

La Communauté impersonnelle chez Marguerite Duras

Mirei SEKI

Introduction

Chez Marguerite Duras, une distance, longue, complète et déterminée s'interpose entre les personnages. Parfois ils se parlent, communiquent et même s'aiment. Cependant, leur union semble toujours finir par un décalage qui ne sera jamais comblé dans leur relation. Les protagonistes durassiens forment ainsi une communauté très particulière. En effet, même si leur rapport ne se présente pas sous un aspect communautaire au sens général du terme, il semble pourtant appartenir à une sorte de groupe dont les membres ne partageraient aucun élément collectif. Comme l'écrit Blanchot, du point de vue communautaire, le rapport entre les figures durassiennes « les préserve (...) d'une « entente fusionnelle ou communionnelle » » (*La Communauté inavouable*, 1983, p. 82). A la différence de la communauté traditionnelle, dans le monde durassien, il n'y a pas d'union sociale, et l'ensemble des personnages n'apporte aucune contribution au système dans lequel il évolue dans la mesure où l'histoire à partager existe en-dehors d'eux d'une façon autonome. Or, si les personnages construisent une communauté « non communautaire », il faut clarifier de quelle manière celle-ci apparaît et s'incarne dans les textes durassiens. Au sens blanchotien, quel style de rapport les protagonistes établissent-ils dans cette collectivité ? Comment celle-ci diffère-t-elle précisément d'une communauté traditionnelle au niveau textuel ?

Afin d'analyser cette particularité communautaire chez Duras,

nous nous pencherons principalement sur les caractéristiques « non fusionnelles » et « impersonnelles » des figures qui arpentent l'œuvre durassienne. Par « impersonnelles » nous entendons des figures que l'on ne peut pas toujours nommer précisément et qui peuvent devenir une multitude de personnages. Par « non fusionnelles » nous voulons dire que, bien que les figures soient floues, on ne peut cependant pas les confondre. De plus, si la communauté reste non communautaire malgré sa forme plurielle, c'est parce que la pluralité « non fusionnelle » des protagonistes provoque un mouvement incessant de « multiplicité » en son sein. Au fur et à mesure de la « multiplication » des figures non fusionnelles, la communauté est obligée de proliférer en se détachant de l'univocité commune. Or l'« impersonnalité », dans notre perspective, n'est pas exactement synonyme de la perte d'identité de personnage, car la communauté durassienne ne part pas d'un rapport entre des sujets assurés de leur identité, mais elle représente le lien entre des figures peu solides et démunies de personnage en tant que tel.

Nous tâcherons donc, dans cette réflexion, de clarifier comment l'« impersonnalité » surgit dans les textes durassiens afin de mettre en relief la singularité de la communauté non communautaire. En effet, de par la « pluralité non fusionnelle » et l'« impersonnalité », on a la production d'une communauté particulière propre aux textes durassiens.

(I) Une pluralité multipliant

Comme nous l'avons vu plus haut, la pluralité, qui s'inscrit dans toute communauté du fait de la coexistence de participants, surgit également entre les figures durassiennes. Dans *Le Vice-Consul*, la pluralité est apparente chez les personnages indigènes. Ils sont indiqués généralement à la forme plurielle, comme le remarque Christiane Blot-Labarrère.

(...) les indigènes (sont) toujours évoqués par des formes

plurielles : lépreux, pèlerins, affamés, mendiants.

(*Marguerite Duras*, 1992, p. 153.)

Sans se voir attribuer des personnages spécifiques, les indigènes sont désignés en masse. La communauté non communautaire surgit malgré tout, du fait que les participants coexistent côte à côte. En étant composants communautaires dans ce cadre précis, ils ne sont pas exempts d'une existence collective et plurielle. Dans le texte *Être singulier pluriel*, Jean-Luc Nancy mentionne comme suit la nature de « l'être ».

(...) l'être ne peut *être* qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'*avec* et comme l'*avec* de cette co-existence singulièrement plurielle.

(*Être singulier pluriel*, 1996, p. 21.)

La communauté durassienne ne peut pas exister, à l'instar de ce que dit Nancy, hors d'une forme coexistante. De ce fait, ses composants construisent au moins une sorte de communauté. Ils se trouvent ensemble « étant-les-uns-avec-les-autres ». Même s'ils ne construisent aucun lien intime, les personnages durassiens forment une communauté en raison de leur état coexistant. La singularité de la communauté durassienne, cependant, consiste dans son originale pluralité multipliant, et non pas dans sa forme plurielle. Dans *Le Vice-Consul*, cette pluralité des Indes se présente à travers leur image proliférante.

— Il y a mes Indes, les vôtres, celles-ci, celles-là, dit Charles Rossett—il sourit—, ce qu'on peut faire aussi, ce que vous faites, semblerait-il, je ne sais pas, remarquez, je ne vous connais pas, c'est de mettre ses Indes ensemble...

(*Le Vice-Consul*, 1965, p. 157.)

La pluralité des Indes, qu'on découvre ici sous une forme

plurielle, apparaît également dans leur diversité. En se présentant ici et là, la figure des Indes prolifère et se diversifie devant les protagonistes. La multiplicité s'inscrit ainsi dans leur existence plurielle en même temps que multipliant, dans le sens où chacune des formes se démultiplie elle-même au fur et à mesure du texte. Sans rester une image fixe ou univoque, la pluralité durassienne est marquée par cette diversité non univoque. Ainsi ce qui distingue cette communauté, c'est la nature diverse et proliférante de la pluralité. Celle-ci ne reste pas donc tout simplement formelle du point de vue grammatical, mais elle se trouve également dans la non univocité des figures textuelles. Dans le texte *India Song*, cette diversité multipliant est présente dans les voix plurielles.

Aussi, nous analyserons ci-dessous la particularité de la communauté durassienne, en prenant en considération ces « voix ». Les protagonistes, qui, comme nous l'avons vu plus haut, se caractérisent par leur opacité et leur relativité, peuvent donc apparaître sous une forme plurielle. Celle-ci s'inscrit également dans des voix plurielles. Les « voix », de même que les figures indigènes, prennent une forme plurielle comme par exemple dans *India Song*. Les voix telles que La Voix 1, 2, 3, 4 (qui se manifestent en tant que voix *off* dans la version cinématographique) apparaissent non seulement comme simple bavardage sur des rumeurs à propos des personnages, ou comme fil conducteur de l'intrigue, mais aussi comme la conséquence du mouvement de prolifération. Munies « d'une totale autonomie » (*India Song*, 1973, p. 147.), les voix se démultiplient en raison de la nature non univoque des protagonistes. Puisqu'ils ne possèdent plus de statut en tant que figure spécifique, leurs voix deviennent multiples et ainsi non univoques. Marie-Claire Ropars remarque la démultiplication à l'écran des personnages durassiens à travers les Voix dans son texte théorique intitulé *Écraniques*.

...Marguerite Duras baptisera ultérieurement Voix 1 et Voix 2. Démultiplication des personnages et disjonction dans leur statut (visuel et/ou vocal) caractérisent ainsi, avec la redistribution des signes, le glissement translinguistique de *L'Amour à La Femme du Gange*.

(*Écraniques*, 1990, p. 61.)

De même, la nature cinématographique multiple mise au point par la voix durassienne s'esquisse dans la version textuelle. À mesure que les voix prennent une tournure anonyme, elles deviennent polyphoniques et stratifiées. Puisqu'elles ne s'attachent à aucun personnage fixe ou déterminé, les voix deviennent diverses à la suite de la « pluralisation ». Sans être attribuées à une personne, qui pourrait être désignée par un pronom personnel quel qu'il soit, les voix évoluent selon le principe de multiplication. La pluralité ainsi s'incarne en des voix non univoques et multiples.

Cette pluralité vocale, qui se montre explicitement dans la forme plurielle des voix, cependant, s'inscrit également dans la voix elle-même. Nous pouvons voir, par exemple, la « voix » se multiplier à partir d'elle-même dans *Le Navire Night*. Ce texte raconte un épisode composé des conversations téléphoniques entre le personnage féminin et masculin. La « voix » ici joue un rôle symbolique, d'autant qu'ils ne communiquent que par téléphone. La « voix », énoncée toujours par un personnage identique, prolifère devant l'interlocuteur.

— ... Il distingue ses voix de ses voix. Sa voix couchée.

Sa voix mourante.

Sa voix piégée ou d'enfant.

— Sa voix quand elle parle du père adoré.

Sa voix de salon, sa voix menteuse.

- Sa voix dénaturée, détimbrée du désir.
- Sa voix d'épouvante.

(*Le Navire Night*, 1979, p. 84.)

En communiquant de cette manière, la voix d'Elle, la figure féminine, change suivant le sujet de conversation ou l'état inconstant de l'énonciateur. Au lieu de son propriétaire, la voix elle-même semble posséder une personnalité, qui devient stratifiée au fur et à mesure des dialogues. Le protagoniste, distingué par son opacité, prolifère alors également selon le mouvement de multiplication de sa voix. La « multiplicité » se présente ainsi dans la voix même. Comme le mentionne Jeanne-Marie Clerc, Marguerite Duras montre « des voix intérieures issues du fond d'eux-mêmes »¹⁾. Par conséquent le texte ici ne représente pas simplement plusieurs variations de la voix selon des situations. A force de changements successifs, la « voix » d'Elle suit un mouvement multipliant à l'intérieur d'elle-même en arrivant à l'acquisition de la pluralité. En alternant d'une voix à l'autre, la pluralité s'inscrit dans la voix et se déploie sans devenir une simple présentation des différents aspects du personnage. Sans indiquer tout simplement la variation d'une voix, « ses voix » figurent l'évolution foisonnante d'une voix elle-même. La voix plurielle, qui apparaît en tant que majorité indéterminée sans propriétaires stables, prend aussi la forme de la pluralité partant d'elle-même. Dans *Écraniques*, Marie-Claire Ropars souligne la « pluralisation » dans la voix chez Duras.

La pluralisation des voix introduit ainsi le pluriel jusque dans la voix elle-même...

(*Cit.*, p. 70.)

La pluralité, qui révèle l'image non univoque des figures, se présente ainsi à l'intérieur même de la voix. Suivant le dynamisme de la « pluralisation », la « voix multipliant » incarne la pluralité

singulière dans les textes. Les protagonistes se libèrent ainsi du statut univoque grâce à cette voix proliférante, qui leur permet de se détacher d'une logique linéaire et donc univoque. Au fur et à mesure de ce mouvement, ils en arrivent à ne plus s'adresser à qui que ce soit faute d'un statut assuré de figures spécifiques. Dans un interview avec Xavière Gauthier²⁾, l'auteur parle des voix multiples, qui ne nécessitent pas réellement d'interlocuteurs.

M. D. — C'est des voix publiques, des voix qui ne s'adressent pas.

X. G. — Et même, est-ce qu'elles partent de la personne, les voix ?

M. D. — Peut-être pas.

(*Les Parleuses*, 1974. p. 17.)

Les voix, « qui ne s'adressent pas », supposent l'absence d'interlocuteurs déterminés. Sans posséder leur propre statut en étant à la première personne comme leurs interlocuteurs à la deuxième, les voix durassiennes se présentent comme plurielles. En apparaissant d'une forme à l'autre, la « pluralité » confère à ses personnages une existence non univoque. Cette non univocité, précisément, différencie la communauté non communautaire des autres. La pluralité collective et linéaire, qui se trouve dans la communauté traditionnelle, n'occupe aucune place chez Duras.

(II) L'impersonnalité des personnages

Nous avons constaté, dans la réflexion précédente, que la communauté durassienne se caractérise par sa pluralité multipliant. Cependant, si cette pluralité singularise cette communauté, ne joue-t-elle pas finalement le même rôle que la multiplicité collective dans la communauté générale ? La communauté non communautaire, munie de la pluralité proliférante, diffère-t-elle d'un groupe plus traditionnel, qui se définirait ici par sa pluralité

collective ? Comment distinguer ces deux systèmes complètement différents en dépit de leur caractère superficiellement ressemblant par la présence commune de la pluralité ? Il faut donc vérifier, au cours de l'étape suivante, la différence décisive entre ces deux communautés opposées en prenant en considération la figure des personnages. Puisque la diversité ne représente pas une collectivité univoque chez Duras, de quelle manière la pluralité de la masse se montre-t-elle, en maintenant des personnages non collectifs dans la communauté non communautaire ? Peuvent-ils rester en tant que figures multiples et donc anonymes sans se fondre les uns les autres dans un groupe univoque ? Nous devons définir la communauté durassienne composée de participants proliférants, en analysant sa pluralité singulière, qui se caractérise par l'absence d'une telle collectivité.

Dans les textes de Duras, les protagonistes sont parfois dépourvus de leur noms propres. Ils sont, tout simplement, désignés par Le Voyageur de commerce ou L'Amie dans *Nathalie Granger*, La Jeune fille ou L'Homme dans *Le Square*, encore La Jeune fille dans *Savannah Bay*, La Mendiante dans *Le Vice-Consul*. Dans le texte *L'Amour*, cette tendance est poussée à son paroxysme : aucun personnage ne porte de nom. Ils sont L'Homme ou La Femme et parfois ils apparaissent brusquement à la troisième personne du singulier, même après l'alternance du personnage d'une femme à l'autre sans indication spéciale. Le manque de nom propre provoque une confusion dans l'identification des protagonistes si bien qu'ils semblent anonymes et même impersonnels malgré leurs forts caractères. Dans *Nathalie Granger*, Le Voyageur de commerce, qui ne possède que la réalité textuelle que lui procure sa fonction, l'a perdue, lorsque L'Amie le condamne car elle a l'intuition qu'il n'a pas l'étoffe d'un homme de commerce. Nous assistons alors au bouleversement de l'existence du Voyageur, en raison de la négation décisive de son métier faite par L'Amie, sans raison apparente. Ceci est d'autant plus grave qu'il n'a de réalité que par son occupation de

voyageur de commerce.

L'AMIE

VOUS N'ÊTES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE.

L'HOMME

Mais si Madame... si... j'ai ma carte... si... j'ai ma carte...

Il ouvre sa serviette, commence à fouiller, trouve une carte, la leur montre.

La carte est niée.

L'AMIE

Non.

L'HOMME

...une carte donnée par la préfecture de police... mais...

L'AMIE, *lui coupe la parole.*

NON. VOUS N'ÊTES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE.

(Nathalie Granger, 1973, p. 54-55.)

Pour L'Homme, qui n'est connu que par son métier dans le texte, cette négation de la profession est particulièrement grave, puisqu'elle signifie également l'incertitude de son existence textuelle. Cette faiblesse existentielle du voyageur est remarquable, dans la mesure où il n'a d'autre identité que sa raison sociale. A travers une conversation déterminante et d'une certaine façon unilatérale, L'Amie met en relief la personnalité floue du voyageur. Il devient ainsi un personnage de plus en plus anonyme et impersonnel.

Le bouleversement de l'identité perdue se répète, ainsi, dans les textes durassiens sous forme, soit de l'identité perdue, soit de l'anonymat des personnages. Il s'agit de l'identité textuelle des protagonistes, à savoir l'existence de la figure « impersonnelle » après l'invalidation du statut d'origine. En ne s'identifiant plus à lui-même en tant que voyageur de commerce, L'Homme acquiert ainsi un statut « impersonnel ». La perte de l'identité, donc, ne se termine pas par la disparition personnelle, mais elle

provoque une nouvelle dimension de la réalité textuelle en tant que figure impersonnelle. La nature non personnelle des figures, cependant, n'implique pas qu'ils soient démunis de toute personnalité. Au lieu d'être attachée à un personnage tel quel, la voix se libère de l'attribut individuel grâce à la perte du nom propre, laquelle apporte à la voix son caractère impersonnel. De ce point de vue, l'explication de la troisième personne du singulier fournie par Emile Benveniste semble justement indiquer le statut impersonnel mis en cause dans notre réflexion.

Il ne faut donc pas se représenter la « 3^e personne » comme une personne apte à se dépersonnaliser. Il n'y a pas aphérèse de la personne, mais exactement la non-personne, possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le « je » et le « tu ». Parce qu'elle n'implique aucune personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme « personne ».

(Problèmes de linguistique générale I, 1966, p. 230-231.)

Cette « forme non personnelle » s'inscrit, bien entendu, dans la « figure impersonnelle » d'une façon accentuée. La forme non-personnelle de Benveniste peut être retrouvée dans le « elle » anonyme du texte *L'Amour*, par exemple. L'« impersonnalité » ne signifie pas la perte de personnalité, parce qu'elle n'est pas exactement équivalente d'un simple envers du « je », qui s'identifie au sujet s'énonçant à la première personne. Benveniste explique le caractère non-personnel de la troisième personne en le distinguant de « se dépersonnaliser ». Il souligne la flexibilité de la troisième personne qui « n'implique aucune personne » et peut devenir anonyme, et donc avoir une figure impersonnelle.

Ainsi l'« impersonnalité » des figures durassiennes, comme la troisième personne au sens benvenistien, ne les dépersonnalise pas et ne leur fait pas perdre leurs existences. Elles prolifèrent

justement grâce à leur nature non univoque en tant que figure impersonnelle en se détachant des personnages fixes. Les protagonistes, qui se dégagent de leur statut personnel dans la réalité textuelle, obtiennent de cette façon un caractère à la fois multiple et non fusionnel. L'« impersonnalité » permet ainsi une existence potentielle et évite la fusion communautaire entre les participants. Loin de les dépersonnaliser, le statut ambigu durassien donne aux figures textuelles un caractère non fusionnel et impersonnel. Marie-Claire Ropars nous propose de définir de la façon suivante le caractère non univoque des personnages durassiens.

(...) la personne se double d'une non-personne et ne peut se réaliser (...) que dans sa propre perte (...).

(*Cit.*, p. 70.)

L'« impersonnalité » ici ne représente pas l'identité perdue mais précisément l'existence de la figure « non-personnelle ». Nous pouvons voir également la personne non univoque et donc impersonnelle dans le texte *Agatha*. Agatha, désignée jusqu'à cette scène par la deuxième personne par Lui, est brusquement appelée à la troisième personne du singulier.

LUI — Je rentre dans la chambre hallucinatoire. (temps) Je crois qu'elle dort. (temps)

ELLE — Elle ne dort pas.

LUI — Je la regarde. Le sait-elle ?

ELLE — Elle le sait.

(*Agatha*, 1981, p. 47-48.)

La scène du passé se déploie au fur et à mesure qu'ils se rappellent leur enfance. Le « elle » est désigné par la troisième personne probablement pour distinguer la petite Agatha de la femme, qui se présente maintenant devant Lui. Le changement

de l'appellation³⁾, cependant, est important dans notre perspective parce que le « elle » n'a aucune autre caractéristique que son impersonnalité. Le personnage Elle, ainsi, se divise en deux : la figure en tant que le « vous » à la deuxième personne et celle du « elle » à la troisième personne.

LUI — (...) Vous disiez : « Agatha est celle qui aurait osé affronter la mort. »

ELLE — Vous, vous disiez qu'elle, Agatha, ne pouvait pas mourir, qu'elle, elle affrontait la mort sans danger de mourir.

LUI — Je disais de même que lui était mortel.

(*Ibid.*, p. 64-65.)

Cette double appellation à la deuxième et à la troisième personne est mise en relief dans la mesure où Agatha s'appelle elle-même à la troisième personne. Cet emploi du « elle » ne souligne pas uniquement la croissance d'Agatha par comparaison à son enfance, mais aussi l'« impersonnalité » autour de ce personnage. La double figure d'Agatha évoque la multiplicité du personnage, en lui faisant perdre son statut univoque et linéaire. Suite à la perte de ce statut unique, le protagoniste acquiert une figure impersonnelle, qui suscite la multiplicité. Cet emploi agrammatical de la personne contribue à l'impersonnalité de la figure, qui s'esquisse également dans l'opacité du fond. En effet, tout comme les protagonistes, marqués par leur caractère ambigu faute de description détaillée, le fond textuel n'est guère développé dans les textes. Dans *Savannah Bay*, cette opacité de l'arrière-plan indique probablement plusieurs possibilités de l'espace où se trouvent les personnages.

C'était dans un pays qui aurait pu être le Sud-Ouest français.
Ou le quartier d'une ville européenne.
Ou encore ailleurs.

(*Savannah Bay*, 1982, p. 73.)

Le fond non spécifique devient donc également multiple en raison de sa non univocité. La singularité de Marguerite Duras apparaît alors sous un aspect impersonnel, qui s'incarne aussi bien en des personnages que dans une topographie non univoques. Se présentant sous plusieurs formes, l'« impersonnalité » s'impose ainsi en tant que caractère primordial dans la communauté durassienne.

Conclusion

Ci-dessus, nous avons analysé les textes de Marguerite Duras, concernant l'« impersonnalité » des figures dans la communauté. L'ambiguïté, provoquée par les figures impersonnelles, s'incarne en des voix multiples ainsi qu'en des arrière-plans non précis. Ainsi, suivant le mouvement multipliant, la pluralité durassienne surgit à travers l'amphibologie sous des formes diverses. Cependant, la pluralité qui s'inscrit dans la communauté non communautaire ne représente pas la fusion de ses participants, car ils gardent leur propre voix à la fois plurielle et singulière. Ils évitent de se perdre en vue de la création d'une collectivité, de telle sorte que leur communauté n'ait pas d'objectif univoque. Sans se fondre les uns dans les autres, les protagonistes restent en tant que figures impersonnelles même après leur mort figurative.

Or si la communauté se compose de participants impersonnels, qui possèdent des voix plurielles mais non fusionnelles, nous pouvons supposer en conclusion qu'elle se caractérise également par la nature impersonnelle. Grâce au mouvement proliférant et au caractère impersonnel de ses participants, la communauté se libère de l'univocité collective. L'absence de collectivité univoque caractérise ainsi la communauté durassienne. Comme le mentionne Jean-Luc Nancy dans *Les Muses*, « la multiplicité expose multiplement l'unité » (1994, p. 58.), mais elle comprend la multiplicité même d'un participant. Celle-ci, donc, ne signifie pas tout simplement une forme plurielle comme c'est le cas au sein de la communauté collective et univoque. L'« impersonnalité »,

à notre sens, joue un rôle indispensable dans la communauté non communautaire en conservant chaque figure malgré sa forme plurielle. Sans partager une collectivité traditionnelle, les protagonistes gardent leurs propres voix, qui prolifèrent mais ne se mêlent jamais. L'ambiguïté des figures, provoquée par leur nature impersonnelle, illustre le caractère non communautaire des textes durassiens. Se déployant sur plusieurs niveaux, l'« impersonnalité » fonctionne en tant que postulat de la non univocité, qui ne se trouve pas dans la communauté traditionnelle. L'« impersonnalité » est ainsi le seul moyen d'avoir une communauté qui se libérerait de toute sorte de caractère communautaire classique, et qui entraînerait une univocité des personnages.

Notes

- 1) *Marguerite Duras, collaboratrice d'A. Renais, et le rapport des images et des mots dans les « textes hybrides »* in *Revue des Sciences humaines*, 1986, n°202.
- 2) Journaliste, critique littéraire, qui mène les entretiens avec Marguerite Duras dans *Les Parleuses*.
- 3) Hatziforou T.-A. analyse le changement de l'appel en distinguant la « scène du dire » de la « scène dite » du point de vue narratif dans *La Troisième personne*, thèse soutenue à université Paris VIII en 1986. Ce schéma se conforme à la désignation distinctive des personnages entre la troisième personne et le nom propre. Nous traiterons cependant cette problématique du point de vue énonciatif, et non narratif, en soulignant la multiplicité des figures.

Bibliographie sélective

Sauf indication spéciale, tous les ouvrages dont les références suivent ont été publiés à Paris.

Œuvres littéraires et théâtrales de Marguerite Duras citées

Le Square, 1955, Gallimard.

Le Vice-Consul, 1965, Gallimard.

L'Amour, 1971, Gallimard.

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, 1973, Gallimard.

Agatha, 1981, Editions de Minuit.

Savannah Bay, 1982, 2^e éd. augmentée, 1983, Editions de Minuit.

Entretiens publiés en livres cités

Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, 1974, Editions de Minuit.

Ouvrages critiques consacrés à Marguerite Duras

Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, 1983, Editions de Minuit.

Théophano-Artémis Hatziforou, *La Troisième personne*, 1986, Thèse Université Paris VIII.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, 1990, Lille, Presses Universitaires de Lille.

Ouvrages théoriques

Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale I*, 1966, Gallimard.

Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, 1994, Galilée.

Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, 1996, Galilée.