

INTRODUCTION

CLAIRE DE DURAS, AUTRICE RESTAURATION ?

L'inscription de Claire de Duras au programme de l'agrégation est un événement. Elle signe la redécouverte entamée depuis une petite vingtaine d'années d'une œuvre qui, jusqu'à une date récente, avait été sinon ignorée du moins négligée par l'histoire littéraire¹. Elle marque aussi la reconfiguration genrée du canon littéraire et scolaire qui intègre désormais un peu plus systématiquement les autrices à son panthéon. Ces deux dernières années, Claire de Duras est doublement mobilisée par l'institution scolaire : en 2024 un extrait d'*Édouard* est choisi comme sujet pour le commentaire composé de l'épreuve anticipée de français du baccalauréat (filière générale) ; un an plus tard, *Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le Secret* constituent le programme xix^e de la session 2026 de l'agrégation de lettres. Les œuvres de Claire de Duras sont désormais accessibles en édition de poche de large diffusion, dans la collection « Folio classique » de Gallimard, grâce à l'incalculable travail éditorial de Marie-Bénédicte Diethelm, et cela en deux éditions critiques successives à des dates somme toute rapprochées, ce qui n'est réservé qu'aux « grands » auteurs, dans une collection au nom révélateur. La première, en 2007, préfacée par Marc Fumaroli, académicien et ancien professeur au Collège de France – autant de signes majeurs de l'institution littéraire –, donnait les trois textes connus jusqu'alors, *Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le Secret*, mais apportait une contribution essentielle en procurant d'*Olivier* une nouvelle version, inédite, établie sur un manuscrit autographe redécouvert dans des

1. Une des conséquences de cette invisibilisation est que pour nous, lecteurs du xxi^e siècle, Claire de Duras n'a, pour ainsi dire, presque pas de visage. Son portrait n'a pas été diffusé par les histoires de la littérature et autres manuels scolaires – qu'on compare avec un Balzac, un Hugo ou une Sand, dont le nom fait immédiatement *figure*. Le dessin de François Gérard choisi comme couverture du présent volume, « Profile portrait of a woman » (National Museum, Stockholm), est identifié par Marie-Bénédicte Diethelm, que je remercie vivement, comme un portrait présumé de Claire de Duras.

archives familiales, complet, mis au net et postérieur à celui qu'avait édité Denise Virieux en 1971. La seconde, en 2023, élargit encore les découvertes, en livrant, outre les trois œuvres susmentionnées, un quatrième roman achevé, *Le Moine*, et plusieurs ébauches romanesques, celles-ci et celui-là totalement inédits². De l'oubli et des bibliothèques privées émerge une œuvre pour nous littéralement nouvelle qui compte encore d'autres fictions inachevées mais à la rédaction largement avancée, *Mémoires de Sophie* et *Amélie et Pauline*, très beaux romans d'émigration, récemment édités, tout comme une vaste correspondance dont des pans entiers, inédits, sont désormais accessibles : celle avec Chateaubriand ; celle avec Alexandre de Humboldt ; celle avec Custine, qui éclairent la personnalité, l'œuvre et la position de Claire de Duras au cœur de la vie politique et intellectuelle de la Restauration³.

Autant d'éléments qui transforment progressivement Claire de Duras en « classique » de la littérature française. « Classique » ne doit pas s'entendre comme le simple équivalent de « patrimonial », avec ce que cela implique de révérence mais aussi de distance intimidante ou indifférente. Mais au sens de Calvino : « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire⁴. » Claire de Duras n'a pas fini de dire ce qu'elle a à dire, et d'une certaine manière, elle commence tout juste. Car cette œuvre, à la fois ancienne, ancrée dans le temps de la Restauration, et, littéralement, inédite donc nouvelle pour nous, parle directement à notre présent. Elle aborde de fait des sujets audacieux pour la très corsetée et convenable société aristocratique de l'épouse du premier gentilhomme de la Chambre du roi ; surtout ces sujets sont pour nous des questions toujours vives. *Ourika* pose la question de la différence raciale, de son statut dans les normes et préjugés sociaux d'un moment et de l'incidence de ces derniers sur la psychologie du sujet. Les études postcoloniales développées depuis une cinquantaine d'années ont montré combien ces questions sont décisives dans tout un pan de la littérature moderne, mais plus largement dans les cultures marquées par

2. Ajoutons que le changement de nom en couverture des deux Folios successifs (« *Madame de Duras* » en 2007 ; « *Claire de Duras* » en 2023) témoigne, en l'espace d'une quinzaine d'années, de l'évolution de l'histoire littéraire, comme des pratiques éditoriales, dans la place et le statut accordé aux autrices : *Madame de...* rattache Duras à son statut d'épouse, de grande dame et fait entendre la femme qui tient un des salons les plus et les mieux fréquentés de la Restauration ; *Claire* rend Duras à son identité propre d'autrice, fondée sur son œuvre (à l'égal d'auteurs masculins) et non sur un statut social. Il y va de la reconnaissance d'une création de soi par et dans l'écriture.

3. DURAS Claire de, *Mémoires de Sophie* suivi de *Amélie et Pauline. Romans d'émigration (1789-1800)*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Manucius, 2011 ; HUMBOLDT Alexandre de, *Lettres inédites à Claire de Duras (1814-1828)*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Manucius, 2016 ; CHATEAUBRIAND François de, CUSTINE Delphine de et DURAS Claire de, *L'amante et l'amie. Lettres inédites. 1804-1828*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm et Bernard Degout, préface de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2017 ; « Correspondance échangée entre Astolphe de Custine et Claire de Duras (lettres inédites) », « Annexe 1 » à CUSTINE Astolphe de, *Aloys ou le Religieux du Mont Saint-Bernard*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 231-255.

4. CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques?*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

l'histoire coloniale. Édouard fait de la différence de classe sociale le ressort de son intrigue et du caractère de son héros. Posant la question du mérite personnel en l'articulant à celle de l'égalité – sociale, morale, amoureuse –, qui peine à se traduire dans une société hiérarchisée, il résonne directement avec les interrogations sur le sujet démocratique et ses apories, question essentielle pour la société nouvelle issue de la Révolution, en voie de démocratisation, et question toujours vive pour nos sociétés de la « crise démocratique ». Olivier ne révèle jamais, dans le roman qui porte son nom, son secret. Mais c'est un secret de polichinelle, Claire de Duras n'ayant pas fait mystère du mal qui ronge son héros : l'impuissance. Par l'infirmité physique, *Olivier ou le Secret* pose la question de la virilité, des normes et conceptions du masculin, et plus largement des rapports genrés, interrogation plus qu'actuelle pour nous qui vivons un temps où s'opposent régulièrement de manière polémique fluidité de genre et résistances virilistes. Cela a donc du sens de proposer Claire de Duras au programme d'un concours de l'enseignement secondaire : il y a toutes chances que ces œuvres « parlent » aux jeunes générations qui la découvriront sur les bancs du lycée⁵.

Au-delà, les trois œuvres retenues intéressent directement l'histoire littéraire qui, récemment, a réexaminé à nouveaux frais le tournant du XVIII^e siècle et le premier XIX^e siècle⁶, dont un des traits est justement d'être marqués par un accroissement notable de la production de ce qu'on a appelé des « romans de femmes », et, partant, de la question de la « femme auteur⁷ ». L'œuvre de Claire de Duras est un poste d'observation privilégié dans la double mesure où, d'une part, son œuvre tisse des liens très étroits avec l'univers de ce roman réputé féminin, parfois dit « roman sentimental », sans pour autant qu'on puisse la réduire à cette seule dimension, et où, d'autre part, Duras est en délicatesse avec le statut d'autrice : son rapport très compliqué à la publication

5. Pour cette raison on regrettera d'autant plus que Claire de Duras ait été inscrite au programme de la seule agrégation *externe*, mais pas de l'agrégation interne, qui concerne des enseignant-e-s déjà en poste. Un coche manqué, car il est manifeste que nos trois œuvres sont ou seront aussi des « classiques » au sens de ce qui s'enseigne dans les classes, selon la formule célèbre de Barthes : « La littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout » (« Réflexions sur un manuel », in *L'enseignement de la littérature*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 1981, p. 64).

6. Voir BERCEGOL Fabienne, GENAND Stéphanie et LOTTERIE Florence (dir.), *Une « période sans nom » : les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016 ; BONNET Jean-Claude (dir.), *L'Empire des muses : Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004 ; MOLLIER Jean-Yves, REID Martine et YON Jean-Claude (dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005.

7. Voir, entre autres, MARIETTE Catherine et ZANONE Damien (dir.), *La tradition des romans de femmes (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature et genre », 2012 ; LOUICHON Brigitte, *Romancières sentimentales (1789-1825)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2009 ; DEL LUNGO Andrea et LOUICHON Brigitte (dir.), *La littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010 ; LEGRAND Amélie, *Des romancières sous la Restauration. Genre et réception*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020 ; COHEN Margaret, *L'éducation sentimentale du roman*, traduction de Marie Baudry, Paris, Classiques Garnier, 2022 (1999).

le montre. On peut alors se demander en quoi et comment Duras est une autrice Restauration. En guise d'introduction au présent volume, je voudrais jouer des divers sens possibles de cette expression pour situer la place singulière de Claire de Duras dans l'histoire littéraire.

Une œuvre dans son temps

Autrice Restauration, Claire de Duras l'est d'abord au sens où son œuvre est un excellent point d'observation de l'état du roman au début des années 1820, qu'elle intègre mais qu'elle dépasse. Elle n'est pas réductible à un effet de mode et à un simple air du temps, mais elle en porte profondément la marque. Son historicité se construit dans la manière qu'elle a d'infléchir des codes largement partagés.

Roman sentimental

Ces codes sont, avant tout, ceux du roman « sentimental », réputé féminin. *Ourika*, *Édouard* et *Olivier ou le Secret* comme tant d'autres textes de romancières du tournant du XVIII^e et du premier tiers du XIX^e siècle, telles Sophie Cottin, Sophie Gay, Félicité de Genlis, Barbara de Krüdener, Adélaïde de Flahaut-Souza et d'autres, déclinent le motif de l'amour impossible ou tout au moins empêché en se focalisant sur l'analyse de la sensibilité et de la nature, fluctuante, du sentiment, dans l'héritage de la double matrice de *La Princesse de Clèves* et de *La Nouvelle Héloïse*. C'est d'ailleurs par leur appartenance à ce terreau fondateur que certaines des œuvres de Claire de Duras ont connu une première réédition critique d'assez large diffusion⁸ dans le volume *Romans de femmes du XVIII^e siècle* procuré par Raymond Trousson dans la collection « Bouquins » chez Laffont en 1996, qui incluait *Ourika* et *Édouard*.

De ce vaste intertexte du roman sentimental du moment 1780-1820, Claire de Duras reprend à la fois des formes et des thèmes, que Silvia Lorusso envisage ici même sur l'exemple d'*Édouard*, à partir de la question du « dilemme », canonique dans ces romans mais réinterrogée ici sous un angle social. Le roman épistolaire que Duras pratique avec *Olivier* en est ainsi un genre privilégié – qu'il suffise de rappeler les exemples de *Delphine* (Germaine de Staël), *Claire d'Albe* (Sophie Cottin) ou *Valérie* (Barbara de Krüdener), dans le sillage de *La Nouvelle Héloïse*⁹. De même le choix de donner à entendre la

8. En dehors de l'édition d'*Olivier ou le Secret* par Denise Virieux chez Corti en 1971, de celles d'*Ourika* aux éditions Des Femmes en 1979, d'*Édouard* au Mercure de France (« Mille et une femmes ») en 1983 par Claudine Hermann, et d'*Ourika* aux University of Exeter Press par Roger Little en 1993 : toutes éditions de diffusion bien plus restreinte.

9. Voir OMACINI Lucia, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2003, et VERSINI Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, qui, pour marquer que le genre est au tournant du XVIII^e largement approprié par des autrices, intitule de manière condescendante et misogyne le chapitre qui leur est consacré : « Travaux de dames ».

voix féminine est typique de cette production : c'est ce qu'on a dans *Ourika*, même si elle est sertie dans et médiée par la voix masculine du médecin dans le récit-cadre. Certains détails valent signes de reconnaissance et d'affiliation à cette tradition, dans une intertextualité de plus ou moins longue mémoire¹⁰. L'onomastique en porte parfois trace. Ainsi, dans *Olivier*, qui nous servira ici d'exemple, le nom de l'époux de Louise, « Nangis », est emprunté à l'*Anatole* de Sophie Gay (1815), qui est justement un roman de l'infirmité physique : le héros est sourd-muet et pense que cet « obstacle » lui interdit l'amour ; l'écho avec *Olivier* est évident, même si la configuration est bien différente. Chez Sophie Gay, l'obstacle finira par être levé et n'empêchera pas l'amour de se dire et de se vivre. Chez Claire de Duras l'obstacle est indépassable, tragiquement intériorisé jusqu'à une forme de déchirement intime.

Ailleurs, c'est un jeu discret de réécriture qui forme clin d'œil. Ainsi la phrase finale de la « Conclusion » d'*Olivier* (« Le monde oublia bientôt jusqu'à son existence ») reprend, en l'inversant, la clausule de *La Princesse de Clèves* (« sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables ») : l'exemplarité classique et chrétienne est désormais impossible. C'est que Claire de Duras textualise un désir féminin qui n'est plus, comme chez M^{me} de La Fayette, réprimé au nom de la « vertu », mais qui affleure partout, se lit de manière allusive puis finit par s'avouer explicitement, comme le montre ici Lucie Nizard. Louise en cela est la digne sœur de Natalie dans *Édouard* : toutes deux sont prêtes à vivre leur désir au mépris de leur réputation. Lire nos trois romans sous l'angle du désir féminin et de sa frustration s'avère fructueux¹¹, car, comme l'écrit Lucie Nizard, les romans de Duras sont « des histoires d'amour sans le corps mais désirées par le corps¹² », en tout cas par le corps féminin.

Sentiment et société

Claire de Duras reprend incontestablement à la tradition du roman sentimental une topique de l'amour impossible et les codes d'une rhétorique sensible où le sentiment se vit sur le mode de l'intensité tragique, à tout le moins dramatique. On en reconnaît certains éléments scénariques à la présence du triangle amoureux : Ourika/Charles/Anaïs – si tant est qu'Ourika soit vraiment amoureuse de Charles, question qui demeure en suspens ; Édouard/Natalie/la double figure du duc de L. et du prince d'Enrichemont ;

10. Les très riches notes de Marie-Bénédicte Diethelm dans l'édition « Folio » les recensent pour la plupart.

11. Latouche l'a bien compris, qui, dans son *Olivier* mystificateur et malveillant de 1826 qu'il fait passer pour celui de Duras, propose des scènes grivoises presque explicites où les réactions du corps de l'héroïne, Émilie de Nanteuil, se jouent entre frustration sexuelle et suggestions d'orgasme. Voir COUNTER Andrew, *The Amorous Restoration. Love, Sex and Politics in Early Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 161.

12. Voir la contribution de Lucie Nizard dans le présent volume, p. 69-82 (citation p. 81).

Olivier/Louise/M. de Nangis, puis M. de Rieux. Mais comment ne pas voir que nulle part ces rivaux (ou rivale pour Ourika) ne font le poids, ne sont jamais considérés dans le texte comme des obstacles réels ?

Là est l'infléchissement majeur que Duras fait subir à la tradition sentimentale. Si ses œuvres peuvent être qualifiées de romans de l'amour empêché, ce ne sont pas des romans de la rivalité amoureuse. L'obstacle n'est pas le rival ; l'obstacle, c'est le social. Changement de focale capital qui signe la spécificité de Duras. Plusieurs études, dont ici même celle d'Andrew Counter, l'ont souligné : Duras se montre extrêmement attentive aux déterminations construisant à la fois l'identité et la position sociales de ses personnages et elle fonde sur cette donnée la scénarisation de ses romans. Ceux-ci ne sont ainsi pas réductibles à l'exploration d'une psyché hors-sol, essentialisée ou « naturelle ». Ils travaillent au contraire ce qu'on pourrait appeler une socio-psychologie ou une psychologie socialisée, c'est-à-dire la manière dont la conscience de la « place » sociale intervient dans la conscience de soi et dans la pensée des possibles du désir – autrement dit dans une fantasmatique. Ajoutons que la conscience de « l'ordre social » est une conscience malheureuse parce que rien dans les romans de Duras ne permet de le briser et de le remettre *effectivement* en cause, alors même que partout est thématiqué le fait que la différence, de nature sociale, engendre l'exclusion. Ce que François Kerlouégan appelle ici même le « pouvoir séparateur de la loi sociale » est le ressort de nos trois romans, qui, par là, ne peuvent avoir d'issue heureuse et déclinent à l'envi la figure du paria¹³. Si le romanesque durassien a une incontestable portée critique – il dénonce très exactement les mécanismes sociaux d'exclusion en lien avec des valeurs « dévoyées en préjugés », comme l'écrit Fabienne Bercegol¹⁴ –, il ne va pas jusqu'à scénariser la possibilité concrète d'un nouvel ordre des choses (on n'est pas encore chez Sand). D'où sa nette dimension tragique que résume la formule par laquelle Édouard pense l'origine de son mal et qui pourrait servir d'enseigne aux trois romans : la « fatalité de l'ordre social » (186). On le voit, il s'agit d'un tragique *laïcisé* : ce n'est plus une transcendance, païenne ou chrétienne, mais les institutions sociales qui gouvernent la destinée de l'individu. L'immanence sociale a remplacé la transcendance divine¹⁵.

Cette prégnance de la socialité se marque dans un système de valeurs qu'intériorisent les personnages. C'est parce qu'elle est une jeune femme noire, déplacée dans une société blanche et que tout retour en arrière est impossible – c'est l'effet de l'acculturation – qu'Ourika se vit comme paria

13. Le titre de l'ébauche du printemps 1822, *Le Paria*, a ainsi valeur paradigmatique de toute l'œuvre de Duras, qui, dans la lettre du 15 juillet 1822, désigne *Olivier* comme l'histoire « d'un certain paria », et résume son œuvre de la formule suivante : « c'est encore un isolement, je ne sais que cela » (*L'amante et l'amie*, *op. cit.*, p. 312).

14. Dans sa contribution « Claire de Duras romancière du bonheur », p. 97-110 (citation p. 98).

15. Voir KOMPANIETZ Paul, « Un tragique "entre deux rives" : les romans de Madame de Duras », *Orages*, n° 14, 2015, p. 121-134.

vouée à la solitude, adoptant le regard que les autres portent sur elle. C'est parce qu'il est roturier que le tout grand monde, dont il a pourtant acquis l'habitus, est irrémédiablement fermé à Édouard, et Natalie, incarnation de ce grand monde, lui est inaccessible, parce qu'il a fait sien « l'ordre des convenances sociales » (193) réglant non seulement les rapports hiérarchisés entre les classes (un bourgeois n'épouse pas une noble, en tout cas pas dans le roman « sentimental ») mais aussi entre les genres (c'est l'homme et non la femme qui doit sacrifier à l'autre quelque chose dans un geste d'abnégation : c'est bien en raison de ce préjugé viril et patriarcal, mal caché par ses protestations chevaleresques et son culte de « l'honneur¹⁶ », qu'il refuse le mariage que lui propose Natalie). C'est parce qu'il a intériorisé les valeurs traditionnelles de la virilité, par rapport auxquelles il se sait défaillant du fait de son impuissance, qu'Olivier rejette par deux fois le mariage, pourtant parfaitement possible, avec Louise.

La socialité omniprésente se traduit ensuite dans des institutions : celle du mariage, qui est, classiquement, au cœur de l'intrigue des trois romans. En contrepoint des mariages impossibles parce que *déplacés*, inconvenants au sens littéral (celui d'Ourika, femme noire, descendante d'esclaves avec Charles, blanc, héritier d'une longue lignée aristocratique ; mais tout autant celui d'Ourika, jeune femme délicate, suprêmement cultivée du fait de son éducation, avec un pauvre bougre coureur de dots¹⁷ ; celui du roturier Édouard avec la très noble Natalie de Nevers), les mariages effectifs et socialement consacrés (Charles/Anaïs, Natalie/M. de Nevers ; Louise/M. de Nangis ; Adèle/M. de C.) montrent la très grande stabilité d'un ordre social qui se perpétue même quand le mariage ne fait pas le bonheur (pour Natalie et Louise, dont le destin vaut dénonciation des mariages arrangés et mal assortis, trait récurrent des romans féminins du début du XIX^e siècle, comme l'a noté Chantal Bertrand-Jennings¹⁸). C'est souligner l'importance dans ces romans de la cellule *familiale*, qui, malgré ses manques ou ses démembrements, qu'étudie Jean-Marie Roulin, reste une structure profondément patriarcale.

Transitions

Autrice Restauration, Claire de Duras l'est aussi au sens où elle est une des meilleures représentantes du reformatage esthétique qui marque les

16. Voir BERTRAND-JENNINGS Chantal, *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2001, p. 63-68.

17. « Qui voudra jamais épouser une négresse ? Et si, à force d'argent, vous trouvez quelqu'un qui consente à avoir des enfants nègres, ce sera un homme d'une condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse. Elle ne peut vouloir que de ceux qui ne voudront pas d'elle » (p. 78) : c'est ainsi que M^{me} de... résume l'impasse d'Ourika à M^{me} de B.

18. BERTRAND-JENNINGS Chantal, *Un autre mal du siècle. Le romantisme des romancières (1800-1846)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, chapitre II : « De quelques romans dits "sentimentaux" ».

années 1820. L'héritage classique y est encore vif, entretenu qu'il a été par le néoclassicisme du premier Empire ; le débat romantique s'y affirme, dans la continuité des œuvres fondatrices de Chateaubriand et de Staël, qui constituent pour Claire de Duras deux références esthétiques majeures. L'une des caractéristiques de son œuvre, bien repérée par Chantal Bertrand-Jennings, est « le rôle important de transition [qu'elle] joua [...] entre classicisme et romantisme, et de relais et même de précurseur des valeurs d'un certain romantisme¹⁹ ». Il s'agit ainsi d'une œuvre-carrefour, qui, esthétiquement, affiche des signes contraires sans pour autant souffrir d'une dispartie qui serait problématique. Au contraire, ce qui frappe, c'est la souplesse avec laquelle ces signes s'articulent entre eux pour constituer une cohérence harmonieuse qui est un des éléments les plus spécifiques de la *griffe* Duras.

Du classicisme au romantisme

D'une part, Duras est nourrie de littérature classique. Sa poétique en porte trace, ne serait-ce que dans un style qui a toute l'élégance classique, « un style à la façon de Voltaire, mais chez une femme », dira Sainte-Beuve²⁰, un style « à la fois si simple et si pur », dira *La Pandore* (27 mars 1824), que cite ici Marie-Bénédict Diethelm. Il correspond à un art de la retenue, en tout cas à un refus de l'outrance, tout aussi bien qu'à un refus de l'ironie mordante. Il renvoie à un idéal classique de la conversation et de l'imaginaire du salon, pratique sociale, matrice scénarique, idéal éthique et presque utopie politique chez Duras, comme le montre ici Bernard Gendrel.

Mais il se marie à des signaux contraires qui, héritiers de l'esthétique du sublime comme du tableau pathétique qu'a favorisé la Révolution, ne rechignent pas toujours à l'hyperbole dramatisante en matière psychologique. Les personnages de Duras sont régulièrement « dévoré[s] » (171) ou « déchir[és] » (293) par leurs sentiments, « abîmé[s] » (186) dans la passion qui les habite. Leur paysage intérieur est à l'orage, tout comme le paysage extérieur des romans est travaillé d'une ambivalence esthétique qui les situe dans le sillage tout à la fois du beau classique et du sublime romantique, comme j'essaie de l'établir dans le présent volume. De la litote classique, réticence à dire, *Olivier*, fondé sur un « secret » jamais révélé et sur la thématisation du caractère « inexplicable » (229) de ses héros, fera l'enjeu même de sa poétique. Mais, précisément, dans ce dernier cas, on dépasse largement le classicisme dans la surexposition d'une énigme du moi jamais résolue. La retenue n'est plus élégance et habitus mondain, elle devient aporie du langage traduisant une aporie existentielle.

19. BERTRAND-JENNINGS Chantal, *D'un siècle l'autre : romans de Claire de Duras*, op. cit., p. 7.

20. SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Madame de Duras », in *Portraits de femmes*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Garnier frères, 1886 (1844), p. 74 (1^{re} publication dans *La Revue des deux mondes*, 15 juin 1834).

Classique encore, la très forte imprégnation du discours moraliste chez Duras. Tous les romans sont tissés de maximes au présent de vérité générale posant des lois de la psyché ou du lien social, qui héritent très directement de deux siècles de tradition moraliste. Ce n'est pas un hasard si, avant même de se lancer dans la fiction, Claire de Duras s'affaire, en 1821, à un recueil de *Pensées de Louis XIV*, qui ne paraîtra qu'en 1827²¹. La « pensée » ou maxime comme (micro)genre classique, signalé ici par Bernard Gendrel, informe très profondément sa poétique : il n'est pas de page qui n'en compte au moins une. L'analyse psychologique est toujours travaillée chez Duras par la tentation de la généralisation et de l'essentialisation. Marie-Ève Thérénty montre toutefois que cette pratique de la maxime, d'héritage classique, est aussi caractéristique d'une poétique nouvelle de la « littérature-livre » (par opposition à la « littérature-discours »), où il s'agit de construire des formes possibles de communautés (par partage supposé de valeurs) reliant un narrateur (et une autrice) à des narrataires (et des lecteurs) devenus anonymes dans le nouveau régime éditorial romantique. Où l'idéal de salon doit négocier avec l'état inédit de la communication littéraire induit par les nouvelles circulations du livre.

Classique enfin, mais cette fois d'un classicisme très xviii^e, car il est explicitement anti-Lumières²², le très fort attachement à une vision chrétienne du devoir moral et de la condition humaine comme souffrance résignée dans l'espérance d'un au-delà heureux. *Ourika* le dira clairement par le biais du prêtre recevant la confession de l'héroïne : « Dieu est le but de l'homme » (103). Le parcours de frère Ange et de Coralie d'Acigné dans *Le Moine* en serait une parfaite illustration. Mais cette acceptation chrétienne, voire cette revendication, de la souffrance dans l'attente d'une vie en Dieu, dont Fabienne Bercegol montre les tensions (l'intention apologétique et la réalisation problématique)²³, peut se retourner rapidement en masochisme plus suspect ou en creusement du mal-être bien proche d'un romantisme doloriste ou élégiaque, qu'a étudié Fabienne Bercegol²⁴, voire d'un romantisme noir, comme le suggère Andrew Counter. Éric Francalanza envisage ici même les accents funèbres qui, au-delà

21. *Pensées de Louis XIV extraites de ses ouvrages et de ses lettres manuscrites*, Paris, Firmin-Didot, 1827.

22. Duras, qui est par ailleurs attachée au legs politique, libéral, des Lumières, en conteste vigoureusement la mondanité superficielle comme la morale matérialiste et hédoniste. Elle les condamne comme « factices » et détournant l'individu de son devoir moral. Sur ce point, voir, entre autres, la récente thèse de LARNEY-TIRANDAZ Irène-Olive, *La passion dans l'œuvre de Claire de Duras*, sous la direction d'Éric Francalanza, université de Bretagne occidentale, soutenue le 31 janvier 2025.

23. Voir son analyse dans le présent volume. Voir aussi FRANCALANZA Éric, « La vertu de force chez Claire de Duras : des *Réflexions et prières inédites* à *Ourika* », in Sophie LEFAY et François ROUDAUT (dir.), *Travaux de littérature*, vol. XXX, 2016, p. 177-196 ; « *Ourika* (1824) de Claire de Duras, roman de conversion à l'orée du xix^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, 2017, p. 591-607 ; ainsi que la thèse de LARNEY-TIRANDAZ Irène-Olive citée *supra*.

24. BERCEGOL Fabienne, « Le romanesque élégiaque : Chateaubriand, Claire de Duras, Lamartine », *Romantisme*, n° 196, 2022, p. 38-48.

d'une simple thématique (ruines et tombeaux), informent en profondeur la poétique de ces « récits d'outre-tombe²⁵ ».

L'hybridation de l'héritage classique et de traits romantiques se marque aussi formellement par l'hésitation générique, au moins apparente, des œuvres de Duras. Sont-ce de longues nouvelles ou de brefs romans ? Sainte-Beuve parle significativement de « romans-nouvelles²⁶ ». On sait que la même ambivalence caractérise tout autant des récits classiques (ceux de M^{me} de La Fayette, de Saint-Réal par exemple) que romantiques (*René* ou *Atala*). La question pourrait être oiseuse dans le cas d'*Ourika*, que sa brièveté semble affilier sans ambiguïté au genre de la nouvelle. C'est bien le terme que Duras emploie dans le défi qu'elle lance à M. de Vignet et qui est à l'origine de l'écriture de l'œuvre²⁷. Mais ailleurs, dans sa correspondance, elle la qualifie de... « roman²⁸ ». Dans les comptes rendus contemporains, *Ourika* sera parfois présentée comme « nouvelle²⁹ », plus souvent comme « roman³⁰ ». Édouard est qualifié par son autrice de « roman³¹ », tout comme plus tard *Le Moine*, sur le statut duquel on pourrait aussi hésiter³². Quant à *Olivier*, il reprend explicitement le genre bien attesté au tournant du XVIII^e du *roman* épistolaire. C'est donc en *romancière* que Claire de Duras imagine la création fictionnelle. Fiction pour elle vaut roman.

On ne peut d'ailleurs qu'être frappé de la présence forte chez elle de la catégorie du *romanesque*, dont l'acte d'écriture semble être toujours la remise sur le métier en même temps que l'exploration des dangers voire des limites³³.

25. Voir la contribution de Éric Francalanza dans le présent volume, p. 111-128.

26. SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *op. cit.*, p. 69, note 1.

27. Voir FAVRE Jean, *Précis historique sur la famille de Durfort Duras*, Marmande, Impr. Avit Duberort, 1858. Il rapporte que, racontant l'histoire de la véritable Ourika, Claire de Duras engage l'un de ses auditeurs, M. de Vignet, « à écrire une *nouvelle* sur un sujet si intéressant. M. de Vignet la supplia d'essayer de l'écrire elle-même. Le lendemain, ce touchant récit tombait de la plume de M^{me} de Duras » (cité par Marie-Bénédicte Diethelm dans notre édition de référence, p. 454).

28. Voir, entre autres, la lettre à Chateaubriand du 5 avril 1822 : « je suis triste à mort ce matin, ces romans m'ont fait du mal, ils ont été remuer au fond de mon âme un vieux reste de vie qui ne servira qu'à me faire souffrir » (*L'amante et l'amie*, *op. cit.*, p. 254-255). À cette date, « ces romans » désignent *Ourika* et *Édouard* (et peut-être aussi l'ébauche du *Paria*).

29. En mai 1824 dans *La Muse française*, Émile Deschamps la désigne comme « cette *nouvelle* vraiment neuve » (cité dans l'édition Folio, p. 464).

30. *La Pandore* (28 mars 1824) parle de « ce roman » ; *La Quotidienne* (13 mai 1824) du « petit roman d'*Ourika* » (cité dans l'édition Folio, p. 462).

31. Notamment dans une lettre à son amie Rosalie de Constant, du 15 mai 1824 : « J'ai fait un roman qui s'appelle *Édouard* » (in PAILHES Gabriel, *La duchesse de Duras et Chateaubriand, d'après des documents inédits*, Paris, Librairie académique Perrin, 1910, p. 462).

32. Voir la lettre à Chateaubriand du 18 novembre 1822, *L'amante et l'amie*, *op. cit.*, p. 349.

33. Sur ce point, voir l'article décisif de BERCEGOL Fabienne, « Poétique du romanesque chez M^{me} de Duras », in Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUCHON (dir.), *La littérature en bas-bleus*, *op. cit.*, p. 103-123 ; et LEGRAND Amélie, « Échec romanesque et pouvoir du roman : la lecture sentimentale dans *Olivier ou le Secret* de Claire de Duras », in Fabienne BERCEGOL et Helmut METER (dir.), *Métamorphoses du roman sentimental, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 151-166.

Car si le romanesque est le propre des héros et héroïnes durassiens habités par la passion et s'il est identifié à un principe d'intensification vitale³⁴, il est sans cesse confronté à un discours rationalisant et encadrant de personnages « positi[fs] jusqu'à la sécheresse » (77), au sens d'antiromanesques, qui tentent d'incarner un garde-fou moral et une retenue objectivante, avec un succès fort mitigé qui dit où vont finalement les préférences de la *romancière*, comme le montre ici même Esther Pinon. Le prêtre qui recueille l'histoire d'Ourika en la rappelant au devoir chrétien ; les figures paternelles, réelle (le père d'Édouard) ou de substitution (le maréchal d'Olonne), qui, dans *Édouard*, pensent en termes de « carrière » et n'entendent littéralement pas le désir du héros, encore moins celui de l'héroïne, Natalie, comme si ce dernier surtout relevait pour eux de l'inconcevable ; Adèle, la confidente-conseillère de Louise comme d'Olivier, substitut d'une instance parentale rappelant sans cesse au devoir, sont, parmi d'autres, autant d'incarnations de cette instance morale qui veut signifier que le romanesque conduit au malheur. Mais leurs mises en garde n'y feront rien : c'est que chez Duras, le romanesque, ou la passion, cela revient au même, reste principe électif, comme le suggère Marie Baudry.

À côté d'eux, et parfois en eux (c'est le cas d'Adèle), se trouvent d'autres figures, évidents relais du lecteur, plus enclines à une réception empathique du récit de malheur³⁵ : le médecin dans le récit-cadre d'*Ourika*, le narrateur premier d'*Édouard*, qui suscitent littéralement le récit et en sont profondément touchés, mais sans jamais pouvoir consoler, encore moins guérir, des locuteurs dont la parole n'a pas le pouvoir cathartique espéré. Ambiguïtés de l'empathie et vertus incertaines de la confession, qu'envisage la contribution de Céline Duverne. Reste que cette double dimension d'un appel du romanesque et d'une distance ou méfiance, toute classiques, vis-à-vis de lui est assez typique de la transition que l'œuvre de Duras propose entre classicisme et romantisme.

Mal du siècle

Romantique, l'œuvre de Claire de Duras l'est pleinement en ce qu'elle joue d'une poétique de l'indétermination, comme le montre Michel Delon, qui n'aime rien tant que les espaces et les moments indéfinis, les lieux de passage ou les lisières ainsi qu'un *je-ne-sais-quoi* qui n'a plus rien de classique mais ouvre sur les affres d'une conscience opaque à elle-même. C'est que Duras appartient à la constellation des auteurs qui tentent de cerner le « mal du siècle » propre au premier xix^e, dont *René* offre le parangon. Son romanesque travaille explicitement la « mélancolie », parfois dite avec le terme anglais,

34. M. de Nangis le dit clairement à Louise aspirant à un mariage qui « double [...] l'existence » (p. 220) : « c'est dans les romans et les tragédies que vous trouverez les caractères qui vous plaisent » (p. 218).

35. Un collectif récent a proposé une théorisation de cette catégorie dont les œuvres de Claire de Duras seraient de bonnes illustrations : MÉNARD Sophie (dir.), *Études françaises*, vol. 58 : « Le récit de malheur au xix^e », 2022.

alors nouveau, de « spleen » (234). Il faut compter *Ourika*, *Édouard* et *Olivier* au nombre des jalons essentiels de ce mouvement d'ensemble que d'autres, comme Senancour ou Constant et bientôt Sainte-Beuve, ont aussi illustré. Chantal Bertrand-Jennings a proposé de lire nos trois romans à l'aune d'un « autre mal du siècle », parce que *féminin* : celui du « romantisme des romancières » que l'histoire littéraire a « mise[s] à l'écart³⁶ ». Elle apparie Staël, Duras, Desbordes-Valmore, Flora Tristan, Sand et quelques autrices de romans dits « sentimentaux » (Félicité de Genlis, Sophie Cottin, Barbara Juliane de Krüdener, Sophie Gay, Hortense Allart, Marie d'Agoult alias Daniel Stern). Ces romancières selon elle ne mettent pas en scène un mal du siècle « au sens de maladie de la volonté, mélancolie introspective avec son cortège de culte du moi et d'une certaine complaisance dans la souffrance morale et le repli sur soi³⁷ » :

« Tout au contraire, la mise à l'écart civile, législative, politique et sociale dont ces auteurs étaient l'objet en tant que femmes de cette époque semble les avoir sensibilisées au sort de l'« Autre » et leur avoir prêté une grande compassion pour tous les exclus et victimes de la société. Cette compassion paraît omniprésente dans leurs œuvres comme sont quasi absents l'orgueil et la jouissance de l'exclusion, typiques du « mal du siècle³⁸ ». »

Cela induit une conception moins individualiste et moins introspective du romantisme ; ces romans de femmes étant davantage « orientés vers l'autre » et « traversés par un souci social qui pointe déjà nombre de problématiques des littératures réaliste et même naturaliste³⁹ ». La perspective, sans doute plus adaptée à Sand qu'à Duras, n'en est pas moins très stimulante pour la lecture de nos trois œuvres. En particulier si l'on observe que la socialité est fondatrice de son interrogation, comme on l'a vu, et, surtout, que la conception durassienne du sujet implique effectivement l'autre, ce que traduit l'insistance sur le *dévouement*, le besoin de se sentir utile (en particulier à l'aimé-e), de prendre conscience de soi « dans la chaîne des êtres » (102)⁴⁰. Sans aller jusqu'à une conception polyphonique du moi, qui le pluraliserait autrement, Duras promeut en effet une approche altruiste, non narcissique, du sujet au carrefour de la charité chrétienne, de la « bienfaisance » (211) des Lumières, d'un mythe de l'amour comme fusion à nette dimension androgyne et de la solidarité implicite de l'expérience sociale genrée de femme qui, dans la société patriarcale du XIX^e, la place de fait du côté des exclus et des « mineurs » aux yeux du Code civil.

36. BERTRAND-JENNINGS Chantal, *Un autre mal du siècle*, op. cit., p. 9.

37. *Ibid.*, p. 10.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. Voir BOURDENET Xavier, « Sentiment, Histoire et socialité chez M^{me} de Duras (*Ourika*, *Édouard*) », in Catherine MARIETTE et Damien ZANONE (dir.), *La tradition des romans de femmes (XVIII^e-XIX^e siècles)*, op. cit., p. 297-311.

Toutefois, dans le cas durassien, cet « autre mal du siècle » partage avec son pendant masculin une même symptomatologie mélancolique, qui creuse aussi le Moi d'un vide ou d'un appel douloureux⁴¹. Si Duras tente dans chaque roman d'identifier et d'expliquer le mal-être du héros ou de l'héroïne par un facteur essentiel à fonction rationalisante, il n'en reste pas moins que les romans travaillent aussi une mélancolie, un « vague » des passions jamais totalement expliqués par la raison logique censée les circonscrire. C'est que cette raison renvoie toujours à une norme *sociale* intériorisée par le sujet – la manière dont la société pense les rapports raciaux, cadastre les frontières entre les classes, organise les rapports genrés et définit la virilité –, qui, pour centrale qu'elle soit dans l'explication du processus psychologique, manque aussi toujours quelque chose d'un sentiment plus large de l'existence et du désir. Au-delà de la puissance coercitive de la norme, les héros durassiens sont confrontés à l'anomie d'un désir dont ils sentent confusément la définition exacte leur échapper et dont les catégories souples de la « mélancolie » et du « romanesque » tentent à leur manière de rendre compte⁴². L'image récurrente de l'abîme pour désigner l'intériorité du sujet ou le risque accompagnant ses choix dit cet insondable que la conscience ne peut totalement objectiver ni *a fortiori* maîtriser. Dramatisant la catastrophe, l'image souligne aussi l'imprégnation tragique des romans, qui se jouent entre abîme et impasse.

Sur ces points, le lien à Chateaubriand est plus qu'un simple intertexte parmi d'autres. Il a valeur proprement séminale chez Duras. Tout se passe comme si elle ne pouvait imaginer la création fictionnelle en dehors d'un dialogue avec le « cher frère », au point même que la genèse de ses œuvres est régulièrement rattachée, sous des modalités diverses, à Chateaubriand, presque comme si elles procédaient d'une écriture à quatre mains. C'est du moins ce que semble en fantasmer Claire de Duras. Avant de composer elle-même, elle a entrepris de traduire en anglais les *Aventures du dernier Abencérage*. Quand elle se lance dans *Olivier*, c'est en rappelant à Chateaubriand qu'il était lui-même « tenté » par ce sujet (l'impuissance)⁴³ et en rapprochant explicitement son roman de *René*⁴⁴. Elle compose *Le Moine* en faisant de Chateaubriand le destinataire privilégié⁴⁵. Les ressemblances avec les fictions chateaubrianesques sont nettes. *Ourika* pourrait, en partie, se décrire comme un *René* au féminin, ou un *René* du point de vue

41. Henry A. Stavan en a exploré les résonances goethéennes dans « Un exemple de Wertherisme en France : *Ourika* et *Édouard* », *Revue de littérature comparée*, n° 41, 1967, p. 342-350. Marie-Bénédicte Diethelm a montré les très nombreux rapprochements entre *Werther* et *Édouard*, qu'elle propose de lire comme « un autre *Werther* » (« Goethe et Claire de Duras », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 3, 2016, p. 705-721).

42. Voir BERCEGOL Fabienne, « Poétique du romanesque chez M^{me} de Duras », art. cité.

43. Lettre du 15 juillet 1822, *L'amante et l'amie*, op. cit., p. 312.

44. Lettre du 1^{er} août 1822, *ibid.*, p. 318.

45. « Savez-vous que je vous prépare un roman pour votre retour ? » (lettre du 18 novembre 1822, *ibid.*, p. 349).

d'Amélie, comme le note Jean-Marie Roulin. La double instance (le prêtre puis le médecin) écoutant la confession d'Ourika sur deux modes différents (moral dans un cas, plus empathique dans l'autre) n'est pas sans rappeler le double destinataire du récit de René (le père Souël/Chactas). De même la fin d'*Olivier* qui voit Louise, folle, se rendre tous les jours au chêne de Beauval pensant y retrouver Olivier, réécrit à l'évidence celle de l'*Abencérage* où Blanca se rend régulièrement sur les montagnes de Malaga et observe la mer dans l'espoir du retour d'Aben-Hamet⁴⁶.

(Re)trouver l'unité

La poétique de l'obstacle sur laquelle œuvre durassienne est fondée, sa très forte affinité avec le tragique comme avec le mal du siècle, montre qu'elle est travaillée d'un empêchement – au sens fort – souvent vécu sur le mode de la perte ou du manque d'un état premier harmonieux, plus imaginaire que réel, dont la fiction esquisse le souvenir ou le fantasme. Tout se passe comme s'il s'agissait de retrouver une origine, un autrefois ou un ailleurs d'avant la prise de conscience de l'obstacle social et qu'on sait irrémédiablement impossible. Cet autre de la loi sociale est le temps ou l'utopie du *lien*. C'est une troisième manière de penser Claire de Duras comme « autrice restauration » – sans majuscule cette fois : il s'agit pour elle de restaurer l'unité, à tout le moins d'en dessiner l'horizon.

« Avec le sentiment de grandes catastrophes en arrière »

On a pu interpréter historiquement le mal du siècle durassien. Sainte-Beuve le premier le lit comme effet générationnel en suggérant que Claire de Duras fut profondément marquée par la coupure révolutionnaire. Il note qu'« [u]ne de ses pensées habituelles était que, pour ceux qui ont subi jeunes la Terreur, le bel âge a été flétri, qu'il n'y a pas eu de jeunesse, et qu'ils porteront jusqu'au tombeau cette mélancolie première⁴⁷ ». C'est pourquoi « [l]es romans de M^{me} de Duras sont [...] bien de la Restauration, écho d'une lutte non encore terminée, avec le sentiment de grandes catastrophes en arrière⁴⁸ ». Les formules de Sainte-Beuve reprennent presque littéralement celles de Duras elle-même dans *Mémoires de*

46. L'*Abencérage* composé en 1810 ne sera publié qu'en 1826, soit après la rédaction d'*Olivier*. Mais Chateaubriand en avait communiqué le manuscrit à Claire de Duras dès 1810. Voir la lettre du 25 mars 1810 (*L'amante et l'amie*, *op. cit.*, p. 158). Ajoutons que le modèle de Louise devenue folle est le même que celui de Blanca : Natalie de Noailles, duchesse de Mouchy, ancienne maîtresse de Chateaubriand, qui a sombré dans la folie. Michel Delon note ici même que le « triste pèlerinage » (p. 336) de Louise convoque en outre un intertexte fourni : l'*Histoire du chevalier Grandisson* de Richardson, *Malvina* de Sophie Cottin, *Nina ou la folle par amour* de Marsollier des Vivetières.

47. SAINT-EUVE Charles-Augustin, *op. cit.*, p. 73.

48. *Ibid.*

Sophie : « [C]eux dont la jeunesse a vu *la Terreur* n'ont jamais connu la franche gaieté de leurs pères et ils porteront au tombeau la mélancolie prématurée qui atteignit alors leur âme⁴⁹. » L'univers durassien serait ainsi marqué par la conscience malheureuse des drames de l'Histoire récente (la Révolution) vécus comme coupure irrémédiable.

L'œuvre, au personnel et à l'espace-temps très largement aristocratiques, n'est pourtant pas nostalgique, bien au contraire : l'Ancien Régime n'y apparaît pas comme un monde idéal et regretté dans sa globalité. Certains éléments le sont (la socialité de salon et sa civilité, lorsqu'elle n'est pas dévoyée en frivolité, comme le souligne Bernard Gendrel ; une certaine valeur chevaleresque, par exemple) ; mais l'hypocrisie sociale favorisée par la philosophie matérialiste du XVIII^e siècle et la force des préjugés qui assimilent scandaleusement « ordre des convenances sociales » et « ordre de la nature » (193), autrement dit le sophisme qui fonde le *statu quo* socio-politique et que d'aucuns voudraient voir perdurer sous la Restauration, sont expressément critiquées⁵⁰. Marie-Bénédicte Diethelm, dans la préface de notre édition de référence comme dans sa contribution au présent volume, a en outre rappelé combien l'œuvre romanesque de Duras fait écho aux écrits de son père, Armand de Kersaint, le libéral, conventionnel, partisan de la Révolution et pourfendeur des prébendes d'un clergé corrompu⁵¹. Éric Bordas envisage comment les jeux énonciatifs autour du terme « négresse », saisi dans son historicité, font d'*Ourika* une subtile dénonciation de l'oppression par les mots des autres, chargés de toute une histoire coloniale. Bertrand Marquer montre pour sa part combien le code aristocratique d'Ancien Régime, singulièrement l'honneur, n'a plus dans les romans de Duras la valeur de véritable norme morale, confronté qu'il est à des modèles alternatifs qui ne sont pas qu'imaginaires (l'Angleterre notamment) et que la passion amoureuse contribue à penser. Il souligne que la déshistoricisation relative des romans durassiens n'interdit pas une étiologie historique si on prête attention à la révolution morale qu'ils enregistrent comme symptôme d'une inéluctable évolution des sensibilités vers la passion démocratique de l'égalité et la revendication tout aussi démocratique du bonheur individuel.

49. DURAS Claire de, *Mémoires de Sophie* ; suivi de *Amélie et Pauline : romans d'émigration : 1789-1800*, éd. citée, p. 58.

50. Voir, entre autres, dans le présent volume les contributions de Éric Francalanza, p. 111-128 et de Silvia Lorusso, p. 83-94, cette dernière soulignant notamment en Natalie de Nevers « une féminité aristocratique qui refuse de se soumettre passivement aux préjugés ». Des contemporains ont d'ailleurs parfaitement perçu la portée potentiellement explosive sur le plan politique de l'œuvre durassienne. Voir, par exemple, cette réaction de la marquise de La Tour du Pin dans une lettre à la fille aînée de Claire de Duras, M^{me} de La Rochejaquelein : « Votre mère a envoyé *Édouard* à mon mari. Je n'aime pas ce roman quoiqu'il soit bien écrit, mais rien n'est si maladroit que de dire tout haut cela dans le temps où nous vivons. Elle rabaisse la noblesse et irrite l'autre classe. Voilà un beau résultat » (lettre du 30 décembre 1825, in *Mémoires. Journal d'une femme de cinquante ans*, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé », 1979, p. 394-395, cité par DIETHELM Marie-Bénédicte, « Goethe et Claire de Duras », art. cité, n. 32 de la p. 715).

51. DIETHELM Marie-Bénédicte, « Préface » à notre édition de référence, p. 31-35.

Il n'en reste pas moins que le choix de situer l'intrigue des trois romans avant (et pendant, dans *Ourika*) la Révolution, plutôt que d'en faire des romans du *présent*, en significatif d'une réticence à épouser ce présent. Plus largement, ce qui frappe est la difficulté à entrer *de plain-pied* dans la modernité. L'impuissance d'Olivier comme le repli endogamique qui caractérise le roman du même nom (tout se passe dans une seule et même famille, entre cousins proches qui, en plus, se pensent comme frère et sœur sur le modèle de l'idylle à la *Paul et Virginie*) ont ainsi souvent été lus comme métaphore de l'impuissance de l'aristocratie tout entière à épouser l'Histoire en marche⁵². L'infirmité physique anamorphose le politique. L'œuvre durassienne enregistrerait ainsi le déclin d'une classe qui politiquement, économiquement et symboliquement est en perte de vitesse et n'a pas su négocier l'entrée dans le libéralisme.

On pourrait avoir la même lecture d'*Édouard*. Le maréchal d'Olonne peut bien y accueillir à bras ouverts un célèbre avocat, bourgeois, louer le modèle anglais, mais, d'une part, il est seul, dans son milieu, à le faire ; d'autre part, il ne perçoit pas où est en train de se déporter le pouvoir : chez un M. d'Herbelot, « fermier général fort riche » (125) et oncle justement d'Édouard le bourgeois. Il y a en d'Herbelot un Valenod en puissance : le bourgeois (et le bourgeois grossier, c'est-à-dire qui a tourné le dos à la civilité aristocratique) qui peu à peu va s'installer aux commandes. Le roman durassien en fait expressément un contre-modèle, préférant réactiver un imaginaire chevaleresque et un code de l'honneur très Ancien Régime, portés, paradoxalement, par le héros bourgeois lui-même : Édouard, comme s'il fallait neutraliser, sur le plan de l'imaginaire, les potentialités « modernes » du personnage. Marie Baudry montre aussi que sous le rêve d'une société plus égalitaire que portent incontestablement les romans de Duras, se maintient une structure profondément inégalitaire par la constitution d'une « aristocratie du malheur » à valeur héroïsante. François Vanoosthuyse souligne de même que la très réelle nouveauté et la force si étonnante d'*Ourika*, premier roman français à faire entendre la parole d'une femme noire racisée, coexistent avec un impensé de valeurs aristocratiques et conservatrices constitué en point aveugle du récit. Par ailleurs le discours ambivalent porté dans *Ourika* sur la Révolution, qui a déçu les espoirs qu'une pensée libérale pouvait projeter en elle, montre que le monde qu'elle inaugure n'est pas celui du lien mais de la « dislocation », pour reprendre le terme employé ici par François Kerlouégan. Les « ruines » du couvent en sont le stigmat et le symbole. Par leur interrogation sur l'égalité et le lien unitaire, à toutes les échelles – celles du couple, de la famille, de la société –, les romans de Duras sont travaillés d'une interrogation sur un

52. Voir notamment BERTRAND-JENNINGS Chantal, *D'un siècle l'autre*, op. cit., p. 117 ; et, plus largement, sur l'ensemble des romans de l'impuissance sous la Restauration, LAFORGUE Pierre, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 85 ; et KERLOUÉGAN François, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion, 2006 (« l'impuissance est la marque de la stérilité des valeurs aristocratiques », p. 271).

potentiel devenir démocratique en même temps que d'une réticence nette à le symboliser complètement.

« *On est enfant plus longtemps qu'on ne pense* »

L'unité perdue, qu'il s'agirait de restaurer ou de rêver, peut aussi s'entendre sur un plan fantasmatique et non plus historique. En témoigne la très forte thématization de l'enfance comme temps de l'innocence et de la fusion affective. Fabienne Bercegol et François Kerlouégan y insistent tous deux⁵³ : « L'enfance est perçue dans *Olivier* comme l'ère de l'union primitive, de la cohérence de l'être, avant que l'individu ne soit confronté à la loi du réel⁵⁴. » Olivier et Louise n'ont de cesse de retrouver cet état d'une vie en commun, sous le regard de mères aimantes, dans des domaines indistincts (Flavy/Rouville), pas encore « sépar[és] » (222). Le constat s'élargit à *Édouard*, où l'enfance, à Faverange pour Natalie comme à Lyon ou dans le Forez pour Édouard, est le temps d'une cellule familiale autarcique et heureuse. Il est même valide pour Ourika, comme le montre Fabienne Bercegol, ses premiers souvenirs remontant aux temps heureux passés auprès de M^{me} de B. et de Charles⁵⁵ avant la douloureuse et brutale prise de conscience de sa *différence* par la jeune fille dans la scène du paravent. Dans le même ordre d'idées, on ne peut qu'être frappé par la manière dont le lien amoureux, ou *a minima*, affectif, est sans cesse pensé selon des modèles familiaux, en particulier une « utopie adelphique » (Jean-Marie Roulin). Par exemple par Ourika : « J'avais cru autrefois aimer Charles comme un frère ; mais depuis que j'étais toujours souffrante, il me semblait que j'étais vieillie, et que ma tendresse pour lui ressemblait plutôt à celle d'une mère » (91). Le spectre incestueux, partout présent, dit le repli sur une petite cellule homogène et un refus de l'ouverture à l'extérieur.

Plus profondément encore le sentiment amoureux est assimilé à un idéal de l'androgynie, image mythique d'une origine *commune* et d'un lien fusionnel d'avant même la sexuation, soit très exactement le contraire de la loi sociale de l'exclusion et de la distinction⁵⁶. L'androgynie est ce qui dénie la différence. Cet idéal infuse tous les romans de Duras. Louise en donne une des formulations les plus nettes en écrivant à Olivier : « [J]e vis en toi, tu vis en moi, et

53. Sur ce point, voir aussi REID Martine, « Mélancolie de Claire de Duras », in Gérard PEYLET (dir.), *Eidolon*, n° 102 : « La mélancolie », 2012, p. 83-91.

54. Voir la contribution de François Kerlouégan dans le présent volume, p. 247-262 (citation p. 258).

55. Le trauma de l'enfance *africaine* (mort de la mère, embarquement sur un bâtiment négrier qui la programme pour l'esclavage) est significativement effacé de ces premiers souvenirs ; il est *appris*, médié par le discours des autres : « Je ne sus que longtemps après l'histoire des premiers jours de mon enfance » (p. 73).

56. Voir BOURDENET Xavier, « Claire de Duras et l'impuissance, ou pour un roman critique : *Olivier ou le secret* », in Xavier BOURDENET et Fabio VASARRI (dir.), *Écrire l'impuissance au XIX^e siècle. Corps, genre, pouvoir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024, p. 52-69.

ces deux moitiés de la même âme se réuniront tôt ou tard » (302). Édouard consonoine : « Ce qui est doux, c'est de retrouver dans une autre âme tous les éléments de la sienne : et quoi qu'on fasse, dit-elle, ces âmes se rapprochent ; on veut en vain les séparer ! » (164).

« On est enfant plus longtemps qu'on ne pense, Olivier, ne le serions-nous pas encore ? » (261) : ce constat d'Adèle pourrait s'élargir à l'ensemble des héros durassiens que caractérise une forme de blocage sur le stade infantile, à tout le moins une « régression » vers l'enfance et « son charme *fictif* », qu'a bien soulignée Martine Reid :

« L'enfance fixe dans l'imaginaire. Intouchée, elle affirme, contre toute évidence, que le temps n'est pas passé ; elle refuse le changement et reconduit une situation "primitive" ; à tous égards elle rassure, notamment en donnant aux affects une immobilité parfaite où les âmes s'entendent sans qu'il soit besoin d'en connaître le sexe⁵⁷. »

C'est par rapport à cette enfance idéalisée que Denise Virieux a reconstitué la « structure obsédante », l'épure, de nature mélancolique, qui organise les trois romans de Duras :

« [L]e bonheur illusoire issu d'une enfance privilégiée est brutalement interrompu par la révélation de l'hostilité du monde, et dès lors commence une chute dans l'isolement, la maladie et finalement la mort, – avec cependant un temps de rémission où près d'un être aimé se revit le bonheur d'antan⁵⁸. »

Marie-Bénédicte Diethelm éclaire dans le présent volume quelques ressorts biographiques (le rapport au père) de cette fixation sur l'enfance.

Qu'on adopte une lecture historicisante ou d'inspiration plus psychanalytique, peut-être pourrait-on faire l'hypothèse que les différences de race, de classe ou physique constituant l'obstacle, ne sont que des structures de surface qui actualisent une structure plus profonde fondatrice du romanesque durassien : une difficulté à se projeter complètement dans l'avenir, à rejoindre le monde comme « Histoire », perçue comme force dislocatrice. Il n'est pas impossible que le romanesque durassien soit en décalage ou en retard par rapport aux idées incontestablement libérales de son autrice, en qui Sainte-Beuve a justement identifié une « faculté d'indignation généreuse⁵⁹ » et qui confie à son amie Rosalie de Constant : « [J]e ne puis me résoudre à reconnaître l'impossible⁶⁰. » Mais c'est que, comme le note Édouard, dans ses romans « l'impossible flétrit toute la vie » (186). La force critique et innovante des questions que pose Duras, l'appel, implicite mais parfaitement audible, à des changements sociaux, se heurte à une résistance ou

57. REID Martine, « Mélancolie de Claire de Duras », art. cité, p. 87.

58. VIRIEUX Denise, « Introduction » à *Olivier ou le secret*, Paris, Corti, 1971, p. 56.

59. SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *op. cit.*, p. 67.

60. Lettre du 6 février 1824 (*in* PAILHÈS Gabriel, *op. cit.*, p. 281).

réticence de l'écriture et de l'imaginaire romanesques qui ne les scénarisent pas jusqu'au bout. Comme le suggère Éric Francalanza, le « potentiel (rêve vécu comme possible) » se mue bien souvent chez Claire de Duras en « irréel (rêve impossible)⁶¹ ».

Il ne faut pas chercher à réduire, encore moins à résoudre, ces ambivalences du roman durassien. Elles fondent sa dynamique propre, en font toute la richesse et expliquent pourquoi une telle œuvre parle bien au-delà de la Restauration.

61. Ici même, p. 122.