurs chez Pinget, « nièces et neveux s'avèrent souvent les seuls légataires identifiables »³⁴. En plus des réjouissances incompréhensibles des pensionnaires sur le départ, le narrateur souffre de la « fournaise »³⁵ et de l'« affreuse lumière »³⁶ de la période estivale. La chaleur de la maison ajoute à la difficulté d'y habiter. Ce n'est plus tant la température que l'absence évidente de toute espèce de nouveauté qui motive le besoin d'ouvrir les fenêtres. Détester le mois de juillet permet cependant au narrateur de se réjouir de la rentrée, de projeter un *mieux* quelque part en aval. « L'une des façons de penser à l'avenir, c'est d'espérer »³⁷, dit à ce propos Michèle Praeger. Par la réjouissance s'esquisse ainsi un futur qui, une fois advenu, n'en sera pas moins intolérable. Malgré les changements de saison, le cadre de vie des personnages reste le même. La croyance en l'altération est néanmoins vitale, quoique chimérique.

Puisque l'environnement domestique, compris dans ses différentes dimensions, n'est pas malléable, les pensionnaires croient que le temps, entre les murs de leur maison, est voué à rester inchangé. Autrement dit, il n'y a pas de transformation matérielle, humaine ou saisonnière du milieu capable de nourrir l'espoir d'une vie autre. Pour citer le narrateur : « Il n'y a en a pas d'horizon. Nulle part »³⁸. En fait, seule la mort l'attend encore. Pour tenter de la tenir en échec, il écrit sans discontinuer :

L'avenir, voilà ce qui pend. Ça dégouline, ça chie. Attention aux grossièretés. Mais c'est vrai l'avenir c'est comme la courante, ça vous vide, ça vous tue. J'ai peur de la courante. Je ne veux pas y penser. Un petit futur pas plus gros que ça, que je torche page après page, ça me va.³⁹

De ce fait, l'écriture est dotée d'un caractère vital ; par elle le narrateur ajourne sa fin⁴⁰. Pour cela, il doit cependant renoncer à la linéarité de sa narration et se laisser aller aux digressions, répétitions, ajustements et reprises afin de garder son

³⁴ BRUN, Catherine, « Le propre et le neutre. Le drame des noms dans quelques fictions de Robert Pinget », *Europe*, n° 897-898 (janvier-février), 2004, p. 117.

³⁵ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 60.

³⁶ *Ibid.*, p. 149.

³⁷ PRAEGER, Michèle, *op. cit.*, p. 88.

³⁸ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 227.

³⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰ La lutte contre la mort que représente l'écriture dans *Quelqu'un* est soulignée par plus d'un commentateur. Notamment Eugénia LEAL, « La parole et l'humour comme conjuration de la mort chez Pinget », dans Martin Megevand et Nathalie Piégay-Gros (dir.), *Robert Pinget ; matériau, marges, écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. Manuscrits modernes, 2011, pp. 145-155. Et *La Mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget. Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Berne, Peter Lang, 2009. Voir aussi PRAEGER, Michèle, *op. cit.*

texte dans un état de constant inachèvement. Arrivé au terme de son exposé, le narrateur s'écrie : « Le petit futur a crevé »⁴¹. Avec les derniers mots qu'il trace sur la page cesse pour lui la possibilité de s'inscrire dans le temps.

1.4 Les fables de la mémoire

Induits par leur milieu à juger invariable l'écoulement du temps, les pensionnaires tendent à se tourner vers le passé, à se lover dans leurs souvenirs. L'état de la maison tel qu'il est décrit dans le roman se situe par rapport à un « avant »⁴², un « au début »⁴³, un « autrefois »⁴⁴ qui remonte à dix ans en arrière, à l'époque de son achat. En ce temps-là, les pensionnaires ne vivaient pas ensemble depuis longtemps ; ils n'étaient pas usés par les manies et habitudes de chacun et faisaient encore preuve de pudeur les uns vis-à-vis des autres. Cette époque, désormais révolue, est aussi celle de la rénovation de la bâtisse puis des tentatives de décoration de cette dernière. On cherchait alors à améliorer la vie quotidienne en organisant des parties de plaisir, immortalisées par de nombreuses photos. À cette époque, la nature aux abords de la maison ne répugnait pas au narrateur qui s'y promenait souvent. Sur le plan matériel, il y a dix ans, les peintures de la bâtisse étaient encore fraîches et l'arbre du jardin n'avait pas été coupé. De plus, l'usine voisine n'était pas en service, le rêve campagnard était dès lors un peu plus tangible. Depuis, la pension est décrépite, fermée à l'*Autre* mais aussi, en apparence, hors du cours ordinaire du temps.

L'album photo est la dernière trace de cet « avant », mouvementé et enthousiaste, qui a précédé les journées répétitives et inébranlables du temps de la narration. En tant qu'objet commémoratif, l'album est source de plaisir. Il permet aux pensionnaires de « macérer »⁴⁵ dans le passé. En effet, bien qu'il connaisse les images par cœur, le narrateur rechigne à refermer le livre après l'avoir feuilleté. Les photos sont autant de reliques d'une époque depuis longtemps révolue. À ce titre, elles forment une somme existentielle : « Elles sont toute notre vie. C'est

⁴¹ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 257.

⁴² *Ibid.*, p. 198.

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 201.

tout ce qui nous en reste, le reste je ne sais pas ce que c'est devenu »⁴⁶. En tant que telles, elles ont à charge de prouver, à tort ou à raison, que la famille a connu des beaux jours et qu'avant que la lassitude et la répétition ne s'installent, la maisonnée a cru réaliser son rêve d'une vie à la campagne. Se remémorant les pique-niques qu'ils organisaient autrefois, le narrateur dit par exemple : « Oui c'était le bon temps, pas de question. Oui on avait quand même eu des jours de paix, des jours heureux »⁴⁷. La mémoire est, dans un premier temps, fascination funèbre pour un passé prétendument meilleur quoiqu'éteint depuis longtemps, étouffé sous la chape du quotidien.

En plus de ces images qu'ils époussettent afin de se rassurer, les pensionnaires chérissent les souvenirs de la vie menée avant qu'ils n'élisent domicile à la pension. Ceux-ci s'avèrent cependant être des reconstructions fantaisistes de la mémoire. Tout au long du récit, le narrateur affiche sa suspicion vis-à-vis de cette faculté. Pour lui, comme l'explique Praeger, « la mémoire est un leurre, elle crée des simulacres »⁴⁸, et ceci parce que « les événements, pour subsister dans la mémoire, doivent être transformés »⁴⁹. Typiquement, les Borromées, poncif inévitable des conversations à table, sont un produit de la mémoire du couple Cointet. Idéalisées, ces vacances ont acquis l'aura des mythiques « jardins de Babylone »⁵⁰. Ce souvenir, devenu fable, prouve au couple, mais surtout à ceux assis à leurs côtés, qu'ils ont vécu, qu'ils ont connu le bonheur. Ce voyage parfait, que les Cointet évoquent inlassablement, joue le rôle d'un viatique. Le narrateur lui-même, malgré son cynisme, sait que le bien-être des après-midi d'antan à la pension dont il se réjouit, est une élaboration de sa mémoire, un mirage auquel il veut croire : « Je m'inventais un petit bonheur passé tout faux, qui n'avait jamais existé »⁵¹. Puisque plus rien jamais n'arrivera à la pension, puisque le temps qui s'écoule entre ses murs est monotone et indéfectible, c'est dans le passé que subsiste le dernier réconfort, même si celui-ci est fictif.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁸ PRAEGER, Michèle, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁰ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 137.

⁵¹ *Ibid.*, p. 227. Voir aussi *Ibid.*, p. 229 : « Et que cette chose [l'apéro] que je dis aimer le plus au monde est encore une de ces foutaises que je crois qui m'est douce et qui peut-être n'a jamais existé ».

2. Les Bugues

2.1 Un lieu de passage

La maison des Bugues, à l'égal de la pension, est située sur une ligne de transit. En effet, une voie de chemin de fer passe par les Ziès, reliant le village à un *ailleurs* hypothétique, la ville balnéaire de T.... Comme le souligne Vayrette, « route », « piste » ou « ligne » traversent les univers des romans de Duras :

La route qui transperce la ville s'insère dans un réseau d'images caractéristiques des lieux marginaux durassiens, et dans lequel viennent prendre place la route du domaine d'Uderan, traversant le pays, qui "coupait la pente sombre du terrain", la "piste qui donnait d'un côté vers Ram, de l'autre vers Kam", la ligne des deux trains quotidiens de Bordeaux ou du train "qui passe chaque soir aux Ziès", le chemin de terre de sept kilomètres de long qui relie le village italien au reste du pays. Ces traits communs font de la marge, paradoxalement, un espace de transition que des voyageurs en car (*Un Barrage contre le Pacifique*), en voiture (*Dix Heures et demie du soir en été*) ou en train (*La Vie tranquille*) traversent.⁵²

À cet égard, Vayrette estime que les habitants des Bugues se sont établis là où les autres ne font que passer : « À la différence des voyageurs épisodiques, les êtres des premiers romans de Marguerite Duras, prennent possession, à l'issue de leur éviction initiale, de lieux marginaux et s'y installent »⁵³. En cela, ils ressemblent aux habitants de la pension décrite dans *Quelqu'un* dont la maison est un point médian entre la ville et la campagne. Le caractère intermédiaire de la vallée de la Rissole, son statut de simple arrêt par rapport à une plus large trajectoire, se devine à la brièveté du temps passé en gare par le train : « Le train est à huit heures vingt-cinq, il s'arrête une minute aux Ziès »⁵⁴.

La gare ferroviaire des Ziès apparaît à plusieurs reprises au cours du récit ; les personnages sont arrivés aux Bugues en train et c'est de cette façon toujours que Francine se rend à T.... D'autre part, c'est non loin des voies de chemin de fer que s'affrontent Jérôme et Nicolas et c'est en se couchant sur les rails que ce dernier met fin à ses jours. La ligne de train, comme celle de car dans *Quelqu'un*,

⁵² VAYRETTE, Patrick, « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens », dans Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras, Marges et transgressions. Actes du colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 – UFR de Lettres*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006, p. 42.

⁵³ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁴ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 115.

donne une perspective à l'univers romanesque qu'elle traverse. Duras exploite cette fonction première de la voie ferrée comme route vers l'*ailleurs* pour en faire le lieu de l'accomplissement, le décor des événements qui bouleversent l'ordinaire. Les épisodes charnières de *La Vie tranquille* lui sont systématiquement liés. Tel est le cas de la lutte entre l'oncle Jérôme et Nicolas qui entame le récit (« J'ai rejoint Nicolas qui, tout de suite après la bataille, s'était affalé sur le talus du chemin de fer »⁵⁵) et du suicide de ce dernier qui conclut la première partie (« Ce n'est que le matin du troisième jour que Clémence a trouvé le corps écrasé de Nicolas sur les rails du chemin de fer »⁵⁶). De la même manière, la deuxième partie du roman débute en gare des Ziès (« Il passe chaque soir aux Ziès un train qui va à T... »⁵⁷), tout comme la troisième partie (« Neuf heures du soir à la gare des Ziès sans avoir prévenu Tiène »⁵⁸). Le caractère indécis de la situation topographique des Bugues, qu'esquissent ces éléments, donne à penser aux Veyrenattes qu'ils vivent hors du temps, dans une durée spécifique à leur maison.

2.2 Le temps étale

Les Veyrenattes habitent depuis de nombreuses années aux Bugues. Jusqu'à l'affrontement entre Jérôme et Nicolas, le cours du temps en leur demeure leur semblait inéluctablement pétrifié par la répétition et la constance. Mais cette période-là est révolue, du moins le pensent-ils, au moment où s'amorce le récit. On peut reconstituer le rapport au temps des personnages durant la période de l'avant-récit à travers la description qu'en donne rétrospectivement Francine. Bien qu'utilisant le mode présent, nous traiterons ici d'une conception révolue, que nous opposerons, par la suite, à celle entrée en vigueur avec le décès de l'oncle Jérôme. Francine raconte que les Veyrenattes mangent « à la même table tous les jours de l'année »⁵⁹. Le terme « même » souligne l'identité rigoureuse du décor. Comme dans *Quelqu'un*, le repas est un rite journalier dont les paramètres, en

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 141.

l'occurrence ici sa mise en scène, restent inchangés d'une fois à l'autre. Plus loin, ce sont d'autres habitudes communautaires qui se répètent inlassablement :

L'hiver, on aurait pu les voir à travers les vitres (mais, en fait, jamais personne ne les a vus) avec des visages tirés de distraction, groupés autour du même feu. Ils travaillent toujours les mêmes champs, aux mêmes jours. Les saisons passaient. Ils ne changeaient pas d'existence et semblaient ne devoir jamais en changer. Cependant, dans cette maison habitait le songe patient.⁶⁰

La monotonie du quotidien apparaît alors comme un effet de la vie familiale ; la routine rend hier et aujourd'hui indistincts. Ainsi, les Veyrenattes, par la perpétuation des mêmes gestes, participent à la détermination exercée par le milieu domestique sur leur rapport au temps.

Le morne cycle des saisons est, à son tour, responsable de l'impression qu'un présent absolu plane sur les Bugues. Ce rythme naturel, auquel s'adaptent les travaux aux champs, est le seul changement à infléchir le cours de la vie dans l'exploitation familiale. Cependant, ces mutations de l'emploi du temps des travailleurs se répètent d'année en année. Elles sont tout aussi prévisibles que les départs en vacances des pensionnaires déplorés par le narrateur de *Quelqu'un*. Leur cyclicité renforce le sentiment des Veyrenattes de l'invariabilité de leur existence. Comme l'analyse Pinthon⁶¹, l'imparfait itératif, les anaphores et les ellipses contenus dans ce passage suggèrent la désolante régularité du calendrier :

Septembre est venu, les jours se faisaient et se défaisaient longs, courts. [...] Les jours de septembre sont venus qui s'arrondissaient bien aux angles noirs du soir. Quand l'ombre venait, plus rien à faire aux champs et on rentrait... Toujours plus tôt, et l'on savait que ce serait toujours plus tôt, jusqu'à Noël. Trois mois...⁶²

Cette citation, ajoute Pinthon, indique aussi la toute-puissance du temps : « Avec une régularité de métronome, il impose son rythme à leur vie et à leurs travaux. Le temps se répète, identique à lui-même, emportant les hommes dans cette inexorable fuite en avant »⁶³. En fin de compte, le milieu domestique, à travers ses paramètres humains et climatiques, influence l'appréhension de l'écoulement du temps de ses occupants, leur donnant à croire qu'ils vivent un quotidien sans cesse réaffirmé.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ PINTHON, Monique, « Les rumeurs indicibles des "espaces infinis" », dans Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 229.

⁶² DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 86.

⁶³ PINTHON, Monique, *art. cit.*, 2005, p. 230.

Par ailleurs, les habitants des Bugues se croient privés de tout futur. En effet, l'immutabilité de leur environnement le rend impropre à accueillir le changement et, par là, la promesse de jours meilleurs. Le clan doit se défaire de ceux qui entravent l'évolution de son milieu de vie afin que puisse s'y déployer la pensée du futur. Les intrus, nous l'avons suggéré, méritent ce qualificatif puisque leur présence d'une part sème la discorde et, d'autre part, tue tout projet d'avenir. En effet, Jérôme est responsable de la chute économique et sociale de la famille Veyrenattes. Lorsque Jérôme dépense⁶⁴ les économies de son beau-frère c'est, métaphoriquement, l'avenir de la famille qu'il dilapide. Celui des enfants est alors, à cause de lui, hypothéqué ; condamnés à vivre en marge, sans ressources financières, ils n'ont pas pu étudier ou rencontrer de bons partis :

Il [Jérôme] est cause que Nicolas n'a jamais pu faire d'études, ni moi non plus. Nous n'avons jamais eu assez d'argent pour quitter les Bugues. C'est aussi pourquoi je ne suis pas encore mariée. Nicolas s'est marié avec Clémence. [...] Si Nicolas avait pu connaître d'autres filles, il n'aurait pas fait cette sottise.⁶⁵

À l'égal de Jérôme, Clémence dépouille Nicolas de la possibilité de faire un mariage avantageux. Leur enfant, né d'une nuit d'ennui, ôte au fils Veyrenattes l'espoir de rencontrer d'autres femmes et de quitter, de cette manière, la demeure familiale. On relèvera à ce propos la proximité de ce schéma avec celui décrit dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Dans ce roman, paru six ans après *La Vie tranquille*, le mariage représente aussi, pour Joseph et Suzanne, une échappatoire à la cellule familiale.

Accablés par ce qui leur apparaît comme un temps cyclique et immuable, les Veyrenattes s'ennuient. Le thème, unanimement reconnu comme une permanence dans l'œuvre de Duras, est au cœur de ce deuxième roman. Comme le démontre Broden dans « Marguerite Duras and *le temps de l'ennui* », il n'y a pas de signification unique à l'ennui durassien, la notion prend différentes formes au fil de l'œuvre⁶⁶. Celui qui s'abat sur les personnages de *La Vie tranquille* tient, en

⁶⁴ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 15 : « Jérôme a dépensé toute notre fortune » ; p. 23 : « Son affaire n'avait pas marché et il rentrait bredouille, tout ce qui nous restait d'argent, dépensé ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ Voir BRODEN, Thomas, « Marguerite Duras and *le temps de l'ennui* », dans William Thompson (éd.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

partie du moins, à leur impression de vivre un quotidien permanent, sans possibilités d'avenir. Pinthon le définit en ces termes :

Il apparaît d'abord lié à une vie trop tranquille où il ne se passe jamais rien d'imprévu, où rien n'arrive, hormis le morne écoulement des journées [...]. Rien ne semble pouvoir égayer la trame immuable des journées. Les jours succèdent aux jours, sans autre événement que leur propre écoulement, à Uderan comme aux Bugues.⁶⁷

La solitude de la demeure participe à l'accablement général puisqu'elle ne permet pas de rallier des lieux publics dans lesquels se divertir. L'ennui des personnages est donc un effet corollaire de leur appréhension du temps comme indéfectible. Bien sûr, quoique rien ne semble vouloir changer aux Bugues, l'heure n'en continue pas moins de tourner et les occupants de la maison de vieillir.

2.3 Le temps de l'accomplissement

En blessant à mort celui qui a dilapidé l'avenir de la famille Veyrenattes, Nicolas fait éclater l'attente qui habitait la maisonnée. En effet, pétrifié par la routine et le manque de perspectives, le clan attendait⁶⁸. Cette attente était indéterminée, elle était attente que *quelque chose* enfin résolve les hostilités au sein de la famille et réinstaure l'espoir en l'avenir. La narratrice dit d'ailleurs : « Or, je m'aperçois que pour ma part je n'attendais rien d'autre que ce qu'ils attendaient, sans savoir quoi »⁶⁹. Le roman de Duras commence au moment où le clan s' imagine bouleverser les paramètres de son milieu et sortir, de cette manière, le temps de son ornière. En effet, les intrus une fois éliminés, les membres restants de la famille pressentent que leurs vies vont se métamorphoser. Le pique-nique sur les bords de la Rissole ainsi que les projets de rénovation de la ferme sont autant de preuves de l'espoir subit en l'avenir qui parcourt la première partie du récit. Au-delà des ressorts de cette accélération des événements, dont traitera notre troisième chapitre, nous constaterons ici l'incapacité des personnages à redonner durablement une direction à l'écoulement des jours.

⁶⁷ PINTHON, Monique, *art. cit.*, 2005, p. 229.

⁶⁸ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 152 : « Durant des années, ils ont attendu, puis, quoi ? » ; p. 32 : « Depuis longtemps nous attendions ».

⁶⁹ *Ibid.*

La période qui succède au temps étale de l'avant-récit est intrinsèquement liée à la saison qui la voit éclore : l'été. Francine dit ainsi : « Il fallait bien pourtant qu'éclate un jour cette immobilité des Bugues qui nous était plus sensible, plus dure à supporter dans l'août qu'en d'autres temps »⁷⁰. Comme dans *Quelqu'un*, la chaleur de l'été rend la morosité des journées plus pénible qu'à l'accoutumée. Cependant, alors que la belle saison abattait les personnages du roman de Pinget, elle réveille les ambitions du clan. Alors qu'en juillet la vie à la pension paraît insoluble, en août, aux Bugues, les événements subitement se précipitent. On peut ainsi rejoindre Šrámek qui définit l'été, dans *Le Square* (1955), comme le « temps de l'accomplissement »⁷¹. Au sens où l'entend Šrámek, l'été est accomplissement du désir amoureux. De la même manière, dans *La Vie tranquille*, le mois d'août se dessine comme la période d'éclosion des sentiments. La belle saison représente alors un moment d'accélération du temps ; les intrus éliminés, l'avenir semble reprendre ses droits (l'amour et l'argent paraissent à portée de main) et le présent accueille enfin la nouveauté (un pique-nique, des rénovations).

Cependant, parallèlement, la saison chaude est aussi saison de mort. L'équation entre les deux phénomènes est explicitement posée par la narratrice : « Des choses d'août, des choses de mort »⁷². Autre indice du caractère funèbre de la belle saison, le magnolia dans la cour de la maison, que Francine contemple alors qu'agonise son oncle. Les fleurs de l'arbuste, ou du moins ce qu'il reste de sa foisonnante floraison printanière, dégagent, au dire de la narratrice, des effluves à la fois doux et pourris. On relèvera que le magnolia est aussi dépeint comme un arbre de mort dans *Moderato Cantabile* (1958)⁷³. Le magnolia, planté devant les Bugues, fait écho à la fulgurance de la vie qui se réveille à l'intérieur de la maison, mais aussi à son inéluctable anéantissement. L'été à la fois accueille l'espoir en l'avenir et prophétise sa dégénérescence. Le clan tenait Jérôme et Clémence pour seuls responsables de la monotonie de l'existence aux Bugues, mais l'élimination de ces derniers ne redonne pas durablement un futur aux membres restants de la famille.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁷¹ ŠRÁMEK, Jiří, *art. cit.*, 1975, p. 149.

⁷² DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 71.

⁷³ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 99 : « Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre dans la nuit noire du printemps naissant ».

Donner sens au « temps de l'accomplissement », c'est-à-dire aux événements survenus dans la première partie de *La Vie tranquille*, est la tâche à laquelle Francine se croit vouée : « Ce monument du mois d'août, dont je croyais n'avoir pas trop de ma vie pour en faire le tour »⁷⁴. Afin de s'en saisir, la narratrice cherche à organiser ces faits disparates en une histoire. La première partie du roman est en effet racontée rétrospectivement par Francine, comme le laissent entendre des formules telles que « quand j'y pense maintenant »⁷⁵ ou « je me souviens »⁷⁶. Certains éléments ne lui ont d'ailleurs été relatés qu'après coup. « C'est Tiène qui m'a donné ces détails »⁷⁷, précise-t-elle. À partir de la mort de Nicolas, c'est-à-dire au début de la deuxième partie, les temps de la narration et de l'action se confondent. Depuis ce présent, Francine tâche de comprendre les événements survenus en amont, dans la première partie du roman : leur succession (« Peut-être au bout de trois semaines »⁷⁸), leurs causes (« Elle [Luce] a dû avoir peur »⁷⁹) mais surtout ses motifs personnels (« Pourquoi les avais-je dénoncés ? »⁸⁰). Vécus dans leur enchaînement, les récents incidents ne lui sont pas intelligibles. Alors, par la mise en récit, la narratrice tente de leur donner sens⁸¹. Dans la première partie du roman, Tiène lui faisait d'ailleurs remarquer qu'elle était « *en train* de chercher la vérité »⁸².

Afin de donner une cohérence à la suite de drames survenus aux Bugues, Francine doit, avant tout, déterminer son propre rôle. Son séjour au bord de la mer, dans la deuxième partie du roman, lui permet de porter un regard nouveau sur sa personne. À T..., elle tâche de renouer avec elle-même, avec les motifs de ses actions, avec son corps mais aussi son âge. Francine semble en effet comme aliénée de sa propre durée qui, selon ses dires, se déroulerait à ses dépens :

Pour le moment, tout autre passé que le mien m'appartient davantage. Celui de Tiène ou de Nicolas par exemple. C'est parce que l'on ne m'a pas prévenue que je vivrai. Si j'avais su que j'aurais un jour une histoire, je l'aurais choisie, j'aurais vécu avec plus de soin pour la faire belle et vraie en vue de me plaire. Maintenant,

⁷⁴ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁸¹ Ce problème du lien entre les événements en tant que tel et leur mise en récit comme émergence d'une intelligibilité est abordé par RICOEUR, Paul, *op. cit.*, pp. 101-109.

⁸² DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 84, (nous soulignons).

c'est trop tard. Cette histoire a commencé, elle me mène vers où elle veut, je ne sais pas où et je n'ai rien à y voir.⁸³

L'impression qu'il est désormais « trop tard » pour commencer à vivre est une autre caractéristique du rapport de Francine à sa propre histoire. La vieillesse dont elle se sent accablée, une fois seule sur la plage de T..., est sans correspondance avec son âge réel. C'est à la défaillance généralisée de son auto-représentation que Francine doit remédier afin de donner une linéarité à l'enchaînement des drames aux Bugues. Car, c'est en habitant sa personne, ou plus précisément ses désirs successifs (faire le bonheur de son frère, séduire Tiène), qu'elle peut parvenir à comprendre qu'elle a, seule, déclenché le « temps de l'accomplissement ».

2.4 Les trésors des jours anciens

Autrefois convaincus de l'immutabilité des jours, les plus jeunes des Veyrenattes se réjouissent de la soudaine accélération des événements amenée par la période estivale, tandis que les parents, eux, se réfugient dans leurs souvenirs. Comme dans *Quelqu'un*, la maison des Bugues se comprend par rapport à un *autrefois*. Avant de s'installer dans la solitude de cette ferme, les Veyrenattes étaient une famille riche et influente. Le père portait l'écharpe de bourgmestre et leur demeure était le théâtre de fastueuses réceptions. C'est parce que Jérôme les a fait chuter de ce paradis originel qu'il doit payer. Incapables de renoncer à cette glorieuse période, les parents ne se soucient pas de l'avènement du futur. Bien qu'elle présage de l'« ère de changements »⁸⁴ qu'inaugure le décès de son frère, la mère de Francine, comme son époux, s'abreuve des souvenirs de sa vie passée. Quelle que soit la discussion, tous deux en reviennent toujours à évoquer ces jours heureux : « À ma gauche, papa et maman s'étaient remis à causer à voix basse. La ville de R... n'était pas loin de ce côté »⁸⁵ ou « Ils bavardent comme autrefois, de la vie à R... »⁸⁶. Ainsi, les parents Veyrenattes, comme les pensionnaires, trouvent appui dans leurs souvenirs – qui ne sont cependant pas ici des fabulations – car ceux-ci renferment leur somme de bonheur. Dès lors, on peut dire que dans *La Vie tranquille* comme dans *Quelqu'un*, le passé exerce un pouvoir d'attraction.

⁸³ *Ibid.*, pp. 125-126.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 164.

Par comparaison avec le roman de Pinget, la nostalgie des jours anciens qui anime les parents Veyrenattes a la particularité de s'accompagner d'un désintéret prononcé pour le présent. Francine témoigne : « Souvent, dans la nuit, je savais qu'ils en reparlaient avec papa, parfois longuement. À part ces souvenirs, rien ne préoccupait vraiment maman depuis qu'elle était aux Bugues »⁸⁷. Le futur, lui non plus, ne parvient pas à attirer leur attention. En effet, tous deux sont incapables de prendre part aux réjouissances que connaît la maisonnée après la mort de Jérôme. Leur comportement physique est révélateur de ce désinvestissement, ils gardent le silence⁸⁸, sont distraits⁸⁹ ou même somnolent⁹⁰. Progressivement, les aînés se désengagent des affaires familiales. La soudaine accélération du temps ne les concerne pas, ils sont perdus dans les pensées de leur vie d'autrefois. Le suicide de leur fils redouble encore leur détachement. Endeuillés, ils se retirent définitivement dans leur chambre à coucher, quittant par là simultanément les soucis de la maison et son espace. La thèse de Bachelard semble alors se vérifier : « Les maisons à jamais perdues vivent en nous »⁹¹. La vie passée à R... et, par extension, la maison qu'ils occupaient autrefois, hante les parents Veyrenattes et influence leur manière d'habiter les Bugues.

Comme l'album de photos dans *Quelqu'un*, les meubles servent de témoins au passé heureux que chérissent le père et la mère de Francine. L'absence, presque totale, au sein du récit de Duras, de descriptions d'intérieur, donne un sens tout particulier aux quelques éléments d'aménagement dévoilés au lecteur. Ainsi, lorsque Nicolas ajoute une lampe, vestige de leur maison à R..., à l'arrangement pour le reste inconnu de la salle à manger, son geste prend une valeur symbolique. En exhumant cette relique, il réinstalle aux Bugues l'espoir de la douceur de vivre. L'épisode a en effet lieu au moment où le présent est en passe de s'améliorer. Libérés de Jérôme et de Clémence, les habitants de la maison croient pouvoir se ressaisir de leur bonheur d'antan. Bachelard d'ailleurs analyse l'interpénétration de la maison passée et présente comme une recherche de protection et de bonheur : « Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les

⁸⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 60 : « Ils parlaient peu. Ils nous écoutaient, ils répondaient aux questions que nous leur posions ».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 100 : « Malgré tous les changements qui s'étaient produits aux Bugues ces temps derniers, maman était restée toute pareille, toujours distraite et toujours aussi soucieuse de ne pas le paraître ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 62 : « Papa et maman paraissaient fatigués. Ils n'écoutaient plus. Papa s'endormait ».

⁹¹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 65.

souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial »⁹². Un second exemple montre comment les objets peuvent rappeler à leurs propriétaires certains lieux familiers. Le fauteuil, qui trône désormais dans le salon des Bugues, éveille dans l'esprit de Francine le souvenir de la nuit qui précéda la fuite hors de R.... Le fauteuil enclenche la remémoration (« Sur ce même fauteuil aux bras de chêne noir, après cette fameuse réception, il y a dix-neuf ans de cela »⁹³) et la clôt (« C'est à ce moment-là que les mains de papa se sont dénouées du fauteuil qu'elles serraient depuis la veille et qu'il m'a prise sur ses genoux »⁹⁴). Le fauteuil et la lampe, comme les photos collées dans l'album de la pension, témoignent des jours heureux que seule la mémoire peut encore raviver.

*

La maison, comprise au sens large d'un milieu domestique, façonne l'appréhension de l'écoulement du temps de ses habitants. C'est-à-dire que les conditions matérielles, sociales et spatio-climatiques qui définissent le cadre de vie des personnages, influencent le rapport de ces derniers, non plus à autrui, mais au temps. De ces données environnementales naît la croyance en une durée parallèle, propre à leur demeure. Les occupants des Bugues, comme ceux de la pension, ont en effet l'impression d'avoir dévié du cours ordinaire de l'existence. La situation géographique des deux résidences appuie ce sentiment. Quant aux paramètres restants, ils instillent dans l'esprit des personnages la sensation que, au sein de leur foyer, le présent est absolu et le futur précaire. Ainsi immobilisés dans une quotidienneté totale, les personnages attendent le changement ou se réfugient dans leurs souvenirs. Dans *La Vie tranquille*, contrairement à *Quelqu'un*, l'attente des personnages est récompensée, une ère nouvelle succède au temps étale ; la perception du temps des Veyrenattes alors, soudainement, s'emballe. Quant à l'aspiration au bonheur des jours passés, elle est esquissée par l'un et l'autre roman comme une fuite hors du réel ; soit parce que les souvenirs sont décrits comme des créations de la mémoire, soit parce qu'ils aliènent les individus de leur existence actuelle, aussi pauvre soit-elle.

⁹² *Ibid.*, p. 25.

⁹³ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 36.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

III. S'affranchir du milieu domestique

Comme les Bugues et la pension conditionnent le rapport à autrui et au temps de leurs occupants, ceux-ci leur sont assujettis. Dans ce dernier chapitre, nous nous proposons d'inverser la perspective d'analyse. Il ne s'agira plus de considérer le milieu domestique comme un agent, mais comme l'objet d'une possible émancipation des personnages. Pour reprendre la terminologie de Bourneuf, la demeure familiale, jusqu'alors abordée dans sa dimension d'« espace-acteur », d'espace déterminant les personnages, est désormais comprise comme un « espace-décor » appelant leur domination¹. Dans un premier temps, nous comparerons la nécessité du départ qui agite les personnages cherchant à se dépêtrer de l'influence de leur milieu. Après cette comparaison systématique liminaire, deux voies opposées se dessineront : la rupture ou la perpétuation. À ce moment-là, nous traiterons les deux romans dans l'ordre inverse de celui choisi jusqu'à présent puisque *Quelqu'un* traite par la négative du phénomène de rupture observé dans *La Vie tranquille*.

1. La nécessité de partir

Placés sous la tutelle de leur milieu, les personnages aspirent à s'en affranchir. Dans *Quelqu'un*, comme dans *La Vie tranquille*, le départ est une nécessité vitale. Afin de concrétiser cette aspiration, il faut actionner les leviers du changement (les Autres, les objets), car c'est en s'extrayant de l'ordre matériel et humain établi par l'environnement que l'exil devient possible. La situation spatiale des deux demeures justifie d'ailleurs cet impératif du départ ; comme ils occupent une position médiane insatisfaisante, les habitants doivent rejoindre l'ailleurs, synonyme d'une vie meilleure, et laisser derrière eux leur foyer².

¹ BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 93-94 : « Un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés ».

² C'est aussi parce qu'ils habitent des lieux intermédiaires que les personnages de *Le Planétarium* et de *Les Choses* ambitionnent de changer de domicile. À défaut d'être géographiquement médians, leurs appartements représentent des espaces de transition sociale. Ceux-ci servent d'étapes sur le chemin de la réussite. En effet, il est dit de Jérôme et Sylvie qu'« ils s'étaient installés dans le provisoire ». PEREC, Georges, *op. cit.*, 2012, p. 66. Quant à Alain et Gisèle, ils

Traditionnellement, comme elle est appelée point d'origine³ ou « berceau »⁴, la maison est perçue comme un lieu vers lequel l'individu peut retourner afin de s'y abriter. Johnson formule ce rôle en ces termes : « Home typically functions as a place to which one can return, emotionally as well as physically »⁵. À son tour, Bachelard dit de la « maison-nid » qu'« on y revient, qu'on rêve d'y revenir comme l'oiseau revient au nid, comme l'agneau revient au bercail »⁶. Ce que néglige cette perspective, c'est que la maison non seulement protège de la souffrance, mais aussi la génère. Interrogée par Michelle Porte, Duras adjoint à la dynamique première du retour celle de l'exil :

On peut voir les maisons comme un lieu où on se réfugie, où on vient chercher un rassurement. Moi, je crois que c'est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Oui, il se passe autre chose que tout ceci qui est courant, la sécurité, le rassurement, la famille, la douceur du foyer, etc. ; dans une maison, il y a aussi l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires.⁷

Comme le précise la psychologue Clare Cooper Marcus, si le foyer est tantôt refuge, tantôt prison, comme ici dans la citation de Duras, il n'est cependant pas l'un ou l'autre, mais l'un *parce que* l'autre⁸. Dans *La Vie tranquille*, comme dans *Quelqu'un*, il ne s'agit pas, pour les personnages, de regagner le nid familial, mais au contraire de s'en affranchir⁹.

L'espoir du départ hante les personnages des deux romans. Les Veyrenattes, tout d'abord, coexistent depuis des années les uns avec les autres, mais aspirent depuis tout aussi longtemps à se quitter. « Chacun attendait d'être séparé des

prétendent résider là « en attendant ». SARRAUTE, Nathalie, *op. cit.*, 1959, p. 115. Dans le roman de Perec, comme dans celui de Sarraute, l'espace actuel est insatisfaisant. Pour cette raison, les personnages, comme ceux de Duras et de Pinget, aspirent à un *ailleurs*, c'est-à-dire, dans leur cas, à un nouveau foyer, plus grand et plus richement meublé. Changer de maison c'est alors aussi changer de vie.

³ MALLETT, Shelley, [en ligne], « Understanding Home : a Critical Review of the Literature », URL : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x/abstract>, p. 77 : « It is a place of origin (however recent or relative) as well as a point of destination ».

⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 26.

⁵ JOHNSON, Erica L., « À la maison. Un barrage contre le Pacifique », dans *Home, Maison, Casa. The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'Oro*, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, p. 127.

⁶ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 98.

⁷ DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *op. cit.*, p. 16.

⁸ COOPER MARCUS, Clare, *op. cit.*, pp. 115 et *passim*.

⁹ C'est d'ailleurs là une dynamique qui oriente d'autres héroïnes de Marguerite Duras, comme Anne Desbordes (*Moderato Cantabile*), Suzanne (*Un Barrage contre le Pacifique*) et Maud (*Les Impudents*). Šrámek fait référence à ce phénomène lorsqu'il évoque « la tentation éternelle des héroïnes durassiennes qui, au carrefour de leur existence, sont placées devant le choix de rester ou de fuir ». ŠRÁMEK, Jiří, *art. cit.*, 1975, p. 158.

autres pour toujours et de s'en aller »¹⁰ déclare la narratrice. Mais c'est surtout du départ de Nicolas dont elle se préoccupe, soucieuse de faire le bonheur de son petit frère. Par exemple : « Ce serait mieux pour Nicolas qui pourrait alors quitter enfin les Bugues »¹¹. « Quitter » les Bugues c'est non seulement opérer un déplacement dans l'espace, mais aussi commencer à « vivre ». Le caractère interchangeable des deux verbes transparaît ici : « Mais Jérôme devait disparaître des Bugues. Pour que Nicolas commence à vivre »¹². On subsiste aux Bugues mais l'existence, à commencer par celle de Nicolas, ne peut s'y déployer. La maison apparaît dès lors comme un lieu duquel il faut se soustraire.

Contrairement à *La Vie tranquille*, le point de fuite qui captive l'attention des personnages de *Quelqu'un* est précisément déterminé. Il s'agit de la campagne, terre de cocagne à mi-chemin de laquelle résident les pensionnaires. Le narrateur y projette la possibilité du bonheur, bonheur néanmoins hors de sa portée puisque la pension le tient captif d'une vie médiocre. Selon ses propres termes, il s'est fait « embringer »¹³ dans son existence et il a « l'obligation d'y rester »¹⁴. Incapable de sortir de ce schéma de domination du milieu sur son être, le narrateur donne à son rêve d'exil la forme d'une contrainte. Il souhaite en effet voir advenir à la pension « une pagaille telle qu'on soit obligé de mettre tous les pensionnaires à l'asile et de fermer boutique et d'aller vivre à la campagne »¹⁵. En d'autres termes, il attend d'être chassé par la maison elle-même afin de recommencer à vivre. Il lui semble en effet que son *moi* pourrait renaître si l'étau de son environnement domestique se relâchait. Ce nouvel être est cependant envisagé avec plus de poésie que n'en semble capable le narrateur. Le décalage entre cet individu qu'il croit avoir manqué « de peu » et la grossièreté de son langage effectif crée un effet comique :

Un nouveau moi qui sortirait de cette broutille, un être tout pur, tout grâce, tout sourire ! Il me semble presque des fois que je l'ai loupé de peu, que si je n'avais pas été obligé de me laisser embringer dans notre existence je le serais devenu.¹⁶

¹⁰ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 152.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

¹² *Ibid.*, p. 17. Voir aussi *Ibid.*, p. 80 : « Nicolas n'aurait jamais pu vivre sans que Jérôme disparaisse et que ce soit son œuvre à lui ».

¹³ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 166.

¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

Ainsi, pour devenir « tout sourire » il faut échapper à l'emprise du milieu et parcourir le chemin restant jusqu'à la campagne.

Certains personnages échappent cependant à l'impératif existentiel du partir. Il s'agit, dans le roman de Duras, de Tiène, individu sans lien civil avec les Veyrenattes et étranger à leurs querelles intestines. Comme le déclare Francine à son propos : « Il se désintéressait profondément de toutes nos histoires »¹⁷. À l'inverse des personnages de *Quelqu'un*, c'est sa qualité de pensionnaire qui fonde sa liberté de mouvement. En effet, Tiène est un vagabond au passé voyageur et qui est, pour cette raison, susceptible de se remettre en chemin. Francine s'évertue d'ailleurs à comprendre pourquoi il a élu domicile « ici » plutôt qu'« ailleurs ». Par exemple : « Savoir pourquoi il est ici. Il est venu passer quelques mois avec nous, mais il aurait pu les passer ailleurs »¹⁸. C'est parce qu'il *pourrait* habiter ailleurs qu'aux Bugues qu'il n'est pas vital pour lui de les quitter. En effet, à la différence des Veyrenattes, Tiène a choisi d'y résider, il n'y a pas été astreint par un coup du sort. Ce statut d'électron libre est symbolisé de deux manières. Tout d'abord, Tiène évoque l'*ailleurs* par son apparence physique. Ainsi, « ses cheveux sentaient l'aurore, comme s'il avait dormi dehors »¹⁹ et son visage émane l'odeur d'« un bois frais du matin »²⁰. D'ailleurs, son allure générale est celle d'un homme qui aurait « dormi dans la forêt »²¹. D'autre part, les livres²² qui traînent sur son lit marquent la différence entre lui et les autres habitants, non lecteurs et, corrélativement, sédentaires. L'association entre lecture et voyage est d'ailleurs suggérée par Francine qui juxtapose les deux : « Jamais je ne me déciderai, moi, pour les voyages, pour les livres »²³.

Quant à Fonfon, personnage de *Quelqu'un*, son innocence et sa simplicité, mais aussi sans doute son jeune âge, lui permettent d'échapper à l'écœurement de la cohabitation et du quotidien qui règne à la pension. À la suite de Yapaudijan-Labat, on peut affirmer que la libre circulation des flux corporels qui lui est propre le démarque des autres pensionnaires. Contrairement à ces derniers, Fonfon « mange tout à son aise, urine dans son pantalon, se mouche dans les serviettes de

¹⁷ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76. Voir aussi *Ibid.*, p. 74 : « Avant, il fallait qu'il me dise pourquoi il était là plutôt qu'ailleurs ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 88.

²³ *Ibid.*, p. 199.

table des pensionnaires »²⁴. À ce titre, son nom, Gilles Fontaine²⁵, préfigure l'écoulement qui, seul, le caractérise. Cette particularité physiologique montre qu'il n'est pas en proie au même engorgement existentiel que les autres pensionnaires, dont le système digestif, contrairement à celui du jeune garçon, est obstrué ou encrassé²⁶.

2. Les Bugues : tenter la rupture

Comme les personnages de *La Vie tranquille* cherchent à rompre avec leur milieu, les relations humaines et le rythme de vie qu'il impose, on peut dire d'eux qu'ils tentent d'embrasser la nécessité de partir. La volonté est le ressort de ce changement escompté libérateur. Si les Bugues sont alanguies par une « commodité honteuse »²⁷ c'est parce que ses occupants n'ont plus de volonté²⁸. Tous sont pénétrés par l'indolence. Rouage de l'inertie collective, Nicolas est incapable de faire advenir le changement qui lui permettrait d'enfin s'en aller : « Il y avait vingt ans qu'il voulait se battre avec Jérôme. Il venait enfin de le faire alors que la veille encore il était honteux de ne pouvoir s'y décider »²⁹. Tirée de sa torpeur par l'insupportable porosité sonore de la maison, Francine choisit d'orienter son frère vers l'acte dont il rêve. Elle devient alors agent et, par la force de sa seule volonté, essaie de tirer le clan de son immobilité (ou du moins ceux qui peuvent encore être sauvés, c'est-à-dire elle-même et son frère). La première partie du roman relate ainsi une tentative d'inflexion du rapport de domination entre le milieu et ses occupants, ces derniers cherchant soudainement à lui tenir tête.

La chambre à coucher est le berceau du regain de volonté qui devait permettre au clan de s'affranchir de son environnement. Hormis celle occupée par Jérôme, toutes les chambres à coucher des Bugues ont un lit pour seul meuble.

²⁴ YAPAUDIJAN-LABAT, Cécile, *art. cit.*, p. 2.

²⁵ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 41.

²⁶ Cf. *infra*, p. 60.

²⁷ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 157.

²⁸ *Ibid.*, p. 115 (nous soulignons) : « Mais l'argent a toujours manqué – ou une vraie volonté de le faire » ; p. 47 : « Nous ne pourrions plus guérir, nous ne voulions plus ».

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

C'est le lit, en tant qu'« espace individuel par excellence »³⁰, qui fait de la chambre une retraite. En effet, Francine en parle comme d'un « chez moi »³¹. De celle-ci émergent alors la conscience de soi³² et la volonté. On trouve là illustrée l'intuition de Bachelard selon laquelle « c'est enfermé dans sa solitude que l'être de passion prépare ses explosions ou ses exploits »³³. La décision de la narratrice germe dans la solitude de cette pièce qu'elle regagne la nuit venue. C'est au cours d'une veillée que prend forme sa détermination. Symbole de l'ère nouvelle appelée à se lever sur les Bugues, la résolution de Francine apparaît avec l'aurore. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la phrase concluant l'épisode en question : « La nuit était bien finie maintenant. [...]. J'étais heureuse »³⁴. En effet, au matin, Francine est prête à réinsérer la maison dans le temps et à la libérer de ses querelles intestines. Comme le signale Šrámek, la nuit, chez Duras, est gestation de l'événement : « La nuit signifie ainsi le temps de l'attente, mais le temps où quelque chose d'important se prépare, se passe. [...]. La nuit est le temps de l'amour, le temps du changement, où l'on pense autrement que le jour »³⁵. La volonté individuelle jaillit donc de la chambre à coucher parce que celle-ci est l'espace de la vie nocturne, propice, comme le suggère Šrámek, aux pensées révolutionnaires.

D'autre part, si la décision de la narratrice naît dans cette pièce c'est aussi parce qu'il existe, dans le roman, une continuité entre l'individu et le lieu où il dort. En effet, l'agonie de Jérôme montre comment la chambre évolue à l'unisson de son occupant. Jérôme malade, « la chambre sen[t] l'iode et, malgré les volets à moitié ouverts, on imaginait mal l'été qui sévissait dehors »³⁶. Une fois mort, « la

³⁰ PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1974, p. 24.

³¹ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 78.

³² Seule dans la chambre qu'elle loue à T..., Francine scrute son *moi*. Comme l'analyse Yllera, la quête d'identité qu'est venue poursuivre la narratrice au bord de la mer passe par la contemplation de sa personne. Dans la solitude de sa chambre, elle porte sur elle-même l'attention que lui refusent depuis longtemps son frère et Tiène. Voir YLLERA, Alicia, *art. cit.* Šrámek, pour sa part, souligne le changement de perspective narrative qui intervient au cours des monologues intérieurs poursuivis par Francine entre les quatre murs de sa chambre à T.... Durant ces monologues, la narratrice se réfère parfois à elle-même en usant de la troisième personne du singulier. Voir ŠRÁMEK, Jiří, *art. cit.*, 1974. On peut réunir ces deux propos en suggérant que le phénomène de distanciation relevé par Šrámek appartient à la nécessité, pour Francine, de se voir, d'ajuster son auto-représentation. Sa chambre, au bord de la mer, est le berceau de cette reconstruction identitaire. Cf. *supra*, pp. 46-47.

³³ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 155.

³⁵ ŠRÁMEK, Jiří, *art. cit.*, 1975, p. 49.

³⁶ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 19.

chambre respir[e] maintenant un grand calme »³⁷ et lorsque le défunt repose dans son cercueil, « la chambre sen[t] le chêne verni »³⁸. D'ailleurs, afin de se débarrasser définitivement de l'intrus, Francine jette la clé de la chambre à coucher de son oncle dans un puits, condamnant par ce geste à l'oubli à la fois la pièce et son ancien occupant. On lit dans ce mouvement de rejet l'interchangeabilité des deux entités ; la chambre est comme une seconde peau, un avatar du *moi*. La soudaine volonté qui secoue le cours de l'existence aux Bugues est donc portée à maturité par un certain type d'espace : l'espace nocturne et intime de la chambre à coucher.

La résolution opposée par Francine à la souveraineté du milieu est une rupture prétendument salvatrice ; elle ouvre³⁹ les Bugues et libère⁴⁰ ses occupants. Ces deux termes soulignent l'état de confinement auquel la prise de décision est supposée mettre fin. La maison assujettissait ses résidents, leur brusque réveil les rend à eux-mêmes. Délesté des deux intrus, réinstallé dans un temps qu'il croit prometteur, le clan pense connaître enfin le bonheur⁴¹. Mais celui-ci est fatal à l'un de ses membres : « D'une minute à l'autre, il [Nicolas] allait sombrer dans le bonheur »⁴². En effet, ouvrir les Bugues y fait entrer Luce dont la présence est à la fois régénératrice et létale. La jeune fille s'engouffre dans la maison avec la vivacité d'une bourrasque : « Elle *bondissait* là, tout de suite, sans honte. Elle venait dans un *élan* si *fougueux* qu'elle forçait la honte [...]. Elle voulait Nicolas *sans attendre* »⁴³. La comparaison est d'ailleurs explicitement faite par Francine : « Ses gestes faisaient du vent, dégageaient une odeur de vent »⁴⁴. Comme un soudain changement d'air, l'invitée bouscule les habitudes domestiques ; cuisine et discussions autour de la table changent à son arrivée. Le rire qui la caractérise

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ *Ibid.*, p. 156 : « Les Bugues allaient enfin s'ouvrir ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26 (nous soulignons) : « Jérôme qui criait là-haut, comme notre commencement de *liberté*, ce n'était pas beaucoup » ; p. 26 : « Je rêvais qu'il était arrivé ce qui devait nous rendre *libres* » ; p. 47 : « Nous ne savions plus vouloir être *libres* » ; p. 55 : « Tout maladroit de la *liberté* du départ de Clémence » ; p. 66 : « Maintenant que Nicolas était *libre* après avoir attendu si longtemps de le devenir ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 92 : « On aurait pu croire qu'on était heureux, qu'une paix s'installait peu à peu dans la maison. Ce n'était plus la paix inquiétante qui avait suivi la mort de Jérôme ; celle-ci nous laissait l'esprit libre et nous permettait de travailler avec un plaisir si léger que c'était à peine si on pouvait le ressentir ».

⁴² *Ibid.*, p. 59.

⁴³ *Ibid.*, p. 55, (nous soulignons).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

exprime, à son tour, le mouvement vital qu'elle introduit au sein du foyer Veyrenattes⁴⁵.

L'ouverture de la demeure familiale n'y fait pas seulement entrer Luce, mais en laisse s'échapper Nicolas. Celui-ci est entraîné à l'extérieur sur les pas de son amante. De la même manière que leur idylle se cantonne à l'été⁴⁶, elle appartient au grand air. En effet, le couple couche presque systématiquement dehors : « Nicolas repartait avec elle, il ne rentrait plus coucher aux Bugues »⁴⁷. Le « vestibule » est le seul espace à l'intérieur des murs de la maison où ils échangent des caresses⁴⁸. Autrement dit, même dans ce cas-là, ils s'aiment dans un lieu foncièrement tourné vers l'extérieur. Luce n'est dès lors plus seulement comparable à une bouffée d'air revitalisante, mais également à un tourbillon funeste qui emporte Nicolas dans son sillage. Livré à une liberté inconnue, il ne survit pas au grand air. Francine compare à ce propos son petit frère à un oiseau qui, tout droit jailli de sa cage, s'étourdit dans les nuées : « Tout ce que je suis arrivée à faire, c'est à lâcher un oiseau dans le vent »⁴⁹. À ce titre, Luce a la dimension d'une femme fatale, à la fois symboliquement⁵⁰ et littéralement.

Dans la troisième partie du roman, la volonté de Francine s'éteint, cette dernière est rattrapée par son existence passée, incapable à la fois d'y adhérer et de s'y soustraire. On trouve de telles traces d'hésitation tout au long de son monologue intérieur⁵¹ :

J'ai choisi de rester aux Bugues pour toujours. Aussitôt après, il n'y a pas un coin du monde où je ne voudrais pas ne pas aller. La paresse. Je me dis que ce n'est pas la peine. Que d'autres que moi sont mieux indiquées pour s'en aller. Aussitôt après,

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 56-58, 60 et 90.

⁴⁶ Cf. *supra*, p. 45. Comme décrit précédemment, l'été est le temps de l'amour. Avec les derniers beaux jours s'éteint la romance entre Luce et Nicolas. Inconscient de cette fatalité, ce dernier croit encore posséder l'amour de la jeune fille, mais déjà l'automne s'installe : « Nicolas ne s'apercevait pas que ce n'était plus l'été. Septembre jaunissant est arrivé avec son odeur de feu éteint ». DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 86.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 88. Voir aussi *Ibid.*, p. 87 : « Nicolas la [Luce] rentrait aux Bugues dans sa chambre. Rarement ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁰ Statut auquel elle s'assimile par sa beauté, sa sensualité (« Mais je ne l'avais jamais vue rire à la lumière, les bras nus, la gorge nue, entre deux hommes ») mais surtout par le désir charnel qui la meut (« Qu'elle avance vers les Bugues avec la seule arme de ce désir, abandonnée par son lâche courage, ses lâches remords »). *Ibid.*, pp. 56 et 211.

⁵¹ Monologue marqué dans le texte par l'usage de l'italique. Voir ŠRÁMEK, Jiří, *art. cit.*, 1974, p. 87.



je sais que non. Que personne n'est mieux faite que moi pour s'en aller. Une fois pour toutes je voudrais me décider.⁵²

Rendue à son indécision initiale, Francine replonge dans son quotidien. En passe de retrouver les Bugues, elle est assaillie par les souvenirs et les pressentiments du rythme de vie qui s'apprête à reprendre : « Il y aura le prochain octobre, et d'autres. Toujours d'autres »⁵³. La répétition, à cinq reprises, dans ce même passage, du verbe « recommencer »⁵⁴ participe à ce constat.

Après l'accélération des événements sous le coup de la volonté, il y a décélération. Les personnages qui vivaient depuis trop longtemps reclus dans leur maison, hors de la vie, ne savent pas la réintégrer. L'attente a instillé en eux le désir d'une existence qui, une fois advenue, leur est fatale :

Mais leurs rêves les avaient portés dans une ombre si ancienne qu'ils ont titubé dans la lumière. Un matin le soleil s'est levé mais sur leurs cadavres, et il n'y a rien eu à voir. La maison s'est refermée.⁵⁵

La réalisation du rêve longtemps caressé est décevante⁵⁶. L'élimination des intrus, des deux boucs émissaires blâmés par le reste des Veyrenattes, ne résout pas significativement leur situation. En effet, à la mort de Jérôme et après le départ de Clémence, Nicolas ne quitte pas les Bugues, comme le projetait Francine, agent autodéclaré de son bonheur. Paradoxalement, c'est le décès de son frère, et non celui de Jérôme, qui rend possible le départ de la narratrice hors du foyer familial. Ce constat d'échec donne à interpréter le titre du roman de Duras. La vie tranquille serait l'illusion d'une vie meilleure à laquelle s'accroche le clan des Bugues, mais dont il ne peut se saisir sans, aussitôt après, la compromettre. La vie tranquille est une promesse d'avenir (« On l'aura la vie tranquille »⁵⁷) au caractère moteur mais évanescent. C'est ainsi sans succès que Francine a tenté de fléchir son milieu en se comportant en agent.

⁵² DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, p. 199. Voir aussi *Ibid.*, p. 196 : « Je n'avais plus envie de bouger du tout et cependant, en même temps, j'ai eu envie de m'en aller ou de ne plus les retrouver jamais » ; pp. 200-201 : « Pourquoi les Bugues ? Je voudrais en même temps les quitter pour toujours et y rester ».

⁵³ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁶ On peut, à ce propos, se remémorer cette phrase tirée de *Les Impudents* évoquant le même topos : « On peut rêver longtemps d'une chose et être déçu lorsque se présente l'occasion de la réaliser, parce qu'elle est toujours moins brillante que ne l'était votre espérance ». DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2007, p. 37.

⁵⁷ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, 2009, pp. 201-203.

3. La pension : persévérer

Contrairement aux habitants des Bugues, les pensionnaires persévèrent dans leur existence. Par opposition à l'héroïne de Duras, ils ne se décident pas à s'émanciper de leur milieu en l'ouvrant à l'*Autre* ou en modifiant ses données matérielles. Simple passager à bord du navire de sa vie⁵⁸, le narrateur est dépourvu de volonté. En effet, dès les premières lignes du roman, celui-ci se déresponsabilise vis-à-vis de sa propre existence : « Moi il y a longtemps que je le sais qu'on ne choisit pas mais il y a des gens pour vous dire que si, qu'on est responsable, qu'on est libre, un tas de foutaises »⁵⁹. Tout au long du récit, son apathie est rendue à travers le verbe modal « falloir ». Par ce dernier est exprimée la nécessité des actions auxquelles il ne se résout pourtant pas. Par exemple : « C'est le fond qu'il faut changer »⁶⁰. De la même manière qu'il situe ses interventions dans le futur indispensable mais lointain du « falloir », le narrateur ajourne constamment ses résolutions au travers de formules telles que : « Je lui en parlerai à l'occasion »⁶¹, « Penser Pernod »⁶² ou « Dire Gaston ministre »⁶³. La double répétition, dans les dernières pages du roman, de l'expression « tout de suite »⁶⁴ désigne une dernière fois la passivité à laquelle il doit renoncer afin d'échapper à l'influence du milieu⁶⁵.

Le changement, et par là le bonheur de l'exil qu'il permettrait, est différé. Néanmoins, le narrateur continue d'aspirer à un futur prometteur dont il délègue la responsabilité à son voisin. Dans ses rêveries, il charge l'occupant de la maison d'en face de le sortir de l'impasse. En effet, il s' imagine recevoir de son voisin

⁵⁸ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 167 : « Toujours ce navire imbécile, cette image archi-fausse, mais comment m'en débarrasser maintenant, on me l'a inculquée, intraveinée, empaffée, Je suis empaffé de ce navire qui me bringueballe dans les fesses, c'est horrible quand j'y pense ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 89. Voir aussi *Ibid.*, p. 83 (nous soulignons) : « Je ne peux plus vivre comme ça. Il faut changer quelque chose » ; p. 97 : « Je ne plaisante pas assez. C'est ce genre de chose qu'il faut changer » ; p. 98 : « Ces choses à faire ou à ne pas faire, faut-il faut-il pas, c'est ce qui me gâche l'existence » ; p. 171 : « Moi je continue à faire quelque chose, je m'y remets tout de suite, j'agis, il faut agir » ; p. 247 : « C'est ça qu'il faut faire ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁶² *Ibid.*, p. 227.

⁶³ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ On retrouve un tel écart entre désir et réalisation dans *Les Choses*. Jérôme et Sylvie sont incapables de concrétiser leurs aspirations. Comme pour le narrateur de *Quelqu'un*, la distance jusqu'à ce qu'il faut faire paraît abyssale au couple : « Mais entre ces rêveries trop grandes, auxquelles ils s'abandonnaient avec une complaisance étrange, et la nullité de leurs actions réelles, nul projet rationnel, qui aurait concilié les nécessités objectives et leurs possibilités financières, ne venait s'insérer ». PEREC, Georges, *op. cit.*, 2012, p. 21.

mourant « une méthode pour vivre heureux tout seul »⁶⁶, document grâce auquel sa situation, enfin, s'améliorerait. L'alternative à l'insoutenable alanguissement des vies à la pension n'est ainsi pas gagnée à la force de la volonté, comme dans *La Vie tranquille*, mais obtenue passivement⁶⁷. Qui plus est, cette solution, que le narrateur espère recevoir un jour des mains de son voisin, consiste à reconduire le mode de vie mené jusqu'alors. Si dans le roman de Duras le bonheur dont croient se saisir les personnages est libération et ouverture, celui auquel aspire le narrateur de *Quelqu'un* est répétition ou prolongement de son existence actuelle :

Ça faisait une succursale pour la pension, on trouvait des nouveaux pensionnaires, j'étais directeur de la succursale, ça me transformait la vie. Est-ce que ça ne débouche pas l'horizon. Peut-être bien qu'on tourne en rond mais quand même, en faisant bien attention, l'horizon s'efface. Pas d'horizon.⁶⁸

La transformation envisagée ici est dérivative ; on ne quitte la pension que pour s'installer dans la maison d'en face afin d'y reproduire le même mode de vie.

La léthargie du narrateur, qui, contrairement à Francine, ne tente pas de redevenir maître de son environnement, a pour effet de pétrifier à la fois son corps et son écriture. Ce ne sont plus seulement les interactions humaines ainsi que l'appréhension du temps des personnages qui sont engourdies par la maison, mais aussi le métabolisme de ces derniers. Comme le relève Yapaudijan-Labat à propos du narrateur :

Ça coince à tous les niveaux : impossible d'avaler ; impossible d'enlever les fils de viande bloqués entre les dents ; impossible de vider les intestins malgré les kilos de pêches ingurgités à cette fin tous les étés. Impossible aussi de vomir même si tout cela est "à vomir" [...]. Une exception toutefois, l'alcool : le 9 degrés dès dix heures en attendant midi, le marc l'après-midi, le pernod à l'apéro.⁶⁹

D'autres pensionnaires souffrent du même mal. Ainsi, Apostolos « a les jointures tout encrassées de fromage et de susucré »⁷⁰ et Gaston est constamment constipé : « Il doit repenser avec délice aux diarrhées de Sirancy mais j'ai dit que ça n'y a rien changé, il est rebouché une semaine après, pas la peine de faire la

⁶⁶ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 235.

⁶⁷ Le couple mis en scène par Perec dans *Les Choses* attend, à son tour, un « miracle » venu de l'extérieur afin d'obtenir la vie qu'il désire. La fortune dont rêvent patiemment les deux personnages n'est en effet pas gagnée à force de travail, mais héritée d'un lointain parent. Dans ce récit, comme dans *Quelqu'un*, c'est la figure de l'*Autre* qui cristallise les promesses d'avenir. PEREC, Georges, *op. cit.*, 2012, p. 21.

⁶⁸ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 237.

⁶⁹ YAPAUDIJAN-LABAT, Cécile, *art. cit.*, p. 2.

⁷⁰ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 181.

dépense »⁷¹. Comme le rapport de domination entre les lieux et leurs occupants n'est pas inversé sous le coup de la volonté, les fonctions vitales de ces derniers sont pénétrées par la torpeur ambiante. D'autre part, en raison de son caractère cyclique, on peut dire de l'écriture du narrateur qu'elle est, à son tour, paralysée. Comme le relève Yapaudijan-Labat, ce récit peut être qualifié d'« empêché », puisqu'il est circulaire, tend au ressassement, à la correction et à l'inachèvement⁷². L'inertie des pensionnaires les oblige à subir l'autorité des lieux. Incapables d'initier le changement, ils ne peuvent se dégager de leur quotidien afin de regagner le cours de la vie mais, au contraire, se statufient entre les murs de leur maison.

Contrairement aux personnages de *La Vie tranquille*, qui ne renoncent à s'émanciper que dans la troisième partie du roman, les pensionnaires ont abdiqué avant que ne commence le récit. Leur capitulation face aux contraintes du milieu est donc un fait passé appartenant à l'histoire commune de la petite famille. Avant d'être ballotés par leur domicile, les pensionnaires ont connu une époque durant laquelle ils se comportaient en maîtres. Passé l'enthousiasme des premières années, les habitants des lieux ont pourtant renoncé à tout ce qui venait autrefois agrémenter leur existence. « Pourquoi est-ce qu'on a arrêté ? »⁷³, demande le narrateur. Des raisons avouables sont invoquées : « Je crois que ça dérangeait les bonnes dans le fond »⁷⁴. Mais, en réalité, leur découragement est seul responsable :

Quel dommage que nous n'ayons pas continué. Pourquoi est-ce qu'on n'a pas continué ? Cette question idiote pour une vieille rhumatisante qui ne peut plus se traîner elle n'était pas tellement idiote. Ce n'étaient ni les rhumatismes d'Apostolos ni la fatigue des uns ou des autres, la physique j'entends, qui nous avait fait arrêter. C'était la morale, l'enquiquinement de refaire un pique-nique après tant d'autres, dans ces coins toujours les mêmes, avec oranges qui puent, ces œufs durs, ces sardines, les fourmis, le soleil, le dégoût qui venait peu à peu de notre communauté, on n'avait rien d'autre à se raconter, une fois l'émerveillement du noisetier ou de la fougère, que ce qu'on se racontait autour de la table, alors autant y rester.⁷⁵

L'habitude et la lassitude ont rongé la force d'initiative des pensionnaires. Ceux-ci ont, peu à peu, renoncé à toute forme d'action et se sont adaptés à l'existence

⁷¹ *Ibid.*, p. 151.

⁷² YAPAUDIJAN-LABAT, Cécile, *art. cit.*, p. 4.

⁷³ PINGET, Robert, *op. cit.*, 2003, p. 110.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

imposée par leur cadre de vie. Ainsi, comme dans *La Vie tranquille*, à l'exaltation succède inmanquablement l'inertie domestique ; on ne triomphe pas de l'ordinaire, ou pour un moment seulement, car « une sorte d'éteignoir »⁷⁶ s'abat sur toute tentative de s'en dépêtrer.

*

La Vie tranquille et *Quelqu'un* sont parcourus par la nécessité, pour les personnages, de se soustraire à l'ordre établi par le milieu domestique. En effet, celui-ci paralyse les relations entre les êtres et leur donne à croire que le temps, dans leur demeure, s'est arrêté. Pour ces raisons, les deux maisons étouffent leurs occupants, les contraignant à un insoutenable *statu quo*. Afin de réintégrer l'existence, il leur faut quitter les lieux, se dépêtrer de leur emprise. Quoique semblablement au cœur de *La Vie tranquille* et de *Quelqu'un*, le besoin vital de s'affranchir du domicile familial n'y est pas traité de la même manière. Deux voies différentes sont envisagées. Les habitants des Bugues, par la volonté d'une seule, atteignent un point de rupture, de brusque accélération des événements. Ils tentent de reprendre le dessus sur leur environnement domestique. La révolte, cependant, est de courte durée, le milieu a tôt fait de réaffirmer ses droits, en restaurant la langueur et la répétition. Par opposition, les résidents de la pension ne parviennent pas à se décider en faveur du changement et persévèrent dans leur routine. À la rupture avec leur cadre de vie, ils ont préféré sa perpétuation. Là où les romans de Duras et de Pinget se rejoignent c'est dans la sentence que rencontre l'une comme l'autre voie. Que les personnages essaient de s'affranchir de leur milieu domestique ou qu'ils y renoncent, ils ne peuvent échapper à sa domination qui finit, tôt ou tard, par reprendre le contrôle de leurs vies.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

Conclusion

La maison, du latin *manere*, « rester », est un lieu de stabilité physique et émotionnel. C'est un point de repère qui, pour Bachelard, « maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie »¹. En accord avec cette signification première, les demeures familiales dépeintes dans *La Vie tranquille* et dans *Quelqu'un* sont vécues par les personnages-narrateurs comme des espaces de continuité. La vie s'y écoule paisiblement, en retrait des heurts du monde extérieur. Cependant, plutôt que de s'en réjouir, les habitants des Bugues, comme ceux de la pension, languissent de la stabilité de leur foyer à travers les années. Nous avons en effet constaté que les deux demeures – considérées comme des milieux plutôt que comme des structures géométriques – exercent un ascendant comparable sur leurs occupants. Les maisons influencent tout d'abord les rapports entre leurs habitants. Tendues entre appartenance et conflit, les relations entre les personnages sont paralysées par la cohabitation. D'autre part, nous avons vu que les maisons conditionnent l'appréhension du temps de ceux qui y résident. Celui-ci leur semble comme pétrifié dans une totale quotidienneté. En vertu de cette situation de stagnation, nous avons montré que les personnages éprouvent, du moins majoritairement, la nécessité de partir afin de s'affranchir de la domination de leur milieu. Ainsi, les Bugues et la pension installent entre leurs murs un empire immobile auquel il est nécessaire de se soustraire. En ce sens, elles sont des espaces-agents et non de simples décors.

Il apparaît désormais que la domination exercée par les maisons de *La Vie tranquille* et de *Quelqu'un* porte sur les affects des personnages, sur leurs relations. En revanche, dans les œuvres des romanciers dits traditionnels, celle-ci façonne le comportement, les mœurs ou encore l'apparence des individus². C'est parce que le projet littéraire en amont a changé qu'un tel déplacement s'est opéré. Autrefois sujet d'étude observé par un narrateur omniscient, le personnage devient, dans les années nouveau roman, une pure subjectivité. L'ascendant exercé par son environnement n'est dès lors plus suivi de l'extérieur, mais de l'intérieur. Autrement dit, c'est le personnage, et lui seul, qui rend désormais

¹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 26.

² Voir ASTIER, Pierre A. G., *op. cit.*, pp. 218-248.

compte de la pression qui pèse sur lui. Il s'ensuit alors qu'autant l'extension dans le temps que la portée sociologique de l'observation sont réduites au minimum. En effet, puisque la détermination est vécue de l'intérieur, sa description est donnée dans l'instant. Il n'est plus ni possible ni souhaitable de démontrer les effets à long terme d'un milieu sur son occupant. D'autre part, le personnage n'est plus un échantillon sociologiquement représentatif d'un « type » ou d'une classe. Pour cette raison, le romancier ne cherche plus à dégager des hypothèses générales à partir de l'expérience particulière de celui-ci. La détermination du milieu domestique, telle que la mettent en scène *La Vie tranquille* et *Quelqu'un*, est une expérience vécue par une subjectivité, en un moment donné du temps.

Dans ces deux romans, mais aussi, comme nous l'avons esquissé, dans *Les Choses* de Georges Perec et *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute, le postulat réaliste et naturaliste de la capacité de la maison à influencer ses occupants est maintenu. Les domaines sur lesquels porte la détermination ainsi que la manière d'en rendre compte se sont amplement modifiés, mais son bien-fondé n'est pas remis en question. En fait, alors que l'espace n'a plus de consistance qu'en tant qu'il est perçu, sa capacité à agir sur les êtres est renforcée. C'est même justement parce qu'il se subjectivise que l'espace domestique absorbe et dirige plus que jamais les personnages au travers desquels il se manifeste. Désormais dépendante du regard humain, la maison s'immisce au plus profond des pensées de ceux qui l'habitent. Elle immobilise leur existence et s'accapare leur statut d'agent.

Rapport-Gratuit.com

Bibliographie

SOURCES

→ Principales

DURAS, Marguerite, *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009 [1944].

PINGET, Robert, *Quelqu'un*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 [1965].

→ Secondaires

DURAS, Marguerite, *Les Impudents*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2007 [1943].

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1998 [1958].

PEREC, Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Éditions 10/18, 2012 [1965].

SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. Le Livre de poche, 1959 [1959].

LECTURES CRITIQUES

→ Lectures générales

ASTIER, Pierre A. G., *La Crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles éditions Debesse, 1969.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

BALZAC, Honoré (de), « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1976, pp. 7-20.

BESSE, Jean-Marc, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.

BIRDWELL-PHEASANT, Donna et LAWRENCE-ZÚÑIGA Denise (éd.), *House life. Space, Place and Family in Europe*, Oxford, Berg publishers, 1999.

BOURNEUF, Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970, pp. 77-94.

BOURNEUF, Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008.

BUTOR, Michel, « L'espace du roman », « Philosophie de l'ameublement », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2003.

CERTEAU, Michel (de), GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

COLLIGNON, Béatrice et STASZAK Jean-François (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2004.

COOPER MARCUS, Clare, *House as a Mirror of Self. Exploring the Deeper Meaning of Home*, Berwick, Nicolas-Hays, 2006.

DANGELZER, Joan Yvonne, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*, Genève, Slatkine reprints, 1980.

- GOLDMANN, Lucien, « Nouveau roman et réalité », dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- HEIDEGGER, Martin, « La coexistence des autres et l'être-avec quotidien », dans *Être et temps*, François Vezin (trad.), Paris, Gallimard, coll. NRF, 2012, pp. 159-168.
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, André Préau (trad.), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980.
- JENNY, Laurent, [en ligne], *Méthodes et problèmes : la description*, URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html>. (consulté le 28 août 2012).
- LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse N.Y., Syracuse University Press, 1984.
- MALLET, Shelley, [en ligne], « Understanding Home : a Critical Review of the Literature », URL : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x/abstract>. (consulté le 19 octobre 2012).
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen. 1800-1900*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 2000.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. Bibliothèque Médiations, 1974.
- RAIMOND, Michel, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », dans Michel Mansuy (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes du colloque organisé par le Centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg (avril 1970)*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 181-191.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, t. I, 1983.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- RYBCZYNSKI, Witold, *Home. A Short History of an Idea*, New York, Penguin books, 1987.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983.
- SEIDL, Ivan, « Aspects de l'espace dans le roman français moderne », *Études romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, vol. 7, 1974, pp. 121-130.
- SMYTH Gerry et CROFT Jo (éd.), *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, Amsterdam, Rodopi, coll. Nature, Culture and Literature, 2006.
- TAYLOR, Charles, « The Culture of Modernity », dans *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 285-302.
- TRISTRAM, Philippa, *Living Space in Fact and Fiction*, London, Routledge, 1989.
- WATT, Ian, « Realism and the Novel Form », dans *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus, 1974, pp. 9-34.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, G. Charpentier, 1880.

→ Marguerite Duras

- BERGER, Yves, « Marguerite Duras », dans Bernard Pingaud (dir.), *Écrivains d'aujourd'hui : 1940-1960. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Bernard Grasset, 1960, pp. 207-214.
- BREMONDY, Gisèle, « La destruction de la réalité », *L'Arc*, n° 98, 1985, pp. 51-55.
- BRODEN, Thomas, « Marguerite Duras and *le temps de l'ennui* », dans William Thompson (éd.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. 89-108.
- CASSIRAME, Brigitte, *Marguerite Duras : Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique, représentation de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CHALONGE, Florence (de), « Des rencontres élémentaires. Personnage et décor dans deux textes de Marguerite Duras », *Sémiotiques*, n° 4, juin 1993, pp. 93-107.
- CHALONGE, Florence (de), « Énonciation narrative et spatialité. À propos du "cycle indien" de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 24, 1993, pp. 325-346.
- CHALONGE, Florence (de), *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- CONE, Annabelle, « The Domestic Politics of Marguerite Duras », dans Jo Malin et Victoria Boynton (dir.), *Herspace. Women, Writing, and Solitude*, New-York, Haworth, coll. Haworth Innovations in Feminist Studies, 2003, pp. 123-142.
- COUSSEAU, Anne, « Architectures poétiques », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey (dir.), *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 31-43.
- DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987.
- DURAS, Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- JIMÉNEZ, Dolores, « "Les lieux hantés" (notes sur quelques personnages durassiens) », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international. València (Espagne) 1987*, València, Universitat de València, 1990, pp. 99-105.
- JOHNSON, Erica L., « Marguerite Duras. An Introduction » ; « À la maison. Un barrage contre le Pacifique » et « Chez moi. *L'Amant* and *L'Amant de la Chine du Nord* », dans Home, Maison, Casa. *The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Erminia Dell'Oro*, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 109-170.
- MARTIN, Bronwen, « Spatial Figurativity in Marguerite Duras », dans Catherine Rodgers et Raynelle Udris (éd.), *Marguerite Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 95-113.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, « L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Z. Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, 2005, pp. 181-187.
- PINTHON, Monique, « Les rumeurs indicibles des "espaces infinis" », dans Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 227-241.
- PINTHON, Monique, « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge », dans Anne Cousseau et Dominique

Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras, Marges et transgressions. Actes du colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 – UFR de Lettres*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006, pp. 63-72.

SHERINGHAM, Michael, « Space, Identity, and Difference in Contemporary Fiction : Duras, Genet, Ndiaye », dans Christie McDonald and Susan Rubin Suleiman (éd.), *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, 2010, pp. 437-452.

SKUTTA, Franciska, « Espaces antithétiques et complémentaires dans les romans de Marguerite Duras », dans Roger Bauer et Douwe Fokkema (éd.), *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du XII^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Munich, Iudicium Verlag, t. III, 1990, pp. 169-173.

ŠRÁMEK, Jiří, « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, n° 7, 1974, pp. 83-120.

ŠRÁMEK, Jiří, « Le rôle de l'espace dans les romans de Duras », *Études Romanes de Brno*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství ; Brno : Univerzita J.E. Purkyně, n° 8, 1975, pp. 121-130.

TISON-BRAUN, Micheline, « La Vie tranquille », dans *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, coll. Monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 1985, pp. 19-25.

VAYRETTE, Patrick, « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens », dans Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras, Marges et transgressions. Actes du colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 – UFR de Lettres*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2006, pp. 35-48.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite à Duras*, Paris, Éditions n°1, 1998.

YLLERA, Alicia, « La quête de l'identité du personnage (à propos du narrateur de *La Vie tranquille*) », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international. València (Espagne) 1987*, València, Universitat de València, 1990, pp. 153-158.

→ Robert Pinget

BEUERMANN, Christine, « *Quelqu'un* de R. Pinget : fonction et signification du titre », *Revue romane*, Kobenhavn (Danemark), vol. XI, n° 1, 1976, pp. 2-15.

BRUN, Catherine, « Le propre et le neutre. Le drame des noms dans quelques fictions de Robert Pinget », *Europe*, n° 897-898 (janvier-février), 2004, pp. 114-120.

HENKELS, Robert, « Robert Pinget », dans Thompson William (éd.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. 109-124.

KAEMPFER, Jean, « Robert Pinget, la description dans quelques états », *Poétique*, vol. 12, n° 88, 1991, pp. 387-398.

LEAL, Eugenia, *La Mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget. Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Berne, Peter Lang, 2009.

LEAL, Eugenia, « La parole et l'humour comme conjuration de la mort chez Pinget », dans Martin Megevand et Nathalie Piégay-Gros (dir.), *Robert Pinget ; matériau, marges, écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. Manuscrits modernes, 2011, pp. 145-155.

- LIÉBER, Jean-Claude, « La Ville et la Maison dans *l'Ennemi* de Pinget », *Revue des Belles-Lettres*, Genève, n° 3-4, 1991, pp. 147-157.
- LIÉBER Jean-Claude et RENOUARD Madeleine (dir.), *Le Chantier Robert Pinget. Colloque de Tours*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, « La folie, la faute et le secret », *Europe*, n° 897-898 (janvier-février), 2004, pp. 88-100.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Domesticité et subalternes », dans Martin Megevand et Piégay-Gros Nathalie, *Robert Pinget ; matériau, marges, écriture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. Manuscrits modernes, 2011, pp. 131-143.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, [en ligne], « Le récit mélancolique de Robert Pinget », URL : <http://www.robert-pinget.com/pinget/2012/05/01/la-melancolie/>. (consulté le 10 décembre 2012).
- PINGET, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique », Jean Ricardou et François van Rossum-Guyon (dir.), dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Hermann, coll. Cerisy archives, t. II : Pratiques, 2011.
- PRAEGER, Michèle, *Les Romans de Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington (Kentucky), French Forum Publishers, 1987.
- YAPAUDIJAN-LABAT, Cécile, [en ligne], « L'impasse : à la recherche de la boulette perdue », URL : <http://www.robert-pinget.com/pinget/2012/01/30/limpasse/>. (consulté le 10 décembre 2012).

ILLUSTRATION

Sans titre, Gabi Suremann, Juillet 2013, image personnelle.