

L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable

Anna Ledwina
Université d'Opole

Synergies Pologne n° 8 - 2011 pp. 21-28

Résumé : Que la littérature ait pour fonction éminente de déplacer les structures langagières qui permettent d'avoir accès au monde, c'est ce que prouve la mise à l'épreuve de l'expression « Ellipse » dans l'oeuvre de Marguerite Duras. La lecture de ses textes montre une pratique exploratrice de la sensualité et de la langue. Cette communication veut étudier l'acte créateur chez Duras, pour présenter sa technique répondant à la sensibilité moderne par le choix d'un vocabulaire minimum, la phrase courte, la répétition, l'articulation linéaire du dialogue, la prédilection pour le silence, l'omission, le style elliptique et allusif. Il vaut la peine de se pencher sur une écriture qui tente de cerner une matière insaisissable et dont le point central est l'innommable. De là vient le grand nombre de ruptures, de cassures dans la chaîne logique, de blancs qui mettent l'accent sur le non-dit. L'oeuvre durassienne, dont les traits caractéristiques sont la transgression générique et celle des codes du langage, provoque « les lectures illimitées » où la parole tient lieu d'action. Vu l'étendue de la création de Duras, notre réflexion prendra en compte la façon dont l'écrivaine a construit son personnage afin d'exprimer sa féminité biologique et intellectuelle.

Mots-clés : silence, ellipse, innommable

Summary : One of the important functions of literature is transforming language structures to help to understand the world better. An example may be the expression 'ellipsis' in the writings of M. Duras. Reading that author's works offers an original means of exploring the sensuality of language. This article aims to analyse Duras' creative output from the viewpoint of her writing technique. The author's unique sensitivity is reflected in her use of minimalist vocabulary, short phrases, repetitions, linear dialogue articulation, omissions, an allusive elliptic style, and a fondness for silence. For various reasons it is worth giving some thought to the writing that attempts to depict that which is intangible and whose central idea is that which is inexpressible. Some characteristic features of this type of creation are plot cracks, faults of logic, and omissions in the narrative that underscore all things left unsaid. Slightly different, visible characteristics of Duras' works are transgressions of genres and language, the latter replacing the action and offering 'infinite interpretations'. Taking into account diverse artistic accomplishments of the author of *The Lover*, we will attempt to present the means and methods by which this writer expresses her biological and intellectual femininity.

Keywords : silence, ellipsis, inexpressible

Au XX^e siècle des changements perceptibles dus au mouvement féministe, à la situation de l'écrit littéraire dans l'espace des discours à travers ses enjeux, aux nouvelles tendances de l'historiographie ont facilité les transformations du statut d'artiste et la participation des femmes à la création. La lecture des textes de Marguerite Duras (1914-1996) tels que *Le Square* (1955), *Moderato cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966), *L'Amante anglaise* (1967), *Détruire, dit-elle* (1969), *L'Amour* (1971), *Le Camion* (1977), *L'Éden Cinéma* (1977) ou *L'Amant* (1984) montre son désir de créer, une pratique exploratrice de la sensualité et de la langue, en révélant le talent de l'auteure. La romancière adopte certaines positions du Nouveau Roman, selon lesquelles la langue occupe une place primordiale (Armel, 1990 : 28). La constante de son esthétique est la volonté d'expérimenter pour trouver une manière meilleure d'exprimer ce qu'elle ressent, une compulsion à dire continue dans toute l'oeuvre. L'expérimentation explique l'évolution de la technique jusqu'à l'excellence des chefs-d'oeuvre (*Moderato cantabile*, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'India Song*, *L'Amant*, *Écrire*) où elle s'efforcera de modifier les composantes de ses textes, par un processus d'éliminations et d'améliorations, afin d'aboutir à communiquer le thème majeur de sa création : la passion.

« [...] Ses [de Duras] petites phrases courtes, essentielles, disent tout par l'ellipse. Les frissons, les chagrins, les extases, les désirs assassins sont réduits à l'essence : toute une force [...] vient de cette manière si particulière [...] d'écrire la passion. » (Bona, 1984 : V)

Ce thème assure la continuité sous-jacente de ses écrits où elle apparaît à plus d'un titre emblématique de nombreux aspects de la pensée contemporaine, par les idées qu'elle véhicule sur un mode toujours fragmentaire, jamais théorique ou didactique.

Étant donné la complexité du problème, cet article se donne pour objet d'analyser la façon dont l'écrivaine a perçu l'intime qui ne se traduit que par les silences et le secret, en présentant une histoire personnelle (Ferreira, 2010 : 125). Notre point de repère est constitué par ses oeuvres de la deuxième période de sa carrière, celle des recherches, inaugurée par *Le Square*, poursuivie avec *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amante anglaise*, *Détruire, dit-elle*, *Abahn Sabana David* (1970) et *L'Amour*, où « la communication indirecte devient l'objet des efforts de la romancière qui désormais évite [...] l'explicite du récit traditionnel » (Šrámek, 1974 : 85). Ces ouvrages privilégient le point de vue de la femme de lettres qui à travers une structure contrapuntique (Guers-Villate, 1985 : 11) transmet l'ambivalence de l'amour. Duras, indépendante des modèles traditionnels, consciente que « tout prend sens [...] par rapport à l'écrit [...] » (Duras, 1993 : 25), se voit capable de libérer par la création un désir spécifique, refoulé par la société : écriture du désir.

Cette innovation majeure, qui se caractérise par la trouvaille et la complexité des structures, prouve la maturité artistique de l'auteure qui pratique le récit écourté : diminue les parties narratives, augmente le nombre de dialogues, supprime les passages explicatifs, adopte une voix narrative impersonnelle, affermit la structure dans ses rapports avec les autres éléments narratifs. Dans cette intention, en nous appuyant sur des fragments des romans *Le Square* et *Moderato cantabile*, nous étudierons l'importance des traits typiques du style durassien.

1. La parole ou le silence

L'oeuvre durassienne est connue comme un territoire, voire « glorification des silences » et cette formule semble d'autant plus juste que, comme le note Claude Damiens, « l'auteure cherche à percer au-delà des mots, ces valeurs invisibles et méconnaissables qui restent muettes faute de mots » (Damiens, 1963 : 38). Duras avait partie liée au silence qu'elle identifiait à l'écriture : « Écrire c'est ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » (Duras, 1993 : 28). Dès le premier texte critique important sur l'oeuvre durassienne, on parle du silence d'un type particulier que l'auteure excelle à rendre : « C'est ce que j'appelle le silence, c'est-à-dire, des textes enchevêtrés, mélangés, qui ne vont dans aucune direction donnée, qui créent un instant [...] » (Duras, 1981 : 46). Écrire, c'est donner une forme recevable à ce qu'elle pense éprouver comme illimité car cela n'existe pas (Blanchot, 1973 : 18). Dans *Le Square* il s'agit d'un dialogue entre deux personnages, la bonne et le voyageur de commerce, « seul[s] à devenir fou[s] » (Duras, 1955 : 25) qui cherchent à nouer un contact, à combler le manque de bonheur. Leur conversation commence grâce à leur besoin de sortir de leur isolement, du « désert » (Duras, 1955 : 48) et de rendre leur vie au moins pour un certain temps moins dure. Mécontente de son sort, séparée du monde, la fille croit que ce n'est qu'avec l'aide d'un homme que son existence pourrait s'améliorer. Elle-même n'arrivera jamais à la changer : « Je dis que seule, je serais comme, je ne sais pas comment vous dire, comme privée de sens, oui. Seule, je ne pourrais pas changer. » (Duras, 1955 : 68).

Duras emprunte ici la technique de la « sous-conversation » (Armel, 1990 : 81), telle que la comprend Nathalie Sarraute, à savoir un échange verbal qui passe par le jeu des regards, marqué de pauses, de silences, de difficultés à dire qui soulignent l'intensité des expériences :

- « - Si j'ose me permettre encore, Monsieur, est-ce que vous pensez que cela va durer pour vous de voyager comme ça ?
- Sans doute, Mademoiselle, mais moi, où mettrais-je une femme, si c'est de ce changement-là que vous voulez parler ? » (Duras, 1955 : 14, 20).

Les deux protagonistes qui s'adressent d'une façon très officielle, ponctuée des « Monsieur » et des « Mademoiselle », accèdent « à la chance et à la douleur d'un dialogue véritable » (Blanchot, 1986 : 218). Leur conversation ce sont des paroles vouées au refus de la logique et des certitudes qui émane du texte. L'usage du dialogue permet à Duras de montrer les impasses de la communication et du rapport à l'autre. Pareillement, le couple de *Moderato cantabile* n'arrive pas à se parler : « Peut-être par de longs silences qui s'installaient entre eux, la nuit, un peu n'importe quand ensuite, et qu'ils étaient de moins en moins capables de surmonter par rien, [...] » (Duras, 1958 : 56). C'est dans l'espace du langage qu'à l'intérieur du récit lui-même deux êtres cheminent l'un vers l'autre, se rencontrent et se révèlent. Par l'opposition au discours dominant dans lequel la parole doit décrire le monde, le langage durassien part de la faille du langage (Pinthon et al., 2005 : 123). Le rapport spécifique à la parole qui se joue au niveau du dialogue prouve la déconstruction des formes sociales de la conversation, qui débouche sur une mise en question de la communication rationnelle par le langage. Ce que Madeleine Alleins a mis en évidence : « Par la place qu'elle fait du silence en refusant de nommer, de raconter, de distraire, de meubler les blancs, Marguerite Duras force le lecteur attentif à se réveiller, à écarter les explications habituelles ou du moins à les vérifier » (Alleins, 1953 : 100).

Ici, il est intéressant de noter que chez Duras, la faculté à rendre le silence, qui « [...] est devenu langage » (Duras, 1967 : 133), résulte de son statut de femme (Armel, 1996 : 84), vu que « [...] depuis les millénaires, le silence c'est les femmes. [...] » (Duras, 1987a : 103). Tout acte accompli par une femme peut comporter une part irréductible au raisonnement ordinaire, qui échappe au contrôle, relève de forces obscures : « [Christine Villemin] n'est pas capable d'aligner deux phrases, [...] parce qu'elle "est porteuse de cette violence insondable s'enfonçant dans le silence dont seules les femmes sont capables" » (Duras, 1987a : 103). Dans *Moderato cantabile* le silence n'est pas traité comme le rejet de s'exprimer ou de communiquer (Nyssen, 1967), au contraire, il suggère ce que la protagoniste ne réussit pas à verbaliser : la passion vécue liée à la mort.

« Elle [Anne Desbaresdes] s'avança vers lui [Chauvin] d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, [...], froides et tremblantes. » (Duras, 1958 : 121).

Les protagonistes durassiens ont peur du dialogue, et dans le rapport à autrui, la parole a moins d'importance que le regard. Leur conversation n'est pas trop cohérente, il y a des moments où leurs répliques ne s'enchaînent pas du tout en ce qui concerne le sens de celles-ci, l'ivresse et l'émotion de la femme l'aidant beaucoup :

« - Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
- C'est fait, dit Anne Desbaresdes. » (Duras, 1958 : 84)

Les mots n'expriment pas la véritable communication, ils ne transmettent pas une information précise, mais leur échange sert à prendre connaissance des fantasmes, des désirs plus ou moins conscients. Cette manière de parler est inaccessible à une forme masculine d'écriture. L'auteure l'explique ainsi : « Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, [...] qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait [...]. » (Duras, 1985 : 261). C'est là qu'une femme renoue avec elle-même, élabore son histoire, que naît le désir toujours renouvelé. Un parcours s'effectue : d'abord elle s'enferme dans le silence afin d'échapper à la convention du langage qu'autrui pourrait lui imposer. N'entend pas, ne retient pas, refuse - à l'exemple d'un petit garçon de *Moderato cantabile* - l'apprentissage de l'ordre social, des conventions qui passent par les « gammes » de mots et de notes (Marini, 1977 : 22). La réverbération des personnages, l'insistance sur le « rien » à dire comme manifestation ultime de la douleur, constituent un univers de malaise troublant (Kristeva, 1987 : 264).

2. L'innommable

Le style de Duras se distingue par un rythme obsédant, des mots simples, des répétitions et des cris. La quête du mot, du nom capable de caractériser l'individu ou la chose, justifie son travail d'écriture dont le point central constitue l'innommable. C'est un mot dénué de valeur heuristique, aux confins du dicible, qui n'est pas précisément nommé, qui se fonde sur l'absence donnant à lire la sensation de la perte (Bouthors-Paillart, 2005a). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras le désigne ainsi : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. » (Duras, 1964 : 48).

Cette poétique de l'absence du mot est particulièrement sensible dans *Moderato cantabile*. Ce roman s'articule autour de l'innommable (Duras, 1964 : 48), un mot manquant qui obsède la protagoniste, être aliéné à la recherche d'un amour, et dont l'inexistence justifie son silence :

- « - Et mariée, elle, dit-elle [la patronne], trois enfants, et ivrogne, c'est à se demander.
- N'empêche, peut-être ? demanda Anne Desbaresdes, au bout d'un temps [...]
- Enfin, je ne sais pas... dit-elle [Anne]. » (Duras, 1958 : 20).

C'est par l'allusion, par l'extrême économie du langage, que le texte exprime avec le plus d'efficacité le trouble que saisit Anne. Gênée, elle s'exprime de manière oblique, ne poursuit pas ses phrases, ne nomme pas la réalité. Afin d'évoquer le sentiment, elle a recours à une périphrase naïve : « ce qu'on appelle des difficultés de coeur » (Duras, 1958 : 20). La protagoniste désigne le crime par des formules neutres : « là », une « chose ». Cet euphémisme dessine en creux la place de l'innommable. De cette façon, son oeuvre présente l'histoire d'un « deuil noir » (Duras, 1993 : 34), d'une perte résultant du manque d'un être aimé (Ferreira, 2010 : 126). Pour trouver « quelque chose qui se refuse à être cerné » (Duras, 1977 : 123), la romancière se voit obligée de « crever [l']ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, [et de] mettre en dehors ce qui est de nature intérieure » (Duras, 1977 : 123-124). Analysée sous un tel aspect, cette vision de traiter le langage en suggérant plutôt qu'en avouant, en laissant la chose non dite, fait la critique parler du « langage du corps », qui bannit les contraintes, restant marqué de désir des personnages. De là viennent des ellipses, des cassures dans les textes qui mettent l'accent sur le non-dit. En témoigne par exemple le chapitre VII de *Moderato cantabile* qui constitue un récit d'actions et de pensées d'Anne avec des dialogues éclatés, des répliques isolées :

- « - C'est peut-être cette fleur, ose-t-on avancer, dont l'odeur est si forte ?
- J'ai l'habitude de ces fleurs, non, ce n'est rien. » (Duras, 1958 : 73)

Dans la dialectique de Duras, l'essentiel c'est l'implicite : un signe, une inflexion de voix, une note de piano, une syllabe. Duras, comme Sarraute (Wilwerth, 1987 : 212), tente de rendre à travers le langage les circonstances de la montée du désir, le jaillissement du cri, l'émergence de la sensation, la force de l'interdit. L'objet de la création durassienne est de dire le vide, ou plutôt de le montrer, car « [...] écrire, c'est aussi [...] effacer. Remplacer » (Duras, 1987b : 23). L'écriture au lieu de chercher à couvrir le rien, se consacre à l'exhiber. Le « mot trou » ouvre le vide d'un innommable, celui du désir (Brunel, 2002 : 157). Le motif du trou « [est] employé pour évoquer la pauvreté de l'écriture voulue par l'auteur[e] et pour évoquer cette ouverture au dehors qu'est le désir [...] » (Loignon, 2003 : 135). La romancière poursuit ainsi l'indicible, salué par Jacques Lacan (2001) et Maurice Blanchot (1986), à la fois considéré en tant que « fonction [...] première de l'écriture et du 'labeur de l'écrivain' » (David, 1996 : 165), comme le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité, l'absence et l'altérité. Pourtant, loin de précipiter l'impossibilité de dire, la reconnaissance de l'indicible ne rend que plus active l'exigence d'écrire : c'est ce dont témoignent les textes de Marguerite Duras, inaugurant un rapport nouveau à l'écriture.

3. L'écriture de la raréfaction

Avec *Moderato cantabile* on peut observer un changement dans la création durassienne, vu que « [l]a romancière [...] rend [...] la composition moins nette et serrée tout en augmentant [...] l'ambiguïté du dialogue. » (Gures-Villate, 1985 : 22). À partir de ce roman, la phrase durassienne devient brève, se raréfie. En voici un exemple :

- « - Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.
- Quelque chose est arrivé, dit la dame.
- Non, dit Anne Desbaresdes, ce n'est rien. » (Duras, 1958 : 12)

Dans un autre fragment, relatant la réaction de Chauvin, bouleversé par le meurtre de la même façon qu'Anne avec laquelle il sentait pouvoir en parler, on assiste à la réduction du régime phrastique, à la restriction du volume lexical et syntaxique :

- « - Un crime, oui.
- Ah, je [Anne] l'ignorais, voyez-vous. » (Duras, 1958 : 26)

L'économie des moyens stylistiques inaugurée avec ce roman, ne cessera de se radicaliser dans les œuvres suivantes, pour aboutir à une écriture dépouillée jusqu'au dénuement. Au refus du langage rationnel de ses personnages répond le refus des phrases toutes faites (Pinthon et al., 2005 : 156) : « La phrase vient de mourir - observe Duras - , je n'entends plus rien, c'est le silence, [...]. » (Duras, 1964 : 116). La réception de la phrase par celui auquel elle s'adresse, atteste de l'abolition de la syntaxe, poussée à son paroxysme avec des pièces telles que *Yes, peut-être* (1968) et *Le Shaga* (1968). Les mots, qui revêtent une force singulière, projetés hors du contexte, acquièrent une nouvelle importance au détriment de la phrase. Ce procédé témoigne de l'« écriture du non-écrit » dont rêvait l'auteure : « Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture des mots seuls. [...]. Égarés. Là écrits. Et quittés aussitôt. » (Duras, 1993 : 71). Ce qui distingue l'écriture durassienne, c'est le fait qu'à travers la thématique de l'amour, l'auteure utilise des techniques différentes (Limam-Tnami, 1996 : 11) par lesquelles elle souligne l'instinct et la vie intérieure des personnages :

- « Au fond du café, [...] une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, [...] l'appelait calmement. - Mon amour. Mon amour. Il se tourna vers la foule, [...], et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, excepté celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir. » (Duras, 1958 : 26)

Ainsi s'affirme la dimension psychologique de l'œuvre, le style elliptique s'élabore et suggère l'intensité des émotions intérieures et la narration joue avec l'énonciation. Pour cette raison, on peut parler d'une écriture de l'infime, de l'effacement (Mura-Brunel, 2005 : 72). L'« itinéraire de la raréfaction, du dépouillement » (Durad, 1985 : 243) constitue la marque de l'écrivaine afin de faire percevoir des difficultés à dire, afin de laisser émerger une parole plus proche de la complexité d'une vie, « où se situent les archives du soi » (Duras, 1967). Jouant des silences, des ellipses, le roman de Duras apparaît comme une mise en écho du texte avec le monde intérieur de chacun.

L'originalité de l'auteure se cache dans ce type d'écriture détachée dont la spécificité constitue une pratique exploratrice. Sa création est le chemin qui mène au plus profond

de soi, dans la parole et la singularité de l'écrivaine. La question de l'indicible, liée avec la disparition d'une parole fondatrice, marque la transformation radicale des récits à la fin du XX^e siècle. Dans l'espace textuel, la femme de lettres s'exprime comme sujet parlant, retrace son parcours, en transgressant les codes du langage. Sa technique répond à la sensibilité moderne par le choix d'un vocabulaire minimum, la phrase brève, la prédilection pour le silence, l'omission, la fragmentation. Celle-ci favorise l'ellipse, surtout quand elle est choisie comme principe de composition interne afin d'évoquer l'ailleurs au creux de la langue.

Bibliographie

- Alleins, M., 1958. « Un langage qui récusé la quiétude du savoir ». In : Duras, M., *Moderato cantabile*. Paris : Minuit, p. 99-101.
- Armel, A., 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris : Castor Astral.
- Blanchot, M., 1973. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- Blanchot, M., 1986. « La douleur du dialogue ». In : *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard.
- Bona, D., 1984. « Le Quotidien de Paris ». In : Duras, M., *L'Amant*. Paris : Minuit, pp. V-VI.
- Bouthors-Paillart, C., 2005a. « Lol ou l'innommable ». *Cahier de l'Herne*, n° 86, p. 148-153.
- Bouthors-Paillart, C., 2005b. « Duras et l'outre-langue ». In : Saemmer A., Patrice S., *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Brunel, P., 2002. « Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Une réduction à l'épure ». In : *Voix autres, voix hautes. Onze romans de femmes au XX^e siècle. Essais*. Paris : Klincksieck.
- Damiens, C., 1963. « Marguerite Duras ou le silence au théâtre ». *Paris-Théâtre*, n° 98, p. 38.
- David, M., 1996. *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Durad, P., 1985. « Le lieu de M. Duras ». In : Bajomée, D., Heyndels, R., *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Duras, M., 1955. *Le Square*. Paris : Gallimard.
- Duras, M., 1958. *Moderato cantabile*. Paris : Minuit.
- Duras, M., 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Duras, M., 1967. « Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster ». *L'Archibras*, n° 2. Paris : Le Terrain Vague, pp. 174-179.
- Duras, M., 1977. *Le Camion*. Paris : Minuit.
- Duras, M., Lamy S., Roy A., 1981. *Marguerite Duras à Montréal*. Québec : Spirale.
- Duras, M., 1985. *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Duras, M., 1987a. *La Vie matérielle*. Paris : POL.
- Duras, M., 1987b. *Emily L.* Paris : Minuit.

Duras, M., 1993. *Écrire*. Paris : Gallimard.

Ferreira, J., 2010. « Intimiste et psychocritique : une étude de l'oeuvre *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras ». *Synergies Brésil*, n°1, pp. 125-131.

Guers-Villate, Y., 1985. *Continuité, discontinuité de l'oeuvre durassienne*. Liège : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Kristeva, J., 1987. « La maladie de la douleur : Duras ». In : *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.

Lacan, J., 2001. « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein* ». In : *Autres Écrits*. Paris : Seuil.

Limam-Tnami, N., 1996. *Roman et cinéma chez Duras - une poétique de la spécularité*. Tunis : Éditions de la Méditerranée.

Loignon, S., 2003. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan.

Marini, M., 1977. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris : Minuit.

Mura-Brunel, A., 2005. « La folie féminine dans *Le Ravissement de Lol V. Stein. Le Vice-Consul, India Song* ». In : *Lectures de Duras. Le Ravissement de Lol V. Stein. Le Vice-Consul, India Song*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Nyssen, H., 1967. « Marguerite Duras : Un silence peuplé de phrases ». *Synthèses* n°254/255, pp. 42-50.

Pagès-Pindon, J., 2005. « L'architecture de l'invisible dans le cycle atlantique ». *Cahier de l'Herne*, n°86, pp. 181-187.

Pinthon, M., Kichenin, G., Cléder, J., 2005. *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*. Atlande : Éditions Philippe Lemarchand et Michèle Mirroir.

Šrámek, J., 1974. « La Perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras ». *Études romanes de Brno*, n°7, pp. 83-120.

Wilwerth, É., 1987. *Visages de la littérature féminine*. Bruxelles : Pierre Mardaga.