

**ECRIRE, C'EST TOUT: MARGUERITE DURAS,  
LE PAROLE DEL COMMIATO.  
ANALISI DI ALCUNI ASPETTI TRADUTTIVI**

Anna Giambagli  
S.S.L.M.I.T., Università di Trieste

*Abstract*

*The article highlights fundamental events in the life of Marguerite Duras better to appreciate their profound influence on the literary, cultural and intellectual development of the writer. Subsequently, an analysis is carried out of specific linguistic and stylistic aspects of Duras' last two works and of the strategies implemented for their translation into Italian. Structural analogies and dissimilarities of the language pair French-Italian are considered with a view to a critical assessment of the product of the translation process.*

*Il y aurait une écriture du non-écrit.  
Un jour ça arrivera. Une écriture brève,  
sans grammaire, une écriture de mots seuls.  
Des mots sans grammaire de soutien.  
Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt*

M.Duras, *La mort du jeune aviateur anglais*

Un'esistenza lunga, quella di Marguerite Duras (Gia-Dinh 1914 - Parigi 1996), che occupa buona parte di questo nostro secolo con anni vissuti nella passione tenace, ossessiva quasi, di "faire des livres", secondo un'espressione cara alla scrittrice: "Mon écriture, je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aïlle...Ecrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée" (Duras 1993: 14-15). Fino a consegnare le parole estreme, nell'impotenza ormai dell'atto di scrittura, a Yann Andréa, compagno ultimo e qui complice di un fraseggio dettato anche inconsapevolmente a fissarsi su una pagina spesso di complessa cifra interpretativa, la pagina intensa e breve di *C'est tout*.

Autrice prolifica di oltre ottanta opere, anche per il cinema e per il teatro, personalità intellettualmente adorata o respinta, controversa e discussa comunque, Duras diviene scrittrice alla moda nella maturità avanzata, con la pubblicazione di *L'Amant* (Duras 1984), romanzo tradotto in tutto il mondo e anche tradotto in immagini da Jean-Jacques Annaud nel 1992; un film che la scrittrice

detestò e che conobbe peraltro uno strepitoso successo di pubblico forse proprio perché banalizzava, vanificandolo, un universo di nostalgie interiori di irrecuperato spessore. Ma, le due opere ultime di Duras non servono a chi quello spessore voglia ora penetrarlo nei temi, nelle motivazioni, nel linguaggio, nello stile. Non servono perché i contenuti definitivamente elaborati in *Ecrire* reclamano una profonda e pregressa confidenza con altri suoi scritti, e non servono perché lo stile di *C'est tout* rispecchia la metabolizzazione finale di una lingua frammentata ed assoluta, la cui scarnificazione inizia a sostanzarsi con l'abbandono dei modelli 'classici' del romanzo pur seguiti nelle prime opere *La vie tranquille* e *Le marin de Gibraltar* (Duras 1944; 1952). Una metamorfosi linguistico-stilistica che già nel 1960 trovò consacrazione cinematografica, prima che letteraria, nella sceneggiatura, per Alain Resnais, di *Hiroshima mon amour* (Duras 1960): una scrittura filmica che

abbandona ogni ambizione descrittiva, diventa fratta, ellittica, iterativa per dare voce a un tempo interiore che sovrappone passato, presente e futuro e a un desiderio che nessuna strategia verbale sembra più in grado di eludere. È, fino a questo punto, un tempo musicale, e il rigore matematico di certe costruzioni narrative calibrate come una partitura — oltre alla ricerca di una comune misura di linguaggio per il cinema e per il romanzo — alimenta per un breve tempo l'equivoco di una appartenenza della Duras al 'nouveau roman' (Bogliolo 1996).

Richiami, rimandi impliciti, allusioni solo accennate ad eventi luoghi persone rendono giocoforza inaccessibili le parole di *Ecrire* e, ancor più, di *C'est tout* a quanti non abbiano conosciuto Duras attraverso il suo percorso di vita e di scrittura, l'una funzione sempre indissolubile dell'altra.

Impresa ardua, tradurre questa lingua di libro in libro sempre più scandita e geometrica, al tempo stesso appassionata e sempre più incline alla rarefazione delle trame che trasmettono talvolta non più che l'illusione di una piena leggibilità. La perentorietà del costruito conciso ed assoluto vuol rimandare

La musica di piccole frasi iterative, la magia di una narrazione che procede per dilatazioni impercettibili sulla traccia di brandelli di conversazione, di dettagli infinitesimali percepiti in uno sguardo (Bogliolo 1996).

Ed è perciò che il tentativo di tradurre senso e significazione traslocando solo ciò di cui tangibilmente dispone il traduttore, ovvero le parole della lingua, può anche lasciare un'impressione di non compiutezza, quasi un retrogusto inquieto per non aver potuto catturare la tensione, anche, e l'intensità che quelle parole esprimono di per se stesse e, innegabilmente, anche oltre "les gestes et les mots, en même temps qu'ils ne veulent dire que ce qu'ils disent, dénoncent

immédiatement leur transcendance" (Delmont 1958): questo commento, detto per *Moderato Cantabile* (Duras 1958) s'applica con inalterata e anzi con maggior verità, a Duras di molti anni dopo, attraverso i quali "L'écriture était partout" (Duras 1993: 23), anni scritti e perciò stesso vissuti nell'eco delle parole di Raymond Queneau: "Ne faites rien d'autre que ça, écrivez" (Duras 1993: 15). La scrittura durassiana diviene sempre più ostinatamente priva d'ogni compiacenza verso il lettore, lo sottrae alla comprensione facile e immediata, non lo lusinga nella pigrizia di una lettura confortevole e rassicurante, perché esige collaborazione e va meritata. Sperimentazione ed affermazione inarrestabile di

quello stile rapido e secco, e nello stesso tempo bruciante, [...] quel bisogno di muoversi per dati essenziali fino a toccare negli ultimi testi una sorta di afasia, meglio di poesia toccata e nello stesso tempo negata dalla grazia (Bo 1996).

Del resto, Duras non disconosce l'impegno che richiede a chi vuole avvicinarsi ad un mondo sorretto da atmosfere sature di tensione indefinita, ai suoi personaggi laconici ed evanescenti, sempre sospesi tra silenzio e grido, ai suoi valori allusivi e spesso misteriosi: "Un livre est difficile à mener vers le lecteur, dans la direction de sa lecture" (Duras 1993: 22) e tiene a sottolineare il coraggio di scrivere al di là di adulatorie conferme:

Certains écrivains sont épouvantés. Ils ont peur d'écrire. Ce qui a joué dans mon cas, c'est peut être que je n'ai jamais eu peur de cette peur-là. J'ai fait des livres incompréhensibles et ils ont été lus (Duras 1993: 36).

*Ecrire*, testamento intellettuale; *C'est tout*, testamento spirituale di Marguerite: forse è possibile iniziare a sfogliare le due piccole opere ultime — non superano le cinquanta pagine — pensandole in questo modo, e il cerchio si chiude e prende un senso un poco più compiuto, come di mosaico finalmente ricomposto dagli anni, fondamentali, dell'infanzia e dell'adolescenza in Indocina, anni recuperati poi sempre e in mille modi, nella nostalgia, nell'amore, nella solitudine, nel dolore e nella morte; per un pubblico ignaro, sono gli anni di *l'Amant*, di *l'Amant de la Chine du Nord* (Duras 1991)— che importa se persona vera o sogno archetipico —, anni fissati in maniera fatalmente inadeguata nel film di Annaud, fotogrammi impotenti a carpire l'anima in un volto di quindicenne:

La petite porte sur le tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau (Duras 1984: 19):

l'immagine proposta sullo schermo non è che sbiadito riflesso di ciò che questo scritto riesce a trasmettere con ben altra emozionalità.

E poi l'arrivo in Francia, definitivo, l'impegno civile e politico, i tanti amori, un vivere anche disordinato, estraneo alle anguste etichette di qualunque corrente letteraria o di pensiero. Frequenta intellettuali e politici, patisce gli orrori della seconda guerra mondiale che le accendono dentro un odio mai placato:

De même que pendant la guerre, à chaque Allemand dans la rue, je pensais à son meurtre par moi opéré, par moi inventé, perfectionné, à ce bonheur colossal d'un corps allemand par moi, tué (Duras 1993: 41).

Un odio che si decifra sapendo la sofferenza per la deportazione di Robert Antelme, marito mai abbandonato, spesso tradito e sempre amato. Si riconosce nelle motivazioni del Maggio francese del '68 e confeziona lo slogan per sempre celebre "sous le pavé la plage", parole referenzialmente prosaiche che declinavano poesia per quanti vollero credere nell'immaginazione al potere.

Scrittrice fondamentalmente sola, alla solitudine impronta la sua scrittura, una scrittura sempre più refrattaria ad ogni tentativo di possessione immediata già alla lettura e, a maggior ragione, alla traduzione in un idioma altro da sé. L'impegno di cooperazione testuale e contestuale si rivela assai intenso anche per il lettore durassiano, sicché qui più che altrove in Duras il traduttore deve porsi anzitutto come lettore, per verificare poi se e in qual misura quella violentazione linguistica di un testo letterario chiamata traduzione possa avere senso ed esito. Ha senso il tentativo di far esprimere Marguerite Duras in questa nostra lingua, così vicina e così lontana dalla sua non solo, secondo la definizione di Von Humboldt, come *ergon* (strumento) ma anche come *energheia* (relazione dinamica tra individuo e universo)? In una lingua ove "La retorica professoral-carducciana o quella gabriel-d'annunziana è tutt'altro che defunta" (Altieri Biagi 1989: 149)? È una sfida improponibile riuscire a far dire delle cose a Duras anche in lingua italiana con quell'Esattezza che è, di fatto, una conquista dello scrittore nella "battaglia col linguaggio per farlo diventare il linguaggio delle cose, che parte dalle cose e torna a noi carico di tutto l'umano che abbiamo investito in esse" (Calvino 1988: 73-74)? Non del tutto, se il tentativo su *Ecrire* è esperito da Leonella Prato Caruso, lettrice e perciò conoscitrice, interprete e perciò traduttrice di non pochi scritti di Duras, complice attenta anche dei suoi silenzi, degli spazi bianchi sulla pagina, che coabitano e risuonano assieme alle tracce d'inchiostro fatte parola: arredare il libro è anche fornirgli pause e vuoti, e il discorso testuale si fa allora difficile e impervio oltre la sua cristallina, talvolta disarmante trasparenza ed elementarietà; l'esteriore nudità del *logos* presto smantella e irride, è fatale, il tentativo di comprendere secondo i tranquillizzanti canoni della normalizzazione.

Anche in *Ecrire*, ormai verso la conclusione del percorso di scrittura, il discorso autorale s'organizza attorno ad una concisione asciutta e spoglia, si costruisce su modulazioni ed accordi brevi procedenti da una scansione prosodica anzitutto interiore e che, come molti anni addietro, tuttora sfocia in un

récit d'un extraordinaire dépouillement, construit avec une rigueur formelle admirable, et qui pourtant ne laisse jamais le souci d'architecture, la volonté de sécheresse dans l'expression, le métier rigoureux étouffer ou atténuer l'émotion (Roy 1958).

Se il tempo fisico richiesto dalla lettura di *Ecrire* può esser corto, quello necessario ad una appropriazione autentica è ben meno rapido così come, è presumibile, anche quello della traduzione di questa lingua qui così esasperatamente durassiana: un primo scorcio, che anche esemplifica la percezione che l'autrice ha del mestiere di scrivere, serve a rifletterne le cadenze quasi metalliche, con reiterazioni a movenza compulsiva:

C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Ecrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. C'est reposant un écrivain, souvent, ça écoute beaucoup. Ca ne parle pas beaucoup parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train d'écrire. C'est impossible. C'est à l'opposé du cinéma, à l'opposé du théâtre, et autres spectacles. C'est à l'opposé de toutes lectures. C'est le plus difficile de tout. C'est le pire. Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. (Duras 1993: 28)

Il martellamento, sonoro ancor prima che visivo, racchiuso nella profusione di *C'est* riesce ad essere solo in parte rispettato in traduzione: risolto con *È* appare certo più corrispondenza che profonda equivalenza linguistica che sfuma, ci sembra, la connotazione conferita da una forma francese così intensa nella sua assoluta neutralità; e, si osservi, la frase nata piccola, la parola-frase viene a tratti amplificata in italiano eliminando il punto fermo tra due segmenti per farle acquisire respiro un poco più dilatato. Per contro, e ancora per riequilibrare il tempo del testo in lingua d'arrivo, la traduttrice sceglie talvolta una strategia di ipotraduzione, agendo per economia linguistica, quando ad esempio fonde la coppia *souvent-beaucoup* nella più sintetica forma di *continuo* e quando elide la conclusione del periodo (...*c'est ça*):

È curioso uno scrittore. È una contraddizione e anche un nonsenso. Scrivere è anche non parlare. È tacere, è urlare senza rumore. È riposante uno scrittore, ascolta di continuo. Non parla molto perché è impossibile parlare a qualcuno di un libro che si è scritto e soprattutto di un libro che si sta scrivendo. È impossibile, è il contrario del cinema, del teatro e di altri spettacoli, è il contrario di ogni lettura. È

la cosa più difficile di tutte, la peggiore. Perché un libro è l'ignoto, è il buio, è chiuso. (Duras 1994: 21)

La lettura di *Ecrire* in italiano tenta di riproporre una cifra di scrittura edificata su parole equivalenti spesso ad una sorta di corto-circuito che annulla, anche tramite la costruzione nominale, ogni referenzialità; e, anche laddove s'intuiscono segni più tangibili, essi acquisiscono comunque un'immaterialità poi stemperata, forse di necessità, in traduzione: "des habitudes d'encre noire, de marques d'encre noire introuvables" (Duras 1993: 15); "l'inchiostro nero cui ero abituata, una marca d'inchiostro difficile da trovare" (Duras 1994: 11).

Analoga diluizione d'intensità viene percepita quando la scelta della scrittrice di un verbo solo — "je coupe le téléphone, je coupe ma voix" (Duras 1993: 18) — non sfocia, tradotta — "stacco il telefono, spengo la mia voce" (Duras 1994: 13) — nel trattenimento della medesima evocatività pur nell'intento di maggior accuratezza lessicale; intento probabilmente refrattario ad altre soluzioni e comunque riuscito se ci si pone in una prospettiva di appropriazione testuale esclusivamente *target-text oriented*.

Al lettore italiano viene proposto un testo complessivamente fruibile sia per lingua sia per stile, che funziona con naturalezza ed efficacia: il passo proposto di seguito, ad esempio, riesce a rispettare, dell'autrice, tanto il *dire* quanto il *vouloir dire*, ed è inoltre emblematico nel rivelare una critica impietosa nei confronti di un certo modo (moda?) di "faire des livres":

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture: ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglémentés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est à dire la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes: des livres **charmants**, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit: sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée (Duras 1993: 34).

Questo credo di rimproverare ai libri, in generale, che non sono liberi. Lo si vede nella scrittura: sono costruiti, organizzati, conformi, si direbbe. Una funzione di revisore che lo scrittore esercita spesso nei propri confronti. Lo scrittore allora diventa il poliziotto di se stesso. Alludo alla ricerca della buona forma, vale a dire della forma più scorrevole, più chiara, più inoffensiva. Ci sono ancora generazioni che fanno libri pudibondi. Persino dei giovani: libri **deliziosi**, e basta, senza oscurità, senza silenzio, in altre parole senza un vero autore. Libri da giorno, da passatempo, da viaggio. Ma non libri che si fissano nella mente e che dicono il lutto nero di ogni vita, il luogo comune di ogni pensiero (Duras 1994: 26-27).

La lettura procede senza incongruità, con soluzioni conformi al *génie* della lingua italiana, al lettore non si frappongono battute d'arresto che compromettano la fluidità discorsuale; eppure, non sarebbe spiaciuto, in una prospettiva anche *source-text oriented*, ri-leggere *nuit* come *notte*, considerando la sua collocazione intenzionalmente opposta a *jour*; eppure, non si può non rimpiangere la perdita dell'immagine, folgorante, *des livres qui s'incrument dans la pensée* che, ri-scritta, risulta, non solo lessicalmente, meno pregnante, meno scabra dell'originale. Analogamente, resta qualche perplessità di fronte all'omissione di quel *sans prolongement aucun* che con difficoltà viene reinstaurato da un più flebile *e basta*.

La sfida di tradurre Duras diviene se possibile ancor più impegnativa di fronte a *C'est tout*. Accolto in maniera non unanime dalla critica, il piccolo diariodialogo (di fondo, monologo) è di incerta definizione:

La critica francese è feroce, impietosa. Ma non si tratta di un racconto, tanto meno di un romanzo breve. Sono struggenti brani di dialogo con Yann Andréa. Immagini fulminee attraverso le quali si scorge la morte, l'eternità che s'avvicina (Guatelli 1996).

Il compito di Donata Feroldi, a nostro sapere neofita dell'interpretazione-traduzione durassiana, diventa invero d'improbabile complessità: il fatto che il titolo resti immutato è probabilmente motivato da una scelta editoriale, ma lascia comunque intuire la difficoltà di trasposizione linguistica dell'opera che, pure, si realizza ma che non può trovare nel complesso, e certo non per imperizia traduttiva, un'autentica ragion d'essere.

Scrittura che scaturisce inevitabilmente da un'oralità anche destrutturata, *C'est tout* va letto quale cronaca dei giorni ultimi che recano tracce d'intelligenza tuttavia presenti; ma, se affrontato con lettura non esclusivamente visiva, fa percepire anche altre risonanze, ed è allora inevitabile

le prendre dans l'abrupt des mots sans lien logique entre eux, les entendre comme un appel, comme les cris de souffrance et de solitude de cette mouche dont elle racontait l'agonie dans *Ecrire* (Vircondelet 1996: 185).

Ogni pagina è intessuta dei *topoi* durassiani di sempre, qui ancor più rarefatti e perciò stesso tenacemente impenetrabili e inesplicabili se interpretati solo attraverso un modello lineare di testualità. E allora, la traduzione è a tratti impotente, ché non dà ragione, pur nell'ineccepibile accuratezza formale, di un linguaggio che non s'arresta al segno: come restituire, ad esempio, la frase "Marguerite, l'aimante de cet amant adoré" (Duras 1995: 7)? Dalla medesima radice verbale "aimer" Duras fa scaturire la coppia *aimante-amant*, che racchiude i valori dell'aggettivo, del participio, del nome; questi valori si frantumano

irreparabilmente in traduzione: "Marguerite, l'amante di questo amante adorato" (Duras 1996: 7), sicché il lettore italiano li riconosce solo parzialmente grazie ad un'intenzionale collaborazione testuale; così come si sfaldano del tutto l'opposizione femminile-maschile e quella fonetica, altrettanto importante e necessaria al testo.

Il breve scritto è in sottofondo permeato da scambi di battute spesso riconducibili ai ritmi di un testo teatrale anche da ascoltare. E difatti, non a caso, la 'vicenda' è scandita da notazioni spaziali ma soprattutto temporali talvolta d'intenzionale vaghezza: "Temps. Silence, et puis"; "Un autre jour"; "Plus tard, ce même autre jour" "Plus tard, le même après-midi..." E, non a caso, come nell'opera teatrale, la battuta è introdotta dal nome dei personaggi, qui laconicamente identificati dalle sole iniziali: Y.A., M.D.

È pressoché impossibile trasporre il senso più intimo di un dialogato contrappuntistico tra Marguerite e Yann Andréa, intriso com'è di continue escursioni tra il *vous* e il *tu* scaturenti da una pulsione interiore certo motivata in originale ma non sempre esplicitata con pienezza dalla traduzione; a tale proposito, Feroldi avverte la necessità di inserire una nota esplicativa per sensibilizzare il lettore allo sfasamento insormontabile tra le due lingue per quanto riguarda le norme vuoi codificate vuoi consuetudinarie nell'uso dei due pronomi personali.

Il labile impianto formale e strutturale del testo si riflette su uno stile parco, quasi indigente, e la versione italiana non può mantenere sempre intatta la fascinazione di una lingua che, paradossalmente, più che lingua francese, più che oggettivo sistema organizzato di segni, è specialmente linguaggio interiore, verbalizzazione minima che tenta di carpire un estremo bagliore di lucidità, ed è leggibile di necessità anche nelle sue rifrazioni ecoiche: "Ecrire c'est très près du rythme de la parole" (Duras 1995: 15); e, anche in *C'est tout*, Duras conferma, pur senza più alcuna intenzionalità, che la scrittura è un luogo

dove la parola si mostra inadeguata e insufficiente a esprimere una realtà sempre più rarefatta e sfuggente. La ricerca di una scrittura nuova termina con la scelta del silenzio, che sulla pagina si traduce in pausa, sospensione, vuoto semantico (Raccanello 1994: 25).

La versione italiana è, invero, sempre accurata, rispettosa del messaggio lineare, e però si ha come l'impressione che questa nostra lingua davvero non offra i mezzi per far 'parlare' Duras in un idioma che trova elettivamente riscontro ed appagamento nella lingua francese. Non riesce, ad esempio, il tentativo di mantenere l'ironia un poco amara che si profila in questo scorcio di conversazione: "Y.A. Vous avez un titre pour le prochain livre? M.D. Oui, le livre à disparaître"(Duras 1995: 11); "Y.A. Ha un titolo per il prossimo libro? M.D. Sì, il libro a scomparire" (Duras 1996: 13).



È evidente che la scrittrice utilizza qui il verbo *disparaître* con un'accezione del tutto idiolettale, che riesce ad essere compresa solo se cognitivamente relazionata con "paraître" (lett. 'apparire', 'comparire') nella specifica locuzione verbale "à paraître" 'di prossima pubblicazione'; la giustapposizione *paraître/disparaître* è, pur implicita e tutta giocata sul presupposto-sottinteso, immediatamente percettibile nella versione originale, ma non viene poi ripristinata in traduzione, dove s'instaura anzi un contesto interpretativo diremmo fuorviante.

Ancora molte sarebbero le occasioni di analisi linguistico-traduttiva proposte da *Ecrire* e da *C'est tout*, ma già da queste notazioni appare chiaramente che il traduttore si trova qui dinanzi a tipologie testuali in buona sostanza refrattarie a classificazioni e, di conseguenza, a categorizzazioni traduttive; classificazioni e categorizzazioni che, come di norma avviene per il testo letterario, soccorrono solo parzialmente il traduttore nel ri-creare, dello scrittore, non tanto e non solo un *information load*, peraltro d'intangibile corposità in codesti due scritti, quanto un '*emotional load*' talvolta esprimibile appieno solo nella lingua entro cui, spontaneamente, nasce.

#### Bibliografia

- Altieri Biagi M.L. (1989): *Linguistica essenziale*, Milano, Garzanti.
- Bo C. (1996): "La vita interiore di un'erede di Colette", *Corriere della Sera*, 4 marzo.
- Bogliolo G. (1996): "Il silenzio e il grido", *La Stampa*, 4 marzo.
- Calvino I. (1988): *Lezioni americane*, Milano, Garzanti.
- Delmont C. (1958): "Une voie nouvelle", *L'Heure de Paris*, 20 fevrier.
- Duras M. (1944): *La vie tranquille*, Paris, Gallimard.
- Duras M. (1952): *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard.
- Duras M. (1958): *Moderato Cantabile*, Paris, Editions de Minuit.
- Duras M. (1960): *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard.
- Duras M. (1984): *L'amant*, Paris, Editions de Minuit.
- Duras M. (1991): *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard.
- Duras M. (1993): *Ecrire*, Paris, Gallimard.
- Duras M. (1994): *Scrivere*. Trad. di Leonella Prato Caruso. Milano, Feltrinelli.
- Duras M. (1995): *C'est tout*, Paris, Ed. POL.
- Duras M. (1996): *C'est tout*. Trad. di Donata Feroldi. Milano, Mondadori.
- Guatelli A. (1996): "Duras, il dolore di amare", *Corriere della Sera*, 4 marzo.
- Raccanello M. (1994): *Marguerite Duras; dal nouveau roman al roman nouveau*, Trieste, Edizioni del Tornasole (Collana diretta da G. Benelli).
- Roy C. (1958): "Madame Bovary réécrite par Bela Bartok", *Libération*, 1 mars.
- Vircondelet A. (1996): *Duras, vérités et légendes*, Paris, Editions du Chêne.