

« Colloque Agen : *La Vie tranquille* ou l'origine de l'œuvre, matrice de l'œuvre.

Pendant toute une période Marguerite Duras a fait commencer son existence d'écrivain avec *Moderato cantabile*. Elle ne reconnaissait pas les ouvrages antérieurs, de facture plus traditionnelle. A l'inverse, dans l'une des toutes dernières publications, *Ecrire*, par un revirement spectaculaire, elle déclarait : « Il y en a un que je n'avais pas relu depuis trente ans, et que je trouve magnifique. Il a pour titre *La Vie tranquille*. » Effet d'annonce de *Moderato cantabile* ? Peut-être, mais ce titre semblait plutôt prolonger le tout premier roman, *Les Impudents*, où il se trouvait déjà inscrit, dans le rêve de Madame Taneran : « Elle rêvait d'une vie tranquille depuis quelque temps. » (p. 31)

Sans doute, à ma première lecture du roman de 1944, n'étais-je pas loin de reléguer ce second roman dans l'ère du « durassien primaire » selon la formule de Marc Saporta. En effet, l'analyse psychologique n'a pas encore totalement déserté cette écriture dans laquelle les influences sont encore perceptibles. La phrase n'a pas encore élagué la masse des mots pour dégager sa singularité et donner à entendre cette musique si particulière, si immédiatement reconnaissable. Et cependant, à la relecture, sans aller jusqu'à le qualifier de « magnifique », ce roman m'est apparu comme un seuil, une étape capitale dont j'avais de prime abord négligé l'importance : en premier lieu, il réunit, pour la première fois, toutes les composantes de l'œuvre à venir, cet univers si particulier qui va se retrouver de livre en film et de film en livre. Pour la première fois aussi se dessine l'univers fantasmagorique de Marguerite Duras, sa vision de l'existence marquée du sceau de l'appartenance à une double culture et portant déjà l'empreinte très forte de la cellule familiale. Sans doute le roman liminaire mettait-il déjà au cœur de l'intrigue une famille. Mais *La Vie tranquille* révèle la spécificité du malheur familial tel qu'elle l'a vécu ; ce titre nous fait entrer dans le mythe de la famille, là où naît la haine/amour, là où se fomentent l'écriture.

Un roman familial

Le choix du titre initial du premier roman de Marguerite Duras, *La Famille Taneran*, modifié par la suite au profit des *Impudents*, annonce déjà que l'histoire familiale singulière vécue par l'auteure va donner sens au « lent travail » (1) de toute une vie, comme elle le dira elle-même beaucoup plus tard, dans *L'Amant*. L'impact de la saga familiale se donne à lire également dans le choix des dédicaces, « A mon frère Jacques D. que je n'ai pas connu » pour le premier roman, « A ma mère » pour le second. C'est en effet le cadre d'une famille qui sert de toile de fond à *La Vie tranquille* : les parents, leurs deux enfants, François et Nicolas, et l'oncle, le frère de la mère, Jérôme.

On relève la présence du père, présence rare dans l'ensemble de l'œuvre. Si l'on excepte *L'Après-midi de M. Andesmas*, où il constitue la figure centrale du récit, il n'y a guère que *Nathalie Granger* – encore le père quitte-t-il la maison dès le début du film – et *La Pluie d'été* qui lui accordent une place. Cependant dans ce récit, il n'occupe pas la même place que la mère et les enfants, Ernesto et Jeanne. Dans *La Vie tranquille*, le père apparaît déjà comme une figure effacée. Peut-être peut-on voir dans l'identité de l'homme qui se noie un rappel de la figure paternelle trop tôt disparue. En effet, il se prénomme Henri comme le père de Marguerite ; comme lui encore « il avait été marié deux fois » (2). On relève d'ailleurs plusieurs marques d'affection à l'égard du père, au fil des pages. La première est attribuée à Luce Barragues : « A chaque occasion, elle disait combien elle aimait son père. » (3). L'autre

est formulée directement par Françoise sous forme d'un souhait d'une grande intensité : « Je voudrais encore le garder pour le gâter et qu'il me lise le soir *L'Homme à l'oreille cassée*, comme quand j'avais la scarlatine. » (4)

Le statut de cette famille préfigure déjà également la caractéristique majeure résumée en ces termes dans *L'Amant* « Famille de voyous blancs » (5) En effet, elle s'est réfugiée dans cette ferme du Périgord après avoir fui, un matin d'automne, la petite ville de R. en Belgique où le père occupait les fonctions de bourgmestre depuis dix ans. Mais, entraîné par Jérôme dans des opérations boursières malheureuses, il avait pris de l'argent dans la caisse de bienfaisance de la mairie pour rembourser des dettes. Il n'avait pas eu le temps de le remplacer avant l'inspection du préfet de la région. Il était depuis lors un « bourgmestre déchu, plus que déshonoré, » (6). En quelques heures il était devenu « un homme bon à partir ailleurs. » (7), contraint au départ pour échapper à l'opprobre. En une nuit, au cours du bal donné pour les fonctionnaires de la ville, cette famille était devenue une famille de hors-la-loi, famille marginale. Le malheur était arrivé par Jérôme.

Dans ces conditions, on comprend que Jérôme apparaisse comme la première incarnation de la haine éprouvée par l'auteure à l'égard du frère aîné, Pierre, ce frère évoqué dans *L'Amant* mais plus encore dans la pièce de théâtre *Des journées entières dans les arbres* et dans *L'Amant de la Chine du nord*, ce frère qui régnait sur la famille et faisait peur. Ainsi, à la lumière des ouvrages postérieurs que nous venons de citer, cette considération à propos de Jérôme prend toute sa valeur tragique « surtout à table lorsque Jérôme mangeait, on le haïssait [...] 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. » (8) A travers la figure de l'oncle se profile déjà le statut de parasite du frère aîné de Marguerite, celui qui vole la mère pour aller fumer l'opium. Mais le choix du repas comme cadre privilégié à l'expression de la haine fait surgir l'image de cette scène terrible, longuement évoquée dans *L'Amant de la Chine du nord*, des repas où Pierre, s'attribuant les plus gros morceaux devenait menaçant à l'égard du petit frère, verbalement mais aussi physiquement, fermant « ses poings prêt à broyer la figure de Paulo » (9)

Par ailleurs, l'auteure n'a pas caché le sentiment d'abandon qui l'a très tôt habitée. Elle a dit combien elle avait souffert de se sentir exclue de l'amour maternel au profit du seul frère aîné, objet de toutes les attentions de la mère qui « aimait son fils aîné comme on aime un mec, un homme, parce qu'il était grand, beau, viril, un Valentino. » (10) Déjà l'on perçoit dans *La Vie tranquille* les prémices de ce sentiment d'exil. Lors de la soirée suivant l'enterrement de Jérôme et marquant le retour de Luce Barragues à la ferme, alors qu'ils évoquent leur enfance, les premières années aux Bugues, le récit affiche ce commentaire à propos des parents : « Ils n'avaient guère de souvenirs de notre enfance aux Bugues parce qu'à ce moment-là ils avaient dû beaucoup travailler et ne s'étaient pas beaucoup occupés de nous. » (11) Auparavant, à l'issue de la soirée du bal, en Belgique, le bourgmestre semblait découvrir l'existence de sa petite fille : « Cette petite fille lui restait encore comme lui restaient ses bras, des années à vivre. Mais ses fonctions de bourgmestre l'avaient sans doute empêché de bien la voir jusque-là et il a dû s'en souvenir tout à coup. » (12) Le sentiment d'abandon culmine dans cet aveu de Françoise, à propos de ses parents : « ils m'ont abandonnée pour n'importe quoi, je ne sais pas. Pour la mort, la folie, le voyage. » (13) Cette présence-absence dont elle a tellement de mal à se déprendre engendre souffrance et désespoir. Enfin les prémices de la violence qui sévit dans la famille Donnadiou apparaissent déjà, même si c'est de manière métaphorique, à travers : « les trous des rochers que bat la mer. » (14) L'océan renvoie déjà, par le jeu de l'homonymie, à la figure maternelle, à sa violence qui deviendra explicite dans le *Barrage contre le Pacifique* puis dans *Le Vice-consul*.

Par contre, si le frère aîné la terrifie, la relation avec le plus jeune frère, Paulo, apparaît d'une grande plénitude, ici incarnée entre François et Nicolas. Il constitue déjà le modèle de l'amour dans l'œuvre à venir où tous ses personnages, du moins les personnages selon son cœur, rêvent d'«un amour inaltérable ». Chez Marguerite Duras « l'amour le désir c'est pareil » (15) Elle ne cesse de réaffirmer l'équivalence absolue entre désir et amour. Nous allons voir maintenant comment *La Vie tranquille* inaugure la poétique du désir.

Une poétique du désir

Dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras revendiquera des personnages « complètement désassortis, délogés de la société. » Cette volonté de rupture se trouve esquissée dans le choix d'avoir dévolu au personnage féminin le rôle le plus important, François étant promu alternativement personnage focalisateur ou narrateur. Pourquoi ce choix ? Parce que « La femme c'est le désir » et que le désir est subversif. Ainsi François va découvrir lors des deux semaines passées au bord de la mer qu'il est plus sérieux de ne rien faire du tout et de laisser les autres se débrouiller. » (p. 126) L'important est d'être disponible, avoir du temps pour éprouver la vie dans sa durée. Elle amorce la rupture avec sa vie laborieuse d'avant, aux Bugues, préfigurant toutes les modalités de rupture déclinées par l'œuvre à venir, que ce soit le choix de vivre à l'hôtel, le refus de la sédentarisation ou celui du travail déjà prôné par les surréalistes. Souvenons-nous des propos de Breton dans *Nadja* : « L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie [...] n'est pas au prix du travail. » (Nadja, p. 68)

Bien avant la déclaration célèbre à propos de Lol V. Stein « la réflexion est un temps que je trouve douteux et qui m'ennuie », *La Vie tranquille* annonce déjà le monisme matérialiste de l'auteure : « C'est dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera. » (p. 139) Ou bien encore : « ...ma chair travaille [...] en elle s'est englouti tout ce qui m'est arrivé [...] Je n'ai que l'existence de ce corps pour y loger la mienne. » (p. 139) Le corps et la pensée ne sont plus deux entités étrangères l'une à l'autre, la pensée procède du corps. L'auteure ne cesse de souligner à quel point toute expérience et plus encore l'expérience amoureuse est dépendante de notre corps.

La sensualité est déjà présente dans la relation à la nature. Les notations de sensations s'y multiplient. Dans la lettre que Tiène écrit à François, il évoque la pluie de la fin de septembre : « C'est très beau. La pluie dure peu et lorsque le soleil reparait, l'odeur des sous-bois arrive jusqu'ici. » (p. 165) La vie de la nature se traduit aussi par de nombreuses notations auditives. François est attentive à tous les sons qui émanent de la campagne environnante, les cris des grenouilles qui montaient des fossés à sec ou bien le crissement des roues d'une charrette. En outre, on perçoit à maintes reprises, le plaisir éprouvé par François au contact de la nature, lors de la baignade dans la Rissole ou pendant les longues chevauchées sur sa jument : « Sous ma robe que j'avais relevée, contre mes cuisses nues, je sentais ses flancs moites et musclés qui haletaient. » (p. 24)

Sans cesse affleure un désir de vivre intense : « Je voudrais pourtant connaître encore ces premières promenades sur Mâ dans l'aurore, mais celles-là, les premières, pas d'autres ; appartenir à Tiène une nouvelle première fois, pas d'autre... » (p. 17) Les sensations sont goûtées dans leur plénitude, à l'image de François jouissant de son propre corps en toute liberté, au bord de la mer : « Au soleil. Mes cuisses dans mes mains. Je les caresse. La paume chaude de ces mains rencontre la fraîcheur de ces cuisses qui sont heureuses. De mes aisselles entr'ouvertes monte cette odeur d'humus frais q'est al mienne. » (p. 139)

Pour la première fois le désir amoureux se trouve exalté. La force du désir est telle qu'il fait fi de tous les obstacles comme de toutes les convenances. La narratrice est fascinée par le désir

naissant de Luce à l'égard de Tiène : « Il me plaît que le désir de Luce aille si loin qu'il ait raison de son courage. Qu'elle avance vers les Bugues avec la seule arme de ce désir, abandonnée par son lâche courage, ses lâches remords. Il me plaît que l'on ait ce désir de Tiène, que Tiène soit l'objet d'un tel désir. » (p. 211) Tous les remparts cèdent face à la force de son désir ; sa volonté est balayée par la force de l'attraction, son désir est plus fort que tout : « Mille montagnes ne l'arrêteraient pas. Y crèverait sa jument, y vieillirait-elle, ne vieillirait-elle que pour y arriver, rien ne l'arrêterait. » (p.210) Il nous reste à nous demander en quoi l'amour du frère et de la sœur dans notre roman incarne le modèle de l'amour dans l'œuvre à venir.

Les sentiments de Françou à l'égard de son frère Nicolas se révèlent d'emblée avoir toutes les caractéristiques de l'amour incestueux, même si les protagonistes n'en sont pas encore à le reconnaître et l'accepter comme dans *Agatha*, l'ouvrage qui s'avère la consécration de ce thème, au dire de l'auteure elle-même. Que l'on songe aux pensées de Françou alors que Nicolas vient de blesser mortellement son oncle et son rival auprès de sa femme Clémence : « J'avais envie de le prendre dans mes bras, de connaître de plus près l'odeur de sa force. Moi seule pouvait l'aimer à ce moment-là, l'enlacer, embrasser sa bouche, lui dire : « Nicolas, mon petit frère, mon petit frère. » (p.13) Les gestes de tendresse dont elle rêve sont, sans équivoque possible, gestes d'amants et Madeleine Borgomano a montré la réciprocité de ce désir en même temps que les détours, les déplacements complexes sous lesquels il se masque. En épousant Clémence, « la sœur de lait » de Françou, la sœur de sa sœur, Nicolas a contourné l'interdit tout en révélant son désir profond. Quant à Françou, elle a transféré le sentiment tabou sur Tiène, « l'ami et l'envoyé du frère. » (Borgomano p. 118) Tiène apparaît comme un double de Nicolas. Un détail singulier par sa réitération insistante marque cette gémellité, la couleur violette de leurs paupières. Cet amour est pressenti comme le seul amour, d'abord par Luce : « Je comprenais bien qu'elle devait penser que personne, à part mon frère, ne m'aimerait jamais. » (p. 93) mais aussi par Françou elle-même : « je ne pouvais pas me nier que je le croyais aussi. » (p. 93) L'intensité, la force de cet amour sont en outre révélées par la réaction de Françou à la mort prématurée de Nicolas qui a fait d'elle une vieille femme : « Du moment que je ne pourrai plus jamais l'embrasser, je suis vieille de toutes mes années futures. » (p. 202) Nous allons voir maintenant que l'image de la famille et la conception de l'amour ne sont pas seules à annoncer l'œuvre à venir, le cadre diégétique va subir, lui aussi, une métamorphose qui éloigne déjà ce second roman du réalisme. Nous allons nous intéresser au cheminement de l'écriture du lieu réel au lieu imaginaire.

Du lieu réel au lieu imaginaire

A considérer le cadre spatio-temporel du roman, nous remarquons que l'intrigue de *La Vie tranquille* se déroule déjà l'été, comme la majeure partie des récits qui suivront. Et pourtant Marguerite Duras avoue avoir cette saison en horreur, parce que, selon elle, c'est une saison « sans devenir [...] d'une stabilité abominable. » (Lamy, p.35), les manifestations vitales y ont atteint leur paroxysme, un stade ultime de perfection au-delà duquel elles ne peuvent plus que décroître, décliner et disparaître. Par comparaison avec une telle plénitude la vie apparaît décevante comme en atteste une déclaration du narrateur du *Marin de Gibraltar* : « L'été m'angoissait. Parce que sans doute désespérais-je de jamais trouver à vivre quelque chose qui s'accordât à lui. » (p. 13) Dès lors, le choix de la saison apparaît comme une mise en abyme de l'aspiration des personnages à vivre intensément.

A force d'entendre Marguerite Duras magnifier la terre indochinoise où elle est née, on finirait presque par oublier que son enfance fut bercée aussi par les récits maternels célébrant « la terre nourricière, les blés, le lait cru, [...], la brutale tendresse de la France rurale. »

(Vircondelet, p. 21), récits accrédités par les deux années 1922, 1923, passées dans le Lot-et-Garonne alors que Marguerite a huit ans. Et pourtant les souvenirs du continent asiatique vont venir s'amalgamer aux souvenirs transmis par la mère, Marie Legrand, issue de la campagne du Nord et aux paysages du sud-ouest de la France. L'osmose entre ici et là-bas s'amorce déjà dans ce second roman.

Le récit a essentiellement pour cadre le Périgord, à l'exception des deux semaines que Françoise passe au bord de la mer, dans la ville de T., une plage de l'Atlantique. On remarquera, à propos de cet épisode, qu'apparaît déjà, à travers le choix de la seule initiale pour désigner la ville, une pratique qui, dans les œuvres ultérieures, deviendra systématique. Ce recours s'accompagne au cours de l'évocation de la station balnéaire, d'un parti pris délibéré de refus du pittoresque au profit de l'universel, de l'indéterminé, une fois encore annonciateur des choix de l'œuvre à venir.

L'intrigue, essentiellement ancrée dans un milieu rural, se déroule donc entre Le Bugues, les Ziès et Périgueux où s'enfuit Clémence après la mort de Jérôme. Une petite rivière, la Rissole, est à maintes reprises évoquée, traversant des paysages de prés et de bois : « Nos prés sont beaux. Nos bois aussi qui forment autour des volumes énormes d'ombres. [...] de loin en loin, dans la vallée de la Rissole, il y a des petites fermes entourées de champs, de bois et de coteaux blancs. » (p. 17) Cette terre devient avant tout un pays d'eau à l'image de la terre d'Asie irriguée par le Mékong.

Les travaux des champs sont présents dans le récit ; même discrètement, ils rythment les journées, les saisons : « Les hommes ont rentré les blés. Puis, ils ont coupé du bois dans la forêt. Il fallait penser à l'hiver. C'était déjà la fin d'août. » (p. 32) « J'ai pensé que bientôt viendrait le temps de tondre les brebis, bientôt aussi celui d'arracher les pommes de terre, de couper les tabacs, de faire des manocs, à la veillée sur la grande table du grenier. Le blé était rentré, il faudrait aller le vendre à Périgueux. » (p. 50) Les manocs sont ces ensembles d'une quinzaine feuilles de tabac reliées entre elles par l'une d'elles ou un rafia. Il est intéressant de rappeler l'origine de ce terme, issu du dialecte de la Picardie, région des ancêtres maternels de l'auteure. Pendant son séjour au bord de la mer, une lettre de Tiène lui apprend que les « ...agneaux étaient vendus, la laine aussi [...] [qu'il] faudrait bientôt parquer les bêtes pour l'hiver. » (p. 206) Françoise se livre elle-même aux travaux de la campagne : « J'ai été traire nos deux vaches, sortir Mâ, donner à manger aux poules et aux lapins. » (p.50) Elle aime les produits de cette terre qu'elle savoure dans la cabane de Clément où elle s'est réfugiée, à son retour du bord de mer : « Nous sommes seulement gourmands de fromage de brebis, de soupe au lait. » (p. 212)

Mais l'évocation des travaux des champs demeure discrète, ils apparaissent d'abord et avant tout, comme des repères dans l'écoulement du temps, se substituant aux dates du calendrier. Françoise se remémore ainsi sa première rencontre avec Tiène : « C'était un matin d'avril, j'étais en train de couper les bourgeons des tabacs. » (p. 72) Elle se souvient aussi que c'est « un soir de vendanges » (p. 46) que Nicolas a fait un enfant à Clémence. L'évocation des activités des champs ne recherche pas le pittoresque mais, avant tout, à donner la mesure du temps, en suggérant son caractère cyclique : « Les saisons passaient. Ils ne changeaient pas d'existence et semblaient ne devoir jamais en changer. » (p. 141) Le temps engendre essentiellement la répétition du même : « 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. » (p. 86) Comment ne pas percevoir la domination toute puissante et implacable du temps sur les hommes ? Avec une régularité de métronome il impose son rythme à leur vie et à leurs travaux ; devant rien d'autre que « les moissons, les saisons, fauchées à l'avance, l'ordre. » (p.

117) Le temps se répète identique à lui-même : « Il y aura le prochain octobre, et d'autres. Toujours d'autres. » (p. 194) Françou évoquant son avenir ne voit pas de place pour l'imprévu. Il n'y aura pas d'autre événement que le passage du temps et les différences des saisons. Les changements climatiques se trouvent ainsi promus au rang d'événement : « A l'abri des murs solides des Bugues : je regarderai la terre se recouvrir tantôt de neige, tantôt de fruits, tantôt de boue, tantôt de blanches fiançailles.. » (p. 160)

La nature apparaît, en outre, comme un réservoir d'images, comparaisons et métaphores lui sont très souvent redevables. Ainsi, l'héroïne voit Tiène « habillé de soleil » (p. 102), ses cheveux ont une odeur « d'herbe séchée » (p. 135), « Son torse dur et doré ressemblait à un tronc d'arbre. » (p. 104) Elle aime son visage que « l'on hume comme un bois frais du matin. » (p. 48) Clément, lui, «... ressemble à un arbre d'entre les arbres d'avant l'automne. » (p. 210) Le visage de Clémence réagissant à la proposition de Françou de garder Clément « s'est élargi tout à coup comme par un coup de pierre dans l'eau. » (p. 45) Les gestes doux de Luce dégagent « une odeur de vent » (p. 56) Enfin, les reflets de la lumière dans les prunelles de Noël, le fils de Nicolas, se déclinent « en cristaux verts et violets comme ceux des bas-fonds de la Rissole par les jours de plein été. » (p.51) Ces exemples n'ont nulle prétention à l'exhaustivité, ils se proposent simplement de montrer que la récurrence des images empruntées à la nature concerne l'ensemble des protagonistes du récit et n'ont rien d'accidentel. Ces comparaisons n'ont pas davantage une vocation ornementale. On s'aperçoit qu'elles traduisent déjà une métaphysique.

Ces images annoncent une vision particulière de la création, perçue comme une totalité. Très vite en effet, l'insistance sur la parenté des composantes du monde aboutit à une vision fusionnelle. On peut le pressentir lors de la baignade dans la Rissole : « l'eau était fraîche. Je me suis sentie bientôt aussi fraîche, aussi vive qu'elle. » (p. 94) Mais l'expérience vécue par Françou au bord de la mer exhibe de manière plus éloquente le processus d'osmose. Un soir la jeune fille s'étend à quelques pas de la mer, jusqu'à presque toucher la frange écumeuse qui borde la plage : « C'était l'heure de la marée. Tout d'abord, elle [la marée] n'a pas pris garde à ce [Françou] qui se tenait couché là, sur la plage. Puis je l'ai vue, ingénument, s'en étonner, jusqu'à me renifler. Enfin, elle a glissé son doigt froid entre mes cheveux. » (p. 144) Une double métaphorisation inversée, la réification de la jeune fille et la personnification de la mer aboutit, quelques lignes plus loin, à ce constat d'indifférenciation : « On est eau de mer. » (p. 145) Les battements de son cœur sont perçus comme des mouvements de marée, comme le flux et le reflux de l'océan : « On sent [...] s'emplier et se désemplier cette épaisseur entre les côtes, enfermée. » (p. 133) Ailleurs, c'est avec une fleur ou avec les branches du magnolia de la cour de la ferme que l'osmose est réalisée. Le refus de la séparation identitaire se lit dans l'assimilation du singulier et du pluriel : « Entre mille autres c'est moi qui ai poussé dans le corps de ma mère et qui aie pris cette place qu'une autre aurait pu occuper. Je suis à la fois chacune de ces mille autres et ces mille autres en une personne. » (p. 177)

En outre, l'évocation des lieux s'avère très souvent englobante ; ils apparaissent, la plupart du temps, comme des sortes d'espaces matriciels. Ainsi la maison des Bugues est « une grande maison qui les contenait justement. » (p. 141) C'est un sentiment analogue qu'éprouve Françou dans sa chambre d'hôtel au bord de la mer : « Partout, tout autour de la chambre, le vent, la rumeur de la mer... » (p. 167) Comment ne pas songer à la description de la chambre qui enferme les amants des *Yeux bleus cheveux noirs* « sombre, ronde, on dirait, close, sans fissure aucune autour du corps. » (p. 23) ?

Déjà, on s'aperçoit que les paysages réels servant de cadre à la fiction se trouvent métamorphosés par l'univers fantasmagorique de l'auteure. Ainsi, la couleur bleue revient de manière presque systématique pour caractériser le paysage, comme dans ces quelques exemples : « Je voyais s'allonger dans la vallée l'ombre bleue de la colline de Ziès » (p. 104)

ou bien « Les arbres ont commencé à secouer doucement leurs grandes ramures bleues. » (p. 154) Ailleurs ce sera la brume, la forêt ou encore l'horizon qui revêtira cette couleur ; plus étrangement encore le bruit de la mer devient bleu lui aussi : « ...On entend le bruit bleu et râpeux de la mer. » (p. 119)

Or, la lecture des ouvrages postérieurs à *La Vie tranquille* va nous apprendre que toutes les aurores sont bleues dans l'univers durassien, à commencer par le lever du jour dans la campagne espagnole, dans le roman *Dix heures et demie du soir en été*. Alors que Maria file au volant de la petite Rover noire, avec à son bord l'amant meurtrier, le narrateur évoque le paysage en ces termes: « Après les maisons, les cabanes, il y a le blé. Et rien d'autre que ce blé sous la lumière bleue. Bleu est le blé. » (p.100) Dans *L'Amour* c'est la ville de S. Thala qui est « bleue » (p.20) Du Périgord à la plaine espagnole et à l'Inde la distance est grande, et pourtant l'aube dans la ville de Calcutta revêt la même couleur. Lorsque, dans *Le Vice-consul*, à l'issue de la soirée donnée à l'ambassade, Charles Rossett rentre chez lui, il assiste, pour la première fois dans ce pays, au lever du jour et ce qu'il voit, ce sont « Au loin, des palmes bleues. » (p. 164) Pourquoi cette omniprésence de la couleur bleue ?

Une telle récurrence dans le roman préambule comme dans l'ensemble de l'œuvre, fait que le bleu ne peut être considéré comme une simple caractéristique accidentelle. Elle est bien davantage le signe que cette couleur revêt, aux yeux de l'auteure, une signification profonde. On sait que le bleu est la plus froide des couleurs mais aussi la plus pure après le vide total du blanc, la plus immatérielle. En effet, dans la nature, le bleu est fait de transparence, de vide accumulé. Appliqué aux éléments naturels ou aux objets, il allège les formes, les défait : métamorphosant le réel il est chemin de l'infini, de l'absolu. Le paysage, échappant à la pesanteur de la terre, se dématérialise, semble se fondre dans le vide de l'espace. On comprend mieux dès lors la caractérisation du bruit de la mer, l'océan, cet espace illimité qui ouvre au principe de la vacuité, point sans point d'où tout découle et où tout revient. La brume bleue, devient le symbole par excellence de l'indéterminé, d'un stade de l'évolution où les formes ne se distinguent pas encore, symbole de l'amalgame des trois éléments - air, eau, feu- préexistant à la création, à la fixation des espèces. On fera remarquer en outre que la couleur blanche est, elle aussi, très présente, pour évoquer la brume : « ...la brume du parc a été traversée tout d'un coup de longues coulées neigeuses. » (p. 154) ou le soleil : « En bas, la Rissole coule et il y a un petit soleil mousseux et blanc qui va se lever. » (p. 195) Les oiseaux du bord de mer, les mouettes que François découvre pour la première fois sont « blancs comme le sel » (p.127) Leur caractérisation fait songer aux «blancs éclatements des mouettes de la mer » mêlés aux battements des murs blancs de S.Thala dans *L'Amour*, préfiguration de la prolifération des images de blancheur qui vont véritablement gouverner une pensée de l'indistinction. Cette aspiration à l'indistinction va instiller dans l'œuvre un parfum funèbre, engendrer une prégnance de la mort susceptible de réinstaurer l'unité perdue à la naissance ; ce roman dessine une conception de la mort comme désir de régression.

Un parfum funèbre : la mort ou le désir de régression

« La maison s'est refermée, on ne verra plus leurs regards assemblés autour des mêmes feux. C'est tout. » (p. 142) Cette même formule « C'est tout » servira de titre à l'ultime texte publié, peu de temps avant la disparition de l'auteure. Il est émouvant de voir que la formule qui va clore sa production littéraire, peu de temps avant le terme de son existence, lui sert en même temps d'ouverture.

A la lecture du récit on est frappé par la prégnance de la mort, déjà au niveau de la trame événementielle. Le roman s'ouvre sur la mort de Jérôme et s'achève par la noyade de l'homme rencontré au bord de la mer. Entre les deux il y a le suicide de Nicolas, retrouvé

écrasé sur les rails du chemin de fer : « Il avait les bras allongés en avant, les pieds écartés. Il ressemblait à un oiseau mort. » (p. 111) On ne peut s'empêcher, devant les circonstances de la mort de Nicolas, de penser au fait divers rapporté dans l'un des textes qui composent *La Vie matérielle*. Dans « Le Coupeur d'eau », toute une famille décide de mourir de cette façon. Parce qu'elle ne peut pas payer sa facture d'eau, elle ne voit pas d'autre recours que la mort. La femme et son mari sont allés se coucher avec leurs enfants, sur les rails du T.G.V. La réalité semble avoir rejoint la fiction.

Mais il est une autre manifestation de la mort, plus sournoise, « la mort dans une vie en cours » : « Sur toute ma surface je suis usée d'une usure pour rien, celle du temps qui a passé. » (p. 170) La conscience exacerbée du temps qui passe, signant la disparition inéluctable des êtres et des choses si caractéristique de l'œuvre à venir, est déjà largement présente dans ce roman de ses débuts. La conscience douloureuse des personnages perçoit, derrière chaque élément de la réalité les stigmates de l'écoulement du temps. Françou, alors qu'elle contemple, un soir, les deux magnolias près de la terrasse, surprend la chute d'une fleur dont elle distingue subtilement les nuances d'odeur : « Elle sentait la fleur tombée, une odeur, presque une saveur, très douce et déjà un peu pourrie. » (p. 18) La suavité du parfum ne parvient pas à dissimuler le travail de décomposition déjà entamé. On pense bien sûr aux magnolias de *Moderato cantabile* qui « élaborent leur floraison funèbre dans la nuit noire du printemps naissant. » (p.92) Une autre fois c'est l'odeur des fossés des Bugues qui avertit Françou de l'approche de la mort : « ...c'était celle d'une pourriture, celle d'août qui, en elle, porte toutes les odeurs des mois... » (p. 71)

Cependant, l'image de la mort n'est pas tragique. Rappelons le titre du roman *La Vie tranquille*, le même adjectif caractérise la mort de Nicolas : « maintenant, il est mort, tranquille. La terre est chaude pendant l'hiver. Nicolas doit être au chaud. » (p. 192) C'est l'absence qui est tragique, la conscience de cette absence qui engendre la souffrance, à l'image de celle de Françou éprouvant une incommensurable souffrance sous la forme « d'un grand coup dans le fond du fond de [son] ventre. » (p.192) Très souvent la mort est perçue comme un processus d'amenuisement, de dilution, d'effacement dont témoignent ces commentaires à propos de la mort de Nicolas « Il y a un siècle qu'il est retourné à la mort. » ou bien (p. 201) « Cet ancien vivant. » (p. 182) La mort est plutôt perçue comme un effacement qui abolit la césure d'avec le monde et les autres.

C'est pourquoi la mort par noyade, réalisée ici pour la première fois, trouve de multiples incarnations dans l'ensemble de l'œuvre : le fils de l'administrateur de Sadec se précipitant dans l'océan depuis le pont du navire dans *L'Amant* ou Anne-Marie Stretter disparaissant dans la mer aux Indes. Evoquant la mort de l'égérie de l'Inde blanche, Marguerite Duras tient à préciser qu'elle trouve le terme de suicide impropre : « ...je dirais même pas qu'elle se tue, je dirais qu'elle se donne à la mort. » (*Les Parleuses*, p. 214) Toute la violence incluse dans le verbe se tuer, l'idée de rupture, de changement brutal d'état entre la vie et la mort, se trouvent ainsi occultés dans la terminologie adoptée. La mort devient un mouvement d'abandon empli de douceur, aux antipodes d'un événement tragique. L'auteure précise encore qu'elle « rejoint comme une mer...elle rejoint la mer indienne, comme une sorte de mer matricielle » (*Les Lieux*, p. 78), confirmant ce retour à l'unité primitive que la naissance avait rompue, en même temps que se trouvent explicitement assimilées la mer et la figure maternelle.

Enfin, l'écriture témoigne elle aussi de la fascination pour le vide. Marguerite Duras écrit à partir du manque, du vide, ce mouvement se trouvant illustré de façon exemplaire par *L'Amant*. On sait qu'à l'origine l'ouvrage devait être un album de photos de famille, légendées de sa main. Or, il a suffi d'une image manquante, celle de la jeune fille sur le bac qui traversait le Mékong en direction de Saïgon, lors de la rencontre de l'amant chinois, pour en changer radicalement l'orientation. Mais, déjà, dans *La Vie tranquille*, l'anecdote de la

caisse vide apportée par la mer et répartie à la crête des vagues avec la marée descendante apparaît emblématique de cette fascination pour le vide : « Entre ses quatre planches tenait la place d'une véritable histoire, d'un véritable manque d'histoire qui se criait à la face du ciel. » (pp. 136/137) Cette écriture relève du même mouvement d'effacement que la mort, comme le suggère cette affirmation du *Navire night* : « Ecrire c'est n'être personne. « Mort », disait Thomas Mann. » (p.12)

On s'aperçoit que cette représentation de l'écriture fait écho à la conception que l'auteure a de l'existence. Les mêmes mots reviennent pour évoquer l'écrit et la vie : « Avant moi, il n'y avait rien à ma place. Maintenant, il y a moi à la place de rien. C'est une succession difficile. » (p. 143)

Conclusion

Si, comme le dit Tolstoï, les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon, ce roman met en lumière, pour la première fois, la spécificité du malheur familial que Marguerite Duras a vécu, d'où est né un sentiment complexe à l'égard de « cette famille en pierre » dans lequel amour et haine sont inextricablement mêlés. C'est « cette histoire commune de ruine et de mort » qui va forger sa personnalité d'écrivain, hantée de surcroît par l'ombre de la folie maternelle. Pour la première fois *La Vie tranquille* exhibe la peur de la folie. François surprenant son image dans le miroir de sa chambre d'hôtel se trouve plus que désemparée, ne parvenant pas à coïncider avec cette image d'elle-même, s'efforçant cependant de « rassembler [ses] morceaux qui traînaient dans la chambre. » (p. 133). Elle réussira pourtant à conjurer cette folie dans laquelle plongeront Lol V. Stein et la femme anonyme de *L'Amour*.

Ce roman apparaît également comme un roman fondateur du fait de la caractérisation du paysage qui préfigure l'aspiration à l'indéterminé, l'informe, à la fusion de l'individu dans le Tout. Dans l'univers de Marguerite Duras le sujet cherche à échapper à la conscience de la césure ontologique, il cherche à accéder à l'existence impersonnelle. Il aspire à un état d'indistinction absolue dans lequel s'abolit toute hiérarchie, se résolvent toutes les antinomies – celle de l'homme et du monde, du dedans et du dehors, de Tout et Rien. Cet état fusionnel s'avère accessible entre autres dans la passion absolue, totale et qui comme telle ne peut se vivre, à l'image de celle du frère et de la sœur, passion frappée du tabou de l'inceste. Mais seule la mort, ravissement suprême, effacement, dilution de la personne, peut le réaliser durablement et c'est pourquoi elle apparaît fascinante, réponse au désir obsédant de rejoindre la coalescence.

Enfin, même si le temps imparti ne nous a pas permis de les aborder, nous signalerons pour finir, la présence de thèmes qui vont se révéler être des thèmes majeurs de toute l'œuvre, en particulier ceux de la musique ou de l'enfance.