



HAL
open science

Duras : Gallimard ou Minuit ?

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. Duras : Gallimard ou Minuit ?. Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer. Existe-t-il un style Minuit ?, PUP (Presses Universitaires de Provence); Collection "Textuelles"., pp.103-112, 2014, 9782853999397. hal-01271623

HAL Id: hal-01271623

<https://hal.science/hal-01271623>

Submitted on 9 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Duras : Gallimard ou Minuit ?

Joël JULY

Aix-Marseille Université (AMU),
CIELAM, EA 4235

On lit du Gallimard, des Éditions de Minuit, différemment : ce qui signifie que la réputation publique de ces maisons prépare une écoute : du sévère au raisonnable, du sérieux au rasoir, le sens est déjà donné.

Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », dans *Pratiques de la lecture*, Payot-Rivages, 1985, p. 95

Une certaine confusion existe autour de la maison d'édition à laquelle appartenait Marguerite Duras. Par exemple, Patrick Rambaud en la pastichant sous le pseudonyme de Marguerite Duraille dans *Virginie Q.* puis *Mururoa, mon amour*, publiés chez Jean-Claude Lattès, adopte une couverture qui imite celle, blanche à liséré bleu, des Éditions de Minuit. Certes la première contre-façon intitulée *Virginie Q.*, s'inspire de l'*Emily L.* publié en 1987 chez Minuit, trois ans avant la rupture de Duras avec Jérôme Lindon. Et *L'Amant* dont le succès fixe dans les esprits le rapprochement Duras/Minuit fut aussi publié au 84 rue Bernard-Palissy : ce qui donne deux motifs à Patrick Rambaud d'imiter la couverture des éditions de Minuit et d'associer Duras à celles-ci. Même assimilation si l'on en juge par exemple aux fréquentes allusions que Mathieu Lindon fait à son père et à ses écrivains maisons dans *Ce qu'aimer veut dire* (prix Médicis 2011) :

Mon père étant éditeur de Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Marguerite Duras, Robert Pinget, Pierre Bourdieu et Gilles Deleuze, j'ai été familier de plusieurs grands auteurs reconnus¹.

Or Duras, comme Robert Antelme, son époux, comme Dionys Mascolo, le père de son fils Jean, travaillent chez Gallimard ou pour sa collection de *La Pléiade*, et ils publient sous le giron de Gaston, Robert et Claude, flanqués d'un Raymond Queneau, qui fut un intime de Duras. Les trois quarts de la vaste production romanesque et théâtrale de Duras appartiendront au catalogue Gallimard et celle-ci ne fait que trois incartades, trois infidélités dans sa carrière d'écrivain : en 58 pour *Moderato cantabile*, en 1969 pour *Détruire dit-elle* et à partir de 1974 pour *Les Parleuses*, *Le Camion* et *Les Lieux de Marguerite Duras* jusqu'aux *Yeux bleus cheveux noirs* et *Emily L.* en 1987. Mais si relativement bénignes que puissent paraître ces embarquées chez Lindon, l'histoire littéraire leur donnera de lourdes conséquences. D'abord une certaine méprise au sujet de Duras, rangée chez les Nouveaux Romanciers : Ricardou la met définitivement à l'écart du groupe en 1972² à la suite du colloque de Cerisy mais Duras depuis le début se distingue elle-même d'écrivains comme Robbe-Grillet ou Butor car elle réfute la construction ludique ou méthodique des Nouveaux Romains³. Ricardou comme Duras ont néanmoins profité de cette promiscuité éditoriale qui permettait un étiquetage identique. Comme le dit Jean Vallier, son biographe, Marguerite Duras par le passage chez Minuit en 58 se permet « de rejoindre avec succès (non sans une certaine publicité bénéfique à sa carrière) les rangs du Nouveau Roman⁴ ». Elle rompra dès 1963 dans des entretiens avec le groupe avant-gardiste :

Je préfère encourir les risques d'une erreur personnelle que ceux, codifiés, d'une erreur d'autrui. Le nouveau roman reste une expérience intéressante, certes, mais qui, d'après moi, n'atteindra jamais les

1 Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011, p. 14.

2 Voir ses propos dans les premiers chapitres du *Nouveau Roman* pour la collection *Écrivains de toujours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

3 Voir Jean Cléder, *Trajectoires d'une écriture*, Paris, éd. Le Bord de l'eau, 2006, p. 21.

4 Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 273.

grands élans littéraires de tous les temps du fait que son projet est dogmatique et fragmentaire et qu'il porte surtout sur l'interdiction du droit de l'écrivain à disposer de sa propre folie⁵.

C'est un différend romantique qui semble distinguer Duras des auteurs qui ont accepté l'étiquette du Nouveau Roman, une question d'inspiration. Et Christiane Blot-Labarrère, lorsqu'elle parle chez Duras d'une « palpitation métaphysique, intraduisible, encore que tout son effort d'écrivain porte sur sa traduction⁶ », nous place en plein cœur du sujet stylistique dont nous voudrions faire la clé de voute du choix éditorial.

Choix de la maison d'édition

Pourtant, convenons-en le plus rapidement possible, les changements de cap éditoriaux de Duras ont des prétextes moins littéraires que pratiques.

Jean Vallier comme Laure Adler, biographes de Duras, expliquent le passage de Duras chez Jérôme Lindon par des contingences : rencontres, amitiés, mésententes, impératifs contractuels, propositions financières, commodités chronologiques... Entrons dans le détail : à partir de son deuxième roman publié, *La Vie tranquille*, en janvier 1945, Duras se met naturellement sous le contrôle de la famille Gallimard bien que le roman soit jugé durement par Marcel Arland et même par l'ami Queneau⁷. Pourtant, Duras garde une certaine amertume face à l'exposition que Gaston Gallimard donnera au volume. On peut évoquer une friction épistolaire entre elle et lui, sept mois plus tard, en juillet 1945, lorsque le manque de papier met *La Vie tranquille* en rupture de stock et que la maison Gallimard ne le privilégie pas dans ses réimpressions urgentes⁸ : « Comme il me plairait, écrit-elle au patron de Gallimard, que vous tiriez Queneau à 20 000 et Aragon à un mauvais tirage même si ce rajeunissement de votre maison comportait quelque sacrifice financier. » De là date certainement la grande sensibilité de Duras pour le goût du risque en matière éditoriale et sa tentative, plusieurs fois entravée mais toujours réactivée, d'avoir sous son égide une collection autonome et innovante.

Passons une décennie : si les comptes financiers de Duras se sont renfloués par la vente des droits à l'adaptation cinématographique de René Clément d'*Un barrage contre le Pacifique*, en 1956, une lettre à Claude Gallimard citée par Jean Vallier montre son mécontentement que les publications successives du *Marin de Gibraltar*, des *Petits Chevaux de Tarquinia* et du *Square* par Gallimard n'aient pas permis de limiter les débits de Duras sur son compte de la maison rue Sébastien-Bottin ; dette que l'écrivaine creuse sans grande limite ni vergogne pour entretenir son fils, Jean surnommé Outa, payer par exemple les inlassables leçons de piano qu'elle lui fait donner depuis la fin de 1954⁹ et surtout acheter à cette époque la maison aux armoires bleues de Neauphle-le-Château¹⁰. Or, malgré les aides ponctuelles de la maison Gallimard, Duras se laisse solliciter ou se décide d'elle-même pour de multiples motifs, difficiles à démêler, à aller voir si l'herbe est plus verte aux éditions de Minuit et elle fait paraître *Moderato Cantabile*, et pour l'instant seulement ce roman-là, chez Jérôme Lindon¹¹.

Parmi les raisons qui l'incitent, en 1957, à vouloir changer de maison d'édition, les ventes très modestes de son livre précédent tiennent certainement une place importante, nous dit Jean Vallier. Qu'elle ait alors ressenti le besoin de « tenter sa chance ailleurs » n'a rien de surprenant. A partir de là, le choix des Éditions de Minuit s'imposait. Outre les avances pressantes que lui faisaient Jérôme Lindon et Alain Robbe-Grillet¹² [...], elle entrait pour ainsi dire dans une famille avec laquelle elle

5Entretien avec Alain Hervé, *Réalités*, n° 206, mars 1963.

6J. Cléder, *op. cit.*, p. 25.

7Voir Laure Adler, *Marguerite Duras*, coll. « Folio », p. 321-2.

8*Ibid.*, p. 340.

9*Ibid.*, p. 485.

10J. Vallier, *op. cit.*, p. 214-5. Plus un courrier cité p. 279.

11J. Vallier, *op. cit.*, p. 283 à 289.

12Dans une autre publication, Duras évoque avec quelque forfanterie les sollicitations pressantes du groupe Minuit : « vingt coups de téléphone en un an » de la part de Robbe-Grillet, affirme-t-elle dans *Le Monde extérieur, Outside 2*, P.O.L., 1993, p. 23.

avait de fortes affinités¹³. La présence dans l'orbite des Éditions de Minuit de Georges Bataille et de la revue *Critique*, l'influence de Maurice Blanchot auprès de cette revue, le respect qu'elle éprouvait à cette époque pour ce qu'écrivait Nathalie Sarraute, ajoutés à son admiration pour l'œuvre de Samuel Beckett..., autant d'excellentes raisons pour rejoindre une cohorte qui commençait à faire beaucoup parler d'elle. Alain Robbe-Grillet avait reçu le Prix des Critiques pour *Le Voyeur* deux ans auparavant, et Michel Butor venait de remporter le Renaudot pour *La Modification*, louée unanimement par la presse. Un facteur extra-littéraire a également joué un rôle : l'alignement des Éditions de Minuit – à travers la collection *Documents* - sur le courant d'opinion hostile à la guerre d'Algérie¹⁴.

De retour chez Gallimard qu'elle ne peut que remercier de son autorisation pour une incartade chez Lindon, et pour la mensualisation qu'il lui accorde à partir de 1959, Duras publie donc sous la collection blanche ses œuvres majeures : *Hiroshima, Dix heures et demie du soir, L'Après-midi de M. Andemas, Le Ravissement, Le Vice-consul* jusqu'à *L'Amante anglaise* en 1967. Une querelle l'oppose à nouveau à Claude et Robert Gallimard lorsqu'elle constate l'absence de ce dernier volume en mai dans les librairies de Cannes¹⁵. Il y a un peu de mauvaise foi de la part de Duras dont *L'Amante anglaise* se vend en fait plutôt bien. C'est peut-être ce qui pourtant, un an plus tard, en 1968, la décide derechef à proposer *La Chaise longue* à Jérôme Lindon. Bien dans la manière de son goût interventionniste, il suggère à Marguerite Duras de changer de titre. Elle propose le mot *détruire*, et Alain Robbe-Grillet ajoute, comme dans un jeu métalectique : *dit-elle*. « *Détruire, dit-elle*, titre durassien en diable, qu'elle accepta avec enthousiasme », commentera Robbe-Grillet dans un entretien avec Laure Adler en 1996¹⁶. Elle met donc les Gallimard devant le fait accompli et insiste pour qu'une collection politique voie le jour chez eux sous son contrôle (collection qu'en définitive, elle n'obtiendra que chez P.O.L en 1986¹⁷ tout de suite après lui avoir confié la publication de *La Douleur*). Duras décrit elle-même *Détruire, dit-elle* comme un ouvrage « très court, très simple, complètement subversif¹⁸ » et c'est peut-être cette dimension, entre autres facteurs, qui va l'inciter au cours des années 1970 à jouer sur le duo/duel Gallimard/Minuit pour les œuvres livresques qu'elle publiera dans cette période, plus largement consacrée au cinéma. Effectivement les œuvres de Duras deviennent très courtes et les plus courtes d'entre elles, surtout les plus instables sur le plan générique, sont confiées à Minuit. Gallimard prend *L'Amour* en 72 mais c'est une suite de *Lol V. Stein*, publié huit ans plus tôt, *India song, Nathalie Granger*. Et en revanche, les livres d'entretien (*Les Parleuses, Les Lieux*), les recueils d'article (*L'Été 80*) passent chez Minuit. Plus profondément, c'est encore un désaccord de Duras avec les Gallimard quant à la promotion de ses œuvres qui l'oriente plus franchement vers Minuit.

Cher Claude, on est de vieux amis, je peux vous le dire parce que je le pense : il y a quelque chose qui ne va pas dans votre distribution, dans le lancement (vilain mot, mais lequel employer ?) de ce genre de livres. Ou bien je me trompe complètement et ce sont mes livres qui ne se vendent plus. C'est possible. Je veux en avoir le cœur net. C'est pour ça que j'ai donné [*Les Parleuses*] à Lindon¹⁹.

La lettre date du 1^{er} février 1974. Duras s'assied sur l'ardoise financière qu'elle a chez Gallimard et qui s'élève à ce moment-là à trois millions de francs. Or bientôt les ventes en livre de poche des romans des années 1950 et 1960, longtemps méprisées par Duras elle-même, permettront d'éponger cette dette, que d'ailleurs les Gallimard passaient sous silence et avaient la munificence, la décence

13Pour exemple de cette assimilation, le début de la critique de Jean Mistler, pour *L'Aurore* du 12 mars 1958 (parue dans *Moderato Cantabile*, Minuit double, p. 148), « Un essai non une œuvre achevée » : « Mme Marguerite Duras a rejoint aux Éditions de Minuit où paraît son nouveau livre MC, MM. Butor, Robbe-Grillet et Claude Simon, la jeune et intéressante équipe de ces romanciers-enregistreurs, pour qui l'écrivain doit être rigoureusement absent de son récit et se borner à rapporter, en vrac, comme elles lui parviennent, ses sensations à l'état brut. Mme Duras ne fait pas figure de tardive recrue dans ce groupe. Son livre, *Le Square*, paru il y a trois ans je crois, ressortissait déjà à la même esthétique, les rendez-vous sur un banc public de son terne héros et de sa médiocre héroïne étaient, dans la lenteur et la banalité voulues de leur conversation, comme une première épreuve de *Moderato cantabile*. »

14J. Vallier, *op. cit.*, p. 285-6.

15Voir L. Adler, *op. cit.*, p. 628-9 ou Vallier, *op. cit.* p. 526.

16L. Adler, *op. cit.*, p. 636.

17Ibid., p. 820.

18Message de Marguerite Duras du 3 février 69 à Londres chez Hamish Hamilton, cité par J. Vallier, *op. cit.*, note 174, p. 577.

19J. Vallier, *op. cit.*, p. 624.

et l'intelligence de ne pas réclamer à l'avidement et versatile écrivaine. Mais la manne financière des achats en poche (c'est le cas de le dire) aidant, Duras est désormais relativement libre de choisir son éditeur²⁰ et elle reste donc logiquement chez Minuit pour des œuvres plus narratives telles que *L'Homme assis dans couloir*, *La Maladie de la mort* et *L'Homme atlantique* qui verront le jour entre 1980 et 1982, dont, à les considérer structurellement comme des romans, on ne peut encore réprimer un doute, une hésitation, peut-être celle de Duras également, foncièrement, vu leur format très mince. *L'Amant* doit d'ailleurs lui aussi être un texte court, de commande, qui accompagnera un cahier photographique, un « beau livre ». Ce sera d'ailleurs la cause du premier titre pressenti « La Photographie absolue » et la source de cette longue méditation descriptive sur la photo absente lors de la traversée du bac du Mékong dans les cinquante premières pages de l'ouvrage²¹. Mais, bien qu'écrit en trois mois, le texte prend de l'ampleur²² et Irène Lindon qui le lit en une nuit dépêche son père pour convaincre Duras de le publier sous forme de roman²³. Bilan des courses : *Apostrophe* en tête à tête avec Bernard Pivot, critique enfin unanime, Prix Goncourt, près de deux millions d'exemplaires vendus du vivant de Duras, l'un des plus gros succès de l'édition française depuis la dernière guerre.

Dans la deuxième moitié des années 80, Duras publie chez POL, qui lui offre une collection à diriger, *La Douleur* et *La Pluie d'été* ; mais certainement fidèle à l'idée de suites (*Le Ravissement...*, *Le Vice consul*, *L'Amour*, *India song*, tout le cycle indien chez Gallimard, *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*, tout le cycle Atlantique quasiment chez Minuit), il doit sembler logique à Duras de publier *L'Amant de la Chine du Nord* chez Minuit. A l'automne 90, elle fait parvenir un manuscrit de 213 pages à Lindon. Il le garde deux mois et le lui renvoie raturé en rouge, avec des coupes estimées selon les points de vue de 31 à 59 pages²⁴. La rupture est définitive et la formule de Duras pour juger l'attitude de Lindon cinglante : « platitude du plat serait le mot pour dire la mort du livre par votre main opérée²⁵. » Plusieurs petits conflits avaient tout de même préparé cette séparation tonitruante : Duras trouve que Lindon ne prend pas assez de risques et n'aime finalement que la littérature grammaticale, elle supporte mal son empressement à mettre les manuscrits à la fabrication sans la prévenir²⁶ et surtout a finalement souffert du battage médiatique autour de *L'Amant* dont elle rend Lindon coupable par son zèle à exploiter son image²⁷. Mathieu Lindon dans *Ce qu'aimer veut dire* commente :

Après le succès de *L'Amant*, Marguerite Duras et mon père se fâchèrent. Une collègue du journal interviewa celle-ci à la sortie d'un de ses livres suivants et me raconta ensuite avec délicatesse pour que je ne risque pas d'être humilié, ce que Duras déversait sur mon père²⁸.

20« Cher Claude, cher Robert, Je vous en supplie, ne faisons plus d'histoires avec les livres publiés ici ou là. C'est normal que je donne aussi un livre à J. Lindon. Il publie un livre sur mes textes ces temps-ci, c'est un risque et il l'a pris. Je suis à tout le monde. Vous avez le principal de mon œuvre. Laissez-moi cette liberté de vous être parfois infidèle. J'ai cassé tous mes mariages, vous savez bien comment je suis, je ne supporte plus aucune contrainte. » (Lettre du 28 avril 1977, J. Vallier, *op. cit.*, p. 628-9) « Le principal de mon œuvre » écrit Duras en forme d'excuse : elle ne s'attend décidément pas à ce qui va lui arriver dans les années à venir !

21Tel qu'il paraîtra chez Minuit !

22Extraits du journal de Dominique Noguez en ce qui concerne des informations de Jérôme Lindon sur la publication de *L'Amant* : vendredi 3 janvier 1986, « [J. Lindon] en vient à me parler de Marguerite (qui fit un sacrifice du même genre, sur son conseil, en abandonnant des parties entières de *La Photographie absolue* pour en faire *L'Amant*). » Mardi 14 janvier 1986, à propos des droits d'auteur, Lindon confie à Noguez « Elle a 12 ou 13%, je ne sais plus ». Outa lui-même disait pourtant à Pascal Gallet qu'elle touchait 10 francs sur chaque *Amant* vendu, soit 20%. Peu importe : mieux vaut un éditeur qui paie mal et s'intéresse à ce que vous faites qu'un éditeur qui paie... tout aussi mal et ne s'y intéresse pas. » (*Duras, Marguerite*, 2001, Flammarion, p. 181-182)

23L. Adler, *op. cit.*, p. 784.

24Ibid., p. 854-855.

25Archives de l'IMEC, citées par Laure Adler, *op. cit.*, p. 855.

26L. Adler, *loc. cit.*

27J. Vallier, *op. cit.*, p. 849.

28Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, *op. cit.*, p. 265. Et on répondrait au flot d'injures de Duras, cette citation que Mathieu Lindon impute à son père : « Le triomphe de la littérature, très bien, mais pas au point de se faire emmerder » (p. 264).

Elle le traite de voleur, de pickpocket. Duras retourne donc dans le giron de Gallimard. La boucle est bouclée. Jean Vallier interroge Irène Lindon en 2008. Celle-ci lui confie :

Oui, je pense qu'il était très affecté. Et en même temps, il savait que c'était miraculeux..., il a toujours été très reconnaissant envers elle de lui avoir donné *Moderato Cantabile* ; car normalement, elle aurait dû rester chez Gallimard. Il savait qu'il avait été privilégié en ayant eu ce texte-là²⁹.

Sans rancune apparemment pour ces fracas éditoriaux à coups médiatiques.

Mais si le style Minuit avait libéré l'écriture durassienne...

Or il s'avère que les œuvres qui sont inscrites chez Minuit pourraient être au regard de l'écriture romanesque des sortes de palier. Si Duras vient, fortuitement ou volontairement, aux éditions de Minuit, cette occasion semble lui permettre de franchir du point de vue de l'argument narratif une étape vers l'immatériel et du point de vue de la pratique scripturale une accentuation de son « écriture blanche », selon l'étiquette adoptée par Roland Barthes.

Influencé par sa bibliothèque personnelle, un lecteur fera d'un livre des éditions de Minuit une lecture savante pour ne pas dire *a priori* analytique. Cette assurance favorise certainement chez Duras un travail sur l'ellipse et sur l'épure (le choix de titres discursifs comme *Moderato cantabile* ou *Détruire, dit-elle* en témoigne) et une plus grande audace sensuelle (pas seulement avec *L'Homme assis dans le couloir* mais aussi dans *La Maladie de la mort*, *L'Amant*, *Les Yeux bleus cheveux noirs* qui paraîtront encore chez Minuit quand pour *La Pluie d'été*, roman d'un inceste symbolique, moins érotiquement marqué, Duras passera chez P.O.L.³⁰).

Pour *Moderato cantabile*, on pourrait remarquer un travail sur l'incongruité des dialogues : très fréquents, comme pour brouiller les pistes génériques et montrer une déviation chez Duras vers le théâtre, ils remettent pourtant en cause la possibilité pour les personnages de se livrer, de communiquer selon un modèle normal, banal. Au-delà, la multiplication des phrases nominales, strictement informatives, didascaliques, sera largement repérée. « On dirait qu'à partir de 1960 environ, l'usage de cette écriture « pauvre », utilitaire, presque télégraphique, va quitter, chez Duras, les coulisses de l'écrit théâtral ou de l'écrit cinématographique préparatoire pour gagner [...] tous les textes³¹. »

Pour *Détruire, dit-elle*, Duras parlera elle-même d'un roman « cassé du point de vue romanesque³² ». Destruction qui aboutira symboliquement au « visage détruit », mise en abyme de l'écriture durassienne, qui clôt l'incipit de *L'Amant*³³, destruction à tendance poétique, disait Madeleine Borgomano³⁴. Dans son article « Sur *Moderato cantabile* et *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras : personnages sans point de vue, points de vue sans personnage », le stylisticien Gilles Philippe montre que la rupture se fait d'abord en 1958 à partir d'une technique de neutralisation du point de vue du personnage qui assure pour elle une sortie radicale d'une esthétique d'intériorité puis en 1968 par des procédés cinématographiques qui annulent le plus possible le « surplombement narratif³⁵ ».

À partir de 1980, c'est le passage à « l'écriture courante », qui parachève tous les traits déjà énumérés mais on notera toujours davantage de métatexte. Les procédés qui déréalisent la fiction s'accélérent : « En fait, si tout romancier fictionnalise le réel, le procédé est poussé jusqu'à la caricature chez Duras qui l'explicite à outrance, de sorte qu'il devient une espèce de commentaire métatextuel du processus même de l'écriture³⁶. » La prolifération des usages du conditionnel en

29J. Vallier, *op. cit.*, p. 930.

30Évidemment la fréquentation de Yann Andréa ne peut pas être négligée dans cette audace.

31Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 25.

32J. Vallier, *op. cit.*, p. 579, explicité en note 3, p. 656 dans un entretien avec Jacques Rivette pour *Les Cahiers du cinéma*, n° 217.

33Texte sur lequel a planché la promotion des certifiés de Lettres modernes 2012 pour l'épreuve de langue française.

34Voir Bernard Alazet, Christiane Blot-Barrère, Robert Harvey, dir., *La Tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 15 sq.

35Marguerite Duras 4 : *le personnage, miroitement du sujet*, textes réunis et présentés par Florence de Chalonge, Caen, Lettres modernes, Minard, 2010, chapitre 4 pour la participation de Gilles Philippe, p. 85.

témoigne : Duras le revendique par exemple dans une épigraphe de la version textuelle du *Camion* pour laquelle elle recopie un article du *Bon Usage* de Maurice Grevisse :

[il est employé aussi] pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction (en particulier un conditionnel préludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu)³⁷.

C'est aussi la confusion entre le narrataire et un personnage dans *La Maladie de la mort* et *L'Homme atlantique*, les adresses au lecteur dans *L'Amant*, les « couloirs scéniques³⁸ » dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le « déplacement du centre du récit vers le destinataire³⁹ », qui vont créer l'illusion du roman de voix, lequel exerce pleinement son autorité monologique pour insinuer le doute sur sa nature, sa démarche, son ancrage temporel, bref sa place.

Effectivement, en 1987, dans *La Vie matérielle*, Duras se souvient de ses penchants normatifs en début de vie : « Je regrette beaucoup d'avoir été ainsi, réglementaire mais jamais contente⁴⁰. » On peut donc penser que ses lectures des années 1950, la rencontre avec Robbe-Grillet aiguisent ses remords et son envie de dépasser les cadres institutionnels de l'écriture, que la publication chez Minuit va tout à coup autoriser. « Flic envers elle-même » quant à sa difficulté à s'émanciper des canons classiques, Duras va procéder au gauchissement de son style.

Il est désormais de tradition dans les études critiques de dater de *Moderato cantabile* (1958) la première mutation poétique significative qui fait adopter à Duras une écriture sobre, épurée et alittéraire, qui vérifie pour partie ce qu'on a appelé la cure d'amaigrissement du roman français des années 1950, mais qui correspond à une aimantation – encore cependant très contrôlée – vers une forme étique, « une façon d'aller à l'os, au plus pauvre de la phrase [...] car c'est là que la force se tient⁴¹ » : réduction du régime phrastique, restriction du volume lexical, défaut fréquent de syntaxe, battement rythmique de la répétition⁴².

Christiane Blot-Labarrère fait une énumération encore plus exhaustive de la stylisation à laquelle parvient Duras :

Souvent, la primauté du signifiant sur le signifié, la valorisation du mot, une pronominalisation ambiguë, la rupture du pacte énonciatif, le goût du fragment, la conversion sensible des signes dans l'aire symbolique du langage ou encore la ponctuation, l'itération, l'ellipse, attestent d'une part d'un discours autoréférentiel, autotélique tel qu'il dévoile la part invincible de la subjectivité. D'autre part, d'un support verbal qu'on aimerait dire phonique, ou plutôt musical, tant la majorité des phrases s'entend aussi bien qu'elle se lit⁴³.

Pour Dominique Noguez, il faudrait aussi prendre en compte de manière évolutive le foisonnement des hyperboles, des renchérissements lexicaux, de l'abstraction de la langue par des phénomènes de nominalisation⁴⁴, tous procédés qui transforment le texte en parole et la parole en événement⁴⁵.

36 Isabelle Daussaint-Donneux, « Duras, là où la marge devient norme », *Marges et Transgressions*, Anne Cousseau, Dominique Denès, dir., Presses universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 252.

37 M. Duras, *Le Camion*, éd. de Minuit, 1977, p. 11-12. Voir aussi Dominique Noguez, *op. cit.*, 2001, p. 49, 51, 54.

38 Voir l'article de Joëlle Pagès-Pindon, « L'illimité de la scène durassienne » in *Marges et Transgressions*, p. 171-180.

39 Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 28-30.

40 M. Duras, *La Vie matérielle*, Paris, [P.O.L, 1987] coll. « Folio » 1994, p. 13.

41 Dominique Noguez, *op. cit.*, 2001, p. 25-26.

42 Dominique Denès, « Les gauchissements de l'écriture durassienne », *Marges et Transgressions*, Anne Cousseau, Dominique Denès (dir.), Presses universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 290.

43 *La Tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 99-100.

44 D. Noguez, *op. cit.*, p. 46-47.

45 « Refusant toute inféodation à une école, à un système de pensée, sa pratique s'inscrit toujours dans un léger décalage par rapport aux tendances de son temps. Ainsi, si l'on retrouve certaines caractéristiques du patron phénoménologique en cours de stabilisation, il n'y a pas à proprement parler de pensée phénoménologique dans son œuvre. De la même façon, si ses incursions chez Minuit – alors qu'elle est sous contrat avec la maison Gallimard –, trahissent bien la volonté de s'inscrire dans le champ sinon de l'avant-garde, au moins de la nouveauté, elle reste en-deçà de nombreuses expérimentations menées par les auteurs de sa génération. Marguerite Duras n'a donc pas totalement épousé les modèles de son époque : la réinvention de sa langue les a peu à peu subsumés en instaurant la discursivité adressée [...] » : compte-rendu de la thèse de Sandrine Vaudrey-Luigi, *Une « liberté souvenante ». La langue romanesque de Marguerite de Duras*, Université Sorbonne Nouvelle, novembre 2011, paru dans le bulletin de la Société Marguerite Duras, n° 29, p. 51.

Mais pour Dominique Denès, le gauchissement thématique et stylistique passe également par un « gauchisme, schisme contraire à l'orthodoxie du Parti⁴⁶ ». Exclue du PCF en 1950 pour son inconduite morale, Duras profite de *Moderato Cantabile* (et de sa publication chez Minuit) pour y mettre en scène le désœuvrement bourgeois. À partir de *Moderato*, l'œuvre de Duras se rend sensible à « trois grandes options : l'introduction de personnages oisifs, et, avec eux, de l'érotisme, la dévalorisation du travail manuel [...], l'aversion déclarée envers l'écriture communiste et "son mode de récit exhaustif"^{47,48} ». Il est un fait que Duras cherche depuis longtemps à écrire sur l'insignifiance comme le prouve dès 1947 la tentative avortée de *Théodora*⁴⁹, le climat de dérégulation qui baigne les premières pages d'*Un Barrage...*, ou le motif des vacances oisives, excédées de chaleur dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

Or, lié à la vacuité existentielle, le déportement érotique, bien visible dans le suprême désir qui trouble les protagonistes de *Moderato Cantabile*, sera confirmé par *Hiroshima mon amour* en 1959, *Le Ravissement de Lol V. Stein* en 63 mais surtout l'audacieuse première version de *L'Homme assis dans le couloir* qui fut écrite à la fin des années 50, publiée en 1962 dans la revue de *L'Arc* et effectivement reprise chez Minuit en 1980. La rencontre sulfureuse avec Gérard Jarlot date de 1956 et l'écriture de *Moderato cantabile* suit cette rencontre d'un semestre⁵⁰. « Ce que je raconte dans *Moderato cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... Et à partir de là les livres ont changé. [...] je pense que le tournant, le virage vers... vers la sincérité, s'est produit là », confie Duras à Xavière Gauthier⁵¹. Cette folie passionnelle, accentuée par les premiers signes d'alcoolisme, traumatisée par le décès de la mère Marie Donnadiou⁵², met donc une expérience incontournable dans la biographie durassienne que les fictions et autofictions ultérieures ne pourront plus contourner. *Moderato cantabile* est d'ailleurs outrageusement dédié à Gérard Jarlot, qui était pourtant marié et père de famille.

Dominique Denès, toujours dans le même article du recueil *Marges et Transgressions*, place un deuxième écart de Duras vers le gauchissement dans *Détruire, dit-elle* qui met à sac trois refuges sociaux que sont « la famille, le travail et la langue, soit les principales forces coercitives aliénant l'être et son désir⁵³ » ; un livre « radicalement révolutionnaire », dira Robert Gallimard, beau joueur⁵⁴. Ce serait le démarrage d'une vague contestataire qui recouvre les textes de 1969 à 1970 et dont « l'expression la plus explicite se lit dans les entretiens des *Parleuses* (1974) et du *Camion* (1977) », deux œuvres publiées chez Minuit⁵⁵. Effectivement Marguerite Duras veut utiliser son texte comme une arme politique : « L'écrivain doit être un agent actif de la destruction de la bourgeoisie et des vieilles règles sociales⁵⁶. »

Malgré les trois idées que nous avons souhaité avancer, celle d'une audace langagière, d'une audace sensuelle, d'une audace politique, par Minuit permise, nous sommes bien convaincus de n'avoir pas donné tous les gages que dans le cas de Duras, un style isolément attribuable à la maison Lindon puisse se dégager. Et pour cause, nous n'y croyons guère. Et nous nous rangerions plus volontiers sous la bannière de Gilles Philippe, parce qu'elle nous arrange bien et permet un heureux dénouement. Gilles Philippe parle en effet d'un style bleu et noir, polarisant chaque couleur vers l'une des deux maisons d'édition qui ont facilité la carrière de Duras :

On pourrait presque résumer l'histoire de la littérature française du second xx^e siècle à trois de ses grands mythes : il y eut le style NRF, il y eut le style Minuit, il y eut le style Duras. Du premier, tout a été dit, et l'étiquette est rarement positive ; c'est le style de l'autre : conservateur, propre et limpide.

46D. Denès, art. cit., p. 289.

47M. Duras, *Les Parleuses*, Paris, éd. de Minuit, 1974, p. 237.

48D. Denès, art. cit., p. 289.

49L. Adler, *op. cit.*, p. 387.

50J. Vallier, *op. cit.*, p. 247.

51M. Duras, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 150.

52L. Adler, *op. cit.*, p. 483.

53D. Denès, article cité, 2006, p. 291.

54J. Vallier, *op. cit.*, p. 555.

55Ibid., p. 292.

56L. Adler, *op. cit.*, p. 636.

L'expression se diffusa plus tard qu'on ne le croit, vers la fin des années 1950. C'est l'époque où, justement, Duras fit sa première infidélité à Gallimard. Si ses raisons ne furent pas d'abord littéraires, elles le devinrent, dès lors qu'elle cessa de se reconnaître dans le style « harmonieux » de ses premiers romans, ceux qui précèdent *Moderato Cantabile* chez Minuit en 1958. Au « style Minuit », on prête des qualités presque inverses de celles du style Gallimard : explorateur, sans compromis avec la norme, sans souci même de lisibilité. Bleu, malgré le liséré noir, le style NRF ; noir, malgré l'étoile bleue, le style Minuit. Bleu et noir, le style Duras⁵⁷.