

Roland Barthes e Marguerite Duras contemporâneos

Maria Cristina Vianna Kuntz¹

Barthes nasceu em 1915 e Marguerite Duras em 1914, no Vietnã, Indochina Francesa (colônia francesa até 1949), onde, seus pais eram professores. Aos sete anos de idade, ela perde o pai e aos dezessete, parte para a metrópole e jamais voltará a sua terra natal. Em Paris, estudando na Sorbonne, participa ativamente de todos os acontecimentos do século.

Já na década de 1950, Barthes frequentava as reuniões de intelectuais no apartamento da escritora na Rue St. Benoît, juntamente com Blanchot, Queneau etc, em St. Germain de Près. Pode-se, pois, afirmar ter havido muita troca nessa convivência que se revela nas concepções de escrita de Duras, ecos das teorias textuais barthesianas, tais como: a obra aberta, a leitura plural, o intertexto, a participação do leitor no significado da obra etc.

Em *Como Viver junto*, Barthes explica sobre a importância espacial “dos acontecimentos”. Parte da obra de Marguerite Duras é marcada por sua infância no Vietnã: o chamado ciclo da Índia (1964-1970) que engloba seus romances mais originais (*O Deslumbramento*, *O Vice-Cônsul*) e os romances autobiográficos (*Barragem contra o Pacífico*, *O Amante* e *O Amante da China do Norte*) se passam no Extremo Oriente. Por outro lado, o conceito de *idiorritmia*, (do grego *idios*=próprio, particular; *rhythmós*=ritmo) que, para Barthes, consiste no respeito ao ritmo de cada um, preservando a conciliação com a sociedade, ressoa para Duras de maneira especial uma vez que ela construiu sua vida e sua obra segundo seu “próprio ritmo”, sem se importar muito com a opinião alheia, agradando ou escandalizando a muitos. (BARTHES, 2021, p.12).

Neste trabalho, pretende-se examinar em que medida algumas concepções barthesianas estão patentes em *Emily L.* (1987) e *O Amante da China do Norte* (1991) de Marguerite Duras.

¹ **Maria Cristina Vianna Kuntz** é doutora em Literatura Francesa FFLCH-USP; Professora de Literatura Francesa (PUC-SP-Cogea, 2003-2013); membro da ABRALIC e da « Société Internationale Marguerite Duras », desde 2006. Publicou *Marguerite Duras: Trajetória da mulher, desejo infinito*, São Paulo: Baraúna, 2014; com Mauricio AYER (org.) *Olhares sobre Marguerite Duras/ Regards sur Marguerite Duras*. São Paulo: Publishers, 2014. Pós-doutorado DTLLC- FFLCH-USP (2020). No. ORCID: 0000-0001-5528-7246

Marguerite Duras

Marguerite Duras (1914-1996) apresentou uma obra prolífica e variada (quarenta romances, dezenove filmes, treze peças teatrais e muitas crônicas), e foi traduzida em mais de quarenta idiomas. Com o roteiro do filme *Hiroshima mon amour* (1959), torna-se mundialmente famosa (ADLER, 1998, p.525). No ano anterior, em *Moderato Cantabile*, sua escrita se modificara, pois tendo abandonado a forma tradicional, inaugurara uma escritura mais lacunar, intrincada e hesitante, bem como intensificara a complexidade dos personagens. Essa nova escrita será criticada por Barthes que preferia os romances anteriores - “tão simples e encantadores” – embora em seguida, ele reconhecerá seu valor e lhe concederá o *Prix de Mai* (ADLER, 1998, p.491).

Cecile Hanania ressalta que a autora teria guardado dele uma grande mágoa que será expressa em *Yann Andréa Steiner* (1992) onde ela repelirá a “falsidade de todos os seus escritos”.²

Já em *La vie matérielle*, comentando seu romance *Yeux bleus cheveux noirs* (1986), Duras critica sua própria escrita “um tanto analítica, à la Barthes”, mas logo adiante, reconhece que teve amizade com ele, embora não o admirasse, justamente por seu ar sempre “professoral” e “rigorosamente partidário”. Ela só teria lido sua obra até *Mithologies*; depois, só leu um capítulo sobre a morte da mãe, no livro sobre fotografia. Tentou ler *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas não conseguiu. Reconhece, entretanto, que “É muito inteligente, [...] homem encantador, encantador de todas as maneiras. E escritor de todas as maneiras. É isso. Escritor de uma certa escrita, imóvel, regular”.³

Assim, superada a mágoa, é reconhecido o seu valor literário e semiótico, e pode-se afirmar que os dois partilharam muitas contendas e afinidades. Ambos foram altamente contestados principalmente nos anos 1970 e foram designados “pythie”: ela, uma sacerdotisa midiática e ele, da filosofia. (PICARD, 1965, p.76 ap. HANANIA, 2008, p.48). Em *Nouvel Observateur*, ambos escreveram durante os anos 1950 sobre temas semelhantes: contra De Gaulle, sobre moda, fotografia, cinema, pintura, artistas de cinema, escritores franceses etc.

² “[...] que je n’arrivais pas du tout à le lire [...] pour moi c’était le faux de l’écrit et que c’était de cette fausseté qu’il était mort” (DURAS, 1992, p. 21 ap. HANANIA, 2008, p.45). Tradução deste autor, bem como todos os textos em Francês, quando não indicados.

³ “C’est très intelligent, [...] charmant homme, charmant de toute façon. Et écrivain de toute façon. Voilà. Écrivain d’une certaine écriture, immobile, régulière” (DURAS, 1987, p.41 ap. HANANIA, 2008, p.47).

Hannania ressalta, ainda, algumas crônicas de Duras em *Outside* (1984) que refletiriam um tanto de algum “tom e de um espírito” provenientes de “O grau zero da escritura como “a crítica ideológica sobre a cultura de massa”, assim como o “escritor sem estilo” apontado por Duras em relação a Baudrillard. (HANANIA, 2008, p.49).

Nova ruptura se impôs a propósito da não participação de Barthes, em 1955, no “Manifesto anticolonialista dos 121”, a favor da independência da Argélia.

Assim, Duras segue sua trajetória literária sem se importar com a opinião de Barthes, que, aliás, não lhe dedica nenhum artigo nem a qualquer outra autora, excetuando-se Dominique Rolin (1955) e Julia Kristeva (1970).

Após os romances do ciclo da Índia (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* e *L'Amour*), Duras segue rumo a um hermetismo e um silêncio que a levará, já nos anos 1970, a outras linguagens: o teatro e o cinema, revelando-se, pois, uma escritora midiática *avant-la-lettre*, por sua dedicação à pluralidade dos signos.

Nos anos 1980, ela sofre grave doença quase fatal. Contudo, consegue restabelecer-se e, aos poucos, retoma a escrita literária, dando início à fase final de sua obra, o “ciclo Atlântico”, conforme denominam os críticos da autora. (PAGÈS-PINDON, 2005, p.182).

Emily L.

Emily L. foi publicado em 1987, portanto, após dois romances autobiográficos: *O Amante*, estrondoso sucesso com o qual obteve o prêmio Goncourt em 1984 e *A dor* (1985). Juntamente com *Olhos azuis, cabelos negros* (1986) e *Chuva de verão* (1990), *Emily L.* (1987) é um dos seus últimos romances ficcionais dessa fase final.

Após uma leitura atenta, a superficial aparência da intriga revelará personagens complexos, além de uma “história de escritura”. (BORGOMANO, 2010, p.28). Essa aparência de simplicidade exigirá do leitor uma participação intensa que revelará o próprio processo de escrita da autora.

O romance se passa em Quillebeuf, na Normandia, ao norte da França. *In medias res*, apresenta-se um casal que se encontra frequentemente em um Café, à beira do Sena, próximo à foz. A protagonista narradora é escritora e tem já certa idade, sendo seu companheiro bem

mais jovem. Desde o início, ela deseja escrever sua história de amor. Ele, porém, desdenha seu desejo de escrever, porque acredita que “nada” há para contar e que sua história “continuava a morrer”. (DURAS, 1988, p.16).⁴

A chegada de um casal de ingleses, o Capitão e sua mulher, desperta curiosidade na narradora protagonista que, baseada nas conversas do inglês com a proprietária do local, começa a “inventar” uma história “encaixada”.⁵ Em suas conversas, eles revelam que passam a vida a velejar pelo mundo.

A partir daí, estabelece-se uma ambiguidade porque o leitor não saberá até que ponto a história contada, “encaixada” é apenas uma reprodução do que a narradora ouve, ou se parte será uma suposição ou fruto da sua imaginação. Por isso o leitor quase esquece daquela primeira história - da escritora e seu companheiro - e passa a seguir a história do Capitão, da inglesa que se chamará Emily.

A Intertextualidade

A partir do título do romance, já se estabelecem relações intertextuais com a literatura: com a inglesa Emily Brontë (de quem era admiradora) e sobretudo com uma poetisa americana – Emily Dickinson. (BARBER-PETIT, 2019, p.291). Desta poetisa, Duras empresta um poema – “Tardes de inverno” – que seria o poema extraviado pela protagonista da narrativa encaixada e cujos versos faz ressoar ao longo do romance.

Assim, cria-se uma “rede de conexões” (KRISTEVA, 1969, p.114), de forma a estender o significado do romance, e também da obra de Duras como um todo. Esse recurso intertextual foi amplamente estudado e propagado por Barthes uma vez que propicia a um texto o diálogo com outros textos, expandindo-lhe o sentido. Diz ele:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa construção-reconstrução é *permutar* textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado [...]: todo texto é um *intertexto*; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...]. (BARTHES, 2020, p.275).

⁴ “[...] *n’en finissait pas de mourir*” (DURAS, 1987, p.21).

⁵ Narrativa encaixada é uma segunda narrativa feita por um narrador de segundo grau. (cf. DÄLLENBACH, 1977).

Portanto, as relações estabelecidas por Duras em *Emily L.* se, de um lado reafirmam a sua filiação dentro da tradição literária mundial, por outro lado, vêm proclamar o valor de uma literatura feminina e de sua palavra espontânea e livre:

Queria lhe dizer que não era suficiente escrever bem ou mal, [...]. [...], fazer acreditar que não havia nenhum pensamento, que era guiado somente pela mão [...] a atividade da loucura. [...]. Também disse a você que era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, [...] jogar a escritura para fora, maltratá-la [...]. (DURAS, 1988, p.105-106).⁶

Nessa assertiva observa-se o escrever como “verbo intransitivo” como já postulara Barthes em seu artigo “Escritores e escreventes” (1960). Suas afirmações se adéquam perfeitamente a Duras uma vez que ela “trabalha sua palavra (...) e se absorve funcionalmente em seu trabalho”. Manejando as normas técnicas e artesanais - labor, paciência, perfeição -, ela faz da linguagem

o seu próprio fim. [...] fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por encontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual o sentido das coisas? [...] escrever **verbo intransitivo**; disso decorre que ele nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo, é somente para aumentar sua ambiguidade. (BARTHES, 1982, p.33).

A estrutura em espelho (narrativa specular) propõe uma reflexão metaficcional visto que a protagonista narradora é escritora. Ao longo de todo o romance, ela troca ideias com o companheiro sobre suas dificuldades. A história da narrativa encaixada reafirma esse caráter, pois trata da composição de um poema que, extraviado, não poderá mais se reconstituir e interrompe para sempre a carreira da poetisa, Emily.

A poesia que se consagra neste romance, graças à intertextualidade com o poema de Dickinson estabelece a superioridade da escrita poética que corresponde justamente à do escritor (em oposição à do escrevente conforme Barthes). Assim, Duras também proclama em

⁶ “Je voulais vous dire que ce n’était pas assez d’écrire bien ou mal, [...]. [...] de faire accroire que c’était sans pensé aucune, guidée seulement [...] l’activité de la folie. [...]. Je vous ai dit aussi qu’il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, mais selon soi et selon le moment qu’on traverse, soi à ce moment-là, jeter l’écriture au-dehors, la maltraiter” (DURAS, 1987, 153-154).

Le monde extérieur: “Só há escrita no poema. Os verdadeiros romances são poemas”.⁷ O misterioso poema de Emily cria ecos com as passagens mais líricas do romance, transformando-o e ampliando-o *en abyme* como um grande poema. É, pois, a partir desta estrutura que se constrói a “significância”⁸ do romance. (BARTHES, 1973, p.101).

O Amante da China do Norte

Em 1990, Duras fica extremamente emocionada, ao receber a notícia da morte de seu amante chinês com quem se relacionara aos quinze anos, no Vietnã. Além disso, ela estava insatisfeita com o filme *O Amante*, produzido por Jean-Jacques Annaud (1992). Resolve, então, escrever um novo roteiro para sua história. Trata-se de um livro-filme: “Um livro. Um filme”. (DURAS, 1992, p.4).⁹

Vê-se no prefácio de *O Amante da China do Norte* formuladas pela autora, quase as mesmas questões enunciadas por Barthes em S/Z: “Que texto eu aceitaria escrever (reescrever) desejar, promover como uma força nesse mundo que é o meu?”.¹⁰ O resultado será um texto plural que “não tem começo: é reversível; tem-se acesso por muitas entradas”. (BARTHES, 1970, p.12)¹¹.

É o caso dessa reescritura de *O Amante*, intitulado *O Amante da China do Norte*. Um roteiro-romance que não se limita a didascálias e diálogos que, muitas vezes, são enunciados de forma indireta e no presente. O texto é, pois, permeado de vários trechos narrativos em que a memória se estende em digressões, explicações e poesia e até em metaficção.

Em S/Z (1970), Barthes, ao refletir sobre o valor da escrita, propõe o conceito de “*scriptible*”, e passa a considerar como obra de valor aquela que faz do leitor um produtor de

⁷ “il n’y a d’écrit que l’écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes” (DURAS, 1993, p.218)

⁸ Para Barthes, baseado em Kristeva, a significância é o lugar do gozo (*jouissance*) do texto, opondo-se aos textos de “prazer”, de simples consumo. Portanto, o texto que produz “*jouissance*” é o texto que se faz como “tecido” conforme uma ideia gerativa do texto, através de “entrelaçamentos perpétuos” (BARTHES, 1973, p.100-101).

⁹ “C’est un livre. C’est un film” (DURAS, 1991, p.17).

¹⁰ “Quels textes accepterais-je d’écrire (réécrire) désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?” (BARTHES, 1970, p.10)

¹¹ “[...] il n’a pas de commencement : il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées” (BARTHES, 1970, p.12).

texto e não um consumidor de livros. Em contraposição a esse texto “*scriptible*”, estaria o texto lisível (ou seja, fácil de ser lido, consumido). Portanto, entre romance e roteiro, a leitura de *O Amante da China do Norte* exigirá do leitor a sua interpretação, a produção do seu próprio texto.

Sendo uma obra autobiográfica, no prefácio, estabelece-se o pacto com o leitor, mas diferentemente do romance *O Amante*, o narrador é de 3ª pessoa. Instaura-se, pois, um distanciamento em relação à protagonista e à própria história que terá, por isso, um resultado bem diverso do romance de 1984. Verifica-se a coincidência entre autor e narrador, relatando a história da protagonista que, pelas informações extratextuais, sabe-se que é a própria autora - Marguerite Duras. (ADLER, 1998).

A protagonista será a mesma menina de quinze anos e meio do romance de 1984, que também não terá nome. Será sempre “a menina”, “a criança”. Em lugar do mau relacionamento com a “família de pedra”, tema principal de *O Amante* (1984), será focalizada a sua ligação com o Chinês: a sedução, a conquista, a transgressão, o amor proibido e a inexorável separação.

Esse relacionamento era totalmente proibido pela diferença de idade (ele tinha vinte e sete anos e ela quinze) e diferença racial e social: ele era chinês, ela branca, ele era rico, ela pobre. Mas a curiosidade inicial da menina depois se transforma em amor ante a ternura que o Chinês lhe dedica. A mãe e o irmão dela, que no começo viram a relação como grande desonra, acabam por aceitar de bom grado o auxílio financeiro oferecido pelo pai do Chinês em troca do rompimento. Essa quantia é que permitirá à família voltar para a França e lá se estabelecer.

No início do livro, a objetividade na indicação dos cenários logo se transforma em uma descrição subjetiva, preñe de recordações da infância da autora e de tragédias que já anunciam a intriga do livro (a separação) e da própria vida de Duras (guerras, injustiça, solidão):

Podemos ver o céu de uma ponta à outra da terra, ele é uma laca azul pontilhada de brilhos.¹² [...]. [Sua mãe] Dizia-lhes para olharem bem o céu, [...]. Para ouvirem também os ruídos da noite, os chamados das pessoas, seus risos, seus cantos, os lamentos dos cães também, mal-assombrados pela morte, todos aqueles apelos que representavam ao mesmo tempo o inferno da solidão, é preciso ouvir. [...] o

¹² “Le ciel, on le voit d’un bord à l’autre de la terre, il est une laque bleu percé de brillants” (DURAS, 1991, p.32).

trabalho, as guerras, as separações, a injustiça, a solidão, a morte. Sim, esse lado da vida, ao mesmo tempo infernal e irremediável [...]. (DURAS, 1992, p.18-19).¹³

A narradora onisciente, muitas vezes descreve os sentimentos da menina, de forma subjetiva, deixando entrever uma projeção e uma identificação da própria autora: “O sofrimento deixa o corpo magro, ele deixa a cabeça. O corpo fica aberto para fora. [...] Isso não se chama dor, isso se chama morrer”. (DURAS, 1992, p.80)¹⁴.

Em outros momentos, a voz da autora invade a narrativa e parece perder-se nas indicações de cena, referindo-se não à personagem, mas à sua própria obra, designando-se a si mesma – autora - como “ela”: “No primeiro livro **ela havia dito** que o barulho da cidade era tão próximo que se ouvia o burburinho [...]. **Ela diria ainda no caso de um filme**, ou de um livro, também, sempre **ela** o dirá. E ainda **ela** o diz aqui”. (DURAS, 1992, p.81, grifo nosso).¹⁵

Pretendendo ser um roteiro de cinema – gênero que a autora tão bem dominava - este texto apresenta-se, pois, como um texto plural, uma vez que mistura às didascálias e à metaficção, uma forma narrativa para representar os sentimentos e conflitos da narradora autora protagonista. Por isso mesmo, ela confessa o prazer imenso que foi sua escrita: “Escrevi este livro em meio à louca felicidade de escrever. Demorei um ano com ele, fechada naquele ano do amor entre o chinês e a criança”. (DURAS, 1992, p.1).¹⁶

Considerações Finais

¹³ “Quelquefois quand ils étaient très petits, la mère les emmenait voir la nuit de la saison sèche. Elle leur disait de bien regarder le ciel, [...]. De bien écouter aussi les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient à la fois l’enfer de la solitude, il fallait aussi les écouter. [...], le travail, les guerres, les séparations, l’injustice, la solitude, la mort. Oui, ce côté de la vie, à la fois infernal et irrémediable [...]” (DURAS, 1991, p.33).

¹⁴ “La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. [...] Ça ne s’appelle plus la douleur, ça s’appelle peut-être mourir” (DURAS, 1991, p.80).

¹⁵ “Dans le premier livre **elle avait dit** que le bruit de la ville [...]. Qu’ils étaient dans ce bruit public, [...]. **Elle** le dirait ecore **dans le cas d’un film**, ou **d’un livre**, encore, toujours **elle** le dira. Et encore **elle** le dit ici” (DURAS, 1991, p.81).

¹⁶ “J’ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l’écrire. J’ai restée un an dans ce roman, fermée dans cette année dans l’amour entre le Chinois et l’enfant” (DURAS, 1991, p.11).

A rápida análise dos dois romances *Emily L.* e *O Amante da China do Norte* mostraram aspectos relevantes que fazem deles textos que exigem a atenção do leitor para que se torne partícipe na produção de sentido.

No primeiro, a intriga simples do início torna-se intrincada na estrutura da narrativa especular e intertextual, estabelecendo a ambiguidade das histórias e uma reflexão metaficcional em que a autora narradora, identificando-se com a poetisa, proclama seu apreço à poética, bem como sua espontaneidade e independência em relação aos cânones.

Em *O Amante da China do Norte*, tem-se sobretudo, um “texto plural” (BARTHES, 1970, p.12)., uma vez que é um “romance-roteiro” ou um “livro-filme” em que a autora mescla a gramática do roteiro com o estilo romanesco, a objetividade com a subjetividade e ultrapassa a estrutura e a lógica da narrativa.

Assim, poder-se-ia dizer com Barthes, que se trata de textos *scriptibles*, distinguindo-se de outros “lisíveis”, à medida que podemos interpretá-los não para “dar-lhes um sentido”, mas para apreciar “de qual plural ele(s) (são) [é] feito(s)”. Portanto, a rede de significantes que se apresenta não pretende “representar”, imitar, mas abrir, como “uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados”, com o intuito de jamais se fechar, mas, ao contrário, “tendo por medida o infinito da linguagem” (BARTHES, 1970, p.11-12).¹⁷

REFERÊNCIAS

ADLER, Laura. **Marguerite Duras**. Paris : Gallimard,1998

BARBER-PETIT, F. D’Emily Brontë à Emily Dickinson à Emily L.: croisements entre “des femmes qui ne se ressemblent pas”. In AMMOUR-MAYEUR, Olivier et al (dir.). **Marguerite Duras: croisements, passages, rencontres**. Paris: Garnier, 2019, p.291-306.

BARTHES, R. Escritores e escreventes. In **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.33-39.

.....S/Z. Paris : Seuil,1970

¹⁷ “Interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens [...] c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. [...] ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés”, [...], “ayant pour mesure l’infini du langage” (BARTHES, 1970, p.11-12).

.....**Le plaisir du texte**. Paris : Seuil, 1973

.....**Teoria do texto**. Disponível em
http://iedamagri.files.wordpress.com/2020/02/aula5_barthes-teoria-do-texto.pdf Acesso em 5 de junho de 2023

.....**Como viver junto**. Disponível em
<http://pt.scribd.com/document/519965449/BARTHES-Roland-Como-Viver-Junto-pdf> Acesso em 10 Maio de 2023

BORGOMANO, M. La “mémoire de l’oubli”, une “forme sens” de l’écriture de Marguerite Duras. *In Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris : Harmattan, 2010, p.13-38

DURAS, Marguerite. **Emily L.**. Paris: Gallimard, 1987

.....**Emily L.**. Tradução Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

.....**L’Amant de la Chine du Nord**. Paris : Minuit, 1991

.....**O Amante da China do Norte**. Tradução Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

.....**La vie matérielle**. Paris : Gallimard, 1987

..... **Yann Andréa Steiner**. Paris : Gallimard, 1992

.....**Le monde extérieur**. Paris : P.O.L, 1993

HANNANIA, Cecile. Marguerite Duras au miroir de Barthes : lumière sur le “faux de l’écrit”. *In Marguerite Duras et la pensée contemporaine*. AHLSTEDT, E.; BOUTHORS-PAILLART, C. (dir.). Göteborg, Suécia: Göteborg Universitet, p.45-54

KRISTEVA, Julia. **Semyothiké**: Recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil, 1969

PAGÈS-PINDON, Joëlle. L’Architecture de l’invisible dans le cycle atlantique. *In*: ALAZET, B.; BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). **Marguerite Duras**. Cahiers de l’Herne. Paris : de L’Herne, n.86, p.181-187, 2005