

L'expérience de la négativité dans les œuvres durassiennes de «cycle indien»

Hosseini, Ronak^{1*}, Ziar, Mohammad²

¹ Doctorante, Université Azad Islamique de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran

² Maître-assistant, Université Azad Islamique de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran

Reçu: 2017/05/18, Accepté: 2017/08/09

Résumé: Nier un texte, disait un jour Duras, c'est aussi élaborer ce texte». Loin de respecter un texte immuable, Marguerite Duras tend à le nier et le détruire en même temps qu'à réécrire un autre texte. Pour elle, le texte écrit n'est jamais achevé par rapport au désir d'écrire, puisqu'il y a toujours quelque chose qui lui manque et qui n'est pas accompli. Or le texte est dans un état à mi-chemin entre ce qui est écrit et ce qui va être (ré) écrit. En fait, les textes durassiens s'ouvrent sur une opération négative: le refus, le «non-dire». En face de ses textes, nous nous trouvons d'abord dans un univers érigé par la «mise en vide». En s'appuyant sur les phénomènes de la négativité, l'écriture durassienne opère sur tous les axes de la construction des textes du *Cycle indien*. Cette opération de la négativité, comporte une façon d'écrire le texte, et notre lecture se fait et se perd dans cet abîme de la négativité cherchant à mettre en évidence la stratégie durassienne de «nier un texte» pour ensuite l'élaborer et s'approcher, par-là, d'un langage de «non-dits».

Mots-clés: Texte, Négativité, Destruction, Refus, Vide, Silence, Tao, réécrire.

Experience of negativity in Marguerite Duras's Indian cycle

Ronak Hosseini^{1*}, Mohammad Ziar²

¹ Doctorante, Université Azad Islamique de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran

² Maître-assistant, Université Azad Islamique de Téhéran-Centre, Téhéran, Iran

Received: 2017/05/18, Accepted: 2017/08/09

Abstract Marguerite Duras's writing is filled with holes. Her writing is made of silence, filled with cuts, because her life is made up of holes. Because her time is marked by war and cruelty. So she believes the only language that can speak of the world as it is - broken as it is - is a broken, un-knowing language, where there is no narration, and no story line. What this does, Duras's non-writing, is mirror the world as she sees it. What cannot be said needs to be connected to a space of silence which stands in for the unsayable. The hesitation, stutter, the breath of silence are used to enact the spaces of lived experiences that cannot be reduced to a simple explanation. The writing has holes in it for breath, for breathing, for grasping in the dark for the proper word to describe the precise abject poverty, the exact place in which the writer loses herself, where she becomes lost. It is in the ellipses, in the pause, in the refusal, in the constant caesura, in the negativity, the cut, the comma and stops made by punctuation and also by space on the page that story is going to be told, the text is going to be completed.

Keywords: Text, Negativity, Destruction, Refusal, Hole, Silence, Tao, rewriting.

تجربه‌ی نفی در آثار مربوط به چرخه‌ی هندی مارگریت دوراس

روناک حسینی^{۱*}، محمد زیار^۲

^۱ دانشجوی دکترا، دانشگاه آزاد تهران مرکزی، تهران، ایران

^۲ دکترای تخصصی، دانشگاه آزاد تهران مرکزی، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۲/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

چکیده: مارگریت دوراس معتقد است که زبان انتزاعی و ساختگی ما برای گفتن از ناگفتنی‌ها مناسب نیست. پس برای نوشتن از ناگفتنی‌ها (ناگفتنی عشق، ناگفتنی مرگ و ناگفتنی جنگ) باید زبان تازه‌ای آفرید. زبانی سرشار از سکوت، که از نفی زبان به وجود می‌آید. در واقع اصلی‌ترین ویژگی نوشتار دوراس همین سکوت است: لکنت‌ها و مکث‌ها و تعلیق‌هایی که در آثار او (بویژه آثار ادبی و سینمایی «دوره ی هندی») خود را به رخ میکشند. شخصیت‌های داستان‌های دوراس هرگاه میخواهند از مسایل مهم و حیاتی زندگیشان بگویند، دم فرو می‌بندند تا در دام زبان انتزاعی و کلیشه‌ای گرفتار نشوند. می‌توان گفت که در نوشتار دوراس، همین سکوت و هیچ میان کلمه‌ها و تصاویر، خود به شکلی استثنایی از بیان تبدیل می‌شود. مارگریت دوراس جایی گفته است که نفی متن، همان پیش بردن متن است. برای او متن نوشته شده هرگز کامل نیست و همیشه جای چیزی در آن خالی ست و این خلا، تنها با باز نویسی متن و مشارکت فعال خواننده در کشف داستان، می‌تواند به سمت کامل شدن برود. بنابراین متن در حالتی بین آنچه نوشته شده و آنچه قرار است (باز)نوشته شود، قرار دارد. در واقع نوشتار دوراس بر پایه‌ی نفی و نگفتن بنا شده است. دوراس نمی‌گوید تا بگوید، نفی می‌کند تا بسازد، خراب می‌کند تا از نو بنا کند. ما در این مقاله بر آنیم تا به واکاوی راهبرد و اهمیت نفی در آثار دوراس بپردازیم و نشان دهیم چگونه نوشتار دوراس با پر شدن از سکوت و هیچ، به زبان ناگفتنی‌ها نزدیک‌تر می‌شود.

واژگان کلیدی: متن، ویرانی، نفی، سلب، خالی، سکوت، تاو

Introduction

Les textes de Marguerite Duras opèrent sur le désir de produire le silence, de «faire le vide», selon ses mots. L'acharnement de Marguerite Duras à anéantir ses textes, soit sous la forme du texte écrit, soit sous la forme du texte filmique, sont quelque chose d'essentiel, et de commun à tous les textes du *Cycle indien*. Ses textes écrits sont envahis par des mots qui nous évoquent l'image du vide: «rien», «trou», «absence», «silence», «mourir» ... ses textes filmiques sont dominés par des images de lieux vides, par des images noires.

De ce fait, tous les essais qui veulent interpréter ou analyser les textes durassiens démontrent en quelque sorte la liaison du «vide», de «l'absence» ou de la «destruction» avec le phénomène textuel de Duras.

Il nous semble alors que Marguerite Duras crée son univers propre en construisant un empire des images du vide. S'il y a des structures qui tissent les textes du *Cycle indien*, ce sont des mécanismes à faire le vide. Pourtant le «vide/silence durassien» évoque étrangement ce que pouvaient être pour les anciens taoïstes, «l'expérience du vide», aussi familière que singulière: le «vide absolu».

Ce «vide absolu» se présente précisément comme la vertu supérieure et comme le mode de vie dans le monde taoïste. Surtout, si nous admettons que Marguerite Duras a vécu son enfance en Indochine et que cette enfance l'a marquée pour toujours¹, cette étrange coïncidence avec une idée chinoise ne serait pas vraiment étonnante mais plutôt naturelle.

En ce sens, il paraît particulièrement intéressant de lire ses textes en se référant au taoïsme, en appuyant sur le «vide/silence» qui est à la fois le pivot des textes durassiens et l'état idéal du taoïste.

Pour ce faire, nous examinerons l'un des mécanismes - des «machines à faire le vide» (Ropars-Wuilleumier, 1979:5) la plus importante de l'écriture durassienne: *La négativité*, dans les textes du *Cycle indien*, en analysant leurs transformations: sans donner de réponse, nous chercherons les significations du vide/silence dans le «contexte du taoïsme».

Le sens de la négativité

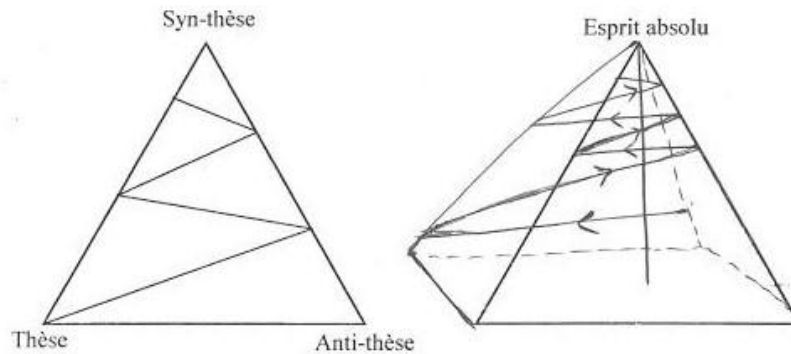
Avant d'étudier l'opération de la négativité chez Duras, et pour nous en approcher, nous l'examinerons rapidement sous des aspects différents et représentatifs de deux mondes: celui de Hegel et celui du taoïsme. Cela nous permettra de voir les attitudes différentes de deux monde – Occident vs Orient – en ce qui concerne le sens de la négativité et aussi de placer les textes durassiens dans une autre culture.

En Occident, l'acception de la négativité était surtout développée par Hegel qui avait situé le fonctionnement de la négativité au centre de sa philosophie. Chez Hegel, la négativité est à la fois un procès et un résultat des activités de la négation. La négativité est une force qui a pour but de faire évoluer l'homme et son histoire dans la voie de la dialectique en tant que loi universelle, embrassant l'être et la pensée. Cette évolution s'explique par une série formant l'esprit. «Cette série, explique toujours Hegel, ne doit pas se présenter comme une ligne droite, mais comme un cercle, comme un retour en soi. La périphérie de ce cercle comprend une grande quantité de cercles: une évolution est toujours un mouvement passant par une foule d'évolution:

¹ L'expérience de l'enfance durassienne au Vietnam se remarque dans ses textes depuis le début de sa carrière. Quelques textes et quelques personnages viennent de sa propre autobiographie: *Un Barrage contre le pacifique* et *l'Amant* comme texte, Anne-Marie Stretter, la Mendiante et le vice-consul dans les textes du *Cycle indien* comme personnages.

l'ensemble de cette série est une succession d'évolution revenant sur soi; et chaque développement particulier est un degré de l'ensemble.» (Hegel, 1954:132-133)

D'après ses propos, nous pouvons ainsi représenter l'aspect de la négativité hégélienne:



Le processus de la négativité de Hegel

Dans cette pyramide hégélienne, la négativité qui se présente «sous les thèses de la négation et de la négation de la négation», «produit une grande quantité de cercles» incluant «une continuité d'évolution». (Kristeva, 1974: 101)

Pour ce faire, la négativité a besoin d'une base de thèse soit affirmative et soit négative. Si nous nions l'un, dans ces processus, cela impliquera immédiatement l'autre par la force dialectique sans laisser un moment au vide. C'est ainsi que Julia Kristeva remarque le trait de continuité de la négativité hégélienne:

«La négativité est le liquéfiant, le dissolvant, qui ne détruit pas, mais relance de nouvelles organisations, et en ce sens affirme: temps logique du passage (Ubergang), elle est l'enchaîne au sens chorégraphique du terme, «la liaison nécessaire et la genèse immanente des différences». (Ibid. :102)

En pénétrant, soudant des couples oppositionnels, la négativité hégélienne qui accomplit la synthèse selon l'ordre de la logique, se dirige vers «l'espace pratique de sa

production» (Ibid. :102); elle ne permet donc à aucun instant de rester dans une instance de vide. Puisque la négativité hégélienne se trouve via le fonctionnement productif sur le point positif, c'est-à-dire dans sa logique positive, et qu'elle ne détruit rien (peut-être elle ne nie littéralement rien), en se jetant sans arrêt dans de nouvelles organisations.

Pourtant, dans ce processus de la négativité, nous ne pouvons trouver en espace négatif, le vide (ou un manque) qui est à la fois un point de départ de l'écriture durassienne, et sa lecture:

C'est aussi à partir d'un manque à voir mon histoire, que j'ai écrit mon histoire. D'un manque à voir ma mère, que j'ai écrit l'histoire d'une mère. (Duras, 1977, 46)

Ce manque, ce silence, ce vide sont pour Duras, un «devoir élémentaire» que nous avons vis-à-vis de nous-mêmes, comme le vide absolu se comprend par le caractère essentiel du «Tao» dans le taoïsme.

Dans le taoïsme, l'opération de la négativité devient et reste la seule possibilité de révéler le «Tao», puisqu'il n'appartient ni au système de

la logique, ni à celui du langage, mais plutôt à la négation du logocentrisme. Donc le «vide/silence» se dévoile par la «solicitation du logocentrisme» selon les termes de Jacques Derrida (1967: 109). Autrement dit, pour sentir le monde du vide et pour l'éprouver, il est nécessaire de nier ce que nous connaissons et jusqu'à nous-mêmes dans le processus de la négativité, puisque par lui, nous pouvons saisir sa caractéristique pré-langagière ou hors-langagière.

C'est ainsi que le discours possible qui décrit le Tao, serait celui de la négation. Le premier chapitre de *Tao-tê-king* a précisément manifesté un discours fameux et représentatif à propos du Tao par la répétition des phrases négatives:

*Le Tao qui peut s'énoncer
N'est pas le Tao pour toujours
Le nom qui peut être nommé
N'est pas le nom pour toujours.
Il n'a pas de nom: Ciel-et-Terre en
procédé. (Tao-tê-king, ch. 14)*

La négativité taoïste ne fonctionne pas pour produire l'évolution de Hegel, mais pour se lancer dans le «vide absolu» en tant que sa propre fonction négative: nier ce qui est énoncé.

Tandis que la négativité de Hegel construit un système de mouvement dialectique vers un point haut, «l'Esprit», celle du taoïsme le détruit en fondant un espace vide et un moment vide pour garder le «Tao» tel qu'il est comme «voie», parce qu'il se manifeste au moment de nous laisser nous nier, nous vider, et aller plus loin que notre logique. La négativité de Hegel a pour loi de «devenir l'Esprit». Sur ce point, nous pouvons comprendre pourquoi Hegel a donné sa célèbre phrase – qui est citée plus d'une fois par Maurice Blanchot: «L'art est pour nous chose passée» (Blanchot, 1959: 265). Pour Hegel «l'art n'est plus capable de porter le

besoin d'absolu. Ce qui compte absolument, c'est désormais l'accomplissement du monde, le sérieux de l'action et la tâche de la liberté réelle» (Blanchot, 1959). Mais Maurice Blanchot souligne que l'art existe toujours malgré l'affirmation audacieuse de Hegel dans la mesure où l'art est utile à cause de son inutilité, «l'utilité de l'inutilité» qui est aussi la fonction du vide/silence.

Le Tao, qui est reconnu par la négation, ne sera jamais posé pour le sujet comme un but- l'esprit au sens de Hegel- à arriver (comme objet), mais comme une voie qui est déjà existante. Cette voie entraîne le sujet dans sa négativité, l'espace négatif, le «vide absolu», loin de l'échange du sujet et de l'objet, puisqu'il n'y a aucune distinction entre le sujet et l'objet, mais un «vide absolu» qui abolit la différence, en niant toutes les contradictions et les oppositions.

Écrire, pour Duras c'est éprouver cette expérience de la négativité dans la voie du vide/silence. D'ailleurs, Duras dit qu'elle raconte l'absence de l'histoire plutôt que l'histoire même dans l'écriture de la négativité:

Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. (...) c'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. (Duras, 1987: 31-32)

Et Roland Barthe, de son côté, tire la même conclusion de l'œuvre durassienne: «*Cette absence, cet endroit négatif, sur lequel, les textes durassiens sont fondés, et duquel, surgit le «texte de jouissance», le «vide de jouissance».*» (Barthes, 1966: 30)

Le refus comme instinct négatif

Duras considère le «refus» comme le mouvement fondamental de son écriture/lecture:

«Tel texte qui, s'il était lu ailleurs, entraînerait l'adhésion, est ici rejeté. Le refus est celui du texte soumis au jugement. Le dressage à l'approbation est tel, qu'une fois lâchée, la liberté, d'abord, refuse». (Duras, 1987: 40)

Elle déclare encore que sa politique d'écriture est celle du refus: «J'ai refusé partout. J'ai pas de théorie du roman. Ça me fait rigoler, rien que l'idée». (Duras, 1974: 187)

Ce refus, au premier abord négatif, est un élément commun et instinctif, que «nous connaissons tous, comme l'ayant plus ou moins frôlé, plus ou moins vécu» (Duras, 1973 :65).¹ C'est une manifestation brusque qui surgit avec les circonstances extérieures, l'urgence de certaines préoccupations et la manière d'être engagée dans le monde où nous vivons. Ainsi, Maurice Blanchot souligne-t-il que l'œuvre (ou le texte) surgit dans le monde et dans le temps usuel de la vérité en cours, mais elle surgit comme l'accoutumé, l'insolite, et finalement la «surabondance du refus»:

Ce n'est jamais à partir de la familière réalité présente qu'elle (l'œuvre) s'affirme; ce qui nous est le plus familier, elle nous le retire. Et elle-même est toujours en trop, le superflu de ce qui est toujours en défaut, ce que nous avons appelé: la surabondance du refus. (Blanchot, 1955: 308).

Ce refus, cette négativité, agit sur les personnages et l'instance narrative dans les textes du «Cycle indien». Les personnages

durassiens font partie d'une classe commune que Duras appelle la «classe de la violence», c'est-à-dire la «classe du refus». Ce refus tout comme une maladie contagieuse contamine peu à peu les personnages durassiens.

Nathalie (*Nathalie Granger*) est une fille très violente à l'école et à la maison, elle refuse tout ce qui est imposé à elle: Lol V. Stein (*Le Ravissement de Lol V. Stein*) refuse le passé et le présent, à savoir le temps divisé; elle ne bouge, ni ne voit, ni ne pense, ni ne veut rien. C'est un refus profond dans son propre état: les voix (*la Femme du Gange*) se parlent «vous ne mangez plus...vous dormez mal...» (Duras, 1973: 153). C'est de la colère et du refus seulement contre le monde ordonné par la loi; leur discours sont essentiellement négatifs dans la mesure où ils multiplient les interrogations (sans réponse), les phrases manquées (suivies de silence) et les mots négatifs; Anne-Marie Stretter (*Le Vice-Consul* et *India Song*) ne supporte pas la vie et même l'amour qu'elle-même à Calcutta, elle les refusera désormais jusqu'au suicide. Le suicide est certainement un état extrême dans toutes les possibilités du refus.

Or les héroïnes durassiennes n'arrivent pas à s'habituer à ce monde, à cause de leur instinct du refus:

Il y en a qui ne s'habituent jamais?

Presque tout le monde s'habitue.

Presque toutes elles ne s'habituent jamais

Elles ne s'habitueront jamais

À ne pas pouvoir respirer

À devoir gagner le droit de respirer.

(Duras, 1975: 181)

Elles refusent la vie imposée- «les valeurs petites-bourgeoises et la réalité de ce que celles-ci ont entraîné: l'angoisse jet de désespoir, l'ennui et la solitude» (Vircondelet, 1972: 7) - en se donnant une réponse négative au nom de

¹ Duras explique que le refus, un instinct, constitue une classe commune par rapport à celle de la bourgeoisie et du prolétariat: «vous avez aussi la classe de la violence. Ce n'est pas parce qu'elle échappe à toute catégorie de classe qu'elle n'est pas une classe. Elle fait une classe à elle seule, à partir de cet élément unique, la violence. (...) Ce n'est pas une chose qu'on ait à apprendre, c'est une chose qu'on reconnaît, quand on la voit, dont on a donc, en soi toujours, tout au long de sa vie, la vocation profonde.» (Duras. (1984). *Nathalie Granger: La classe de la violence* in *Marguerite Duras: œuvres cinématographiques*. Paris, France: Vidéographiques critique.)

leur autre vie, la «vie comme totalité» en termes taoïstes. Tout au long de leur vie/ histoire, elles vivent le refus comme elles respirent la liberté de leur vie. Pour refuser, elles creusent l'absence au cœur de leur présence. Alors elles sont présentes dans leur absence/ vide.

Nous pouvons aussi trouver la trace du refus dans l'activité narrative qui opère négativement comme «machine à faire le vide/silence». Tout ce qui est énoncé par le narrateur dans les textes du *Cycle indien*, se fait par le refus d'affirmation du discours narratif, c'est-à-dire un état incertain, discontinu et interrogatif.

Quelquefois, le refus d'affirmation fournit la possibilité d'arrêter et de recommencer de nouveaux discours dans une situation ambiguë.

Les premières pages de la première partie in *Le Ravissement de Lol V. Stein* montrent que le narrateur qui ne connaît par le passé de Lol V. Stein, s'interroge seulement sur ce qui s'est passé par rapport à elle:

Elle (Lol) a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans-je ne l'ai jamais vu-on dit qu'il vit à Paris. Ses parents sont morts. Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé (...).
(Duras, 1964: 43)

Le narrateur qui ne sait pas le passé du personnage, ne présente alors que ce qui a été dit et entendu. Même ce qu'il a entendu est incertain, puisque cette opinion est, elle-même, aussi négative:

Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée plus loin de vous et de l'instant. Où? Dans le rêve adolescent? Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement rien. Était-ce le cœur qui n'était pas là? (...) Lol ne faisait-elle pas une fin de son cœur inachevé?
(Ibid. :13)

En effet, le narrateur confesse qu'il ne croit «plus à rien» de ce que dit Tatiana, et qu'il n'est convaincu de «rien». Son témoignage narratif, dès lors restera incertain, inachevé, donc négatif.

Cette tendance (le refus de narrer de façon juste) continue et grandit dans *Le Vice-consul*. Le narrateur (Peter Morgan) de plusieurs chapitres de ce texte, pose tant de questions en ce qui concerne la mendicante:

Depuis combien de temps est-elle sans mémoire? Quoi dire à la place de ce qu'elle n'aurait pas dit? De ce qu'elle ne dira pas? De ce qu'elle ignore avoir vu? De ce qu'elle ignore avoir eu lieu? À la place de ce qui a disparu de toute mémoire? (Ibid. 73)

Plus tard, les gens (des invités à la réception de l'Ambassade) disent que «le vice-consul a tué des lépreux pendant la nuit, mais qu'a-t-il fait au juste?» (Ibid. :94). Nous ne savons jamais rien avec la narration. Nous avons donc confondu entre ce qui s'est passé et ce qui est seulement supposé.

Ce refus (de narrer de façon juste) continue jusqu'à l'abolition du pronom personnel dans les discours narratifs de *L'Amour*: «Ne sait pas être regardée», «Ne regarde rien», «Marche», «Attendent». Beaucoup de phrases narratives s'imposent très souvent sans pronom personnel, sans sujet, sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe».

De plus, certains mots privilégiés de Duras-la mer, la lumière, le vent, le bal, le vide..., loin de tous rapports grammaticaux, viennent et reviennent sans arrêt dans ses textes. Parce que pour Duras «le mot, compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin...» (Duras, 1974: 11). Donc «la syntaxe (la grammaire) n'est plus qu'une inflexion qui dure présenter le

Mot», comme le souligne Roland Barthes. (1965: 43)

D'ailleurs, Duras ne se fait concerner ni par le sens du mot, ni par sa signification; comme elle le dit: «Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après» (Duras, 1974:11). C'est ainsi que s'il y a le sens chez Duras, il se trouve déplacé, détourné, creusé et finalement refusé.

Conclusion

Le texte durassien s'écrit dans le vide, et se fait par des discours silencieux. En ce sens-là, l'acte d'écrire est un acte réussi qui se veut manquer. Rapporté par le refus de la syntaxe et du sens, le style durassien pose un trou, un endroit d'où nous sommes chassés et d'où l'expression ordinaire (grammaire) a disparu. Là, le texte apparaît au moment de l'écriture/lecture dans la voie ouverte qui s'écoule de l'un à l'autre, et du plein au vide/ silence/ non-dire.

Nous pouvons considérer ce texte du refus comme le «texte pluriel», selon les termes de Roland Barthes (1985: 73), puisque le «texte pluriel» nie un sens précis, mais il a «plusieurs sens» et le «pluriel du sens», jusqu'à arriver au «non-sens».

Le lecteur de ce «texte pluriel», d'après Roland Barthes, pourrait être comparé à un «sujet désœuvré»: «ce sujet passablement vide (c'est ce qui est arrivé à l'auteur de ces lignes, et c'est là qu'il a pris une idée vive (ou vide) du Texte) se promène au flanc d'une vallée au bas de laquelle coule un oued (l'oued est mis là pour attester un certain dépaysement)» (Ibid.: 73). C'est dans cette attitude désœuvrée et vide que notre lecture se fait et se perd.

Références

- Bajomee, D. (1984). *Amour spéculaire et incestes dans l'œuvre de Marguerite Duras. Le récit amoureux* [Colloque de Cerisy]. Seyssel: du Champ Vallon.
- Bajomé, D. (1989). *Duras ou la douleur*. Paris: Editions universitaires.
- Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard
- Barthes, R. (1966). *Le degré zéro de l'écriture, suivi d'éléments de sémiologie*. Paris: Gonthier.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: du Seuil.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: du Seuil.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: du Seuil.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: du Seuil.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: du Seuil.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: de Minuit.
- Duras, M. (1970). *L'amour*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1973). *India song*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1979). *Le navire night*. Paris: de Minuit.
- Duras, M. (1980). *Marguerite Duras: les yeux verts*. Paris: Cahier du cinéma.
- Duras, M. (1982). *L'homme atlantique*. Paris: de Minuit.
- Duras, M. (1984). *L'amant*. Paris: de Minuit.
- Duras, M. (1993). *Ecrire*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1972). *Nathalie Granger* [DVD]. Paris: Films Molière.
- Duras, M. (1975). *India Song* [DVD]. Paris: Films Armorial.
- Duras, M. (1976). *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [DVD]. Paris: Cinéma9.
- Duras, M. (1977). *Camion* [DVD]. Paris: Films Molière.

Duras, M. (1987). *La vie matérielle*. Paris: P.O.L.

Hegel, G.V.F. (1954). *Leçon sur l'histoire de la philosophie*. Paris: Gallimard.

Kristeva, J. (1974). *La révolution de langage poétique: l'avant-garde à la fin de XX^{ème} siècle*. Paris: du Seuil.

Ropars-Wuillemiers, M.C. (1979). *Dossier du script de India song et Son nom de Venise*

dans Calcutta désert. Paris: L'avant scène cinéma.

Lao, T. (1967). *Tao Te King* (version français). Traduction français par Liou, K.H. Paris: Gallimard.

Vircondelet, A. (1972). *Marguerite Duras: ou le temps de détruire*. Paris: Seghers.