

## Marguerite Duras, uma escrita feminina?

Júlia Simone Ferreira\*

**RESUMO:** Muitos críticos concordam em dizer que existe uma especificidade na escrita de Duras, quando se tenta retratar o cotidiano feminino. A própria Duras associa seu modo de escrever ao feminino, pois existe “uma região ainda não explorada”. É justamente nessa “região” do desconhecido que iremos analisar em **Moderato cantábile** temas durassianos: a dor, os silêncios, o desejo, dentre outros que se coloca luz a escrita de autoria feminina.

**Palavras-chave:** Marguerite Duras; especificidade; escrita feminina.

Existe uma escrita feminina? Falar sobre a escrita feminina é sempre questionável, pois estamos sujeitos às controvérsias, às polêmicas. Não estamos aqui para analisarmos o gênero de quem escreve, mas também não o ignoramos. Sabe-se que a escrita feminina é atribuída às mulheres, pois existe algo relativo às mulheres. Na verdade, há um estilo e uma linguagem que lhe é própria. Nesse sentido, não é por acaso que Lúcia Castelo Branco aponta: se na escrita feminina encontramos um “tom, uma dicção, um ritmo, a escrita só pode ser feminina, de autoria feminina” (BRANCO, 1991, p. 13).

Michel Mercier direciona a discussão sob as “visões feminina do mundo” (MERCIER, 1976, p. 7). Segundo o crítico, se uma obra é escrita sob o ponto de vista da mulher, ela é considerada romance feminino. Tanto Michel Mercier como Béatrice Didier destacam a “especificidade” da escrita feminina, pois há temas que apresentam “traços comuns” (DIDIER, 1981, p. 10) nas obras de um mesmo autor como, por exemplo: o corpo, o desejo, o grito, o silêncio, o vazio, a espera, o místico, a loucura, dentre outros temas específicos do *romance feminino* ou da *escrita de mulher*. No entanto, Michel Mercier observa que “os temas abordados [...] estariam susceptíveis de ser encontrados e analisados nos romances escritos pelos homens. E de fato é « um grande espírito andrógina »: na lógica d’*Orlando*. Virginia Woolf assume em *Um teto todo seu* este pensamento de Samuel Taylor Coleridge”. (MERCIER, 1981, p. 15, tradução nossa).<sup>1</sup> Nessa perspectiva, Béatrice Didier declara ainda que:

Se existe uma especificidade na escrita feminina, penso que não se pode estabelecer uma segregação absoluta entre escrita masculina e escrita feminina – e não só porque uma mulher escritora leu necessariamente muitas obras escritas por homens e foi marcada por seus padrões culturais. A especificidade da escrita feminina não exclui semelhanças com a escrita masculina. [E conclui]: a bissexualidade latente do artista (sem falar da homossexualidade), tenta buscar constantemente temas que se assemelham ao feminino na obra masculina e vice-versa. (DIDIER, 1981, p. 6, tradução nossa).<sup>2</sup>

Longe de se formular ideias ou reflexões exatas sobre a especificidade da escrita feminina, ambos concordam em dizer que a escrita feminina trata de temas cujos objetos de estudo se tornam “inesgotáveis”. É preciso lembrar brevemente que as precursoras da crítica feminista, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir foram as primeiras a questionar sobre a posição da mulher como autora ou como representação de sua condição. Em *Um teto todo seu*, por exemplo, a autora analisa a questão da mulher “até então marcada por preconceitos e discriminações”.

Já em *O segundo sexo*, Beauvoir discute a relação entre os sexos e “as razões que levam a mulher a se submeter à opressão”. Nessa perspectiva, a injustiça social e a opressão são temas onipresentes nos textos de Marguerite Duras. Entre clarividência e obscuridade, a arte em *Hiroshima meu amor*, *Destruir, disse-ela*, *Nathalie Granger*, *India*

*Song, La femme du Gange, O caminhão, Emily L.* dentre outros, Duras traduz a arte de um texto-filme engajado, como forma de reflexão e denúncia, como já preconizavam os cineastas da *nouvelle vague* francesa nos anos sessenta na França.

Muitos críticos, como Marcelle Marini, por exemplo, associam às obras de Duras à escrita feminina, não somente pela presença de várias personagens femininas, mas também pelo fato de apresentarem “especificidades” ou “traços comuns” no conjunto das obras. Nesse sentido, nos perguntamos: Quais especificidades se referem os críticos? Muitos responderiam, por exemplo, que existe uma fronteira entre o dizível e o indizível, os silêncios, o vazio existencial, a dor, os buracos, os brancos, o obscuro, a loucura simbólica, o desejo, dentre outros temas dos *territórios femininos*.

Numa entrevista concedida à jornalista Xavière Gauthier em 1974, a própria Duras revela que na escrita existe algo de “feminino”. Ela declara ainda que “os livros são dolorosos de escrever, de ler, e que a dor está associada a um terreno... um terreno de experimentação, relativo a uma região ainda não explorada”. (DURAS; GAUHIER, 1974, p. 16). Ela reconhece, por outro lado, que em *Moderato cantabile*, principalmente, existe uma necessidade de transpor, na escrita, as tensões internas, as pulsões e os conflitos que dilaceram as regiões mais profundas do ser. Ela esclarece, finalmente, que essa obra representa “o ponto de viragem para a sinceridade” na escrita, em níveis diferentes: a crise de seu relacionamento conjugal, com Gérard Jarlot, e que por consequência deu a origem a narrativa, e “partir daí os livros” mudaram completamente (DURAS; GAUHIER, 1974, p. 45). Por fim, Duras relaciona a dor, o silêncio e a loucura simbólica ao feminino. É justamente essa dor íntima que se encontra na “região ainda não explorada”, que iremos analisar em *Moderato cantabile*: a maternidade, os silêncios, o grito e a vida cotidiana, temas durassianos que se coloca luz na escrita de autoria feminina.

### **A maternidade e o mundo da opressão:**

Desde a abertura de *Moderato cantabile* tensões auditivas e visuais determinam a melodia e o ritmo do texto. O narrador evoca a noção de “partitura” e relações de agressividade entre a criança e a professora de piano são descritas de forma expressiva. Percebe-se que a criança se recusa a tocar piano e principalmente em obedecer às ordens da Professora, a senhora Giraud:

Quer ler o que está escrito na partição? – pediu a senhora.  
– Moderato cantabile – disse a criança.  
– E o que quer dizer moderato cantabile?  
– Não sei.  
Sentada a três metros, uma mulher suspirou.  
– Você tem certeza de que não sabe? [...].  
A criança não respondeu [...]  
– Você vai dizer imediatamente – vociferou a senhora.  
– Continuou sem responder. A senhora bateu no teclado pela terceira vez, com tanta força que o lápis quebrou.  
– É uma criança difícil ousou dizer Anne Desbaresdes, com certa timidez.  
[...] Uma lancha passou pela janela aberta. A criança, voltada para a partitura, mexeu-se. O ronronar [...] do motor foi ouvido pela cidade inteira. Os barcos de recreio eram raros. O róseo do dia que findava coloriu o céu.  
– [...] Pela última vez, você não sabe?  
– A lancha passava mais uma vez.  
– Moderato?  
– Não sei.  
– Que filho eu tenho – Disse Anne Desbaresdes alegremente...  
– Quer dizer – disse [a professora] à criança – pela, centésima vez, quer dizer moderado e cantante. – Ah, que coisa!

- Horrível – admitiu Anne Desbaresdes, rindo –, teimoso como uma mula.
- Recomece, já disse.
- No silêncio de sua teimosia, ouviu-se novamente o ruído do mar. [...] O róseo do céu aumentou. [...]
- Eu não quero aprender a tocar piano – disse a criança. [...]
- A criança, desta vez, retirou as mãos do teclado, colocou-as sobre o joelho e diz: – Não.
- [...] É preciso – prosseguiu Anne – é preciso, é preciso.
- **A música meu amor...** (DURAS, 1985, p. 7-15) Grifo nosso.

Percebe-se nessa passagem do texto que a lição de piano representa o símbolo da opressão. A criança permanece sentada, sem se mexer, em frente do piano. No fundo, ele já deveria conhecer as partições e obedecer às ordens da professora Giraud.

As palavras empregadas pela professora marcam fortemente a opressão. Nesse sentido, ela se irrita, cada vez mais, ao perceber que a criança se recusa ao responder a pergunta: “Moderato?”. E a professora de piano interrompe o silêncio da criança, mostrando-lhe sua autoridade: “Recomece, já disse”. “Já lhe disse cem vezes”, “Que coisa”! E bate no teclado do piano com veemência. No entanto, a criança se sobressai perante sua obstinação e resignação: “Eu não gosto de piano” ou então: “não quero aprender a tocar piano”. Nesse sentido, Anne Desbaresdes se alegra e sorri ao perceber a teimosia e a obstinação do filho. Instintivamente, ela se mostra cúmplice e apenas observa a recusa de seu filho. Por outro lado, quando a criança se mostra obediente, ela se decepciona: “Quando ele obedece assim, fico um pouco revoltada, disse Anne Desbaresdes, não sei o que quero, veja só. Que martírio”.

Tudo leva a crer que a mãe é favorável ao comportamento da criança, que recusa a opressão e a autoridade impostas. Entre clarividência e obscuridade, tudo se explica provavelmente pelo sentimento de contestação, referente à classe burguesa que Anne pertence. Com efeito, a recusa da criança traduz interiormente o que a heroína não consegue exteriorizar em sua vida cotidiana. Existe ali algo que permanece no estado latente. À medida que o texto se alonga, veremos que as lições de piano, na verdade, é o caminho para que Anne se liberte da vida cotidiana. No fundo, o que esconde Anne, seu filho exprime livremente: não à opressão.

A opressão, nos textos durassianos, não se refere somente à classe trabalhadora. Ela se manifesta principalmente na vida das heroínas. Em *Moderato Cantabile*, por exemplo, a vida da personagem principal se revela tediosa e insidiosa. Com efeito, ela simboliza a monotonia, pelo ritmo inalterável e pelas ocupações do dia a dia, que resultam num vazio existencial. Casada há dez anos com “o diretor de importação exportação e das fundições da Côte” (DURAS, 1985, p. 41), isso quer dizer que seu marido é o homem mais poderoso da cidade. A mansão que reside Anne, que se encontra no final do *boulevard de la mer*, (DURAS, 1985, p. 43) traduz seu status social.

A heroína recusa a opressão do mundo burguês, no qual ela não se identifica mais e tenta rejeitar. No capítulo VII, por exemplo, a cena que descreve um jantar de recepção na mansão diante do marido e dos convidados que devora “o salmão para o seu completo desaparecimento”, nota-se que Anna recusa em se servir o “pato com laranjas” (DURAS, 1985, p. 137). No fundo, o gesto da heroína traduz, na realidade, a rejeição dos valores burgueses em que pertence e que agora ela tenta recusar.

O leitor se pergunta o motivo pelo qual a heroína insiste tanto nessa aprendizagem repressiva. E seu discurso se revela impreciso, obscuro: “**A música meu amor...**”. (DURAS, 1985, p. 15. Grifo nosso). As reticências indicam a presença de um bloqueio, aquilo que não pode ser dito ou algo que não se pode ser revelado, dito e assim o silêncio se faz sentido. Sabe-se que os textos durassianos as personagens femininas são

consideravelmente silenciosas. Duras destaca que: “existem dois silêncios nas mulheres: existe o seu silêncio, o que é dela mesmo, e o silêncio que vem de sua vida, de sua pessoa. São esses silêncios, esses duplos, a conjugação desses dois silêncios, [...] esta fascinação que dura sempre, eu não consigo sair disso, é uma verdadeira história de amor”. (DURAS; PORTE, 1977, p. 69, tradução nossa).<sup>3</sup>

Tudo leva a crer que a música e as lições de piano reanimam uma dor interna, secreta. Uma dor que revela o íntimo: o amor e a morte. Assim, à medida que o texto evolui, essa dor se torna evidente: “A sonatina ainda ressoou, conduzida como uma pluma por esse bárbaro, quisesse ele ou não, e abateu-se mais uma vez sobre sua mãe, e a condenou [...] à condenação de seu amor. **As portas do inferno se fecharam**”. (DURAS, 1985, p. 107, grifo nosso).

A música exprime no lugar de Anne. Ela desvenda o que não se expressa mais na heroína: um amor vivenciado na paixão e que se termina na morte ou na separação e a sonatina de **Diabelli** refere-se ao diabo ou nas **portas do inferno**. Finalmente, o papel da criança funciona como um intercessor para Anne: entre o mundo interior e o mundo exterior ou vice-versa.

### **Mundo exterior, mundo interior:**

O mundo exterior possui dimensões simbólicas em *Moderato cantábile*. Com efeito, “a lancha que passa pela moldura da janela aberta”, durante as lições de piano, traduz evidentemente a evasão. Em seguida, se percebe o barulho do mar, por duas vezes. O mar simboliza a evasão e a liberdade, pela sua própria dimensão. Não é por acaso que o barulho do mar só é ressentido no momento de silêncio, quando a criança se recusa a tocar piano ou de produzir qualquer som. Nessa direção, às mudanças significativas e contínuas das cores do céu produzem uma tonalidade de rosa e de rosa escuro. A cor rosa simboliza a mulher, pela delicadeza e fragilidade, o rosa mais escuro, quase tom avermelhado, simboliza a paixão ou a morte. Não é por acaso que o título da obra significa ritmo e tom. É justamente nessa tonalidade rítmica e melódica no texto que Duras introduzirá efeitos que simbolizam uma tragédia:

Na rua embaixo soou o grito de uma mulher. Um lamento prolongado, ininterrupto, elevou-se [...] tão alto que quebrou o ruído do mar. [...]. O róseo do céu [...] começou a empalidecer. Anne Desbaresdes segurou o filho pelos ombros abraçou-o a ponto de machucá-lo, quase gritou. O menino também tremia, pela mesma razão, por ter sentido medo. [...] Embaixo, [na rua] alguns gritos [...] Anne Desbaresdes deixou o filho na portaria [do prédio] e informou-se. Alguém foi morto. Uma mulher. (DURAS, 1985, p. 12-21)

Nessa passagem, o amor maternal se revela violento e agressivo. A maternidade, na expressão de um amor intenso traduz o desejo de proteção e de amparo. Mas, ao mesmo tempo, ele manifesta o abandono e o desamparo. Assim, a maternidade longe de levar à felicidade desejada na feminilidade, traduz em *Moderato cantábile* uma experiência ambígua. Nos textos durassianos, as mães vivem a maternidade de forma intensa, mas ao mesmo tempo, ela se caracteriza pela desapropriação dos filhos, a título de exemplo: Maria em *Dez e meia na noite de verão* e Isabella em *Nathalie Granger*, dentre outros textos durassianos.

Num bar café, ouve-se o grito de uma mulher agonizante. Ele se manifesta por um crime passional. A heroína reage de forma confusa, ao perceber que o assassino “beija o sangue e abraça o rosto da mulher assassinada”. Ao invés de revelar um sentimento de horror, de repúdio, ao contrário, a cena lhe provoca fascinação. Profundamente atraída

pela imagem, ao longo da narrativa, a heroína se identifica, cada vez mais, com a mulher morta. E Chauvin, personagem que presencia a cena, percebe algo estranho e inquietante na heroína. Com efeito, a heroína presencia o deslumbrante poder da paixão, um mundo que pouco conhecia e que através do personagem Chauvin, ela conhece melhor. Atraída e fascinada pela cena de amor e de morte, Anne retorna, todos os dias no bar, para saber como a paixão se culmina na morte. Mas, é o grito da mulher agonizante que provoca uma emoção intensa e íntima. É através dele que Anne se identificará, mas não consegue expressar o sentido real do grito:

– O grito foi tão forte [que] é natural saber. Eu dificilmente poderia evitar. [...] Foi um grito muito longo, muito alto, que [...] estava no auge de si mesmo. [...] Uma vez, eu tenho a impressão sim, uma vez devo ter gritado [...], talvez... [E conclui]: na minha casa [...] durante a noite as árvores gritam quando venta [...] e os passarinhos encontramos mortos depois das tempestades e quando a tempestade passa as árvores não gritam mais. [...] mas, ouvimos os gritos na praia como os degolados isso não deixa [...] dormir não eu iria embora. [...].  
– Fale mais – pediu Chauvin – você pode dizer qualquer coisa.  
– [...] De vez em quando [...] esse menino está dormindo, eu desço durante a noite ao jardim. Vou até as grades, olho o boulevard.  
– Você nunca gritou, nunca. – disse ele.  
Ela vestiu o casaco sem responder. (DURAS, 1985, p. 87- 91).

Na passagem, através do discurso alucinante da heroína, percebemos que o grito da mulher traduz em Anne um sinal perturbador e inquietante. Na verdade, é um grito latente que Anne não consegue exteriorizar, libertar. No fundo, ela é consciente que o grito da agonizante é o da paixão e o da morte. Tudo acontece como se o grito da mulher fosse um eco do seu próprio grito interno. Com efeito, as árvores que gritam na casa são, na realidade, a imagem de sua própria consciência atormentada e agitada. A cena dos pássaros “encontrados mortos” é o reflexo de um lugar aterrorizante e maléfico. Perturbada e angustiada pelas imagens que simbolizam a morte, a heroína manifesta um conflito interno que traduz a vida cotidiana.

### **O processo de identificação:**

Casada há mais de “dez anos” com um rico industrial, Anne é uma burguesa que interpreta o papel de uma esposa perfeita, mas profundamente infeliz. Até então, nunca tinha se falado dela e a heroína interpretou perfeitamente o papel de esposa e de mãe. Sabemos que o grito da mulher agonizante interrompe a lição de piano e reanima outro universo: o da paixão. Anne reage violentamente ao grito: ela se levanta, vai em direção ao filho, “abraça-o a ponto de machucá-lo e treme [...] por ter sentido medo.” (DURAS, 1985, p.15).

Sem dúvida, o grito passional atinge profundamente Anne, ao ponto de se autorreconhecer. A heroína vê, na mulher morta, a realização da paixão. Ela procura na paixão um meio para fugir de seu mundo burguês, preso na vida cotidiana. Nesse sentido, Chauvin vai ajudá-la, a se identificar, cada vez mais com a mulher agonizante. Os reencontros com o personagem Chauvin no bar café são determinantes nesse processo de identificação.

Na verdade, existe um duplo processo de identificação. Anne vai tentar assimilar Chauvin e ela mesma, ao casal de assassino e vítima. Mas, o assassinato se torna um fato misterioso: a mulher é morta e o homem, não nomeado na narrativa, “enlouquece, pela dor de tê-la matado”. Anne procura entender a situação. O processo de identificação implica na compreensão dos fatos. Uma vez que não se sabe a razão, ela será reconstituída ou

reinventada por Anne e Chauvin. Assim, eles vão reconstituir juntos, a partir da história do assassinado, mas também a partir de sua própria existência, mas utilizando precisamente elementos da vida de Anne. A identificação será feita de forma implícita, sobretudo no que se refere à vida íntima da heroína:

- Talvez eles tivessem problemas, dos que se chamam problemas de relacionamento? [...] Isso não é uma razão talvez? Perguntou Anne Desbaresdes.
- Isso não é uma razão, continuou Chauvin sorrindo. – Eles deviam ter problemas emocionais, sim, [...]. Mas, talvez não tenha sido por causa desses problemas que ele a matou, quem sabe?
- [...] Repetiu ele. Acho que o rapaz apontou para o coração como ela lhe pedia. Anne Desbaresdes gemeu. Um queixume quase inocente, doce, saiu daquela mulher.
- Ela estava morrendo – disse o homem.
- [...] O grito deve ter cessado no momento em que ela deixou de vê-lo.
- Uma vez, eu tenho a impressão, sim, uma vez eu devo ter gritado mais ou menos assim, [...].
- Foi nessa casa que você se casou, há dez anos?
- Foi ali. Meu quarto fica no primeiro andar, de frente para o mar.
- [...] Às vezes, não consigo dormir.
- Não acontece nada ali, nada, durante a noite. [– disse o homem].
- Sim. Atrás de uma porta, meu filho dorme.
- Talvez seja melhor voltar para casa, agora. Veja como é tarde.
- Fale mais – pediu Chauvin –, você pode dizer qualquer coisa.
- Durante a noite, eu desço ao jardim. Vou até as grades e olho o boulevard. No verão [...], alguns casais passam e tornam a passar abraçados, e só. Eu preciso ir embora. (DURAS, 1985, p. 37-89).

Na verdade, o papel de Chauvin serve como um guia, para que Anne se liberte do seu mundo infeliz, um mundo no qual ela não pertence mais. Com efeito, de acordo com as palavras da autora: Anne tem *medo* da liberdade, pois o universo burguês, “havia lhe cegado a viver numa rotina vazia e tranquilizadora”. (DURAS; GAUHIER, 1974, p.46)

Só lhe resta então reproduzir os gestos de identificação, através do “ritual fúnebre”: (DURAS, 1985, p. 167).

- Eu queria que você estivesse morta. – disse Chauvin.
- Já estou morta – disse Anne Desbaresdes. (DURAS, 1985, p. 169)

Finalmente, “os lábios de Anne e os de Chauvin ficaram pousados e as mãos frias e trêmulas” (DURAS, 1985, p. 167) permaneceram sob a mesa, no silêncio e no medo, na tentativa da execução final. Assim, a arte de Duras em *Moderato cantabile* vai além das palavras...

---

\* Professora Associada II da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Pertencente ao DLEM - Equipe de Francês.

<sup>1</sup> Texto original: Les thèmes abordés seraient susceptibles d’être retrouvés et analysés dans des romans « masculins » : écrits par des hommes. C’est qu’en effet « un grand esprit est androgyne » : dans la logique d’*Orlando*, Virginia Woolf reprend à son compte, dans *Une chambre à soi*, cette pensée de Samuel Taylor Coleridge.

<sup>2</sup> Texto original : S’il y a bien une spécificité de l’écriture féminine, je ne pense pourtant pas qu’on puisse établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine – et pas seulement parce qu’une femme-écrivain a forcément lu beaucoup d’œuvres écrites par des hommes, et a été marquée par leurs modèles culturels. La spécificité de l’écriture féminine n’exclut pas ses ressemblances avec l’écriture

---

masculine. [...] La bisexualité latente de l'artiste (sans parler de la l'homosexualité, amène à trouver sans cesse des thèmes qui pouvaient sembler proprement féminins dans une œuvre masculine, et inversement.

<sup>3</sup> Texto original: Il y a deux fois le silence, il y a le silence de la femme et les silences qui vient de sa vie, à elle, de sa part. C'est ce double, c'est la conjugaison de ces deux silences [...] cette fascination dure toujours, je ne m'en sors pas, c'est une véritable histoire d'amour.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo. A Experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Fronteira, s/d.

BOUCHER, Marie-Hélène; DELVAUX, Martine (Org.). *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*. Québec: UQAM, 2012. Collection Figura número 31.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture femme*. Paris: PUF, 1981.

DURAS, Marguerite. *Moderato cantabile*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1985.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Boas falas: Conversas sem compromisso*. Trad. Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERREIRA, Júlia Simone. *L'intime et le secret dans l'écriture de Marguerite Duras*. Beau Bassin, Éditions Universitaires Européennes, 2018.

LEBELLEY, Frédérique. *Marguerite Duras, uma vida por escrito*. Trad. Uéinton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

MARINI, Marcelle. *Territoires du féminin* avec Marguerite Duras. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

MERCIER, Michel. *Le roman féminin*. Paris: PUF, 1976.

MICCIOLLO, Henri. *Moderato cantabile de Marguerite Duras*. Paris: Lire Aujourd'hui, 1980.

PINDON, Joëlle Pagès. *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*. Paris: Ellipses, 2012.