Anne COUSSEAU, Dominique DENÈS, dirs, *Marguerite Duras. Marges et transgressions*

Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. Le texte et ses marges, 2006, 299 p.

Catherine Vogt

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/162>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.162

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

ISBN : 978-2-8143-0003-3

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Catherine Vogt, « Anne COUSSEAU, Dominique DENÈS, dirs, *Marguerite Duras. Marges et transgressions* », *Questions de communication* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.162>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Anne COUSSEAU, Dominique DENÈS, dirs, *Marguerite Duras. Marges et transgressions*

Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. Le texte et ses marges, 2006, 299 p.

Catherine Vogt

RÉFÉRENCE

Anne COUSSEAU, Dominique DENÈS, dirs, *Marguerite Duras. Marges et transgressions*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. Le texte et ses marges, 2006, 299 p.

- ¹ *Marguerite Duras. Marges et transgressions* reprend les actes d'un colloque qui s'est tenu les 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005 à l'université Nancy 2, avec le soutien de la Société Duras (Angleterre). En fin de volume, plusieurs photographies de l'écrivaine sont indexées ; elles sont signées Fabienne Fabre. L'examen de l'œuvre – comme celui de la figure de l'auteur – semblent indissociables de l'image aux marges du texte. Dans sa présentation, « Le périmètre illimité de l'écriture », Madeleine Borgomano (université d'Aix-en-Provence) parle aux « endroits des bords » (p. 24) de l'écriture et rappelle que, dans le processus de création de Marguerite Duras, s'entremêlent – cycliquement – écriture et histoire de l'écriture. Dans ce rapport entre textes et marges paratextuelles, le film devient la diégèse de plusieurs livres combinés. Paradoxalement, ce refus de la représentation univoque relance l'écriture au « point d'arrêt » (p. 18) qu'il représente. Or, ce dépassement de l'écriture comme transgression d'un interdit marque de « nouvelles frontières narratives » (p. 23). Une démonstration visant à mettre en lumière le fait que le brouillage des codes référentiels travaillés par Marguerite Duras au fil des réécritures, repose sur la multiplication des plans énonciatifs. Ainsi la confusion de la limite entre le texte et son écriture, entre le début et la fin, entre le

dedans et le dehors, représenterait-il « une profonde subversion » (p. 23) de cette limite. Mais de quelle transgression s'agit-il ?

- 2 À partir de divers domaines disciplinaires (littérature, théâtre, cinéma, photographie, stylistique) réunissant plusieurs intervenants d'horizons différents (Suède, Italie, Belgique, Japon, États-Unis, France), la perspective de recherche se donne à réfléchir la modernité de cette attraction des marges dans l'écriture non bornée de l'écrivaine. Aussi l'ensemble de l'appareil critique s'organise-t-il en six grandes familles accidentelles et explore-t-il les significations et formes de décentrage de quelques figures de la marginalité.
- 3 La première partie s'interroge sur le traitement spatio-temporel. Sylvie Loignon (université de Caen) retrouve le lieu du film dans l'analyse de la récurrence du concept de nuit dans *Nuit noire*, *Calcutta*. Dans ce court métrage, l'espace est délimité par la trajectoire de l'homme dans la nuit que la caméra suit dans le déséquilibre de l'ivresse. Le temps est donné comme un instant de dehors (Maurice Blanchot, Gilles Deleuze) suspendu entre l'homme et la femme, le jour et « l'autre nuit » (p. 34). Patrick Vayrette (université de Bourgogne) s'arrête sur l'imaginaire géographique de l'auteure dans ses premiers romans. Il définit les lieux marginaux dans l'œuvre comme des espaces de systèmes d'opposition. La marge, que constituent ces espaces, propose une alternative « [aux] faux-semblants, la gangue des apparences, le carcan des conventions, le poids des habitudes » (p. 48). Elle serait la respiration possible entre la langue et les normes du bon usage, comme le montre plus loin Chloé Chouen-Ollier (université Paris 3) d'un point de vue linguistique (pp. 239-246). La subversion du rapport entre langue et écriture y sous-tend le processus même d'apparition de langage innovant dans la phrase.
- 4 La deuxième partie circonscrit plusieurs figures de la marginalité dans des thématiques qui traversent l'œuvre. Yann Mével (université de Tohoku, Japon) met en rapport la chute des corps chez Marguerite Duras et Samuel Beckett. *C'est tout* nuance le négativisme de Samuel Beckett en « aspiration apocalyptique » (p. 62) plutôt que pulsion de mort. Cette dernière ne serait rendue tragique chez Marguerite Duras qu'à partir du moment où la vie continue après elle. Monique Pinthon (université de Poitiers) définit le personnage durassien comme étant à la marge et « se traduisant par une attitude de refus » (p. 63). Les protagonistes des romans de Marguerite Duras sont délogés de leur identité sociale et cette particularité hors norme leur permet une démarche d'émancipation. Ainsi la présence des personnages échappe-t-elle aux lecteurs. Thomas F. Broden (Purdue University, USA) met en parallèle histoire et analyse culturelles autour du costume de l'héroïne de *L'Amant*. Il aborde les contrastes esthétiques présents dans le cycle des récits dits indochinois, les met en lumière à partir d'une lecture des tendances de la mode dans l'entre deux guerres. « La toilette du voyage de Saïgon à Sadec » (p. 101) rend compte des oppositions qui animent le concept de mode entre conformisme et différenciation (Georg Simmel). La narratrice apparaît comme tendue entre un *look* garçonne et l'influence d'une « Beauté » à la Coco Chanel. L'expression de ces oppositions sociales, entre révolte et conformisme, interroge l'identité féminine tout entière. Eva Ahlstedt (université de Göteborg, Suède) s'intéresse en particulier à trois personnages « secondaires » dans l'œuvre de Marguerite Duras : Trahn, Alice et Betty Fernandès. Elle tente d'expliquer l'attrait de la critique contemporaine pour ces « trous » et « silences » par l'importance donnée au lecteur contraint dans le texte durassien de remplir les passages vides. Elle évoque

aussi le moment de la réception pour qualifier l'état de la recherche durassienne depuis 1996. Marie-Annick Gervais-Zaninger (université Nancy 2) questionne la figure du visage « détruit » et propose une lecture des textes en miroirs avec le concept de moi, celui de l'auteur, des personnages, le nôtre, comme « une image flottante, indécise, entre deux eaux ou deux mots : [...] inatteignable » (p. 128). Fabienne Barre (Avignon) apporte son point de vue de photographe et plasticienne dans son intervention intitulée « L'obligation d'imaginer de Marguerite Duras ». Ce serait l'image mentale et/ou l'obsession de la mort qui associeraient dans l'acte imaginaire « ce qui a été vu à ce qui est ou a été désiré être vu » (p. 132) à l'inverse de la disjonction du son et de l'image dans ses films.

- 5 La troisième partie, « Transgénéricité », aborde la diversité des formes que prend le texte chez Marguerite Duras au-delà des catégories traditionnelles de genre. Sarah Gaspari (université de Venise) analyse la réécriture de *L'Amour*, qu'elle qualifie de paradoxale à partir de la dissolution de l'hypotexte du *Ravissement de Lol. V. Stein*. Alexandra Saemmer (université de Saint-Étienne) reprend le papier que l'écrivaine a écrit à propos de l'affaire Villemin à partir des courriers de lecteurs réagissant à ce retentissant « Sublime, forcément sublime Christine V. ». Elle définit cet article comme une transgression déontologique, discursive et générique, reprenant la notion de sublime comme « la figure de contradiction *oxymore* » (p. 156). Jean-Bernard Vray (université Jean Monnet, Saint-Étienne) interroge la chanson dans l'œuvre de Marguerite Duras – une chanson d'amour la plupart du temps – comme le matériau intertextuel et romanesque et/ou dramatisé, comme une mise en scène, une mise en dialogue. La résonance d'une voix ventriloque dans l'œuvre de l'auteur fixerait la chanson « pour le lieu commun et l'élémentaire de la pensée » (p. 169). Joëlle Pagès-Pindon (Classes préparatoires, Paris) décrit le dispositif des *Yeux bleus cheveux noirs* à partir du sens technique du mot « marge » en imprimerie et nomment ces passages de retrait du texte les « couloirs scéniques ». Ces marges typographiques reprennent cinq formes de transtextualité (Gérard Genette) et délimitent « les lieux où s'opère une forme singulière de transaction auctoriale » (p. 179). Enfin, Geneviève Joly (université Marc Bloch, Strasbourg) explore, dans *Les Eaux et Forêts*, *Le Square* et *La Musica*, le fonctionnement du dialogue, le rôle des didascalies dans le théâtre de Marguerite Duras qui dit plus qu'il ne montre. La marginalité de la dramaturgie de l'auteure réside dans le minimalisme et l'abstraction dans lesquels ce théâtre de la parole se déploierait. L'écoute d'une « parole *plurielle* » devient plurielle elle aussi dans le sens où l'écrivaine « a surtout transformé la scène en un lieu de spectacle non restreint au visuel ou au matériellement visible » (p. 191). Finalement, ces interventions tentent de dépasser les clivages génériques du texte durassien aux contours de l'écriture.
- 6 Intitulée « Ruptures », la quatrième partie traite spécialement du rapport que l'œuvre de Marguerite Duras entretient avec le cinéma, lié à l'écriture. Didier Coureau propose un dialogue entre l'écrivaine et Jean-Luc Godard. Les maisons, lieux de la féminité chez Marguerite Duras, dans *Nouvelle vague*, *Hélas pour moi* ou *India Song* constituent des « cristaux de temps » (Gilles Deleuze). L'expérience des limites montre la capacité des films des deux créateurs « à transgresser les frontières de l'image par l'écrit, et les frontières de l'écrit par l'image » (p. 204). Se tisseraient entre eux les entrelacs d'un cinéma invisible à la marge de la marge du virtuel. Matthieu Rémy (université Nancy 2) donne à penser trois regards contemporains, Guy Debord, Georges Perec et Serge Daney, pour appréhender le choc que provoque la transgression contenue dans *Hiroshima mon amour*. Assiste-t-on, comme le pensaient ces critiques, à « l'acte de

naissance non seulement d'une nouvelle esthétique cinématographique mais aussi d'une nouvelle façon de regarder l'événement historique et d'en rendre compte » (p. 213) ? Steven Bernas (université Nancy 2) présente une association du couple désir érotique et acte d'écriture pour discuter la problématique de l'acte de création, qu'elle soit cinématographique ou littéraire. Il pose « cette question fondamentale (qui) repose sur une interrogation de l'être au monde au sens heideggerien » (p. 223). Perte de soi, dépôt de langage, l'écriture serait le cri d'une déchirure de l'être au monde.

- 7 La cinquième partie décrit quelques accidents linguistiques autour d'un décentrement dans l'écriture. Catherine Bouthors-Paillart (Classes préparatoires, Amiens) définit la marge dans l'œuvre de Marguerite Duras comme « l'espace textuel situé autour d'un trou » (p. 230). Elle trace une topographie de l'innommable dans la présence du vide actualisé par un vocable exilé en ses marges. La poétique des marges serait devenue éthique chez l'écrivaine. Chloé Chouen-Ollier rappelle les bases du langage innovant chez Marguerite Duras. Isabelle Daussaint-Donneux (Haute école Robert Schuman, Belgique) intègre au discours de l'auteur les paratextuels et la parole explicative extérieure pour parler de marges en terme de « seuils » (Gérard Genette). La marge donnerait sens à l'ensemble de l'œuvre. Ces décentrement linguistiques mettent en évidence l'équilibre que génère la mise en forme par l'auteur, de déséquilibres accidentels sur lesquels Marguerite Duras fonde son écriture même.
- 8 Enfin, la sixième partie met en jeu une série d'accidents rhétoriques autour des lexiques, de la critique classique (Boileau) ou de la politique. Véronique Montémont (université Nancy 1) met en place une herméneutique (Fantext) fondée sur l'extraction de vocables récurrents dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. La fréquence des mots ainsi rencontrés déterminerait des centres de gravité diégétiques contre l'image d'un style pauvre, déconstruit ou itératif, appliqué vulgairement à l'œuvre de Marguerite Duras. De livre en livre, dans l'ensemble du corpus numérisé, se dégagent, même discrètement, « des marques distinctives de l'écriture » durassienne (p. 277). La statistique lexicale permet de définir ce texte comme « aux marges d'un ordre à la fois phrastique et narratif » (p. 278). Stéphane Chaudier (université Jean Monnet, Saint-Étienne) articule le mouvement des couples : grand désordre/haute intensité versus expression claire/grande obscurité, entre le désir de cerner ce qui échappe chez Duras et ce que son œuvre recèle de traces d'un classicisme à la Boileau. Ce langage découvert montre la coïncidence entre l'humain et le surhumain, nommé « expérience », « ce savoir sans équivalence aucune » (Giorgio Agamben) (p. 288). Pour conclure, Dominique Denès (université Nancy 2) pose la question politique de l'écriture de Marguerite Duras. Écrire les limites de l'écriture renvoie au droit même d'écriture. Ce processus de débordement – la multiplication des points d'écart dans cette poétique durassienne altérée – fait surgir un processus de déportement « à force de gauchissement » (p. 289). Mais il faudra malheureusement attendre la fin du volume pour que soit discutée la portée de l'engagement de l'auteure comme dissidence à la politique menée dans les années 50.
- 9 Les formes d'écriture de Marguerite Duras, tout comme le contenu de ces écrits, rendent la part active impartie au lecteur à la fin du XX^e siècle (Umberto Eco) en inventant un nouveau système d'économie des mots. La rupture contenue dans l'œuvre de l'auteur tient à l'énonciation d'une nouvelle logique des formes, d'une nouvelle mentalité axée sur l'émergence des sujets contre l'objectivisation de la pensée. Les textes de l'auteure traduisent, dans le système narratif qu'elle énonce et critique tout à

la fois, le refus de faire de l'écriture une fin de la production économique comme support, comme principe d'intégration psychologique, comme stratégie politique ou stratégie de contrôle social, là où les mythologies des sociétés capitalistes modernes entendent maintenir l'écriture à des fins productivistes. Telle serait la marge durassienne aujourd'hui.

AUTEURS

CATHERINE VOGT

CREM, université Paul Verlaine-Metz