

À l'hôtel d'Olonne : érotique et politique dans *Édouard* (étude littéraire)

Xavier BOURDENET

Dans un chapitre célèbre de *Mimesis*, intitulé « À l'hôtel de La Mole », Erich Auerbach a fait de Stendhal l'inventeur du « réalisme sérieux des temps modernes » qui « ne peut représenter l'homme qu'engagé dans une réalité globale politique, économique et sociale en constante évolution¹ ». L'hôtel de La Mole trouve l'un de ses précédents dans *Édouard*. Claire de Duras est en effet l'une des premières, dans le roman alors en pleine redéfinition des années 1820, à articuler le psychologique et le sociologique, l'érotique et le politique. Elle innove ainsi en sociologisant le sentimental et en sentimentalisant le social². Cela passe par le croisement de deux traditions romanesques qui, jusque-là, évoluaient de manière plutôt séparée : le roman sentimental et le roman d'apprentissage (on sait combien ce dernier aura force configurante pour le romanesque d'un Balzac ou d'un Stendhal). C'est ce que je voudrais montrer ici par une étude littéraire de la première séquence parisienne d'*Édouard*, de son entrée à l'hôtel d'Olonne au redépart pour Lyon après la mort du père³.

La séquence n'est pas l'*incipit* du roman, ni même du récit enchâssé d'Édouard. Elle n'en a pas moins valeur doublement inaugurale en ce qu'elle décline les premières fois : « première visite à l'hôtel d'Olonne » (126) et « première fois » qu'Édouard voit Natalie (130). Elle enclenche véritablement l'intrigue du roman en mêlant la question sociale (il s'agit, concrètement, pour Édouard, le roturier, sous l'égide de son père et contre l'avis exprès de sa mère, tout juste décédée, de « sortir de son état » [129] en fréquentant l'hôtel d'un des plus grands aristocrates parisiens, condensé de la socialité du temps), l'analyse politique (par le biais notamment d'une discussion sur les mérites comparés des systèmes judiciaires anglais et français) et le *topos* érotique de la « scène de première vue », pour la nommer comme

¹ Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1968, p. 459.

² J'ai abordé cette dimension essentielle de la poétique durassienne dans « Sentiment, histoire et socialité chez Madame de Duras (*Ourika, Édouard*) », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone (dir.), *La Tradition des romans de femmes (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Champion, 2012, p. 297-311.

³ La séquence occupe les pages 125 à 142 dans Claire de Duras, *Œuvres romanesques*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2023. Ce sera notre édition de référence (numéros de page indiqués entre parenthèses directement dans le texte).

Jean Rousset a proposé de le faire dans un ouvrage classique⁴. Toutes les données du drame d'Édouard se trouvent réunies pour la première fois.

Je voudrais montrer que Duras réécrit dans cette arrivée à l'hôtel d'Olonne une séquence topique de la tradition romanesque (le rencontre amoureuse) en l'infléchissant en un sens socio-politique. Par où elle sort du cadre du roman strictement sentimental pour envisager combien la « fatalité de l'ordre social » (186) conduit à ouvrir la tradition romanesque aux interrogations nouvelles du sujet moderne, qui ne peut plus se définir en dehors des « institutions » (128). On le fera en trois étapes, en envisageant la séquence comme une entrée dans le monde, puis comme une découverte de l'Éros, avant de souligner combien cet Éros doit se penser dans une relation ambivalente, de contestation mais aussi peut-être plus discrètement de reconduction, de la loi des pères. Par où Claire de Duras confie à l'érotique la tâche de penser les possibles et les impasses du sujet moderne dans une société encore massivement patriarcale.

Une entrée dans le monde

Duras reprend une séquence type du roman d'apprentissage⁵ plus encore que du roman sentimental, l'entrée dans le monde, qui inscrit d'emblée la rencontre amoureuse dans un rapport au monde social.

Passages

Il s'agit d'abord d'une découverte de la ville, lieu par excellence de la socialité : Édouard a certes grandi à Lyon, mais rien n'en est dit dans le roman, qui insiste bien davantage à son début sur les espaces naturels (les rêveries solitaires à la pointe des confluences du Rhône et de la Saône à Lyon, et surtout dans les montagnes du Forez). Notre séquence correspond au premier séjour parisien d'Édouard, de l'arrivée à Paris au redépart pour Lyon après la mort du père. Pour Édouard, qui a été « élevé comme un sauvage » (135), dans la solitude et loin du monde, Paris est une socialité tapageuse, médiatique, où la société du spectacle se donne comme manifestation achevée de la civilisation (M. d'Herbelot le mène au spectacle, lui fait voir « toutes les curiosités de Paris », « parties de toute espèce », comédies, concerts, acteurs à la mode, etc. [125]). Mais la socialité se décline surtout autrement, dans ce qui s'imposera comme

⁴ J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984.

⁵ On ne sait pas si Claire de Duras a lu *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe, jalon fondateur du genre (je remercie Marie-Bénédicte Diethelm de cette information). C'est néanmoins probable, puisqu'elle connaît d'autres œuvres majeures de Goethe, dont *Les Affinités électives* et, surtout, *Werther*, avec lequel Édouard a plus d'un trait commun, comme l'a établi M.-B. Diethelm (« Goethe et Claire de Duras », *RHLF*, vol. 116, n° 3, 2016, p. 705-724).

l'un des lieux essentiels du roman : le salon de l'hôtel d'Olonne, société choisie de la conversation et non plus du spectacle, même si y règne la même logique de la célébrité et de la représentativité. De fait, le maréchal d'Olonne réunit dans son salon « la société la plus spirituelle de Paris » (131), ainsi que « les hommes les plus distingués dans les sciences et dans les lettres » (127) et « plusieurs étrangers » (136) qui élargissent l'échelle du *monde* côtoyé. Édouard est ainsi confronté à une structure sociale dans ses signes et ses incarnations les plus typiques et les plus visibles.

L'entrée dans le monde est emblématisée par l'installation progressive à l'hôtel d'Olonne, que la séquence décline d'abord sur le mode narratologique, singulatif, de la scène – pour la « première visite » (126-130) et la « première journée » avec Natalie (130-131) – puis sur celui du sommaire itératif (« Depuis ce jour, je retournai chaque jour à l'hôtel d'Olonne », 131) Édouard s'établit bientôt à demeure à l'hôtel d'Olonne : après la mort de son père il occupe, sur invitation de M. d'Olonne, l'appartement du neveu du maréchal (137). Symboliquement il entre dans une nouvelle famille : sa mère est morte juste avant la séquence parisienne, son père meurt pendant la séquence ; le maréchal d'Olonne, conformément à la promesse faite à son ami⁶, « remplace celui qu'[il vient] de perdre » (137) : « Vous a-t-on dit que je devais vous servir de père, si vous n'eussiez pas conservé le vôtre ? » (126) ; « Mon cher Édouard, il vous reste encore un père » (137). Nouvelle famille qui symbolise un nouveau monde. Il y va même presque d'une seconde naissance (au monde et à l'amour) : « Je ne sais ce qui m'est arrivé », dit Édouard à Natalie, « mais il me semble que je n'ai plus de souvenirs » (140), comme s'il s'agissait pour lui d'un redépart, qu'on assimilera à une sortie définitive hors du monde de l'enfance, morte avec la mère et liée aux espaces naturels décrits au début du roman.

Apprentissages

Ces passages, entrées à la fois concrètes et symboliques dans le monde, sont moyens et occasions de premiers apprentissages. C'est la logique même du roman d'apprentissage, qui articule spatialité (traversée des sociotopes) et savoir, acquisition de l'expérience. L'arrivée à Paris confronte Édouard non pas à un mais à des mondes, socialement distribués et étanches les uns aux autres : la Chaussée d'Antin, quartier des parvenus, banquiers et fortunes nouvelles, comme celle de M. d'Herbelot le fermier général, n'est pas, implicitement, celui de l'hôtel d'Olonne, qu'un lecteur de Balzac imaginera plutôt sis dans le faubourg Saint-Germain, quartier

⁶ « Mon ami, dit-il, soyez tranquille, Édouard sera mon fils » (137). Voir aussi p. 141.

de la haute aristocratie. À ce premier apprentissage d'une distribution sociale de l'espace parisien, qui suggère d'emblée le difficile mélange des classes, s'ajoute un second, celui de Paris, et plus largement de la socialité, comme monde de signes, potentiellement trompeurs, qu'il faut savoir déchiffrer. C'est la révélation que Natalie fait à Édouard sur le mode de la maxime : « il est si facile de cacher ses défauts dans le monde ! chacun met à peu près le même habit, et ceux qui passent n'ont pas le temps de voir que les visages sont différents » (135). La fin de la séquence montre à l'œuvre le processus cognitif et la logique d'apprentissage qu'est l'entrée dans le monde par la mise en scène d'un nouveau regard sur soi, d'une capacité à relire et à comprendre son parcours. Natalie demande en effet à Édouard de lui raconter son enfance. L'entrée dans le monde s'accompagne donc d'une première récapitulation. En revenant sur son histoire, Édouard découvre que le récit produit un savoir, une nouvelle conscience de soi une fois que le passé est envisagé depuis et à l'aune des expériences nouvelles permises par la découverte d'un nouveau monde (social et amoureux ici) :

Je m'aperçus que mes souvenirs n'étaient pas si effacés que je le croyais, et près d'elle je trouvais mille impressions nouvelles d'objets qui jusqu'alors m'avaient été indifférents. Les rêveries de ma jeunesse étaient comme expliquées par le sentiment nouveau que j'éprouvais, et la forme et la vie étaient données à tous ces vagues fantômes de mon imagination. (141)

On notera que dans ces deux derniers cas, le savoir s'établit grâce à Natalie, c'est-à-dire la femme aimée : l'amour est moyen de l'apprentissage de soi comme de la socialité et de ses codes.

Toutefois, l'apprentissage essentiel est celui, dans ce monde apparemment rigoureusement cadastré, d'une ouverture des possibles liée au mérite, soit d'une « carrière » (132) brillante envisageable pour le roturier qu'il est. Certes, à l'hôtel d'Olonne, Édouard, fils d'avocat, est parfaitement conscient de sa « position dans le monde » (132), de son « infériorité » sociale et de la « place » qui est la sienne (135). Il n'en usurpe pas d'autre et veille à se « mêler peu de la conversation » (132). Mais il constate le profond « respect » (127) et l'admiration que suscite son père dans le salon par la « justesse » de ses vues (128), notamment sur les mérites comparés des systèmes judiciaires anglais et français : « La supériorité de son esprit semblait l'avoir *placé* tout à coup au-dessus de ceux qui l'entouraient » (127, je souligne). Se dessine ici une « place » possible à conquérir pour Édouard, celle d'une égalité, voire d'une supériorité, fondée non sur la naissance mais le mérite. La mort du père, l'installation à l'hôtel d'Olonne, la prise en main de la carrière d'Édouard par le maréchal qui annonce au jeune homme vouloir « s'occup[er] de [lui] » (142), tout programme Édouard à devenir le digne et parfait remplaçant de son père. Et cela d'autant plus que par son *ethos* Édouard semble déjà appartenir à ce monde – situation pour le coup très différente de

celle de Julien Sorel à l'hôtel de La Mole. Il maîtrise d'emblée le bon ton, mélange de « bon sens » (129), de « justesse » des aperçus (128) et d'« esprit » (129) qui fait le ciment de cette socialité de salon⁷, qu'il n'aura donc pas à apprendre. Ses *premiers* mots à l'hôtel d'Olonne⁸, parfaitement bienvenus, marquent d'emblée sa réussite, consacrée par le maître des lieux : « Qu'il est beau ! dit-il ; qu'il est beau ! qu'il a l'air modeste et spirituel ! » (127). Avec Natalie, il sait manier l'esprit quand, à propos du duc de L. venant « de Versailles en cinquante minutes » et jugé pour cela incapable de voir autre chose que la superficie des choses, il répond : « Mais quand c'est vous qu'on voit [...] on devrait s'arrêter en chemin » : « galanterie » reconnue telle par Natalie (135). On comprend qu'Édouard puisse noter que « rien ne [lui] était étranger dans la maison de M. le maréchal d'Olonne » (129), comme s'il était d'emblée dans son élément, « plus à l'aise que chez M. d'Herbelot » (129). L'entrée dans le monde est aussi ici reconnaissance d'une conformité à ce monde, tout en soulignant que la « place » y est mobile, potentiellement problématique selon qu'on envisage la « position » sociale ou morale du personnage.

Contrastes

La structuration de la séquence favorise la logique d'apprentissage. D'une part, en ce qu'elle pose l'espace-type de la socialité (le salon) et l'intégralité du personnel romanesque auquel le héros sera confronté par la suite, présenté en sous-séquences successives. Dans l'ordre : M. d'Herbelot, le maréchal d'Olonne, Natalie, le duc de L. et le prince d'Enrichemont, Mme de C. (l'amie intime de Natalie), l'abbé Tercier. Tous les personnages sur lesquels reposera l'intrigue figurent dans cette séquence, qui a valeur classique d'exposition ; plus aucun ne reste à introduire. D'autre part, en ce que sur le plan affectif elle couvre d'emblée les extrêmes, la totalité du spectre : le bonheur absolu de la découverte de l'amour, le malheur tout aussi grand de la perte du père. En termes de registres cela se traduit par une coexistence dans la séquence du lyrisme amoureux (« une émotion de bonheur inexprimable s'empara de moi » [130] ; « Ah mon ami ! qu'importe la vie, quand on a senti ce qu'elle m'a fait éprouver ! » [131]) et du pathos le plus hyperbolique (« il n'était plus ! Comment vous peindre l'horreur de ce moment ! je ne le pourrais même pas ; je me jetai sur le corps de mon père, et je perdis à la fois la connaissance et le sentiment de mon malheur » [137]). S'y mêle une tentation

⁷ Voir Bernard Gendrel, « L'espace utopique de la conversation dans les romans de Claire de Duras », dans X. Bourdenet (dir.), *Lectures de Claire de Duras* (Ourika, Édouard, Olivier ou le Secret), Rennes, PUR, 2025, p. 169-178.

⁸ « “Vous a-t-on dit que je devais vous servir de père, si vous n'eussiez pas conservé le vôtre ? – Je n'ai pas eu besoin de ce malheur pour sentir la reconnaissance”, répondis-je » (126-127).

satirique, qui affleure notamment à l'évocation de M. d'Herbelot où la louange (« il avait une belle maison », « il nous reçut à merveille ») masque une critique sensible (« Mon oncle ne me faisait grâce d'aucune façon de s'amuser », « j'étais déjà fatigué de Paris » [125]), de l'abbé Tercier en « meuble » (139) du salon d'Olonne, mais surtout du prince d'Enrichemont et du duc de L. dont les portraits (133-134) sont des pastiches de La Bruyère. Le premier exploite à l'envi la figure de l'homme « parfait » (133), c'est-à-dire parfaitement convenable mais parfaitement vide et donc « factice » (« il savait les sentiments, il ne les éprouvait pas » [133]) ; le second celle de l'homme pressé, résumé par la formule « mobile à l'excès » (133), en mouvement permanent, dans la dépense de soi, d'esprit, d'argent. Ce mélange des registres ouvre les possibles romanesques. Ils sont toutefois clairement hiérarchisés parce qu'associés à la distribution du personnel romanesque : le registre satirique est trop cantonné à des personnages de second plan (ils n'apparaissent que ponctuellement dans la séquence) pour constituer une ligne essentielle du roman qui se jouera bien plus sûrement dans la triangulation Édouard / Natalie / les figures paternelles, au cœur de la séquence.

Cette dernière est régie par une double loi sur le plan esthétique : le binaire et le contraste, qui dramatisent, c'est-à-dire dynamisent, ce que la séquence à valeur essentielle d'exposition pourrait avoir de trop statique. Tout apparaît en quelque sorte en double mais sur deux modalités ou figures opposées. La maison d'Olonne avec sa « noble simplicité » (126) fait écho contrastant à celle de d'Herbelot et à son « luxe » tapageur (125) ; Natalie a deux attentifs, le duc de L. et le prince d'Enrichemont, mais leurs caractères les opposent (le factice / le sincère) ; la maison de L. est représentée par deux personnages, le duc de L. et sa sœur Mme de C., aux caractères opposés (« elle est aussi calme qu'il est étourdi » [135]) ; Édouard a deux pères, l'un réel, roturier, l'autre symbolique et noble (le maréchal) ; les scènes de conversation de salon sont redoublées mais sur des thématiques différentes (politique, autour du père d'Édouard / intime, entre Édouard et Natalie), etc. L'emprise du binaire gagne jusqu'à l'onomastique : « Olonne » redouble une consonne et une voyelle ; « Natalie de Nevers » la voyelle « a », la voyelle « e » et la consonne « n ». La double loi du binaire et du contraste repose sur une tension entre identité et variation, ressemblance et différence, répétition et sortie hors de la répétition. Elle dit exactement, sur le plan formel, dans l'esthétique romanesque, le dilemme auquel Édouard sera confronté sur le plan socio-politique : reproduire le même ou s'inventer soi comme autre. Elle pose ainsi l'horizon du roman dans le rapport du moi à la norme, de l'individu à l'institution, soit très exactement ce qui fait l'objet de la discussion inaugurale, à valeur symbolique, de la séquence sur les systèmes judiciaires anglais et français :

« En Angleterre l'institution repose sur les individus ; ici les individus tirent leur lustre et leur valeur de l'institution » (128).

Une découverte de l'Éros

Au-delà de la structure d'apprentissage que réalise l'entrée à l'hôtel d'Olonne, la séquence est pour Édouard la découverte de l'Éros à travers une topique du roman sentimental : la scène de première vue, dont Claire de Duras reprend la plupart des codes traditionnels tout en ménageant une réelle singularité. C'est qu'on pourrait appliquer au traitement de la rencontre amoureuse ce que le père d'Édouard note à propos de la conversation de Natalie : « Tout a été dit [...] ; mais la manière de dire est inépuisable » (131). Variations sur un *topos* : c'est aussi ce qu'est notre séquence. Duras en est parfaitement consciente, comme en témoignent deux clin d'œil intertextuels explicites renvoyant à l'univers de l'idylle pastorale (*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé [132]) et du conte de « fées » (131). C'est dire sur quel registre se situe et doit se lire cette rencontre amoureuse : la mise en scène de l'Éros plonge ses racines dans un romanesque sans âge, *a priori* très éloigné du modèle du roman d'apprentissage, plus en prise sur le monde social contemporain, qu'on évoquait ci-dessus⁹.

Première vue

Des trois fictions durassiennes au programme, la scène de première vue est spécifique à *Édouard*. Elle n'existe pas dans *Ourika* : l'héroïne étant élevée avec Charles, aucune séquence n'isole un moment spécifique où elle découvrirait l'amour en voyant celui qu'elle considère comme un frère¹⁰. Pas davantage dans *Olivier*, où Olivier et Louise ont vécu leur enfance ensemble sans qu'on puisse déterminer le moment-clé de l'apparition de l'amour (il est *toujours déjà là*¹¹) ni, *a fortiori* l'articuler à la vue : ces deux romans fondent leur scénarisation de

⁹ Sur le rapport, tout à fait conscient, de Claire de Duras au romanesque, voir Fabienne Bercegol, « Poétique du romanesque chez Mme de Duras », dans Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 103-123, et Amélie Legrand, « Échec romanesque et pouvoir du roman : la lecture sentimentale dans *Olivier ou le Secret* de Claire de Duras », dans Fabienne Bercegol et Helmut Meter (dir.), *Métamorphoses du roman sentimental, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 151-66.

¹⁰ Si tant est qu'Ourika soit amoureuse de Charles : c'est l'interprétation de la marquise de..., mais rien dans le texte n'établit *formellement* la vérité de son affirmation. Sur ce point, voir M.-B. Diethelm, note 1 de la p. 101 dans notre édition de référence, et Roger Little, « Les Noirs dans la fiction française, d'une abolition de l'esclavage à l'autre », *Romantisme*, 2008 / 1, n° 139, p. 13.

¹¹ Voir cette déclaration de Louise à Olivier : « Hélas, je vous étais destinée avant que de naître ! N'as-tu pas reçu ma première caresse, fixé mon premier regard, mes lèvres balbutiaient ton nom avant de prononcer celui de ma mère, ta présence apaisait mes cris, et je m'endormais dans tes bras, que j'étais heureuse alors ! » (*Olivier ou le Secret* [289]).

l'amour sur l'absence, l'impossibilité même, de la scène de *première vue*. Ici Édouard rencontre celle qu'il ne connaît pas encore. En ce sens *Édouard* est le plus classique des trois romans dans sa gestion de l'intrigue amoureuse.

Duras condense en effet dans notre séquence toute une série de *topoi* propres à la scène de première vue. À commencer par la vue justement, qui a l'effet du coup de foudre. La rencontre a été retardée (« Natalie est restée à Fontainebleau, dit M. le maréchal d'Olonne à mon père ; je l'attends ce soir » [129]) pour dissocier la rencontre amoureuse de la présentation du salon d'Olonne et ainsi la dramatiser en la faisant attendre (« Ce fut le lendemain de ce jour que je vis pour la première fois madame la duchesse de Nevers » [130]), habileté de romancière. Duras s'attarde peu sur ce que Rousset appelle la « mise en place » du *topos*, soit « le cadre spatio-temporel et l'insertion des personnages dans l'espace défini¹² ». On en retiendra surtout que la rencontre a lieu dans le salon, *i.e.* un espace de la socialité, semi-public, où les deux personnages ne sont pas seuls : cadre certes plus intime qu'un bal (*La Princesse de Clèves*) mais moins qu'une rue déserte à l'aube (*Les Aventures du dernier Abencérage*¹³) ou un « passage » entre cour et jardin derrière une maison de campagne (*Les Confessions*), pour s'en tenir à quelques exemples célèbres. Cet espace de la contrainte sociale permet surtout de poser Édouard en spectateur : sa « position » en retrait dans le salon d'Olonne, où son père est point focal des échanges, n'a pas à interagir directement avec Natalie qui, elle, prend part à la conversation. Il peut ainsi s'abîmer dans la contemplation. Il y a toutefois échange de regards car Natalie le « regard[e] » en disant qu'elle « ne cro[it] que l'accent et la physionomie de ceux qui lui parl[ent] » : Édouard « rougit », Natalie « sourit » (131). Échange qui passe par le corps plus que par le langage et signe d'emblée une communication singulière (un premier aveu ?) entre les personnages, une forme d'abolition de la distance, soit ce que Rousset nomme le « franchissement¹⁴ ».

La séquence insiste en revanche à l'envi sur « l'effet » de la rencontre, « l'impression première produite par la vision », qui « multiplie les termes d'intensité » et fait que la scène « contient la charge affective qui propulse le récit et porte la lecture¹⁵ ». L'émotion éprouvée instantanément par Édouard est tout aussi immédiatement pensée en termes de destin, dans l'évidence que se joue là l'avenir du sujet (et du roman...) : « Je me sentis troublé en la voyant,

¹² J. Rousset, *op. cit.*, p. 42.

¹³ *L'Abencérage* composé en 1810 ne sera publié qu'en 1826, soit après la rédaction d'*Édouard*. Mais Chateaubriand en avait communiqué le manuscrit à Claire de Duras dès 1810. Voir la lettre du 25 mars 1810 (François de Chateaubriand, Delphine de Custine, Claire de Duras, *L'Amante et l'amie. Lettres inédites [1804-1828]*, éd. M.-B. Diethelm et B. Degout, Paris, Gallimard, « NRF », 2017, p. 158).

¹⁴ J. Rousset, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43-44.

j’entrevis mon sort ; mais je ne vous dirai pas que je doutai un instant si je l’aimerais ; cet ange pénétra mon âme de toute part, et je ne m’étonnai point de ce qu’elle me faisait éprouver » (130)¹⁶. La forme contournée, avec la double négation grammaticale et lexicale (« je ne vous dirai pas que je doutai »), est une vraie originalité pour dire par la négative la certitude absolue et immédiate de l’amour. Elle n’est pas sans écho avec un autre *topos* repris ici par Duras : l’insuffisance du langage à dire l’émerveillement et « l’émotion de bonheur *inexprimable* » (130, je souligne) ressentis. En termes stendhaliens on dira que le sujet surpasse le disant : « Ah ! mon ami ! comment vous la peindre ? Si elle n’était que belle, si elle n’était qu’aimable, je trouverais des expressions dignes de cette femme céleste Mais comment décrire ce qui tout ensemble formait une séduction irrésistible ? » (130).

L’amour, moyen de l’idéal

L’insuffisance des mots doit suggérer l’épiphanie d’un absolu, voire d’une transcendance aux nets accents divins. En toute logique Natalie est alors qualifiée d’« ange » et de « femme céleste » (130) : « elle avait l’air d’un ange descendu du ciel » (136). Procédé classique de l’idéalisation, qui conforte les clins d’œil à l’idylle ou au conte de fées qu’on signalait plus haut et qui correspond au *topos* de la première vue¹⁷. Mais, surtout, comment mieux dire que l’amour est une forme d’absolu, la part spirituelle du roman ? Le confirme la récurrence du terme « âme » dans la séquence pour caractériser le plan, l’ordre, sur lequel se situent la rencontre amoureuse et son effet : « cet ange pénétra mon âme de toute part » ; l’amour est « au fond de mon âme », note Édouard, « un trésor de douleur et de délices que je conserverai jusqu’à la mort » (130) ; la voix de Natalie porte « jusqu’au fond de mon âme je ne sais quelles délices qui m’étaient inconnues », précise-t-il encore (131). L’amour complète littéralement l’être ; il apporte la plénitude attendue, sur le mode de la révélation quasi religieuse : « je sentis s’évanouir l’ennui, le vide, l’inquiétude qui dévoraient mon cœur depuis si longtemps ; j’avais trouvé ce que je cherchais et j’étais heureux » (130)¹⁸. À l’inverse, et pour confirmation, le prince d’Enrichemont, pourtant prétendant pressenti de Natalie, être « factice » qui « sait » les sentiments mais ne les « éprouve » pas, n’a, significativement, pas d’âme :

¹⁶ Voir aussi : « Cette première journée que je passai avec elle, et qui devait être suivie de tant d’autres, a laissé comme une trace lumineuse dans mon souvenir » (130) : la narration ultérieure (en termes narratologiques) permet d’apprécier l’effet au long cours de cette scène inaugurale.

¹⁷ Il faudrait y ajouter l’*exceptionnalité*, qui participe de l’idéalisation de l’aimée comme de l’amant : « je l’ai aimée comme nul autre que moi ne pouvait l’aimer » (130) ; « je n’ai vu qu’à elle cette réunion complète de tout ce qui plaît » (131).

¹⁸ De même : « Ah, mon ami ! qu’importe la vie, quand on a senti ce qu’elle m’a fait éprouver ! » (131) ; « je paie de ma vie d’avoir osé l’aimer. Eh bien, je ne m’en repens pas » (130). C’est-à-dire que l’amour a littéralement comblé l’espérance d’une vie. *Rien* de plus ni de mieux ne pourrait être imaginé.

« jamais rien d'involontaire ne trahissait qu'il eût dans l'âme autre chose que ce que l'éducation et l'usage du monde y avaient mis » (133). Se dessine là, à l'orée du roman, une opposition classique, constitutive du romanesque (on la retrouve à l'identique chez Stendhal) entre « passion », « amour », « âme » d'un côté¹⁹ ; « usage du monde », facticité, soit socialité de l'autre. Par où implicitement l'amour est pensé comme l'envers de la socialité et celle-ci, nécessairement, comme entrave à celui-là. Dans cette configuration *Édouard* consonne directement avec le roman romantique plus encore qu'avec la tradition du roman sentimental du tournant du XVIII^e siècle.

Singularités

La singularité de Claire de Duras dans le traitement de la rencontre amoureuse tient à trois éléments essentiels, qui l'éloignent du strict *topos*. D'abord l'organisation et la progression de la séquence. Elle développe moins la scène, par définition singulative, de première vue (traitée en une page, p. 130-131) que les *premiers temps* de la relation Édouard / Natalie, évoqués sur le mode du sommaire (« Depuis ce jour, je retournai chaque jour à l'hôtel d'Olonne » [131]). Ce qui est rapporté de ces premières journées, ce sont des conversations²⁰. La parole remplace ici le portrait : à la vue Duras préfère la voix. Avec une nette progression qui signale l'intimité croissante entre Édouard et Natalie. L'échange est d'abord indirect, Natalie parlant dans le salon non pas à Édouard mais pour lui (« Elle m'adressait rarement la parole ; mais elle m'adressait presque toujours la conversation », en évitant de la laisser tomber sur des sujets étrangers à Édouard [132]). Puis un premier échange direct, dont le sujet porte sur le monde comme lieu de la tromperie (« il est si facile de cacher ses défauts dans le monde »), a lieu au milieu de la petite société du salon (ils ne sont donc pas seuls, même si leur conversation se fait visiblement sur le mode de l'aparté en marge de la conversation générale [135]). Un second échange direct, sur le rapport au monde et au temps de l'enfance, se fait alors en tête-à-tête solitaire, dans le salon quasi désert (l'abbé Tercier est là, mais endormi, p. 140-141). Tant les sujets que les modalités de l'échange rapprochent peu à peu mais inéluctablement les deux personnages.

¹⁹ Voir encore : « Je renfermais au fond de mon âme une passion, qui prenait chaque jour de nouvelles forces » (131). Stendhal de même, dans *De l'amour*, fait de l'âme la caractéristique des êtres sensibles, susceptibles d'amour, par opposition aux êtres prosaïques. Voir X. Bourdenet, « Justifier l'échec. Le discours préfaciel de *De l'amour* », *L'Année stendhalienne*, n° 12, 2013, p. 85-109.

²⁰ Cela témoigne de la prégnance du modèle conversationnel sur le roman durassien. Sur ce point voir B. Gendrel, art. cité.

Ensuite l'incertitude soigneusement entretenue sur les sentiments de Natalie dynamise la séquence en ménageant un minimum de suspense. La séquence, qui thématise habilement « l'indécision » (135) dans le caractère de Natalie²¹, est tout entière écrite du point de vue d'Édouard, dont la préoccupation essentielle est de ne pas faire percevoir son trouble à Natalie²². Il est donc logique que nous n'ayons pas accès au point de vue de Natalie. Toutefois la narration ultérieure permettrait à Édouard d'évoquer l'amour que Natalie lui a ensuite expressément avoué et même l'offre de sa main qu'elle lui a faite. Il se contente d'y faire allusion, par une formule équivoque qui *ne dit pas* littéralement que Natalie l'aime, ce que pourtant Édouard sait pertinemment quand il livre son récit au narrateur premier : « Ma destinée m'a séparé d'elle ; je n'étais pas son égal, *elle se fût abaissée en se donnant à moi* » (130, je souligne). Le subjonctif passé ne fait que poser une hypothèse abstraite, il n'implique aucunement une intention, encore moins un acte concret de Natalie – le relecteur d'*Édouard* sait toutefois qu'elle a effectivement proposé de l'épouser : annonce discrète de ce qui reste à venir sans verrouiller trop le récit. Quelques indices néanmoins suggèrent un intérêt de Natalie pour Édouard dès cette première vue, sans qu'on puisse dire pour autant que le coup de foudre est réciproque. Elle « rougit » (141) au même titre qu'Édouard (131), qui « cr[oi]t lire un peu d'intérêt dans ses yeux » (142). Est-ce pour autant, à ce stade, de l'amour ? Duras semble vouloir différencier l'approche du sentiment amoureux, en jouant de deux modèles qui sont deux rapports au temps : l'immédiateté du coup de foudre et l'acceptation-reconnaissance instantanée du désir (Édouard) ; la maturation du désir et son acceptation progressive (Natalie)²³. C'est envisager différemment la naissance de l'amour. Différence sans doute genrée, car, à lire la tradition romanesque, le coup de foudre est réalité plus masculine que féminine. Ce n'est pas qu'affaire de tradition rhétorique ; c'est d'abord une question sociale : dans un univers patriarcal l'expression du désir féminin ne peut se faire que de manière prudente et voilée²⁴.

²¹ « Personne ne m'est si nécessaire que Mme de C., elle est ma raison, je ne me suis jamais mise en peine d'en avoir d'autre, et à présent que je suis seule je ne sais plus me décider à rien. » (135).

²² « L'idée que madame de Nevers pourrait soupçonner ma passion me glaçait de crainte, et tout mon bonheur à venir me semblait dépendre du secret que je garderais sur mes sentiments » (142).

²³ Plus tard, à Favrange, Natalie dira clairement : « ne savez-vous pas, Édouard, que je vous aime ? Nos deux cœurs se sont donnés l'un à l'autre en même temps » (168). Aveu qui laisse entendre que le coup de foudre a été réciproque lors de la scène de première vue, mais sans l'affirmer formellement, car il est difficile, paradoxalement, de référer le « en même temps » à un moment précis du récit. Quoi qu'il en soit, l'attitude fuyante de Natalie (elle évite Édouard) avant l'aveu explicite à Favrange, son alternance entre « air sérieux et glacé » (147) et « douceur » ou « bonté » (149), suggèrent chez la jeune femme à la fois la conscience de son désir et une difficulté à l'accepter, encore plus à le manifester, spontanément.

²⁴ Voir Lucie Nizard, « Désirer sa défaite. Aveux du désir féminin dans *Édouard et Olivier ou le Secret* de Claire de Duras », dans X. Bourdenet (dir.), *Lectures de Claire de Duras, op. cit.*, p. 69-81.

Enfin, l'amour dans cette séquence apparaît sur fond d'un éventail affectivo-moral large qui l'inclut dans toute une série de sentiments déclinant le paradigme du lien empathique à l'autre. L'Éros n'apparaît que comme une de ses modalités : sans doute est-il question ici plus de gradation que de différence de nature. Ainsi, on ne peut qu'être frappé de l'omniprésence dans la séquence de l'amitié. Le maréchal voit dans le père d'Édouard « [son] ami », « [son] excellent ami » (126), « l'ami de toute [sa] vie » (137) ; à Édouard qui lui demande si elle a quelque « amie intime » quand la conversation de salon porte sur l'anecdote d'un « dévouement » superlatif (134), Natalie répond par l'affirmative (Mme de C.). L'énonciation est au diapason de l'énoncé, Édouard s'adressant dans son cahier au narrateur premier en l'appelant « mon ami » (130, 137). Se dessine là discrètement une petite communauté d'âmes sensibles, sorte de *happy few*, que cimenter le partage des mêmes valeurs fondées sur l'empathie et la sollicitude envers l'autre²⁵. Elle se traduit concrètement encore par la « bonté » (136, 141) dont font preuve Natalie et le maréchal au moment de la mort du père d'Édouard²⁶ et surtout par le partage des larmes (Natalie pleure comme Édouard au moment de la mort du père [138] mais aussi quand Édouard lui raconte comment il a sauvé un enfant menacé de noyade [141]). L'empathie est encore visible, au début et à la fin de la séquence, à la manière dont le maréchal s'identifie à l'ami : « Amenez *notre* Édouard », dit-il au père (126) avant de dire au fils que la mort de ce dernier est « *notre* malheur » (137, je souligne). Le déterminant possessif est la traduction grammaticale du principe empathique, presque d'une éthique du *care*.

L'Éros et le *paterfamilias* ; le désir et la loi

En peignant l'entrée dans le monde et la naissance de l'amour, la séquence invite à penser la manière dont Duras articule roman d'apprentissage et roman sentimental, ce qui revient à dire que l'amour ne peut se penser en dehors du social et *vice versa*. Mais selon quelles modalités ? Tout l'enjeu de la séquence, programmant en cela exactement le roman, est de montrer que dans son rapport à la loi sociale, incarnée par la figure paternelle, l'amour est principe tout autant transgressif que potentiellement conservateur.

²⁵ Par où les héros de Claire de Duras sont bien des incarnations du romanesque, sûrs qu'ils sont de leur *générosité* au sens classique, cornélien, du terme : « La passion qui produit tous les fruits de la faiblesse est cependant ce qui met l'homme de niveau avec tout ce qui est grand, noble, élevé. Il nous semblait quelquefois, que nous étions capables de tout ce que nous lisions de sublime ; rien ne nous étonnait, et l'idéal de la vie nous semblait l'état naturel de nos cœurs, tant nous vivions facilement dans cette sphère élevée des sentiments généreux. » (179).

²⁶ Natalie tente d'abord de le « ranimer » et dirige les soins qu'on lui donne « avec une présence d'esprit admirable » (136) ; le maréchal ne se dérobe pas à sa promesse d'accueillir Édouard chez lui s'il venait à devenir orphelin : « de ce jour je remplace celui que vous venez de perdre ; vous restez chez moi » (137).

La loi des pères

On ne peut qu'être frappé par la prédominance dans la séquence de la figure paternelle. L'entrée dans le monde comme la découverte de l'amour se fait sous l'égide des pères. L'hôtel d'Olonne symbolise un monde patriarcal. Il est le lieu du, et même des, père(s). On notera que contrairement à *Ourika* (avec le salon de Mme de B.) et *Mémoires de Sophie* (avec celui de la grand-mère), le salon d'Olonne est un espace masculin où les conversations concernent prioritairement les institutions et l'autorité (l'organisation de la magistrature en l'occurrence dans la discussion inaugurale de la séquence, mais aussi l'armée et le modèle guerrier qu'implique le grade de « maréchal » d'Olonne). Les figures féminines sont rejetées en dehors de l'hôtel. Les mères sont mortes : celle d'Édouard non seulement meurt symboliquement juste avant notre séquence mais elle s'était expressément prononcée contre l'entrée de son fils à l'hôtel d'Olonne au motif qu'il ne faut pas, à ses yeux, « sortir de son état » (129)²⁷ ; celle de Natalie est également morte (il n'y sera même pas fait allusion). Seule surgit fugacement la figure de sa grand-mère (140), mais comme extérieure à l'espace-temps de l'hôtel. Morte, elle est renvoyée à un autrefois (le monde clos de l'enfance) et à un ailleurs campagnard (Faverange), chronotope de la « chevalerie » (141) : doublement lointaine, comme désactualisée.

À l'inverse les figures paternelles s'imposent par leur massive présence. Quand bien même le père d'Édouard meurt, il est aussitôt remplacé par un père de substitution (le maréchal d'Olonne, qui lui répète à l'envi qu'il lui « reste encore un père » [137]), comme si la disparition du père relevait de l'impossible, de l'impensable. L'hôtel d'Olonne est immédiatement identifié par Édouard au « toit paternel » (129). Le père est le destinataire du roman d'apprentissage. L'arrivée à Paris, l'entrée à l'hôtel d'Olonne sont non seulement accompagnées mais programmées par le père d'Édouard, et médiatisées par ses discours²⁸. De même, symboliquement, l'entrée en scène de Natalie est précédée et annoncée par son père : le retour du maréchal de Fontainebleau à Paris anticipe très exactement celui de Natalie, qui marche, littéralement, sur ses pas²⁹. Le père d'Édouard est clairement posé en mentor. Le respect et l'admiration qu'il suscite dans le salon d'Olonne (136) en font une figure d'autorité incontestée

²⁷ « Respectons les convenances sociales ; admirons même la hiérarchie des rangs, elle est utile, elle est respectable ; d'ailleurs n'y tenons-nous pas notre place ? mais gardons-la cette place ; on se trouve toujours mal d'en sortir », avait-elle dit (124). Le désir d'entrer dans le monde, emblématisé par Paris, place Édouard clairement du côté de son père : « le désir de voir des choses nouvelles [...] me mettait du parti de mon père, et me laissant ardemment souhaiter d'avoir vingt ans pour aller à Paris, et pour voir le maréchal d'Olonne » (124).

²⁸ « J'examinais avec une vive curiosité ce qui avait fait si souvent le sujet des conversations de mon père, et cette société dont il m'avait parlé tant de fois » (126).

²⁹ « M. le maréchal d'Olonne [...] était à Fontainebleau, d'où il ne devait revenir que dans quinze jours » (125) ; « Natalie est restée à Fontainebleau, dit M. le maréchal d'Olonne à mon père ; je l'attends ce soir » (129).

qu'Édouard entend prendre pour « guide et pour juge de [ses] actions » (138) : « il était ma force, ma raison ; ma persévérance », pensera-t-il, désespéré, au moment de sa mort (138). Il en va de même pour Natalie, qui « voulait lui prouver qu'elle se souvenait de ce qu'il lui avait autrefois enseigné ; elle répétait les graves leçons de mon père, et le choix de ses expressions semblait en faire des pensées nouvelles » (130). Ce profond respect teinté d'admiration idéalisante pour le père transpose très probablement l'attitude de Claire de Duras face à son propre père, qu'elle vénérât³⁰. De même encore, une fois son père mort, Édouard voit sa carrière prise en mains par le maréchal d'Olonne (« [il] me dit que, pendant mon absence, il s'occuperait de moi » [141-142]).

Si le père fait figure de référence pour l'entrée dans le monde, quelles valeurs incarne-t-il ? La loi patriarcale est claire : elle est celle d'un formatage de l'individu par l'institution. En cela elle est foncièrement conservatrice. C'est tout le sens de la discussion politique qui ouvre la séquence sur les mérites comparés du « jury » anglais et de l'organisation de la magistrature française, y compris la vénalité des charges (127-128). Significativement, c'est le père d'Édouard, et non le maréchal d'Olonne, grand aristocrate qui fréquente la cour, qui défend le modèle français, là où on aurait attendu plutôt l'inverse, à savoir que l'avocat roturier défende, par intérêt de classe, le modèle d'un pays, l'Angleterre, où l'ouverture des possibles, des carrières, la mobilité sociale, la reconnaissance des mérites sont plus nettes et donc où il pourrait prétendre à une carrière et à un rang illustres³¹. Les réactions dans le salon sont d'ailleurs éloquentes : « je les entendis qui disaient entre eux qu'un tel homme occuperait en Angleterre les premières places » (136), soit exactement ce que se dira Édouard et ce qu'on lui dira³². Pourtant le père d'Édouard défend un modèle socio-politique monarchique d'Ancien Régime qui veut voir dans « notre système judiciaire l'ouvrage perfectionné de la civilisation » (127). Sa conclusion dénie à l'individu la primauté sur l'institution, ce qui revient à dire que l'initiative, la valeur, le mérite individuels ne peuvent prévaloir sur la structure qui lui préexiste : « En Angleterre l'institution repose sur les individus ; ici les individus tirent leur lustre et leur valeur de l'institution » (128), soit le principe d'une pensée conservatrice du *statu quo* socio-politique. Et cela alors même qu'il tient ce discours dans le lieu où le mérite personnel est reconnu et pourrait remettre en question, faire évoluer les hiérarchies instituées,

³⁰ Voir M.-B. Diethelm, « Claire de Duras : une œuvre romanesque au-delà du genre », dans X. Bourdenet (dir.), *Lectures de Claire de Duras*, op. cit., p. 34-37 et sa « Préface » à notre édition de référence, p. 31-35.

³¹ Le père d'Édouard a pourtant bien des aspects *progressistes*, qui s'élève contre certaines mœurs d'Ancien Régime, notamment les « mariages d'enfants » (Natalie a été mariée à douze ans au duc de Nevers) : « L'usage les autorise, dit mon père ; mais je n'ai jamais pu les approuver. » (130).

³² Notamment lors du bal chez l'ambassadeur d'Angleterre : voir p. 155-156 et 158.

car dans le salon d'Olonne « la supériorité de son esprit semblait l'avoir placé tout à coup au-dessus de ceux qui l'entouraient ; et ses beaux cheveux blancs ajoutaient encore l'autorité et la dignité à tout ce qu'il disait » (127). Que le discours du père roturier soit d'une certaine manière ici à contre-emploi ne fait que souligner la force d'une institution sociale que rien, pas même des modèles étrangers fort proches³³, ne semble pouvoir faire vaciller.

L'amour contre le père

L'amour le pourra-t-il ? Il semble *a priori* que oui. De fait, il est clairement pensé par Édouard comme contrevenant à la loi paternelle. En cela l'amour est force transgressive, qui joue contre le père : schéma classique, donnée topique qu'ont fixés tout autant la comédie (voir Molière) que la tragédie (voir Corneille, *Le Cid*), mais qui prend ici une dimension nouvelle car articulée à la problématique de la place *sociale* du jeune homme. D'une part, cette dernière rend l'amour littéralement inconcevable par le père :

L'idée que je pusse aimer madame de Nevers était si loin de mon père, qu'il n'eut pas le moindre soupçon [...]. Mon père assurément ne manquait ni de sagacité ni de finesse d'observation ; mais il avait passé l'âge des passions, il n'avait jamais eu d'imagination, et le respect des convenances régnait en lui à l'égal de la religion, de la morale et de l'honneur. (131).

Le modèle offert par le père est celui d'une dissociation de l'entrée dans le monde et de l'entrée dans l'Éros (la mère, visiblement aimée du père, n'a évidemment jamais franchi les portes de l'hôtel d'Olonne). Symboliquement la « carrière » (132) qu'il propose à son fils est celle d'une insertion réussie dans le monde, où le roturier peut conquérir une place enviable, et même le « respect » (127), voire « l'admiration » (136), mais à condition que le désir reste extérieur à ce même univers, que cette place ne soit pas traduite en lieu du fantasme. La mort du père ouvre un tel scénario à Édouard : il pourrait remplacer son père. Il en a d'emblée, on l'a vu, le bon ton et sans doute le talent, sinon déjà l'aisance dans le salon. Scénario aussitôt invalidé par Édouard, qui s'exclamera *a posteriori*, dans son cahier : « Quelle longue carrière pourrait me rendre le bonheur d'un tel amour ! » (132). Ajoutons que l'amour d'Édouard pour Natalie est tout aussi inconcevable par le père de la jeune femme, qui la projette dans un remariage avec le prince d'Enrichemont (« je savais que M. le maréchal d'Olonne désirait qu'il épousât sa fille » [133] ; il pense, naturellement, en termes de mariage, pas d'amour).

³³ « Sept lieues de distance séparent le bonheur et le désespoir » (158), constatera, amèrement, Édouard, c'est-à-dire l'Angleterre de la France, le pays où il pourrait conquérir Natalie de Nevers et prétendre aux premières places du pays où ces deux désirs sont barrés. L'Angleterre est très présente dans *Édouard*, modèle politique d'une méritocratie plus nette, d'une reconnaissance de la valeur de l'individu et d'une mobilité sociale accrue. Significativement c'est au bal donné par l'ambassadeur d'Angleterre, et expressément convié par ce dernier, qu'Édouard franchira la barrière symbolique et matérielle qui le sépare, lui roturier, de la piste de danse réservée aux aristocrates (153-157).

D'autre part, l'amour qu'Édouard éprouve instantanément pour Natalie, contribue à lui faire oublier sa place :

Je n'avais presque pas senti cette infériorité dans les premiers jours ; maintenant elle commençait à peser sur moi : je me défendais par le raisonnement ; mais le souvenir de madame de Nevers était encore un meilleur préservatif. Il m'était bien facile de m'oublier quand je pensais à elle, et j'y pensais à chaque instant. (134).

Et bientôt il lui fait oublier jusqu'à son père. Significativement, au moment de la mort de ce dernier, la figure de Natalie s'impose non pas comme consolation mais comme effacement du chagrin, souligné par le sentiment de culpabilité d'Édouard au moment même où, dans sa chambre, il est en proie à la douleur de la perte :

[...] enfin, je levai les yeux par hasard, et j'aperçus un portrait de madame de Nevers ; indigne fils ! en le contemplant je perdis un instant le souvenir de mon père ! Qu'était-elle donc pour moi ? Quoi ! déjà, son seul souvenir suspendait dans mon cœur la plus amère de toutes les peines ! Mon ami, ce sera un sujet éternel de remords pour moi que cette faute dont je vous fais l'aveu ; non, je n'ai point assez senti la douleur de la mort de mon père ! » (138).

[...] j'aurais donné mille fois ma vie pour racheter quelques jours de la sienne ; mais quand je voyais madame de Nevers, je ne pouvais pas m'empêcher d'être heureux. » (139).

Effacement du père et de sa loi, l'amour désassigne Édouard de sa généalogie et de sa place, dessinant ainsi l'espace possible d'une autre pensée des rapports interindividuels, plus égalitaires – l'empathie, qu'on relevait plus haut, dont Natalie fait preuve spontanément envers Édouard en est un premier indice. Notre séquence témoigne ainsi déjà d'un des traits généraux du roman durassien, qui fait confiance à la mise en scène du sentiment pour interroger la loi sociale, notamment dans sa traduction patriarcale. Le roman sentimental viendrait alors penser les apories du roman d'apprentissage et potentiellement les résoudre de manière plus ou moins utopique.

L'honneur au cœur

Toutefois la place et la représentation de l'amour dans cette séquence de première vue sont d'emblée plus retorses et invitent à nuancer sa portée transgressive. Car par bien des aspects *au cœur même de l'érotique* se faufile la loi du père, par des biais subtils.

Il s'agit d'abord des échos entre la discussion politique et la rencontre amoureuse autour d'un même principe, fondateur de la société patriarcale : celui de l'honneur³⁴. Dans la première

³⁴ Sur la question de l'honneur dans *Édouard*, voir Chantal Bertrand-Jennings, *D'un siècle l'autre. Romans de Claire de Duras*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2001, p. 62-66, et Bertrand Marquer, qui a montré que l'honneur ne parvient toutefois plus à constituer un code social *effectif*, ce qui est le symptôme d'une crise axiologique liée à la Révolution que traduisent les romans de Claire de Duras (« “[B]raver d'un front audacieux l'opinion publique” : éthique aristocratique et passion démocratique », dans X. Bourdenet (dir.), *Lectures de Claire de Duras*, *op. cit.*, p. 275-285).

discussion de salon le père d'Édouard défend, on l'a vu, le modèle judiciaire français. Il le fait au nom de cette valeur clairement énoncée de l'honneur, dont Montesquieu, auquel Duras renvoie ici implicitement, avait fait dans *De l'esprit des lois* le principe du système monarchique : « Notre magistrature, dit-il, a pour fondement l'honneur et la considération, ces grands mobiles des monarchies » (127). La « considération » s'entend à la fois comme le respect et la réputation. Honneur et considération seront très exactement les leviers du drame qui, à la fin du roman, avec la calomnie lancée par le duc de L. et d'Herbelot, empêcheront définitivement le mariage d'Édouard et Natalie. Mais même avant cet épisode, dès notre séquence inaugurale, honneur et considération s'imposent au cœur du récit de la première vue. Car en relatant l'éblouissement de la rencontre, Édouard note aussitôt : « Ma destinée m'a séparée d'elle ; je n'étais pas son égal, elle se fût abaissée en se donnant à moi : un souffle de blâme eût terni sa vie » (130). Où le risque du « blâme » (soit l'inversion de la « considération ») et le maintien d'une conception hiérarchisée des positions sociales (« elle se fût abaissée ») disent combien le coup de foudre ne déracine pas le principe de l'honneur, profondément intériorisé par Édouard, ce qui limite la portée transgressive du désir. On comprend dès cette séquence que la ligne de conduite d'Édouard sera l'expression d'une morale virile et patriarcale : « Le déshonneur ! c'est comme l'impossible ; rien à ce prix », dira-t-il plus tard (176). Placer la scène de première vue à l'hôtel d'Olonne revient à l'inscrire dans et en un sens la phagocyter par l'emblème même de l'honneur d'Ancien Régime. Les premières réactions d'Édouard en témoignent : « Je ne sais quel sentiment de respect vous saisissait, en parcourant cette vaste maison, où plusieurs générations s'étaient succédé, faisant *honneur* à la fortune et à la puissance plutôt qu'elles n'en étaient *honorées* » (126, je souligne). De manière plus retorse encore, dans la séquence les premières mentions du verbe « aimer », certes dans son sémantisme faible (amitié et non amour), sont immédiatement liées à la question de l'honneur, et sont, significativement, le fait d'une figure paternelle (le maréchal) : « Mon *ami*, lui dit-il, mon excellent *ami* ! Savez-vous Édouard que vous venez chez l'homme qui *aime* le mieux votre père, qui *honore* le plus ses vertus ; et qui lui doit une reconnaissance éternelle ? » (126, je souligne). De biais, mais de manière insistante, l'honneur s'impose comme impératif catégorique au cœur même de l'érotique.

Le traitement de la figure de Natalie et de la discussion la plus *intime* de la séquence rapprochent encore l'amour du chronotope patriarcal. On a vu qu'à la mort de son père, Édouard oublie momentanément sa douleur et son père en contemplant un portrait de Natalie (138) : l'amour effacerait donc le père. Mais *en même temps* ce portrait fait écho aux « tableaux de famille, qui portaient des noms historiques et chers à la France » (126) ornant le salon de l'hôtel

d'Olonne : ils inscrivent Natalie dans une généalogie irréductible, constitutive de l'identité (« le passé dans cette maison servait d'ornement au présent » [126]). De même, dans l'entretien en tête-à-tête, intime donc, qu'on évoquait plus haut, là où Édouard dit n'avoir « plus de souvenirs » (140), comme si la rencontre amoureuse ouvrait un espace neuf, inconnu, significativement Natalie le *réassigne* elle-même à son passé et à sa généalogie en lui réclamant le récit de son enfance : « Cherchez dans votre mémoire [...]. Si vous voulez que je pense quelquefois à vous quand vous serez parti, il faut bien que je sache où vous prendre, et que je n'ignore pas comme à présent tout le passé de votre vie. » (141). En tournant le regard vers le passé plus que vers l'avenir, elle bloque symboliquement l'imaginaire des possibles que pourrait faire lever la rencontre amoureuse, d'une part en revenant à l'amont de la rencontre, d'autre part en posant une conception de l'individu comme produit de sa lignée.

Enfin la leçon chrétienne vient conforter la loi et l'emprise patriarcales. Au moment de la mort du père d'Édouard, le maréchal console le jeune homme par ces mots : « votre père était un chrétien, vous l'êtes vous-même ; un autre monde nous réunira tous. » (137). Or l'espérance d'un au-delà heureux, de la réunion éternelle enfin permise par la mort, sera précisément le mode sur lequel le héros projetera la relation amoureuse avec Natalie. Lui, qui n'imagine pas possible l'union en ce monde-ci contrairement à Natalie, confiera plus loin à l'aimée : « nous serons unis après la mort, [...] elle sera le commencement de notre éternelle union. » (178)³⁵. Dans le roman c'est donc la figure paternelle qui aura *la première* posé cette espérance par ailleurs fondatrice de la relation amoureuse. Sa réitération sonnera par la suite non seulement comme le désir du sujet mais comme le rappel de la voix et de la loi des pères – hypostases de Dieu le Père.

« Il ne fait aucun doute que dans *Édouard* le malheur des héros vient des pères », affirme Chantal Bertrand-Jennings³⁶. La première séquence parisienne du roman montre comment cette logique, tragique, se met en place. En articulant la scène de première vue, qui est découverte de l'Éros, à celle de l'entrée dans le monde, qui est ouverture d'une « carrière » possible, Claire de Duras revitalise le roman sentimental par le roman d'apprentissage. Ce faisant elle montre combien l'amour peut être manière de penser le social et, inversement, comment le social

³⁵ Voir aussi : « l'âme ne meurt pas, elle aime encore après la vie, elle aime toujours. Pourquoi dans cet autre monde ne serions-nous pas unis ? » (175) ; « nous nous retrouverons dans une autre vie, bien-aimée de mon cœur » (190).

³⁶ Ch. Bertrand-Jennings, *D'un siècle l'autre*, op. cit., p. 61.

informe la relation amoureuse. Dans un cas comme dans l'autre, la loi du père semble médiatiser et le rapport au monde et le rapport à l'autre. Le(s) père(s) ou comment s'en débarrasser ? *Édouard* apparaît ainsi comme une manière de penser par le roman, dans ce qu'il a de plus traditionnellement *romanesque* (le *topos* amoureux), les tensions d'un moment – le premier XIX^e siècle – qui doit négocier entre restauration d'une société patriarcale monarchique et libre invention de soi démocratique. Avant l'hôtel de La Mole, l'hôtel d'Olonne est un *nexus* érotico-socio-politique.

Xavier BOURDENET, Université Rennes 2, CELLAM