



HAL
open science

Les relations familiales dans Ourika, Édouard et Olivier ou le secret : Impasses du moment 1800

Jean-Marie Roulin

► **To cite this version:**

Jean-Marie Roulin. Les relations familiales dans Ourika, Édouard et Olivier ou le secret : Impasses du moment 1800. Xavier Bourdenet. Lectures de Claire de Duras. Ourika, Edouard, Olivier ou le secret., PUR - Presses Universitaires de Rennes, pp.129-143, 2025, Didact Français, 9791041307135. <halshs-05365550>

HAL Id: halshs-05365550

<https://shs.hal.science/halshs-05365550v1>

Submitted on 14 Nov 2025

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.



HAL Authorization

Les relations familiales dans *Ourika*, *Édouard* et *Olivier ou le secret* : Impasses du moment 1800

« Je suis le fils d'un célèbre avocat » (116) : telle est la première ligne du cahier qu'Édouard remet à son compagnon de voyage vers Baltimore. Avant même que son prénom ne soit donné, Ourika est appelée la « sœur malade » (69) du couvent où elle s'est réfugiée. Dans *Olivier ou le secret*, l'en-tête de la première lettre précise que le comte de Nangis s'adresse à « sa femme » (217). Que ce soit au sens littéral ou métaphorique, dans le lien du sang ou de l'alliance, dans la lignée verticale de la filiation ou horizontale de l'adelphie¹, la relation familiale constitue le premier déterminant des personnages de Claire de Duras. On en trouvera, si besoin, confirmation dans les *Mémoires de Sophie*, où l'adelphie est centrale et dans *Le Moine du Saint-Bernard* où l'« Histoire du frère Ange » s'ouvre par la description du statut familial du narrateur, celui de cadet, destiné par là au service de Dieu. Conformément à l'annonce de ces incipits, l'intrigue se concentre essentiellement autour du cercle familial ; ce cercle est particulièrement resserré dans *Olivier ou le secret* où presque toutes les lettres sont échangées entre deux sœurs et un cousin ; les deux lettres qui font exception émanent du mari et d'un domestique, Julien, homme appartenant à la *domus*. Ces fictions n'engagent pas pour autant une réflexion sur la famille en tant qu'institution, alors même que celle-ci est en pleine mutation, évoluant des structures de l'Ancien Régime vers celle que façonne la Révolution et que concrétisent le Consulat et l'Empire avec le Code civil². L'accent est ailleurs. Il porte sur le démembrement de la famille et la quête de la reconstitution : romans qui parlent d'un ordre établi, impossible à ébranler, de continuités brisées et de la recherche aussi désespérée que vaine d'un autre modèle, dans le moment fondateur, la *Sattelzeit* (« période-charnière ») pour le dire avec Reinhart Koselleck, qu'ont été les années 1780 à 1830, et qu'on désignera ici par « moment 1800³ ». Dans ces trois drames du mariage empêché, les protagonistes voient leurs univers familiaux se défaire par la mort et rêvent d'un mariage, intériorisé comme l'unique voie de l'accomplissement affectif et de l'insertion sociale. Que ce soient la différence raciale, l'inégalité sociale ou la défaillance de l'individu, l'union à laquelle aspirent les protagonistes se heurte à une impossibilité. L'analyse de la manière dont les relations familiales structurent ces trois récits met en perspective ces obstacles ; ils se révèlent comme des manifestations d'une problématique profonde, à savoir la condition de l'être au moment 1800 dont Claire de Duras fait le socle d'un tragique moderne, cœur d'un renouvellement romanesque.

Familles démembrées

Dans ces trois récits, la structure familiale s'organise en deux strates verticales, celles des parents, parfois morts comme les mères dans *Olivier*, et celle des enfants, naturels et assimilés ou adoptés. Les trois protagonistes éponymes appartiennent à cette deuxième génération ;

¹ Par le terme épïcène d'« adelphie », on désignera l'ensemble des relations de sororité et de fraternité ; voir Claudie BERNARD, Chantal MASSOL et Jean-Marie ROULIN (dir.), *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Kimé, 2010.

² Voir BERNARD Claudie, *Penser la famille au XIXe siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, PUSE, 2007.

³ Voir « 1800 : la littérature des années 1780-1830 », carnet de recherches en ligne tenu par St. Genand et J.-M. Roulin : <https://1800.hypotheses.org/1800-presentation>.

actants, sujets et objets du désir, ils sont situés sous la coupe de la génération de leurs parents, voire de leurs grands-parents, pour ce qui est de Charles dans *Ourika*. Dans ce cadre, le genre de la lignée est fortement marqué, maternelle dans deux des récits, paternelle dans le troisième. Ainsi, *Ourika* et *Olivier ou le secret* présentent des configurations dominées par la mère ou ses figures de substitutions. *Ourika* débute le récit de sa vie par l'évocation de deux événements fondateurs : sa capture et la mort de sa mère. Achetée, elle est emmenée en France ; l'acquéreur, M. de B., la donne à sa tante, Mme de B., dont la fille, morte jeune, a eu deux enfants, l'aîné, dont on ne sait rien, et Charles. Celui-ci, élevé donc par sa grand-mère, grandit avec *Ourika* ; à la fin du récit, Charles épouse Anaïs de Thémynes, dont toute la famille ayant été guillotinée le même jour et qui a été élevée par une grand-tante. M. de B. est exfiltré du récit juste après avoir ramené *Ourika* en France ; dès lors, ce sont des figures féminines qui assurent la parentalité : mère, grand-mère, tante, et grand-tante. Dans *Olivier ou le secret*, la lignée maternelle est introduite dès la première lettre, du comte de Nangis à sa femme ; il évoque l'héritage laissé par les mères des trois protagonistes ; ces deux sœurs, mortes avant le début de l'action, en constituent pourtant l'énigmatique point d'origine, exerçant une puissante force d'aimantation sur leurs trois enfants. Les deux filles de l'une, Adèle et Louise, sont toutes deux mariées, alors que leur cousin, Olivier, est resté célibataire. Le récit se déroule dans ce huis-clos à trois voix, entre les deux sœurs et leur cousin ; en l'absence de pères, la matière est constituée de la gestion de l'héritage matériel et affectif légué par les mères. À la différence de ces deux récits dominés par les figures féminines, *Édouard* se construit sur une lignée masculine : le personnage éponyme se présente comme le fils d'un avocat connu, descendant d'une lignée d'importants magistrats. Son destin se joue dans le salon d'un ami proche de son père, le maréchal d'Olonne dont il s'éprend de la fille. À l'exception d'Olivier, dont la mère meurt toutefois assez vite, les personnages évoluent dans des familles monoparentales, exclusivement féminines pour *Ourika*, Charles, Olivier, Anaïs, Adèle et Louise, très fortement masculines pour Édouard.

Quel que soit le genre de la génération des parents, le cercle familial est l'espace géographique (maisons, salons) et affectif où l'intrigue se développe, dans une sorte de bulle détachée du monde. Édouard grandit dans le trio qu'il forme avec ses deux parents, où toute visite extérieure est perçue comme celle d'un « étranger » (121), troublant l'intimité familiale ; ses seuls amis sont ceux qui lui sont présentés par son père. Dans *Olivier*, les épistoliers s'adressent l'un à l'autre par « ma chère sœur », « ma chère cousine » ; la répétition obsessionnelle du lien qui les unit contribue à la clôture de la petite cellule familiale, organisée dans un triangle relationnel. Les liens de sang existant sont redoublés par des adoptions, comme si l'assimilation à une relation de sang venait consacrer le lien affectif et l'encapsuler. Ce, même si l'adoption n'est pas formelle et qu'une distance, mince, mais dirimante subsiste : Mme de B. aime *Ourika* « comme si elle était [s]a fille » (77), rappelant qu'*Ourika* n'est justement pas son enfant ; et le marquis d'Olonne considère Édouard comme son fils, en lui refusant cependant un rang égal. Membre assimilé dans le cercle familial, mais dans une relation d'inégalité, sauf après sa mort, lorsque M. d'Olonne autorise que son cadavre soit déposé dans le caveau familial.

Se construit ainsi un univers centré sur un *nucleus* familial qui se concentre sur des rôles choisis, la mère, la sœur, le cousin. Rien n'est dit du père ni d'*Ourika*, ni de Charles. Aucune information n'est donnée sur la femme du maréchal d'Olonne, mère de Natalie ; celle-ci, comme Anaïs, *Ourika*, Édouard et Olivier semblent des enfants uniques, dont on ne sait s'ils ont un frère ou une sœur ; Charles a un frère aîné, qui est très rapidement mentionné. On peut voir là un travail de concentration sur les relations significatives, évitant au récit de s'égarer dans des digressions secondaires. Cette concentration a aussi pour effet de mettre à nu aussi les disparitions. Dans son célèbre portrait de Marie Antoinette (1787), Élisabeth Vigée-Lebrun l'a représentée à côté de sa fille et de son fils ; ce dernier désigne du doigt un berceau vide qui a pour fonction de rappeler une deuxième fille, morte peu après sa naissance. De manière

analogue, en laissant des cases vides dans le jeu des familles, Cl. de Duras suggère des disparitions, figurées par le tombeau auprès duquel Mme de B. traverse la révolution ; tombeau unique, dont on ne sait si c'est celui de son mari, de sa fille, voire de son beau-fils. En faisant de Mme de B. la grand'mère de Charles, Cl. de Duras crée un décalage avec Ourika, qui voit en Mme de B. une mère adoptive ; elle crée un espace blanc, celui de la génération de la fille morte et du beau-fils absents. L'espace générationnel offre, comme le berceau vide, la place aux morts et aux disparus.

Contribuant à cet évidement de la scène familiale, la mort de parents proches ponctuent le récit, dans le fil de l'intrigue ou dans l'avant-texte (les « sœurs » dans *Édouard*), décès qui, démembrant la famille, offrent des tournants capitaux : celui de la mère d'Ourika donne à Mme de B. un rôle substitutif, d'autant que celle-ci a perdu sa fille et son mari ; celui du comte de Nangis, ouvrant la possibilité du remariage de la comtesse, engage le drame. Celui du père d'Édouard transforme le triangle originel, en laissant le héros seul dans la famille d'Olonne et surtout en en faisant le fils adoptif du maréchal et le frère de Natalie. Dans *Ourika*, la mort des parents d'Anaïs de Thémynes, survenue quelques années auparavant, est un facteur qui précipite son mariage avec Charles et, partant, la fin dramatique de l'héroïne. Les disparitions de personnages participent ainsi à la construction de l'intrigue, modifiant son cours par un événement inattendu. Elles contribuent de plus à trouser ces familles, les privant de certains de leurs constituants, comme le mari de Mme de B ou la femme du maréchal d'Olonne.

Comme y invite le cas des parents d'Anaïs de Thémynes, guillotiné, il est tentant de voir dans ces disparitions et ces lacunes la figuration des effets de la révolution. Ils disent le démembrement des familles et des communautés, causé par les dispersions provoquées par les événements révolutionnaires – émigration, désaccords politiques au sein des familles, reconnaissance ou non des mariages par des prêtres assermentés⁴, etc. – et par les morts violentes (exécution, guerres). On ne peut sans doute pas réduire à cette seule explication la structure des familles chez Duras ; elle renvoie à une approche idiosyncrasique de l'individu, chez une écrivaine particulièrement sensible à ce qui se joue dans la société de son époque. Bien que membres d'une famille, les personnages sont marqués par la solitude, comme le manifeste aussi l'absence de sœur ou de frère. La famille, chez Duras n'est pas la grande maisonnée aristocratique, abritant de multiples parents – comme l'est celle des Bédée chez Chateaubriand. Elle est plus proche du trio de *René* (le père, la sœur et le frère, après la mort de la mère), puis du quatuor de Combourg dans *Mémoires d'outre-tombe*, perdu dans un château désormais trop vaste pour cette petite famille. Comme le souligne l'exergue d'Ourika, Cl. de Duras met l'accent sur l'isolement, non pas simplement du triangle familial par rapport à l'extérieur, mais de chacun des individus qui le compose. Il est un archipel de solitudes alliées. Démembrée, la famille n'en reste pas moins une structure fondamentale, à la fois havre et carcan, devoir et utopie.

Devoir : structures de l'assujettissement

Même si elles sont réduites à de petits cercles intimes, marquées par les disparitions, démembrées, ces familles n'en constituent pas moins l'abscisse et l'ordonnée du parcours des personnages : le destin de Frère Ange est ainsi écrit avant même sa naissance, puisque les cadets de sa famille ont été « constamment » (350) voués à l'état ecclésiastique. Dans nos trois récits, le terme qui revient de manière récurrente pour définir leur relation aux membres de sa famille est celui de « devoir », dans sa forme substantive : « mon devoir *était* de ne pas me brouiller

⁴ Voir, par exemple, la réaction de la famille de Céleste Buisson de la Vigne lors de son mariage avec François-René de Chateaubriand.

avec le frère de ma mère » (196) ; ou verbale : « ce que je devais au frère de ma mère » (198), pour donner deux exemples pris dans le récit d'Édouard. Celui-ci qui se distingue enfant par un caractère rebelle à l'ordre familial, est peu à peu remis sous la contrainte et le poids de la lignée paternelle, jusque dans les goûts et les affections : « Ne *devais*-je pas me plaire dans un lieu où je le [mon père] voyais respecté, honoré comme il l'était de moi-même ? » (129, je souligne). Le père, figure prodiguée, pour user de la terminologie dramaturgique, organise le parcours du fils. Prévenant toute possible vacance de pouvoir, il a chargé M. d'Olonne de le remplacer s'il venait à mourir ; « le père est mort, vive le père ! », pourrait dire le maréchal d'Olonne, successeur prévu de longue date. Dans l'organisation axiologique, il est le gardien de l'ordre social, publiquement et agissant jusque dans le for de la conscience d'Édouard qui se fait un devoir de ne pas accepter la proposition de Natalie, qui blesserait son honneur. Le devoir familial est le champ d'application de l'ordre social, d'un ordre régi par le patriarcat. Le père d'Édouard, juriste, assure lui-même l'éducation de son fils et son apprentissage des lois : l'assujettissement à l'ordre social d'un enfant qui rêve d'y échapper ne saurait être mieux exposé.

Explicite dans le seul récit où les hommes dominent dans la génération des parents, cette loi patriarcale semble se dissoudre dans les deux autres romans conduits par les mères. Dans *Olivier ou le secret*, une formule lapidaire de la Marquise de C. décrivant la conduite de la comtesse de Nangis après la mort du comte est éclairante à cet égard : « Sa belle-mère n'est pour elle qu'un devoir » (262). Si « mère » évoque le lien du sang, la « *belle-mère* » relève de l'alliance et relaie la loi du mari. Même après sa mort, la loi du mari continue de régir les actes des vivants. Dans *Ourika*, les pères sont aussi absents, morts ou non nommés. Pourtant, tout s'y passe comme s'ils ne faisaient que d'autant plus fortement régner leur loi. Lorsque qu'Ourika raconte son parcours, elle met en évidence qu'il est celui d'une femme aliénée. Le récit est certes à la première personne, mais le « je » est agi et écrit par d'autres : « Je fus rapportée du Sénégal » (73) ; cette première phrase donne le ton : le « je » commande un verbe au passif, comme si la narratrice n'était pas maîtresse de son destin. De plus, le verbe « rapporter » a un double sens : il signifie transporter une chose ou une personne et « faire le récit de ce qu'on a vu, ou entendu, ou appris. » La vie d'Ourika est *rapportée*, sa voix ne lui appartient pas : la marquise de C. lui révèle sa position du côté public d'un paravent. Et, comme il était d'usage, le choix d'un possible mari appartient à Mme de B... « Qu'en ferez-vous ? [...]. À qui la marierez-vous ? » (78) ; même si la question est rhétorique, sa formulation rappelle qu'Ourika est un objet, et resterait prisonnière de l'ordre social même si on réussissait à la marier. Dans le dernier dialogue tendu qu'elle a avec la marquise de..., celle-ci lui impose de force une explication passionnelle à son comportement : elle piège le récit de vie d'Ourika dans un scénario construit par autrui, scénario contre lequel, du reste, celle-ci se rebelle intérieurement. Rapportée dans un geste apparemment bienveillant par M. de B, figure du patriarcat et point d'origine de l'intrigue, Ourika est donc *déplacée* par lui, au sens littéral et le sera au sens métaphorique. « Cette société où j'étais déplacée » (79), écrit-elle. Formule valant tant au sens littéral, avec un participe passé à la voix passive, de Sénégalaise déportée en France par M. de B. , que comme adjectif avec le sens métaphorique de femme noire dans des salons français.

Dès lors, nulle surprise de voir le terme de « place » revenir de manière obsessionnelle pour ses personnages vivant cruellement leur écart. Symptomatique de ces déplacements abusifs, le maréchal d'Olonnes « espère qu'[Édouard] ser[a] placé avantageusement au ministère des Affaires *étrangères* » (159, je souligne). Si l'on se souvient que l'arrivée d'un « étranger » dans l'intimité de sa famille le pousse à fuir dans son monde, « avantageusement » prend une valeur antiphrastique, car Édouard se voit comme missionné à l'étranger, annonçant son expulsion hors de la famille d'Olonne, à laquelle il rêvait de s'unir. La conscience

douloureuse d'être déplacé familialement (Ourika et Edouard) s'étend au-delà du cercle familial pour Édouard du moins dans une formule à vrai dire étrange : « enfant déshérité de ma patrie, elle me repousse, elle ne me trouve pas digne de la défendre ! » (207). L'obstacle invincible au mariage dit cette impossibilité de trouver une *place* ou le bonheur dans la place assignée.

Plus encore que l'alliance, c'est la question de la filiation que Duras met au premier plan. Lorsqu'Édouard au début de son récit rappelle son ascendance, il témoigne du carcan imposé par la lignée, non seulement dans l'aristocratie, mais aussi dans la bourgeoisie. Pour Ourika, une des grandes difficultés, aux yeux de la marquise de..., est de trouver un mari « qui consente à avoir des enfants nègres » (78). À la fin du récit, ce qui la blesse surtout est moins l'amour de Charles pour Anaïs que la maternité de celle-ci ; elle est évoquée une première fois par Charles comme l'attente de ce qui sera le comble de son bonheur, non sans une certaine cruauté à l'égard de sa confidente : « Quelles délices, Ourika, de penser qu'elle sera la mère de mes enfants, qu'ils puiseront la vie dans le sein d'Anaïs ! » (94), elle provoque l'évanouissement et la maladie d'Ourika, annonce de sa mort. La deuxième fois intervient après la naissance du fils : « le tableau de cette jeune mère avec son fils » (99) cause l'intense douleur de la prise de conscience d'un bonheur qui lui est dénié. Sujétion pour sujetion, Ourika aurait préféré l'esclavage, soumission à « un riche colon », mais avec « des enfants de ma couleur qui m'appelleraient leur mère » (90). Le mariage est moins l'accomplissement d'un attachement dans une alliance que ce qui permet à une femme de devenir mère, et de trouver sa place dans l'ordre familial, qui est d'abord celui de la filiation. De manière plus discrète, le bonheur du mariage d'Adèle se manifeste par les enfants qu'elle a, comme le malheur de celui de Louise est caractérisé par leur absence.

En cela, les héroïnes de Cl. de Duras apparaissent comme des figures dont le destin et les désirs sont écrits par d'autres, aliénées à un ordre patriarcal, comme celui du cadet qu'est frère Ange. Face à ce récit contraint, ces romans ouvrent un autre espace, imaginent un autre ordre familial.

Le « berceau » : utopies adelphiques

Cette autre voie est d'abord incarnée par l'Angleterre, pays présenté dans une vision idéalisée comme celui de l'égalité du mérite ; Edouard apprend qu'un avocat a pu y épouser la fille d'un Duc, lady Benmore. Mais, plus que l'ailleurs politique, c'est le modèle de la nature, d'une famille originelle qui est développé dans ces récits. Ainsi, c'est « dans un [...] berceau » (72) qu'Ourika confie sa vie au narrateur extradiégétique ; employé métaphoriquement au sens de voûte de feuillage, le terme place le récit dans un lieu emblématique, celui de l'origine perdue et de l'enfance, concrètement à cette période où elle était la proche confidente, une sœur et une mère pour Charles. Le berceau renvoie à un espace utopique, celui où l'union des cœurs ne se heurte pas aux institutions sociales, comme la nuit étoilée sous les Tropiques dans le prologue d'*Édouard*. Dans l'une des lettres que Natalie adresse à Édouard, elle souhaite que son père le soit « dans l'ordre de la nature, et non dans l'ordre des convenances sociales » (193). Il est significatif que ce souhait provienne de Natalie : il trouve sa source dans le désir féminin, qui apparaît comme la force disruptive face à l'ordre social, appelant une conception différente de la famille.

Dans *Olivier ou le secret*, le récit ressasse le leitmotiv du secret inavouable, obstacle à une union pourtant acquise des cœurs, et fondée dès l'origine : Louise connaît Olivier, son

cousin, dès le « berceau⁵ » ; elle aspire à un retour à la fusion des deux êtres, à l'androgynie original, comme l'a bien montré Xavier Bourdenet. Ce lien oppose à l'ordre social du mariage avec le comte de Nangis un ordre naturel, placé sous l'égide de deux mères, deux sœurs, dont l'existence romanesque est d'emblée désencombrée des maris ; de plus, elles ont choisi de laisser leur fortune en commun. Cette communauté des biens est éminemment symbolique de la fusion des cœurs, dans une forme d'utopie que dénonce le comte de Nangis : « C'est sans doute une idée fort bizarre qui engagea sa mère et la vôtre à laisser ainsi en commun leur fortune ; on peut être sœurs et s'aimer beaucoup en séparant cependant ses intérêts, et l'on épargne par là, à ses héritiers, mille affaires désagréables. » (196). À la communion adelphique il objecte le poids du réel, prédisant dans l'institution de cette communauté des désagréments qui se révèlent *in fine* moins financières, tant les héritiers font preuve de générosité, qu'affectives. Olivier du reste ne s'y trompe pas, identifiant son dilemme :

N'est-ce pas M. de Nangis qui veut ainsi séparer nos fortunes ? [...] J'aimais, je l'avoue, cette communauté d'intérêts, elle était un reste de l'affection qui a uni nos mères, n'oublions qu'elles furent sœurs par le cœur comme par le sang. Peut-être, en ne partageant pas leurs biens, voulurent-elles nous donner un exemple qu'il m'eût été doux de suivre, les liens de famille ont tant de force, ce qui les brise est pénible. Nous ne dirons donc plus *nos terres de Picardie*, je regrette ces mots que je n'ai jamais prononcés sans me sentir presque votre frère. [...] C'est là [à Rouville] que s'écoula notre heureuse enfance [...]. Tout était commun. » (200)

L'aspiration à retrouver l'univers de l'enfance et des mères, à restaurer la communauté originelle, ouvre la question de l'inceste. Même si Louise et Olivier sont cousins germains, ce qui supposerait la dispense d'un évêque pour lever l'obstacle au mariage, l'inceste ne se pose pas en termes de droit matrimonial ou de tabou, mais il existe sur le plan fantasmatique, comme « scénarisation du désir⁶ ». Sans revenir sur le traitement de cette question dans *Olivier* que X. Bourdenet a parfaitement analysée, on s'interrogera sur *Ourika* qui présente une lecture originale de la question du désir au sein de la structure familiale. Ce roman peut être lu comme une réécriture de *René*, révisé du point de vue d'Amélie. Le « sauvage parmi des Sauvages⁷ » qu'est René chez les Natchez et l'« étrangère à toute la race humaine tout entière » (80) se font pendants, conjuguant l'un et l'autre expatriation et exil intérieur, suite à la disparition respectivement du père et de la mère, comme incarnations du monde de l'enfance. Le passage de *Childe Harold* évoqué dans la citation de Byron confronte dans deux strophes en miroir (Chant II, str. 25-26) la solitude dans la nature, qui apporte une forme de plénitude, à l'isolement au cœur de la foule qui est la vraie solitude ; caractérisant exactement l'ostracisation d'Ourika dans la société française, elle fait aussi écho à un sentiment éprouvé par René lorsque de retour en France, il se sent « bientôt plus isolé dans [s]a patrie, qu' [il] ne l'avai[t] été sur une terre étrangère⁸. » Surtout, Claire de Duras semble offrir une réponse quelque vingt ans plus tard à Chateaubriand sur le thème de l'« éros philadelphe », réponse de la « chère sœur » au « cher frère » pour reprendre les termes affectueux par lesquels ils s'appelaient. Distendant la relation entre sœur et frère dans *René*, Cl. de Duras fait d'Ourika la tante adoptive, en tante que « fille » de la grand-mère de Charles, ou sa sœur, si l'on considère leur âge et le fait qu'ils ont grandi ensemble. En toute innocence, elle pense l'aimer comme un frère, puis comme un fils. Pour

⁵ BOURDENET Xavier, « Claire de Duras et l'impuissance, ou pour un romanesque critique : *Olivier ou le secret* », dans *Écrire l'impuissance au XIX^e siècle. Corps, genre et pouvoir*, Xavier Bourdenet et Fabio Vasarri (dir.), Rennes, PUR, 2024, p. 52-69.

⁶ BOURDENET X., art. cité, p. 58. Pour le traitement de l'inceste dans *Olivier ou le secret*, nous renvoyons à cette étude.

⁷ CHATEAUBRIAND François-René de, *René*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1969, t. I, p. 117.

⁸ *René*, éd. citée, p. 126.

autant, après l'intervention violente de la marquise, Ourika se demande si elle ne nourrit pas « une passion criminelle » (102), dans une formule certes assez courante, mais qui n'en fait pas moins écho à la « criminelle passion » qu'avoue Amélie au moment de prendre le voile. Dans une autre réécriture de *René*, cet attachement d'Ourika pour Charles fait l'objet à la fin du récit d'une double lecture contradictoire : celle de la marquise de... qui le caractérise comme passion amoureuse, et celle du prêtre qui commence « par la rassurer sur cette passion dont j'étais accusée » (103), et l'encourage à concevoir sa mission sur terre de manière plus large, conduisant Ourika à découvrir ses véritables devoirs : « Dieu en a prescrit aux personnes isolées [...] ; s'il les a privées du lien du sang, il leur a donné l'humanité tout entière pour famille. » (104) Cette leçon chrétienne renvoie à celle que le père Souël donne à René : « Quiconque a reçu des forces, doit les consacrer au service de ses semblables⁹ ». Dès lors, en innocentant Ourika et en déclarant son cœur pur, Cl. de Duras absout Amélie dans un procès en appel. Comme cette dernière, Ourika entre au couvent, endossant, dans une autre forme de sororité, une mission moins égotiste que celle de René.

Le dialogue que Cl. de Duras établit avec le roman de son « cher frère » complexifie la question du désir et de son obstacle ; libérant la protagoniste d'une passion criminelle, elle met l'accent sur l'ouverture à la « famille » chrétienne, d'une part, et au « bonheur dans les voies communes¹⁰ » de l'autre. Chez Duras, en effet, les personnages pragmatiques suivent ces voies : Adèle trouve un équilibre dans son mariage, mais ses lettres ne laissent jamais entendre une quelconque passion pour son mari, à l'instar de la Renée de Maucombe des *Mémoires de jeunes mariées* de Balzac. De son côté, Charles définit en ces termes son rôle auprès d'Anaïs : « je serai pour elle le père et la mère qu'elle a perdus ; mais je serai aussi son mari, son amant ! » (94). De manière frappante, le rôle du mari et de l'amant apparaisse non comme la priorité du mariage projeté, mais comme le complément et le prolongement (« aussi ») de la parentalité. Dans cette famille le mariage exogamique trouve son accomplissement dans la reconstitution du lien de sang originel, tout en l'assujettissant à l'ordre patriarcal : Anaïs retrouvera en Charles, non un amant ou un frère, mais un père et une mère. Bref, la sérénité trouvée dans l'acceptation de l'ordre patriarcal et de l'abandon des désirs.

Sous cet éclairage, la question irritante du « secret » d'Olivier peut se formuler ainsi : comment comprendre son refus redoublé de sceller cette communauté par le mariage, alors même qu'il déplore la perte de cette communauté, incarnée par le « nous », de l'enfance et des jeux, et que les lettres sont saturées des « cher frère » et des « chère cousine » ? Le secret, affiché dès le titre et revenant de manière obsessionnelle dans une forme de répétition sans issue au fil des lettres, est donné comme le lieu de la réponse. Or, son contenu n'est pas révélé, sauf sous la forme d'une fragile hypothèse avancée dans l'épilogue selon laquelle il serait le frère de Mme de Nangis. À quoi les déclarations de Cl. de Duras ont opposé une autre piste, celle de l'impuissance, offrant une clé extratextuelle, alors que le texte lui-même ne dit rien qui puisse orienter vers cette lecture. Si l'on s'en tient à une lecture textuelle du roman faisant abstraction des déclarations de son autrice, on conclura que si le contenu du secret n'est pas explicité, c'est qu'il importe moins que le surgissement d'un secret ; en tant que tel, il est l'obstacle, comme rupture de la transparence des cœurs : « vous avez oublié le passé, ce passé où je fus votre frère, et où je n'avais pas besoin de m'expliquer » (227-228). Ce monde de la fusion des âmes et des cœurs, de l'androgynie originelle, est perdu, en même temps que les deux mères sont mortes et leur patrimoine commun démembré. On ajoutera que « secret » dérive d'une flexion du verbe latin *secernere*, qui signifie séparer, mettre à l'écart. Ce sens, perdu en français, ne se retrouve que dans le contexte carcéral, où le « secret » désigne un espace à part, séparé des autres. Or *Olivier* qui exhibe le « secret » dès le titre réactive ce sens : ce qui y reste caché sépare,

⁹ *René*, éd. citée, p. 145.

¹⁰ *René*, p. 145.

irréremédiablement, des autres, et du monde chimérique de l'enfance, de l'espace magique de l'« enchantement » et du « songe » (118) dans lequel Édouard enfant trouve le bonheur, et auquel il renonce arrivant à l'âge adulte. Employé par Olivier avec une majuscule, le « Devoir » (265), qui n'a pas pesé sur une enfance passée entre deux cousines et deux mères, marque le retour de la loi du père absent jusque-là, celle qui impose la reproduction, qu'elle soit biologique ou sociale.

Le secret, ou son fondement, est peut-être même révélé non à Louise, mais à la deuxième cousine, Adèle, qu'Olivier : dans les lettres qu'il lui adresse, il se dépeint comme très vite atteint d'un mal profond semblable à « ces chagrins vieillis et enracinés dans le cœur » (259), un de ces « désespoirs chroniques » : « ils rongent, ils dévorent, ils détruisent, mais ils n'alimentent pas. » (260). L'impuissance n'est pas la cause, elle est le symptôme de ce mal, d'« une de ces passions inexplicables », car, écrit Olivier dans une forme de prolepse : « l'on meurt de ce qu'on ne saurait ni justifier, ni comprendre » (240). Or il s'agit là du « sentiment irréfléchi » qu'est l'amour de la patrie dans laquelle il revient après son séjour en Angleterre. Olivier a pris conscience de l'impossibilité de la communauté adelphique, brisée par l'ordre social qu'incarne la nécessité du partage du patrimoine fusionné par les sœurs, mais aussi parce que cette communauté relève de l'utopie. Face à Louise prête à s'unir, il continue à penser que le « devoir » s'oppose à cette union (318), comme si son impuissance était son incapacité à refuser le partage considéré comme une nécessité sociale raisonnable par M. de Nangis, et à vivre dans une communauté, comme espace oppositionnel. L'être vit dans une société patriarcale, on l'a vu, mais aussi, existentiellement, dans le monde de la chute. L'exergue d'*Olivier ou le secret* est significativement extrait de l'*Enfer* de Dante. Y faisant écho, Édouard, de son côté, ajoute une note dissonante dans l'enchanteresse nuit des Tropiques : « on se croirait placé comme l'archange de Milton au centre de l'univers » (111) ; c'est donc bien à Satan, à celui qui est tombé, qu'il se compare pour peindre le lieu où il est *placé*. Monde de la chute pour les âmes sensibles et de l'impossible union matrimoniale. Cette dimension existentielle, qui est une des caractérisations de l'être en famille, introduit le tragique dans les romans de Cl. de Duras.

La famille : pour un roman du tragique moderne

En choisissant de privilégier le cercle familial comme paysage social des intrigues de ses trois romans, Cl. De Duras retrouve l'espace tragique qui est celui d'Hippolyte et Phèdre, d'Édipe ou des Atrides¹¹. L'intrigue enferme les personnages dans un piège dont on sait d'emblée que l'issue ne peut être que la mort – une des fonctions des prologues d'*Ourika* et d'*Édouard* est justement d'annoncer la fin tragique des protagonistes, comme dans celui de l'Hippolyte d'Euripide, Aphrodite annonce la fin d'Hippolyte et, celle en dégât collatéral aux yeux de la déesse, de Phèdre. Le ressassement obsessionnel de l'obstacle invincible fait de ces récits une marche inéluctable vers la mort d'un personnage enfermé dans un labyrinthe sans issue. Avec une différence majeure toutefois que le tragique, comme le souligne Cl. De Duras elle-même, ne relève pas des dieux, mais de l'ordre social : « les anciens plaçaient la fatalité dans le ciel : c'est sur la terre qu'elle existe, et il n'y a rien de plus inflexible dans le monde que l'ordre social tel que les hommes l'ont créé », dit Édouard (112). En cela, elle applique au roman ce que Benjamin Constant préconisait dans ces mêmes années pour le théâtre : « l'action de la société sur les passions et les caractères » est à substituer à la fatalité des anciens comme ressort tragique, car « c'est à ce préalable, inconsenti, inconnu, qu'il faut se soumettre, sous

¹¹ Pour une étude précise et serrée de cette question, voir KOMPANIETZ Paul, « Un tragique “entre deux rives” : les romans de Madame de Duras », *Orages*, 14, 2015. p. 121-134.

peine d'être brisé¹². » Programme pour la tragédie de l'âge moderne, post-révolutionnaire, qui est analogue au profond renouvellement du roman sentimental mis en œuvre par Cl. Duras. Dans ces romans, le *fatum*, repose sur trois ressorts étroitement liés aux relations familiales.

Le premier ressort est l'écrasement de l'individu par l'ordre social, observé, chez Cl. de Duras, dans son fonctionnement familial. Dans cette perspective, le « devoir » qui, comme on l'a vu, caractérise le mode de relation entre l'individu et la famille, prend une autre valeur, capitale. À la forme verbale, « devoir » est souvent utilisé comme un modalisateur indiquant un futur proche et contraint. Ainsi, pour Ourika, il qualifie l'impossible réalisation de la destinée qu'elle se souhaite : « moi qui jamais ne devais être la sœur, la femme, la mère de personne ! » (81-82). Syllepse dans laquelle « devoir » porte le sème du futur, d'un futur barré ici, et celui de la contrainte qu'elle subit. Syllepse analogue dans ces propos de la mère d'Édouard : « un monde où il ne doit pas vivre » (123), où « doit » désigne la carrière à venir de son fils, tout comme la prescription qui interdit la mixité sociale. En cela, le « devoir », qui caractérise la relation de l'individu à la famille, prend la forme du destin, comme le montrent les propos du maréchal d'Olonne à Édouard, lors leur toute première rencontre : « Vous a-t-on dit que je devais vous servir de père, si vous n'eussiez pas conservé le vôtre ? », où « devais » exprimer à la fois une éventuelle responsabilité et un futur possible ; futur qui, dans ce cas se réalisera, faisant de cette phrase rétrospectivement une prolepse. Cette formule de la bienveillance paternelle, qui parfois blesse Édouard, exprime aussi la garantie de la continuité de l'ordre patriarcal, au cas où une vacance surgirait, d'autant plus impérative qu'elle est énoncée par un « on », figure anonymisée du pouvoir paternel. Ainsi, « devoir » associe sous le même terme les obligations morales à l'égard de la famille et le destin, vu comme une forme de fatalité.

Fatalité d'autant plus écrasante qu'elle semble ne pas pouvoir être modifiée. Le contre-exemple de l'Angleterre, terre des possibles matrimoniaux, reste lointain et évasif. Les personnages sont englués dans le temps de la famille, posé dans l'incipit d'*Édouard* comme le calendrier par rapport auquel se définissent son être et son destin. Peu d'indices historiques permettent de dater l'action d'*Olivier ou le secret*, car, conformément ici aux codes du roman sentimental, c'est, dans ces récits, la durée familiale qui organise le temps des cœurs et des âmes. Dynamisant ces codes, Duras introduit dans *Ourika* et *Édouard* l'événement historique, en convoquant la Révolution française et la guerre d'indépendance américaine, permettant de dater plus précisément l'action. Mais pour *Ourika*, la Révolution n'apporte pas le changement espéré, et les motivations d'Édouard pour s'engager dans la guerre d'indépendance américaine restent assez vagues. La conquête de la liberté et de la démocratie n'interfère pas dans le destin individuel : signe, si besoin était, que les forces et les affects travaillant les relations familiales sont indépendantes de l'histoire ou du politique. Tout au plus, la Révolution a-t-elle aiguisé la conscience critique d'Ourika sur sa situation ; elle ne modifie rien à sa position de « déplacée », mais fonctionne comme un des révélateurs du tragique de sa situation. L'ordre social, comme *fatum*, semble imperméable à l'histoire, ce qui est un des effets de ces récits situés entre Ancien Régime et monde post-révolutionnaire, où la frontière entre ces deux ces deux périodes est peu marquée.

Le deuxième ressort relève du désir féminin. Derrière l'écran du personnage masculin éponyme se joue la tragédie de Louise et de Natalie qui dérogent non à l'ordre du tabou de l'inceste, mais aux règles de la différence sociale ou des codes genrés qui interdisent à la femme l'expression de son désir. Dans *Olivier ou le secret*, Louise voit périr deux hommes chers, son mari et Olivier, à chaque fois après qu'elle leur a exprimé son désir d'intimité ; comme une variation sur Phèdre dont la passion finit par causer la perte d'Hippolyte. À cet égard, on notera

¹² CONSTANT Benjamin, « Réflexions sur la tragédie. Premier article » (1829), dans *Œuvres*, éd. A. Roulin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 910.

que le parcours et la mort du comte de Nangis présentent des analogies avec le trajet d'Hippolyte dans la version d'Euripide ; Aphrodite déclare dans le prologue qu'elle veut le punir de la dédaigner au profit d'Artémis, de châtier l'*ubris* d'un jeune homme qui se voue exclusivement à la chasse, se vantant d'échapper au désir amoureux. Le comte meurt d'avoir surexposé sa virilité dominante en voulant dompter un cheval fougueux, dans l'exhibition d'une virilité, qu'il n'a pas su, voulu ou pu déployer dans la chambre nuptiale – impuissant comme Olivier ? Or, c'est à la chasse, projeté sur une souche par un cheval trop fougueux, qu'il meurt, poursuivi par une « fatalité » (249). Les motifs topiques de la masculinité (la chasse, le cheval, le désir de dompter l'animal, etc.) trouvent ici une réactualisation, avec un enchaînement de faits qui font l'impasse sur l'intervention d'un dieu. Comme pour Olivier, ces motifs se conjuguent paradoxalement avec un manque, celui du désir ou de la puissance sexuelle ; dès lors, ils sont mis en crise par le désir féminin, dans la répétition du même schéma pour les deux hommes de Louise : expression du désir, mort de l'homme aimé. Comme si ce désir était la *fatum* qui poursuivait le comte de Nangis. Le sentiment de culpabilité d'Ourika qui fait suite à la conversation avec la marquise de... prend sous cette lumière une nouvelle dimension : les allégations, violentes, de la marquise sont la reproduction de l'opinion publique, reposant sur la criminalisation d'un désir, reposant sur un grief moins de morale sexuelle que de codes sociaux. La faute (« Atê ») relève de l'ordre familial qui fait de la femme désirante une coupable, une femme noire, celle qui doit couvrir sa peau, métaphore d'un devoir, celui de censurer son désir de ne pas donner d'« enfants nègres » (78) à l'homme blanc, et d'entrer au couvent, le « seul lieu où il me soit permis de penser sans cesse à vous » (105).

Le troisième ressort tragique relève de la relation au temps, temps qui se mesure à l'aune moins de l'événement historique que de la succession des générations dans une famille : au reste, une des très rares dates qu'on trouve dans ces récits, « 1748 », conjoint un événement historique, l'épidémie, et familial, la mort d'un des grands-pères d'Édouard (116). Comme frère Ange, Édouard dernier rejeton d'une famille ancienne, est pris dans l'engrenage d'un cycle perpétuel, imposé par la tradition familiale ; or, dès sa formation, il se situe en décalage par rapport à ce lignage, car il a un caractère qui le distrait de son destin : il introduit une fêlure dans la continuité généalogique, gangrénant une conception du temps comme répétition immuable du même. Il incarne, à certains égards, les mutations du temps historique entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e (accélération du temps, changement de régime d'historicité) : plus précisément, l'idée de progrès ou de perfectibilité qui s'impose à la fin du XVIII^e siècle engage une conception non plus cyclique du temps, avec le retour perpétuel de l'âge d'or, mais linéaire et continue. Dès lors, écartant le retour du même, le progrès implique une perte, un renoncement à ce qui a été. Or, les personnages de Duras ont une conscience aiguë que le passé est une dimension capitale du lien familial, mais aussi affectif. Un des objectifs du récit d'Édouard est de pallier un manque comme il l'écrit en adressant son cahier au narrateur extradiégétique : « vous ne vous plaindrez plus qu'il n'y a pas de *passé* dans notre amitié » (114). L'ironie de la situation est que donner un passé dans cette nouvelle amitié c'est faire le récit de la perte d'un autre passé, perte que ne comblera pas l'expérience nouvelle en Amérique.

C'est cette même question du temps à restaurer qu'affrontent les personnages d'*Olivier ou le secret*. La première lettre aborde le partage du patrimoine des deux sœurs, mères des trois protagonistes, et la vente de la maison de l'enfance, où la pendule s'est arrêtée, comme celle du narrateur de *Sylvie* chez Nerval. Olivier lutte contre cette perte, en se portant acquéreur de la maison de Rouville ; il déclare à Louise : « vous avez oublié le passé, [...], rendez-le-moi, Louise, ou laissez-moi retourner en Angleterre ». Face à cette alternative, entre passé et avenir dans l'industrielle Angleterre, les personnages prennent conscience que le fleuve du temps, pour emprunter cette image à Chateaubriand, ne revient pas à sa source : pas plus que Louise ne peut rendre ce passé, Olivier est impuissant à le faire revivre. Ressassant les données d'une

impasse, ils refusent d'admettre que le temps ne peut être retrouvé. Fatalité du temps qui détruit Olivier, retrouvé mort au pied du chêne de Beauval. Or cet arbre se trouve à la jonction du monde de l'enfance (« le passé ») et de celui de l'avenir, incarné par les filatures de coton (l'Angleterre), comme dans le Valois retrouvé, Sylvie est devenue gantière. Là s'arrête la comparaison, car contrairement à Nerval, Duras n'associe pas l'enfance au monde de l'idylle de Gessner et de Rousseau ; son passé reste déshistoricisé, concentré sur la cellule familiale originelle. Fatalité donc tragique de personnages dans leur expérience du temps, doublement : prisonnier d'un destin hérité du passé de la famille, ils ne peuvent en réchapper ; en quête d'un passé disparu, ils prennent conscience au fil du récit que le temps ne se retrouve pas. À cet égard, Cl. de Duras partage le désabusement de Chateaubriand qui écrit dans *Mémoires d'outre-tombe* : « Il ne suffit pas de dire aux songes, aux amours : “Renaissiez !” pour qu'ils renaissent ; on ne se peut ouvrir la région des ombres qu'avec le rameau d'or, et il faut une jeune main pour le cueillir¹³. » Olivier a certes la jeunesse, mais non le rameau d'or qui lui donnerait accès à l'utopie originelle.

Ourika, Édouard et Olivier ou le secret sont ainsi trois romans où les relations familiales expriment la condition tragique de la femme et de l'homme à l'âge de la modernité, telle qu'il se met en place dans le moment 1800. Familles démembrées, loin des grandes maisonnées, frappées par les disparitions et les morts, où se déroule un huis-clos tragique, dans une polarité entre l'isolement de l'individu dans son cercle et la quête d'une réintégration utopique. Si Charles assure une continuité, les trois personnages éponymes marquent le point où s'arrête la continuité générationnelle : ils sont les derniers. Dans ces romans du mariage empêché, le coup de force de Duras est d'avoir retenu trois obstacles valant à plusieurs niveaux, littéral et symbolique, par la métaphore ou la métonymie. Littéralement, elle interroge par la fiction la question des différences de race, de rang ou de classe, et l'opprobre jeté sur l'impuissance masculine. Métaphoriquement, la négritude renvoie à la noirceur du désir de la femme, considéré comme une incongruité sociale, voire un crime ou une forme de malédiction jetée sur l'homme désiré ; métonymiquement, la différence de rang entre Natalie et Édouard, dit l'écart que celui-ci éprouve par rapport à la lignée dont il est l'ultime représentant ; l'impuissance apparaît comme l'effet d'une cause existentielle, celle de l'incapacité masculine à répondre à l'attente féminine, qu'elle soit d'un ordre sexuel, qu'elle relève du souhait de restaurer l'idylle en restaurant le temps perdu ou de braver l'ordre social. Dans ce funèbre jeu des familles, espace du devoir et des impasses, Cl. de Duras inscrit une forme de tragique, social et existentiel, dans le roman. Par là, elle apporte une contribution majeure à l'émergence d'un nouveau romanesque, plus proche de Nerval, de Stendhal ou du Musset de *La Confession d'un enfant du siècle* que de Balzac.

Jean-Marie Roulin

Université Jean Monnet Saint-Étienne
UMR CNRS IHRIM.

¹³ CHATEAUBRIAND François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, XIII, 2, éd. J.-C. Berchet, Paris, La pochothèque, 2003, t. I, p. 613.

