



HAL
open science

Duras et Proust : une archéologie poétique

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Duras et Proust : une archéologie poétique . A. Saemmer et S. Patrice (dir.). Les Lectures de Marguerite Duras, , Presses Universitaires de Lyon, p. 93-104., 2005, p. 93-104. hal-01683894

HAL Id: hal-01683894

<https://hal.science/hal-01683894>

Submitted on 14 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Duras et Proust : une archéologie poétique », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes réunis par A. Saemmer et S. Patrice, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 93-104.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Duras, *Yann Andréa Steiner*, intertextualité, judéité

Résumé : Dans *Yann Andréa Steiner*, dès les premières pages, se noue un pacte indestructible entre deux dimensions fondatrices du récit. D'une part le romanesque de la mémoire. Aux frontières de l'autobiographie et du mythe personnel, l'écriture de Duras fait mémoire d'un amour et d'un lieu : Andréa et Trouville, l'homme et la ville à jamais associés. Ressaisie dans l'écriture, cette mémoire vive est irriguée par les grands fantasmes durassiens, par la judéité en particulier. Ce réseau d'affects entrecroisés, tissés à l'écriture de soi, rencontre la pratique intertextuelle. Celle-ci se dédouble ; il y a le côté Duras – l'intratexte – et le côté Proust : l'intertexte proprement dit. Quel est le sens, la nécessité de ces épaisseurs superposées de littérature ? Visent-elles à éloigner, à conjurer, à recouvrir par la magie des signes un référent indicible mais brûlant ? Ou cherchent-elles à reconstruire, par-delà le divorce bien connu des mots et des choses, une identité précaire ? À moins que les mots de l'autre – ces mots de Proust qui viennent soutenir ceux, plus grêles, plus émouvants peut-être, de Yann – ne soient le passage obligé par lequel faire advenir une vérité qui n'est plus celle de la vie mais celle du mythe, ou du rêve.

Duras et Proust : une archéologie poétique

Nous sommes en 1980. Yann vient d'arriver aux Roches Noires. «Nous avons parlé, vous avez parlé de la beauté de l'hôtel des Roches Noires» (*YAS*, 24¹). Dans *Yann Andréa Steiner*, dès les premières pages, se noue un pacte indestructible entre deux dimensions fondatrices du récit. D'une part le romanesque de la mémoire. Aux frontières de l'autobiographie et du mythe personnel, l'écriture de Duras fait mémoire d'un amour et d'un lieu : Andréa et Trouville, l'homme et la ville à jamais associés. Ressaisie dans l'écriture, cette mémoire vive est irriguée par les grands fantasmes durassiens, par la judéité en particulier. Ce réseau d'affects entrecroisés, tissés à l'écriture de soi, rencontre la pratique intertextuelle. Celle-ci se dédouble ; il y a le côté Duras – l'intratexte – et le côté Proust : l'intertexte proprement dit. Quel est le sens, la nécessité de ces épaisseurs superposées de littérature ? Visent-elles à éloigner, à conjurer, à recouvrir par la magie des signes un référent indicible mais brûlant ? Ou cherchent-elles à reconstruire, par-delà le divorce bien connu des mots et des choses, une identité précaire ? À moins que les mots de l'autre – ces mots de Proust qui viennent soutenir ceux, plus grêles, plus émouvants peut-être, de Yann – ne soient le passage obligé par lequel faire advenir une vérité qui n'est plus celle de la vie mais celle du mythe, ou du rêve.

Proust et le feuilleté intertextuel

Yann Andréa Steiner met en abîme une poétique de l'intertextualité. «Seule dans 14 pièces. On prend l'habitude de la résonance» (*YAS*, 9). Quasi monacale, la clôture de la maison de Neauphle favorise la «résonance», la mémoire des textes, l'incessante visitation du déjà écrit dans ce qui chaque jour s'écrit. Puis le récit se transporte «ici, aux Roches Noires» (*YAS*, 13).

¹ *Yann Andréa Steiner*, édition définitive, collection «Folio», désormais abrégé en *YAS*.

Yann Andréa arrive : «On a parlé plusieurs heures. Toujours des livres on a parlé» (YAS, 18-19). L'inversion du complément donne à la phrase un caractère abrupt ; elle établit une étrange équivalence : parler, c'est parler des livres. Objet emblématique de toute transitivité – qu'elle soit grammaticale ou affective – les livres saturent l'espace-temps de la conversation : «Toujours, pendant plusieurs heures». Procédant de la rencontre de corps qui se désirent, l'intertextualité chez Duras est un commerce charnel. Et de la vie à l'œuvre, nulle solution de continuité :

Dieu soit béni, dit la Source. Et le petit David.

Oui répètent les animaux.

Dans un charabia merveilleux la Source dit une prière. Les animaux répondent dans leur façon de dire et ça fait une cacophonie très inattendue. (YAS, 86).

Fécondée par la présence de David qu'elle aime, la Source, c'est-à-dire la Langue, c'est-à-dire Duras, entonne un psaume repris par une polyphonie à la fois carnavalesque et émouvante. «Charabia merveilleux», «cacophonie inattendue» : ainsi revendiquée, la pratique poétique du brassage des voix, du recyclage des textes, se veut la source d'une écriture romanesque qui privilégie l'étrange, le déroutant. Source métaphorique des mots, elle invite à chercher les sources du texte, cette Babel intarissable.

Dans *Yann Andréa Steiner*, Duras ne cesse de faire référence à son œuvre. Elle cite ses titres, ses personnages, les lieux de sa vie devenus lieux de son œuvre. Voici quelques exemples, parmi tant d'autres. À propos des personnages : «J'avais oublié l'homme de *India Song*» (YAS, 15) ; des lieux : «il me semble reconnaître le rouge de la laque chinoise, celui de la Chine du Nord» (YAS, 45) ; ou encore : «– Où est-on ? – J'ai dit : À S. Thala» (YAS, 61). Pour fixer quelques repères chronologiques dans sa relation avec Yann Andréa, Duras se réfère à ses propres œuvres, à son travail, comme si l'intimité de l'écrivain faisait corps avec son écriture, n'était pas séparable d'elle. Elle évoque en ces termes l'arrivée de Yann à Trouville : «Je n'ai jamais parlé, c'est vrai, jamais de ma solitude à ce moment-là de ma vie. Celle, arrivée après *Le Ravissement de Lol V. Stein*, celle de *Blue Moon*, de *L'Amour*, du *Vice-Consul*» (YAS, 13-14). Toutes sortes de raison expliquent ces pratiques d'auto-citation. À la conscience roublarde qu'un écrivain est toujours son meilleur publiciste se mêle chez Duras le désir (orgueilleux et inquiet) d'affirmer qu'elle est un écrivain qui compte. Le texte qui s'écrit fait mémoire de l'œuvre antérieure sur laquelle il s'appuie. Les livres de Duras sont reparaissants, comme les personnages de Balzac ou ceux de la Bible. On n'en a jamais fini avec Vautrin ou David, avec Rastignac ou Moïse, avec l'Amant de la Chine du Nord ou Théodora Kats. Duras veut que cela soit dit : une même énergie, de semblables hantises circulent tout au long de ses textes qui font *une* œuvre. Sans cesse commentés et repris, ils sont les maillons d'une chaîne continue. Cette femme qui se dit «âgée déjà, folle d'écrire» (YAS, 65) sait que cet étai-là ne lui fera jamais défaut : ses livres, ses créatures, son œuvre.

La mémoire de ses propres textes ne suffit pas à Duras. Il y a Proust, aussi : «vous avez parlé de la beauté de l'hôtel des Roches Noires». Balbec se confond avec Trouville :

Vous dites : De quoi parlait-on dans la chambre noire ? De quoi ?

Je dis de même que vous ne plus savoir de quoi.

[...] de ces jeunes filles cruelles qui prodiguaient le désir,

[...] de ces soirées si lentes, vous vous souvenez, lorsqu'elles dansaient devant lui, les deux jeunes filles méchantes, lui, le supplicé du désir d'elles qui était au bord d'en perdre la vie et qui pleurait là, sur le canapé du grand salon avec vue sur la mer [...].

(YAS, 114-115)

Trouville, Cabourg, Balbec : qu'importe le référent puisqu'une écriture hallucinée fait revenir l'événement fictif – Albertine et André dansent seins contre seins, «là», sous nos yeux (RTP,

III, 191²). La conversation intime implique le lecteur grâce à l'ambiguïté du «vous» : «Vous vous souvenez», prescrit le texte. Grâce à ce «vous», Duras et Andréa, l'écrivain et son public partagent la même mémoire. Elle s'incarne en un lieu : l'adverbe «là» n'est pas simplement un ornement rythmique, qui anticipe sur le complément qui suit : «sur le canapé du grand salon avec vue sur la mer». Ce petit mot, «là», s'autorise du lieu de l'énonciation – la côte normande – pour être, au vrai sens du terme, un déictique. Il présentifie le lieu où l'événement a lieu, cet espace imaginaire et réel, tout proche et déjà éloigné, où se superposent les scènes fondatrices qui hantent les éclats du souvenir. L'intertexte chez Duras n'est pas seulement un bricolage érudit, un jeu de lettrés. Une poétique de l'hypotypose le prend en charge. Le signe crée l'illusion de la présence au monde et suscite l'émotion. «Là», «dans la chambre noire», celle de l'écriture, la communion amoureuse entre «je» et «vous» devient partage intertextuel. Le héros narrateur de la *Recherche*, ce «supplicié du désir d'elles» entre dans la constellation de Duras grâce à ces «pleurs» qui sont un contrepoint lyrique ajouté au thème proustien mais aussi très durassien de la danse langoureuse, de la jalousie défaite et du regard exorbité³. Vecteur de pathétique, chevillée à la chair de l'écrivain, l'intertextualité fonde une communauté affective.

La référence à Proust est rendue naturelle, inévitable peut-être, par la localisation du récit et de la narration : l'hôtel des Roches Noires, à Trouville. Ce lieu mythique est recréé dans des versets dont la poéticité s'intègre avec fluidité dans la trame ordinaire de la prose. Ils évoquent

[...] ces hôtels sans fin maintenant massacrés,
 [...] ces couloirs sombres et frais, ces chambres maintenant délaissées où tellement
 tellement s'étaient faits les livres et l'amour, [...]. (YAS, 114)

Le texte se réfère sans doute aux passages de *Sodome et Gomorrhe* où Proust décrit les corridors du Grand Hôtel : «les couloirs des étages dérobaient une fuite de caméristes et de courrières [...], et jusqu'aux petites chambres desquelles les amateurs de la beauté féminine ancillaire arrivaient par de savants détours» (RTP, III, 170) ; ou encore : «il aimait d'ailleurs le labyrinthe de couloirs, de cabinets secrets, de salons, de vestiaires, de garde-manger, de galeries qu'était l'hôtel de Balbec» (RTP, III, 239).

Le texte saisit tout le parti qu'il peut tirer de cette rencontre entre le lieu de son énonciation, lieu saturé de mémoire littéraire, et le thème romanesque qu'il traite : un récit de rencontre amoureuse, première rencontre qui se transforme en passion, puis en vie commune. Les années Trouville (1891-1898) sont celles de la jeunesse de Proust⁴. Elles évoquent la grâce

² À la recherche du temps perdu, Paris, NRF-Gallimard, collection «La Pléiade», édition en quatre volumes établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1987-1989. Le chiffre romain renvoie au tome, le chiffre arabe à la page. Nous abrégons désormais en RTP.

³ Le héros-narrateur de la *Recherche* ne pleure pas lorsqu'il voit les «deux jeunes filles méchantes» valser au casino d'Incarville. Il est en effet accompagné par le docteur Cottard qui lui révèle qu'Andrée et Albertine «sont certainement au comble de la jouissance» (RTP, III, 191). À la fin de *Sodome et Gomorrhe*, il apprend dans la gare de Parville qu'Albertine est très liée à Mlle Vinteuil et son amie ; fou d'angoisse et de jalousie, il rentre à l'hôtel et réprime ses sanglots afin que sa mère, séparée de lui par «une mince cloison» ne l'entende pas (RTP, III, 501). En présence d'Albertine, il ne donne «libre cours aux larmes» que pour accréditer un mensonge sentimental destiné à la jeune femme (RTP, III, 503). Dans la *Recherche*, les larmes ont un statut sémiologique très différent de celui que leur donne Duras. La contrainte sociale, la culpabilité, l'auto-censure et la comédie empêchent le héros de connaître l'abandon des larmes et le plaisir d'un épanchement partagé.

⁴ Dans la monumentale biographie de Jean-Yves Tadié (*Proust*, Paris, NRF-Gallimard, 1996), on trouve toutes les indications voulues sur les séjours de Proust à Trouville : octobre 1891 (pp. 151-156), été 1892 (pp. 179-183), septembre 1893 (p. 215), septembre 1894 (pp. 243-244), septembre 1898 (p. 380). En 1891, Proust est invité aux Frémonts, superbe villa dominant mer et campagne ; elle appartient à de riches financiers, les Baignères. Il y retourne en 1892 avec les Finaly qui ont loué puis acheté la villa sur les recommandations de Proust. Cette villa est le modèle de la Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe*. On peut à ce sujet consulter le beau livre *Les promenades de Marcel Proust*, Paris, 1997, éditions du Chêne, texte de Nadine Beauthéac et photographies de François-Xavier Bouchart.

et l'anxiété d'un jeune homme qui n'a pas encore trouvé sa voie. Prédominant en lui le dandysme, ce désir inquiet de plaire, d'aimer, d'être aimé. Dès son arrivée aux Roches Noires, Yann est caractérisé par cette élégance mobile, hautaine et désinvolte qui, dans la *Recherche*, est celle non du Narrateur, mais de Saint-Loup :

Vous étiez une sorte de Breton grand et maigre. Vous étiez élégant me semblait-il, très discrètement, vous ne saviez pas que vous l'étiez, ça se voit toujours. Vous marchiez sans regarder le grand bâtiment de la Résidence. Sans regarder du tout vers moi. Vous aviez un très grand parapluie en bois, une sorte de parasol chinois en toile vernissée que peu de jeunes gens avaient encore dans les années 80. [...] Vous avez traversé la cour le long de la haie, vous avez obliqué vers la mer et vous avez disparu dans le hall des Roches Noires sans avoir levé les yeux sur moi. (*YAS*, 15-16)

Ce portrait diégétisé de l'arrivée de Yann reprend bien des traits de celui de Saint-Loup (*RTP*, II, 88-89). Dans les deux cas, le point de vue est celui d'un témoin ignoré dont seule la position varie : Duras est à l'extérieur, sur le balcon, tandis que le Narrateur est dans la salle à manger de l'hôtel, elle-même largement ouverte sur la plage. Minces, marchant vite, Yann et Saint-Loup sont saisis en mouvement : ils traversent un espace découvert déployé autour d'eux. Fréquentée par Proust de 1907 à 1914, Cabourg est au contraire le lieu où s'aiguise la conscience de «ce fait considérable, écrire» (*YAS*, 19). Entre Trouville et Cabourg, il y a donc la césure de l'écriture. Ces deux villes ne s'unissent que dans la *Recherche*, laquelle emprunte à l'ensemble de la vie de son auteur les matériaux dont elle a besoin. Convoquée par le texte, cette Normandie littéraire établit une ligne infranchissable entre Duras et son amant, entre celle qui vraiment écrit et l'autre, rejeté dans les limbes de l'écriture : «Et puis il y a eu les poèmes que vous m'avez envoyés, dont certains m'ont paru très beaux, d'autres moins, et cela je ne savais pas comment vous le dire. Voilà. Voilà, oui. Que c'étaient vos lettres qui étaient vos poèmes» (*YAS*, 10). Autrement dit, Yann Andréa n'est poète que quand il s'adresse à Duras, dans l'ombre de leur intimité partagée. Ensermé dans les rets du tissu intertextuel proustien, Yann se voit assigner une place à la fois capitale (il est l'aimé) et mineure (il n'est pas écrivain). Si Proust hante les marges du récit, Duras et elle seule peut s'identifier à lui.

Au sein de ce riche réseau intertextuel, Proust apparaît d'abord comme le modèle que Duras oppose à Barthes :

Vous avez parlé de Roland Barthes. Je vous ai rappelé mon sentiment quant à lui. Je vous ai dit que je donnais tous les livres de Roland Barthes d'un seul coup pour mes routes du thé dans les forêts de la Birmanie, le soleil rouge et les enfants morts des pauvresses du Gange. Vous le saviez déjà. Je vous ai dit aussi que je n'arrivais pas du tout à le lire, que Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit et que c'était de cette fausseté qu'il était mort. (*YAS*, 19)

Injuste et beau, ce texte est d'abord un reproche adressé au jeune amant. Yann Andréa, «jeune agrégatif de philosophie» (*YAS*, 7), est mis en garde. Duras le détache «de ce brillant auteur» dont le prestige l'offusque, à tous les sens du mot. La triangulation énonciative autorise, érotise ce conflit des références qui s'achève en exécution littéraire. Mais l'essentiel est ailleurs. Proust rejoint Duras car elle le perçoit comme un écrivain non de la «fausseté» mais de la vérité : celle du corps ému, souffrant, qui, en deçà des mots, pose que le langage ne parvient jamais à s'accommoder de la violence de certaines sensations, de certaines situations. Barthes est au contraire l'écrivain de l'essai, de l'intelligence joueuse. Inquiète, paradoxale, multiforme, cette intelligence ne se risque pourtant jamais hors de son domaine, le langage. Tout part de lui et tout y revient «comme si», note Barthes désenchanté, «quoi que ce soit venu du langage pouvait

faire trembler le langage»⁵. C'est précisément contre cette vision mélancolique d'un langage finalement réduit à peu de chose que Duras s'insurge.

L'origine juive remise en jeu

Duras aux Roches Noires convoque les mânes de Proust. Loin d'être gratuite, on l'a vu, cette référence amalgame œuvre et vie. Autour du nom de Proust se noue un dispositif que Daniel Sibony nomme «l'origine en partage». Proust est cet «entre-deux» qui revient pour révéler et féconder le manque à être constitutif de la relation amoureuse⁶. *Yann Andréa Steiner* est en effet un récit du couple, de sa fragilité comme de son intensité : Duras et Andréa, la monitrice et l'enfant, la Source aveugle et David. Pris en charge par différents niveaux de narration, tous ces couples renvoient à la hantise d'un abandon originel dont la Shoah est à la fois la métaphore et l'hyperbole. Abandonné par son Dieu à la barbarie nazie, le sort du peuple élu renvoie à celui de la petite Marguerite délaissée par sa mère, ensuite abandonnée aux caprices du frère aîné, bourreau, maquereau, enfant chéri de Marie Donnadiou⁷. Dans ce nœud de récits emboîtés, dans ce réseau de métaphores douloureuses, dans ce tissu inextricable d'affects et de textes, Proust est d'abord «cet homme de Cabourg, Juif comme l'enfant, l'écrit, Juif comme l'âme» (*YAS*, 114). L'âme est juive parce que l'âme souffre, sans quoi elle ne serait pas l'âme. L'écrit est juif parce qu'il témoigne de la souffrance identifiée à l'âme. Ce tourbillon des analogies est bien sûr celui de la confusion. Duras, qui n'est pas juive, sait pourtant ce que Juif veut dire : sa chair de femme qui a connu la douleur, son œuvre de femme qui l'a exaltée, savent. En réalité, ce savoir n'a d'autre légitimité que littéraire. Misère morale et grandeur de la littérature.

Le texte de Duras montre donc la vigueur, l'impudeur du fantasme, sa terrible indifférence à la réalité, son mépris des distinctions les mieux fondées. On le sait, le rapport compliqué de Proust à son identité juive et la Shoah n'ont rien à voir. Pour Duras pourtant, Proust est juif en ce qu'il sait quelque chose d'une douleur immémoriale où elle-même se reconnaît. Il peut donc légitimer le monstrueux projet qu'annonce le titre et que, sans culpabilité aucune, revendique le texte. Duras veut annexer la vie de Yann à la fiction, l'intégrer dans la clôture de son œuvre où il vivra désormais la vie de Théodora Kats :

J'ai dit que Théodora dépendait de moi. Que dès que je l'ai connue, même si j'avais peu écrit sur elle, elle dépendait de moi. (*YAS*, 31)

La *Recherche* justifie la préséance de l'œuvre sur la vie, la souveraineté du créateur sur les créatures, fussent-elles vivantes. Entre Yann Andréa et Duras, Théodora Kats est à la fois obstacle et trait d'union : «J'attends depuis trois ans que vous écriviez sur son histoire», explique le jeune homme. Cette injonction n'est pas frivole ; ce désir de savoir seul le retient en vie, lui qui songe à se tuer (*YAS*, 20). La chose littéraire devient question de vie ou de mort. Comment se soustraire à une telle emprise ? «J'ai dit que j'avais abandonné ce livre sur Théodora Kats» (*YAS*, 14). En Duras, la culpabilité le dispute à l'effroi : «Vous avez demandé si c'était ça qui m'avait fait abandonner Théodora Kats à son sort» (*YAS*, 27). La distance entre l'œuvre et la vie, entre le signe et l'être se brouille, dangereusement. Abandonner le livre, c'est abandonner une femme, une juive, l'éternel enfant meurtri auquel Duras et son amant

⁵ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Le Seuil, collection «Écrivains de toujours», 1995 (première édition 1975), p. 54.

⁶ Daniel Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Le Seuil, 1991.

⁷ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, collection «Folio», pp. 145-152. «Marguerite enfant martyr ? Objet lubrique cassé par le grand frère avec la complicité de la mère dans une jouissance sans nom ?» Même si «les apparences étaient sauves» (p. 145), les preuves qu'apporte la biographe invitent à répondre par l'affirmative aux questions qu'elle pose.

s'identifient : «Nous n'avons pas dit un mot. On était nourris du corps d'enfant de Théodora Kats, de ce corps infirme, de son regard clair, de ces cris pour appeler sa mère avant la balle dans la nuque du soldat allemand [...]» (YAS, 26). Les mots manquent, la psychose guette. Nourris de détresse, les amants trouvent une voie qui est celle de la sublimation : le passage par la littérature – en l'occurrence par Proust – annule le passage à l'acte. Parce qu'il est juif et écrivain, Proust indique la possibilité de réconcilier œuvre et affects.

Par ce livre, *Yann Andréa Steiner*, Duras reprend son bien. Elle réaffirme sa maîtrise sur le destin littéraire de Théodora Kats dont l'oubli, puis le désir exorbitant de Yann, l'avaient dépossédée : «Vous dites que [...] je dois vous renseigner sur ce que je crois, moi, qu'elle aurait pu devenir» (YAS, 38). Duras s'exécute et conclut par ses phrases définitives :

J'ai dit que j'avais réussi à parler d'elle jusqu'à la découverte de cet hôtel dans les Alpes suisses. Et que là, le livre s'était arrêté.

Que c'était trop pour un livre, Théodora. TROP.

Vous avez dit : Trop peu, peut-être.

C'était peut-être pas un livre, Théodora. [...]

L'écriture s'était fermée avec son nom. Son nom a lui seul c'était toute l'écriture de Théodora de Kats. Tout était dit avec. Ce nom. (YAS, 121).

J'aime à penser que Duras connaissait ce texte de *Jean Santeuil* où l'écrivain est comparé à la femme qui met au monde un enfant : «quand elle l'appellera Théodore [...], le vrai sens du mot dira : Présent des Dieux»⁴. Proust situe toute naissance sous le signe d'un tiers : les Dieux, cette fiction sociale, garantissent la possibilité d'un entre-deux qui interdit la fusion. L'enfant n'appartient pas à sa mère, il ne fait que passer par elle. De cette «sagesse» proustienne Duras, me semble-t-il, se souvient. Phrase et paragraphe s'achèvent par ce mot – le «nom», que le point détache, lui donnant ainsi toute sa consistance énonciative. Le lecteur est renvoyé à une rêverie onomastique, à un travail d'exégète : déployer dans le nom seul le trésor et l'horreur qui y sont impliqués.

Situé à l'origine d'un nœud psycho-affectif dont il permet de rendre compte, Proust promène aussi l'ombre de son œuvre dans les replis du texte de Duras. Le rapport intertextuel s'apaise : l'origine juive réelle ou fantasmée a été si bien mise à distance par le récit dramatique que la mémoire de l'œuvre de Proust peut se déployer dans la sérénité du jeu intertextuel. Reste à montrer comment le style de Duras joue de cette *aura* de littérarité.

Poétique de la trace

Jamais le texte de Proust n'est convoqué sous formes de citations suivies, mises entre guillemets. Quand ils sont littéraires, les emprunts sont toujours fragmentaires. Signaux isolés, des mots renvoient à telle ou telle scène bien connue de la *Recherche* :

Longtemps je n'ai presque rien su de cette lettre, je n'étais même pas sûre que c'était cet été-là que je l'avais écrite [...]. (YAS, 10-11)

Suivi d'un passé composé, l'adverbe «longtemps» en début de phrase rend un son plus proustien encore d'être associé à l'expression de l'incertitude ; cette dominante thématique renvoie à l'incipit de la *Recherche*, où la succession des réveils et des sommeils thématise la fragilité de l'identité, l'intermittence de la conscience de soi. «C'est bien après que j'ai cru me souvenir du volume de ma chambre autour de la lettre, de la cheminée en marbre noir et de la glace face à laquelle j'étais justement» (YAS, 11). Comme chez Proust, les lieux maladroitement cherchent à se recomposer autour d'un souvenir perdu. La pensée «hésite au seuil des temps et des formes» (RTP, I, 6). Dans les chambres proustiennes, on rencontre aussi une «cheminée en

⁴ Proust, *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac, N.R.F. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p.195.

marbre de Sienne» (*RTP*, I, 6), «une glace oblique et cruelle» (*RTP*, I, 8) auxquelles Duras fait écho, tandis que le syntagme «volume de ma chambre» évoque de manière non imagée la célèbre «chambre creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages» (*RTP*, I, 8) qui angoisse le Narrateur. Dès le début, Duras tient à indiquer la note fondamentalement proustienne de son texte. Dans l'écriture de la relation amoureuse, nulle évidence d'un «ça a été» fulgurant ne s'impose. Comme dans Proust, le passé ne prend forme qu'une fois assumée la précarité de toute œuvre de mémoire.

C'est aussi toute l'anxieuse demande d'amour du Narrateur que Duras fait passer sur la tête de son amant :

Et puis ça a été les coups à la porte et puis votre voix : C'est moi, c'est Yann. Je n'ai pas répondu. Les coups étaient très très faibles comme si tout le monde dormait autour de vous, dans cet hôtel et dans la ville [...]. (*YAS*, 17)

Hyperbolique, la douceur craintive et insistante du geste est celle du Narrateur : «Je risquais trois petits coups, timidement, faiblement, distinctement malgré tout» (*RTP*, II, 29). La comparaison «comme si tout le monde dormait autour de vous» renvoie à l'heure encore matinale où, dans la *Recherche*, sont frappés les «petits coups». Et l'intervalle avant de répondre que, contrairement à la grand-mère du Narrateur, se ménage Duras est autant celui de la femme sensible, inquiète et déjà amoureuse, que celui de l'écrivain qui laisse résonner en elle le souvenir lointain de la fiction proustienne. Et lorsque Yann découvre la salle de bains, disant qu'il n'avait jamais vu «une baignoire comme celle-là, monumentale et “historique”» (*YAS*, 23), on peut penser que l'histoire monumentale qui rejoint ainsi les personnages et s'incarne dans les objets les plus quotidiens, n'est autre que celle de Proust, entre vie et œuvre, Trouville et Cabourg, au tournant du siècle.

D'autres indices, plus aléatoires, apparaissent dans le texte de Duras. Sous le nom d'allusion – c'est-à-dire d'un emprunt à la fois non implicite et non littéral, Annick Bouillaguet a pensé la limite où la relation intertextuelle se perd dans les sables de l'invérifiable⁹. Qu'on en juge. Soit le paradigme géographique que dessinent les noms de Hennequeville, Villerville, Pennedepie (*YAS*, 60-61). Tous furent familiers à Proust. Son œuvre pourtant ne retient que le troisième, «vilain, savoureux et durci comme certain fromage normand» (*RTP*, III, 484). De cette poésie concrète et rêveuse, rien ne passe dans le texte de Duras, comme si deux imaginaires dessinaient là un point d'impossible rencontre. Rien non plus ne permet d'affirmer que la description des mouettes s'écrit dans Duras contre la joliesse d'un style maniéré que Proust lui-même raille sous forme d'auto-pastiche oblique : «Je me mis instinctivement à parler à Mme de Cambremer, née Legrandin, de la façon qu'eût pu faire son frère : “Elles ont, dis-je en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas”» (*RTP*, III, 203). À la préciosité impressionniste de Legrandin *alias* Proust, on peut opposer le symbolisme expressionniste de la comparaison de Duras : «elles sont embarquées dans les rafales de ce même vent, cette fois en loques, déchiquetées on dirait, criardes, folles, vulgaires, insolentes comme des personnes humaines» (*YAS*, 55). La folie des mouettes et la violence du vent sont alors celles de tous les personnages de Duras.

En deçà des mots, on peut mettre au jour des stylèmes intertextuels – rythme, tournures de phrase – qui témoignent de subtils effets de mimétisme, rarement commentés. Micro-structurales, ces configurations ne sont pas insignifiantes pour autant. Elles manifestent l'existence d'une poétique comparée. Cette pratique de l'emprunt discret atteste une conscience intertextuelle inscrite à même les formes :

⁹ Annick Bouillaguet, «Une typologie de l'emprunt», Paris, *Poétique*, novembre 1989, n° 80.

Mais non, il avait regardé derrière lui, d'où venait le vent tellement il était fort, ce vent, tout d'une pièce, tellement fort il était qu'on aurait dit qu'il avait changé de sens, qu'il venait des forêts, d'on ne savait quel inconnu, qu'il avait quitté le ciel ici de l'océan pour l'inconnu d'un autre temps. (YAS, 44).

La phrase est césurée par un pivot qui est aussi un marqueur de poéticité : «on aurait dit». Ainsi s'introduit la possibilité d'un déport, d'un transport de l'imaginaire. À partir de ce verbe se déploie la série des complétives qui mime un parcours à la fois interprétatif et métaphorique. La phrase se fait recherche anxieuse d'un indicible logé au cœur du signe ; elle s'achève par une expression, longtemps retardée, qui tout à la fois clôt le parcours engagé et ouvre le langage sur l'infini, sur l'infigurable du rêve auquel peut s'associer le lecteur : «l'inconnu d'un autre temps». Après avoir énoncé les circonstances factuelles, observables, la phrase s'élance ; jusque-là familière, avec ses brisures, ses répétitions, ses procédés emphatiques, la syntaxe se discipline. Autour du pivot central, deux temps l'un prosaïque, l'autre poétique, contrastent ; c'est à Proust que Duras, écrivain et lectrice, emprunte ce type de schéma organisateur que Spitzer appelle une «“phrase-image”»¹⁰. Et c'est ainsi que, sans renoncer en rien à son idiolecte, Duras signale tout ce qui la rattache à une certaine phénoménologie proustienne – j'entends par là une forme-sens qui interroge le monde et se laisse interroger par lui. Un dernier exemple confirmera l'analyse :

La mémoire vous en vient parfois dans le plein soleil de la plage, à travers la transparence des rouleaux de vagues. (YAS, 47).

Des séquences rythmiques s'imposent à l'oreille : «la mémoire (3) / vous en vient parfois (5) / dans le plein soleil (5) / de la plage (3) // à travers la transparence (7) / des rouleaux de vagues (5) //». La première séquence laisse percevoir un chiasme métrique (3-5 / 5-3) qui souligne son organisation rythmique : protase et apodose s'équilibrent. Dans la seconde séquence au contraire, la voix monte jusqu'à «transparence» et descend ensuite dans une apodose sensiblement plus courte, mimant peut-être l'écrasement sourd de la vague sur la grève. Ce savant arrangement musical n'aurait déplu ni à Chateaubriand ni à Proust. Il semble réserver au mot «transparence» la place d'honneur, celle à partir de laquelle se découvre le paysage mental de l'écrivain :

Par quel privilège, un matin plus tôt qu'un autre, la fenêtre en s'entrouvrant découvrit-elle à mes yeux émerveillés la nymphe Glaukonomè, dont la beauté paresseuse et qui respirait mollement, avait la transparence d'une vaporeuse émeraude à travers laquelle je voyais affluer les éléments pondérables qui la coloraient. (RTP, II, 65).

Proust et Duras poètes de la mer. Allégée de la référence mythologique qui identifie vague et nymphe, délivrée d'une isotopie stéréotypée de la féminité («mollement», «paresseuse», «vaporeuse»), la phrase de Duras retrouve le lexique et la nette composition de celle de Proust. Ce que guettent Duras et Proust, c'est en effet le moment où la mer devient signe translucide et capte le temps dans son expression la plus pure. À même les vagues, la mémoire cesse d'être douloureuse ; elle s'offre à la sensibilité contemplative comme un fragile et inoubliable instant de beauté. Qui songerait alors à nier que l'œuvre polyphonique de Duras est aussi faite de cela – de ces fragments venus d'on ne sait quel texte de Proust, mais où, comme dans la *Recherche*, la révélation poétique procède de l'épiphanie d'un temps rendu mystérieusement sensible ?

¹⁰ Leo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, collection «TEL», 1970 pour la traduction française, p. 410.