

## Détruire, dit-elle, de Marguerite Duras: Le renouvellement de l'esthétique durassienne



Nilza de Campos Becker



### RESUMO

Este trabalho se propõe a assinalar, na obra **Détruire, dit-elle**, de Marguerite Duras, alguns aspectos que confirmam a ruptura das formas romanescas tradicionais e sua renovação. As personagens durassianas, ancoradas na sociedade pós-moderna, narcísica e individualista, revelam sua vulnerabilidade diante de seus conflitos pessoais.



### RÉSUMÉ

Ce travail se propose de signaler, dans l'oeuvre **Détruire, dit-elle**, de Marguerite Duras, certains aspects qui confirment la rupture des formes romanesques traditionnelles et leur renouvellement. Les personnages durassiens, ancrés dans la société postmoderne, narcissique et individualiste, révèlent leur vulnérabilité devant leurs conflits personnels.



### PALAVRAS-CHAVE

Marguerite Duras – romance - pós-modernidade – destruição – narcisismo - individualismo.



### MOTS-CLÉS

Marguerite Duras - roman - pós-modernité – destruction – narcissisme - individualisme.

L'oeuvre **Détruire, dit-elle** contient dans son titre une allusion à l'ambiance en France, en 1968, où "destruction" était le mot d'ordre et les changements, inévitables. Le mouvement de mai 68 a eu comme point de départ une agitation d'un grand nombre d'étudiants qui aspiraient à un autre style de vie et se proposaient de contester les valeurs de la société et de dénoncer ses inégalités. Il fallait détruire tout ce qui empêchait l'épanouissement de l'être humain. Le bonheur, promis par le progrès depuis longtemps, retardait son arrivée. La société ne cachait pas son mécontentement vis-à-vis la mystique du progrès.

La mouvement de mai 68 n'a pas réussi à faire éliminer les disparités sociales. Désormais, les divergences s'intensifient jusqu'à l'instauration d'une mentalité individualiste qui préconise comme valeur fondamentale l'accomplissement personnel.

En intronisant l'individualisme, la société a élu Narcisse pour symboliser l'homme contemporain, dissocié de son passé et de son futur. Dépourvu du sens historique, il fait du

Moi, la cible de tous les investissements”, “un espace ‘flottant’” qui, “en évacuant systématiquement toute position transcendante, engendre une existence purement actuelle, une subjectivité totale sans but ni sens, livrée au vertige de son autoséduction (LIPOVETSKY, 1983, p. 79-88).

Le procès narcissique, en valorisant le Moi, en le protégeant des soucis et des contraintes extérieures, annihile la vie affective de l’homme, sa capacité d’aimer et le condamne à un vide émotif.

L’Âge Révolutionnaire est fini, les avant-gardes ont perdu leur pouvoir de séduction, leur créativité. Notre temps a témoigné l’émergence du Postmoderne, qui selon certains auteurs, était latent dans notre société et dont l’apparition a été possible en raison du déchet des idéaux modernes. Jean-François Lyotard en réfléchissant sur ces idées affirme:

Qu’est-ce donc alors que le postmoderne? [...] Il fait assurément partie du moderne. [...] Une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d’abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n’est pas le modernisme à sa fin, mais à l’état naissant, et cet état est constant (LYOTARD, 1988, p. 28).

La société postmoderne, hédoniste par excellence, consummatrice à l’extrême, est toujours en quête d’identité, ouverte à toutes les possibilités et, par conséquent, indifférente. Selon Gilles Lipovetsky (1983), l’indifférence postmoderne est provoquée par l’excès, l’hypersollicitation et non par la privation (p. 57).

Dans cette société, l’éclectisme est convenable. Sans préjugés, tous les arts, toutes les modes, tous les phénomènes culturels sont acceptés. Le savoir devient une marchandise car, selon Lyotard (1979), il est produit pour être vendu (p. 14).

Cependant, le savoir acquiert un nouveau sens dans la société postmoderne. C’est par l’accès à l’inconnu, au paradoxe et d’autres facteurs que la science postmoderne s’ouvre à de nouvelles perspectives. Dans **La Condition postmoderne**, Lyotard (1979) élucide ces idées:

En s’intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux “fracta”, aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. (LYOTARD, 1979, p. 97)

L’oeuvre de Marguerite Duras, sensible à toutes ces transformations, est en perpétuelle évolution. C’est au sein de cette société que se déroule l’histoire de **Détruire-, di-elle**. Personnages stylisés, ambigus, privés de conscience tragique et historique, ils nous bouleversent.

La variété et la complexité de l’oeuvre durassienne rend difficile tout essai de l’insérer dans un mouvement littéraire. L’évolution, l’une de ses caractéristiques, la rend inclassable.

Dans ce travail, nous nous proposons d’analyser le roman **Détruire, dit-elle**, écrit en 1969. Il appartient, selon quelques historiens de la littérature, à “l’école du Nouveau Roman”, comme tous les autres romans écrits dès **Le square**. Cependant, quelques traits essentiels des ouvrages produits à cette époque les distinguent de ceux de ce mouvement. Dans **Continuité / discontinuité de l’oeuvre durassienne** (1985), Yvonne Guers-Villate affirme que la production de Duras se différencie de celle des auteurs du Nouveau Roman par la chaleur humaine qui s’en dégage et par la prédominance du thème de l’amour. (p. 10)

Duras a toujours écarté la possibilité d’élaborer des théories sur son travail, ce qu’elle même a affirmé dans **Les Parleuses**. Ainsi se prononce-t-elle: “Je n’ai pas de théorie du roman. Ça me fait rigoler, rien que l’idée. (1984, p. 187). Elle y refuse toute étiquette; la liberté d’écrire est sa seule bannière. **Les Parleuses** consiste en quelques entretiens où elle laisse transparaître un souci d’innovation, un désir de “commencer par se mettre à l’écoute de ce qui nous travaille à l’intérieur de nous”, à “l’écoute de l’inconscient. L’inconscient, c’est le désir et c’est ce qui parle en nous, à notre place” (p. 64). Et c’est justement à cette partie cachée, à l’obscurité de notre vie intérieure que Duras touche le plus.

Il y a chez elle une volonté de renouvellement, de rupture, reflet peut-être de l'influence subie par le mouvement de mai 68, qui met en évidence le caractère politique des oeuvres écrites entre 69 et 71.

**Détruire, dit-elle** soulève une question fondamentale: détruire quoi? Le roman n'est pas une réponse directe à cette question, une apologie des idées politiques de l'auteur, bien qu'on puisse y reconnaître l'expression de quelques unes de ses convictions. En fait, dans cette oeuvre on trouve des réminiscences d'une sorte d'anarchisme qui révèle une double intention: d'une part, le besoin d'annihilation des structures politiques et sociales pour arriver à la construction d'une nouvelle société, et d'autre part, la destruction du style et des formes romanesques. Cette intention est implicite dans certains dialogues. Lorsque Bernard Alione demande à Max Thor ce qu'il enseigne, celui-ci lui répond que c'est l'histoire de l'avenir. Toutefois, "il n'y a plus rien"; il se tait devant ses élèves, ils dorment. (DURAS, 1969, p. 122). Les personnages révèlent ici leur indifférence envers le passé et le futur, et le désenchantement des étudiants à l'égard de l'enseignement, de l'inefficacité des professeurs. Devant ce tableau, ainsi se manifeste Lipovetsky:

[...] la société post-moderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse (LIPOVETSKY, 1983, p. 16).

Selon quelques critiques, Duras inaugure avec **Détruire, dit-elle** la troisième période de sa carrière, marquée par un changement très net de l'écriture et de la composition. Les parties narratives deviennent presque inexistantes, cédant leur place à des dialogues juxtaposés. Plus que jamais elle rejette le roman réaliste à la Balzac, dense, avec intrigue et personnages définis. Désormais, la matière romanesque est allégée. Le climat instauré est d'expectative, exprimée par une lenteur voulue.

Les personnages de ce livre sont placés dans un décor et un temps indéterminés. Narcissiques, ils refusent l'espoir futuriste; ils prônent l'individualisme et l'hédonisme qui les ancrent dans le présent.

Le temps acquiert dans cette oeuvre une valeur symbolique. Le

temps psychologique ne correspond pas au temps chronologique. Le premier semble plus long puisque les moments peuvent être éternels. À propos du temps dans l'oeuvre de Duras, Guers-Villate (1985) affirme: "Sans fonction chronologique, le temps prend valeur d'éternité; il en est de même pour l'espace qui, en étant délocalisé, devient universel (p.141). Le prolongement du moment présent est voulu, il traduit l'attente qui a pour but la pleine réalisation des personnages.

L'action se déroule dans un hôtel pour des convalescents où une dame de la bourgeoisie, Élisabeth Alione, séjourne pour se récupérer d'un accouchement et de la mort de son enfant. À l'hôtel, elle est observée par Max Thor, un professeur d'histoire qui, sans connaître l'hôtel y est allé passer quelques jours. Il fait la connaissance d'un juif nommé Stein qui devient son ami et son mentor. Max Thor attend l'arrivée de sa femme Alissa, très belle et beaucoup plus jeune que lui. Le couple n'est pas attaché à des valeurs traditionnelles de la société. Thor est bouleversé par la présence d'Élisabeth, mais n'ose pas se déclarer. En arrivant, Alissa se rend compte du changement du comportement de son mari et essaye, à son tour, de s'approcher d'Élisabeth. Entre-temps, Stein devient amant d'Alissa, avec le consentement du mari. Le livre finit avec le départ d'Élisabeth de l'hôtel avec Bernard Alione.

L'histoire n'a pas un développement linéaire; on connaît la trame par des observations faites par les personnages, par des bribes de conversation qui révèlent leurs comportements et leurs intentions. Des scènes, chronologiquement séparées, constituent la matière du récit; elles sont disposées au hasard dans une durée prédéterminée.

Le dépouillement du style, l'ambiguïté des phrases, les dialogues juxtaposés et quelquefois interposés à d'autres dialogues, comme des échos, reflètent le discontinu, le désir d'effacement du destinataire et de participation du destinataire.

La narrative de cette période est singulière, vu que Duras écrit le roman à la façon d'un scénario. Le mouvement est quelquefois exprimé par l'usage des verbes au présent, conjugués tout de suite après au passé composé: "Bernard Alione se lève difficilement. Il est levé" (DURAS, 1969, p. 127). Les dialogues, presque

toujours fragmentés, sont à un moment donné interrompus par d'autres dialogues. C'est le cas de la scène où Alissa et Elisabeth bavardent sous le soleil et sont observées par Thor et Stein qui, auprès d'elles, sans être vus, font des commentaires sur ce qu'elles viennent de dire:

- Vous voulez venir dans la forêt?  
Brusquement, une certaine peur dans le regard d'Élisabeth Alione.
- La laisserons-nous aller dans la forêt avec Alissa? (DURAS, 1969, p. 65)

C'est comme si une caméra montrait les quatre personnages à la fois, placés dans des plans différents. Ce procédé cinématographique a pour but montrer la simultanéité des conversations et le rapport établi entre elles. Les dialogues de Thor et de Stein ont dans le livre une disposition différente; ils sont presque au milieu de la page, ce qui les met en évidence. C'est peut-être pour cette raison que Duras a découvert le cinéma comme une forme plus complète d'expression.

"La carrière cinématographique de la romancière paraît avoir commencé dans le désenchantement avec la littérature (précipité par la révolution de mai 68)", affirme Guers-Villate (1985, p. 13). En réalité, Duras a laissé transparaître à l'époque un certain scepticisme à l'égard du rôle de l'écrivain dans la société. D'après Jean Pierrot (1989), dans une interview donnée à Germaine Brée, l'auteur affirme que **Détruire, dit-elle** représente pour elle la "destruction de l'écrivain". Elle manifeste cette position dans le dialogue entre Stein et Thor. Celui-ci découvre que l'autre est en passe de devenir écrivain, par son "acharnement à poser des questions. Pour n'arriver nullepart" (DURAS, 1969, p. 20).

La production littéraire de la troisième période de sa carrière dégage une atmosphère de destruction semblable à celle de 1968. Le mot "détruire" apparaît dans la bouche des personnages Alissa et Stein, qui dans le livre sont les responsables par la transfiguration d'autres personnages.

Alissa est le symbole de l'émergence d'un nouveau mode de vie. Narcissique, elle est "l'agent et l'instrument essentiel d'un projet révolutionnaire" (p. 274) qui, selon Jean Pierrot (1989), s'insurge contre la structure traditionnelle, monogamique du couple et contre l'hypocrisie de la société. Femme séductrice par nature, perspicace, elle se sent désolée car elle remarque le bonheur dans les yeux de son mari et l'intérêt qu'il nourrit pour Elizabeth. Insérée dans une société qui libère les mœurs et qui fait du plaisir leur force motrice, Alissa accède au jeu de Stein et celui-ci devient son amant. Ensuite, son pouvoir de séduction se lance vers une nouvelle cible: Elizabeth.

Les personnages, sauf Elizabeth et son mari ont recours à une seule stratégie: celle de la séduction, qui se présente comme un moyen à double tranchant. Pour Jean Baudrillard (1979),

*séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre.*  
C'est se prendre à son propre leurre et se mouvoir dans un monde enchanté. Telle est la puissance de la femme séductrice, qui se prend à son propre désir, et s'enchantent elle-même d'être leurre, où les autres viendront se prendre à leur tour. Narcisse lui aussi se perd dans son image leurre: c'est ainsi qu'il se détourne de sa propre vérité, et par son exemple, devient modèle d'amour et détourne les autres de la leur. (BAUDRILLARD, 1979, p. 98)

Sous une apparence innocente, sous le prétexte d'en faire usage pour envoûter et répandre le plaisir, on peut aussi soumettre, détruire. Il ne faut pas oublier, selon Baudrillard (1979), le côté négatif, tricheur de la séduction qui "n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice © jamais de l'ordre de l'énergie, mais de celui du signe et du rituel" (p. 10) et que "pour toutes les orthodoxies elle continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration de signes, une exaltation de signes dans leur usage maléfique." (p. 10)

Les personnages arrivent à un stade de libération sexuelle où l'on ressent chez eux la perte d'un principe référentiel. Ils sont en proie à des transgressions qui les bouleversent, malgré la connivence des autres. C'est à Alissa de procéder à la "destruction capitale",

à l'effondrement des valeurs traditionnelles de son milieu. Elle veut à tout prix aller dans la forêt. Celle-ci contient un pouvoir magique; y aller signifie retourner à l'enfance, arriver à la libération de tous les désirs. La forêt l'attire et l'effraye à la fois. Duras éprouvait la même sensation lorsqu'elle était enfant. "La forêt de **Détruire**, c'est l'enfance", déclare Duras (1974) dans **Les Parleuses** (p. 135). L'écrivain y compare les femmes aux enfants, en affirmant que les enfants transgressent innocemment, sans aucun jugement de valeurs. (p. 49)

Alissa est amoral; en agissant selon ses propres normes de conduite elle se sent exemptée de toute culpabilité. La folie chez Alissa est la manifestation d'une grande sensibilité alliée à une extrême inconséquence.

Alissa et Elizabeth ont leur conduite axée vers des extrémités divergentes. Issue d'une famille bourgeoise, jouissant d'une situation satisfaisante dans la société, Élisabeth est une femme soumise à son mari. Son monde se limite à sa famille; elle se réfugie dans la structure familiale pour masquer sa fragilité. Cette incapacité de choisir son propre chemin favorise l'anéantissement de son Moi par la personnalité étouffante de son mari. Elizabeth a les cheveux secs et le visage un peu vieilli. En contrepartie, Alissa a éternellement 18 ans. Elle ne vieillit jamais; son Moi s'impose devant toutes les circonstances. L'isolement d'Élisabeth à l'hôtel est voulu; elle feint ne pas remarquer le regard de Max Thor. Au début elle sent sa privacité envahie par les nouveaux amis mais petit à petit elle se sent à l'aise avec eux. Dès lors on assiste à l'apparition d'une nouvelle Élisabeth, pas si rigide, hésitante, oscillant entre deux univers antagoniques.

La structure d'opposition est présente dans tout le roman. L'alternance entre les décors clos tels que les chambres et les salles de l'hôtel et les espaces vides ainsi que le grand parc et la forêt confirme l'aspet ambivalent de l'esthétique durassienne.

Le regard de Thor vers Elizabeth est l'expression d'un sentiment contradictoire. Attiré par la dame, il veut la connaître, l'aimer; parallèlement, il est amoureux de sa femme et constate l'impossibilité de vivre sans elle.

Le regard, thème baudelairien, abordé dans le poème "À une passante" (BAUDELAIRE, 1968, p. 446), est repris par le mouvement surréaliste où Nadja devient la passante de Breton. Chez lui et Baudelaire, l'échange de regards a lieu dans la ville, répandant une magie éphémère, instable.

**Détruire, dit-elle** commence par un enchaînement de regards. Chez Duras le regard passe d'un personnage à l'autre et se fixe surtout sur Élisabeth. Elle n'a pas la mobilité de celles qui ont inspiré Baudelaire ou Breton, toutefois elle fascine par sa fragilité, son mystère et aussi par la douleur dévoilée dans son regard, en raison du deuil d'un enfant mort lors de son accouchement.

La passante de Baudelaire (1968), "longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse" (p. 446), est séduisante, malgré sa tristesse.

Chez Duras la mort prend un sens allégorique; Élisabeth souffre à cause de la perte de son enfant et de la transformation de sa personnalité, qui pourra aboutir à la destruction des préjugés et, par conséquent, à la disparition de cette Élisabeth conventionnelle, peureuse, incapable d'aimer et à la naissance d'une nouvelle femme, plus sûre de soi-même, prête à vivre son temps.

Le regard de la passante de Baudelaire fait le poète renaître, alors que la rencontre n'a pas lieu. Thor et Elizabeth ne dépassent pas les limites de l'amitié; cependant, la fascination qu'elle exerce sur lui l'aide à surmonter d'anciens problèmes d'ordre personnelle. Elizabeth, porteuse du deuil, transmet à Thor une énergie vitale, positive et rend évidente dans l'oeuvre la présence de la bipolarité Eros/Thanatos.

Dans tout le roman les personnages sont observés par quelqu'un. Stein observe les autres; il est l'inconnu qui arrive et commence à exercer un pouvoir sur le couple jusqu'à ce que sa compagnie devienne indispensable. Thor l'admire par son détachement, son audace; Alissa se sent attiré par lui. Thor remarque l'intimité qu'il a avec sa femme mais semble accepter la situation naturellement.

Stein n'éprouve aucun sentiment de culpabilité; il est le produit de la société postmoderne: individualiste, il ne s'attache pas trop aux gens. Par rapport à ces nouvelles conceptions, ainsi se manifeste Lipovetsky:

En prônant le *cool sex* et les relations libres, en condamnant la jalousie et la possessivité, il s'agit en fait de climatiser le sexe, de l'expurger de toute tension émotionnelle et de parvenir ainsi à un état d'indifférence, de détachement, non seulement afin de se protéger contre les déceptions amoureuses mais aussi afin de se protéger contre ses propres impulsions qui risquent toujours de menacer l'équilibre intérieur. (LIPOVETSKY, 1983, p. 110)

Dans **Le Parleuses**, Marguerite Duras (1974) reconnaît Stein comme "le troisième homme, le témoin, le voyeur". Il provoque les situations, incite les personnages à accomplir leurs actes et en jouit à la fois. Le désir se propage; il y a "une sorte de circulation ... de la jouissance" (p. 47).

Cette atmosphère se restreint à ce petit groupe puisque les autres personnages "n'existent pas"; ils appartiennent, selon le narrateur, à une humanité malade, qui n'a pas de visage, d'identité. Stein les ignore, "il les regarde sans retenue aucune. Il ne leur parle jamais" (DURAS, 1969, p. 22). Il constitue avec Thor et Alissa un groupe à part, partageant le même mode de vie, les mêmes conceptions sur l'amour qui, selon eux, doit être détaché de l'idée de possessin et d'exclusivité.

La plupart de gens qui séjournent à l'hôtel sont malades et attendent leur convalescence. À la façon des personnages beckettians, cette attente est intensifiée par l'état d'oisiveté où ils se trouvent, ce qui les rend plus vulnérables à de nouvelles expériences.

Pour mieux exprimer la vulnérabilité de l'homme d'aujourd'hui, Lipovetsky (1983) trouve une belle et angoissante image de l'individu: désarmé, "sans aucun appui transcendant", seul, dans le désert. (p. 67)

## CONSIDÉRATIONS FINALES

Le choix de l'oeuvre **Détruire, dit-elle**, de Marguerite Duras se doit à la richesse, à la force d'un texte et surtout au talent d'un écrivain qui a au le courage d'imposer son écriture et de se refuser à l'usage des formes traditionnelles.

L'inconsistance, l'ambiguïté des dialogues révèlent des traits du postmoderne qui, selon Lyotard (1988), consiste en "ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable". À notre avis, son texte fuit aux normes établies et se construit selon les règles "de ce qui aura été fait". (p. 31)

L'inachèvement des phrases renforce l'idée de vacuité, d'imprécision. L'avenir, pour les personnages, est toujours un incognito. À la question: "Qu'allons-nous devenir?" (DURAS, 1969, p. 107), ils n'ont aucune réponse, aucun projet futur. En raison du caractère imprévisible de l'avenir, les conflits ne sont pas résolus à la fin du roman. L'action se déroule; toutefois, aucune solution n'est présentée. L'histoire pourrait continuer mais Duras préfère laisser au lecteur le choix à l'égard du destin de ses personnages. La fin de l'oeuvre est ouverte, comme l'est le mouvement postmoderne. Devant un échiquier l'auteur n'est pas le seul à mouvoir les pièces. Le lecteur est invité à participer à ce jeu. Cependant, l'accomplissement des drames, le dénouement n'est pas condition obligatoire car l'éventail de possibilités pour finir l'histoire est très vaste.

Pour certains personnages le plus important est de réussir à vivre le moment présent conforme leurs besoins personnels. La destruction dont ils parlent veut éliminer le mensonge, les conventions sociales responsables des frustrations et des déviations du comportement des individus. Pourtant, cette destruction peut contenir, au fond, un aspect positif car, en banissant l'hypocrisie qui oriente leur vie, ils vont chercher chez eux de nouvelles valeurs, et à partir de cela ils procéderont à une nouvelle formulation de vie.

Un problème se pose. Dans ce long parcours l'homme risque de

se perdre au milieu du trajet ou d'être avalé par les forces destructives qu'il a détonées.

Devant une culture éclectique, c'est à l'homme de choisir un chemin que rende viable le développement de son potentiel, son perfectionnement moral e intellectuel en harmonie avec l'assouvissement de ses désirs les plus fondamentaux, en lui assurant son équilibre intérieur et celui de ceux qui l'entourent.



## RÉFÉRENCES

- BAUDRILLARD, Jean. **De la séduction**. Paris: Galilée, 1979.
- DURAS, Marguerite. **Détruire, dit-elle**. Paris: Les éditions de Minuit, 1969.
- DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. **Les Parleuses**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- GUERS-VILLATE, Yvonne. **Continuité / discontinuité de l'oeuvre durassienne**. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- LAGARDE, A. & MICHARD, L. **XIXe. siècle**. Paris: Bordas, 1968.
- LIPOVETSKY, Gilles. **L'ère du vide**. Paris: Gallimard, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Le Postmoderne expliqué aux enfants**. Paris: Galilée, 1988.
- PIERROT, Jean. **Marguerite Duras**. 2<sup>e</sup> tirage, José Corti, 1989.

---

**A autora é Especialista em Literatura, Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e participa dos Grupos de Pesquisa *Poéticas da Poesia e da Prosa* e *O Narrador e as Fronteiras do Relato*, pertencentes à mesma instituição.**