

« Je ne suis point un héros de roman »
Devenir sujet : les voix empêchées de Claire de Duras

Florence FILIPPI

« Je ne suis point un héros de roman¹ » : cette déclaration peut sembler pour le moins paradoxale sous la plume d'un personnage de fiction. Elle apparaît pourtant dans la lettre d'ouverture d'*Olivier ou le Secret* sous la plume du Comte de Nangis, lequel répond ainsi aux reproches d'indifférence de sa femme en refusant d'incarner un idéal d'héroïsme hérité du roman sentimental². Ce refus d'un être de papier peut aussi se lire comme une métalepse ironique, brouillant la frontière entre l'univers diégétique et la conscience du personnage de son propre statut fictionnel. En niant son appartenance au cadre romanesque, l'épistolier désamorce d'emblée les attentes attachées au modèle du « héros » qui domine encore une large part de la production narrative du début du XIX^e siècle. Dans *Le personnel du roman*³, Philippe Hamon défend l'hypothèse que le « héros » est d'abord une fonction structurale et un effet de lecture ; or, le Comte de Nangis refuse précisément de se conformer à cette fonction, et revendique une singularité qui le place à distance des archétypes littéraires. Au-delà du paradoxe, cette phrase engage donc une réflexion métapoétique sur les stéréotypes construits par les récits, et la possibilité, au seuil du XIX^e siècle, d'inventer un roman affranchi des conventions, miroir d'une société appelée à repenser ses propres principes.

L'œuvre de Claire de Duras occupe une place singulière au sein de l'héritage post-rousseauiste : tout en reprenant certains codes du roman sentimental, elle interroge les assignations de genre, les inégalités de classe et les présupposés raciaux qu'il perpétue sous couvert de sensibilité morale. Nous verrons ainsi comment son œuvre esquisse une autre voie romanesque ; celle d'un récit plus introspectif, qui substitue à l'accomplissement amoureux et à la linéarité des récits héroïques, les silences et les déchirures des subjectivités empêchées. Par

¹ Claire de Duras, *Olivier ou le Secret*, Lettre première du Comte de Nangis à sa femme, in *Œuvres romanesques*, édition de Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2023, p. 217. Les références postérieures aux romans de Claire de Duras renverront toutes à cette édition et seront désormais données dans le corps du texte, entre parenthèses.

² Certains passages de cet article font l'objet d'approfondissements dans l'ouvrage suivant : Florence Filippi, *Le Cœur seul. Vestiges de l'amour et ferments de la liberté dans l'œuvre de Claire de Duras*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2025.

³ Philippe Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart* d'Émile Zola (1983), Paris, Droz, coll. « Titre courant », 1998.

ce geste, elle ouvre un espace narratif où les figures romanesques cessent d'être des modèles à imiter, et se présentent comme des êtres en lutte. Ses personnages ne s'offrent plus en exemples, mais en révélateurs d'une faillite de l'ordre social postrévolutionnaire. En déplaçant ainsi les conventions du roman sentimental, Claire de Duras inscrit la question politique sur le terrain de l'intime et témoigne, avec une lucidité désenchantée, de l'échec des promesses d'émancipation dans un monde encore marqué par de profondes inégalités structurelles.

Ceci n'est pas un roman sentimental

L'appartenance de l'œuvre romanesque de Claire de Duras au genre sentimental peut être mise en question, tant elle semble s'écarter des codes qui le définissent traditionnellement. Parce que son œuvre partage une certaine parenté thématique et formelle avec le roman sentimental de la fin du XVIII^e siècle, elle a été *de facto* assimilée à cette catégorie générique, qui a contribué à reléguer la production pourtant foisonnante des femmes du premier XIX^e siècle dans une classification (pour ne pas dire une assignation) commode dans un genre littéraire encore secondarisé. Brigitte Louichon dresse le constat de cette relégation dans la préface de *La littérature en bas-bleus : une question de genre et de nombre* :

En effet, la période post-révolutionnaire, le Consulat et l'Empire dessinent un espace littéraire assez clairement cartographié. Aux femmes, le roman sentimental ou d'éducation, et aux hommes, le reste. On louange celles qui acceptent la situation, comme Mme Cottin ou Mme de Souza. Mais pour celles qui cherchent à déplacer le champ des possibles, le discours est nettement moins aimable⁴.

Les œuvres de Claire de Duras ne sauraient donc se réduire aux prémices d'une sensibilité romantique, caractérisée par un lyrisme des sentiments empêchés. Elles se distinguent par une galerie singulière d'anti-héros qui choisissent la fuite plutôt que la soumission aux conventions sociales et aux masques admis. À défaut de pouvoir s'opposer aux préjugés du monde, Ourika, Édouard et Olivier préfèrent le retrait, la solitude ou la disparition à la révolte ouverte. Aussi le cadre admis du roman sentimental devient-il un prétexte et un refuge formel convenable pour accueillir la voix de ceux que l'on condamne habituellement au silence. Les trois récits

⁴ Brigitte Louichon, « La littérature en bas-bleus : une question de genre et de nombre », *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 11.

n'exaltent pas l'amour, mais en dévoilent au contraire les entraves et les conséquences tragiques.

Le roman sentimental se mue ainsi, dans l'œuvre durassienne, en espace de contestation discrète, où la norme amoureuse devient prétexte à la mise en cause des hiérarchies et des assignations. Dans son essai *Parlez-moi d'amour*⁵, Ellen Constans montre que le roman sentimental repose sur une poétique narrative bien établie. L'amour n'y est pas conçu comme simple passion ou désir, mais comme valeur absolue et principe structurant l'ensemble du récit et du parcours des personnages. L'intrigue suit généralement un principe narratif récurrent : une rencontre initiale entre un homme et une femme désignés d'emblée comme partenaires potentiels, suivie d'une discordance (obstacles sociaux, moraux, psychologiques), puis d'une conjonction finale, heureuse ou malheureuse, parfois déplacée dans l'au-delà. Cette trame, héritée de Mme de La Fayette, l'abbé Prévost ou Rousseau, s'accompagne d'un système binaire (lui/elle ; désir/devoir ; raison/sentiment) et d'une écriture fondée sur l'émotion, l'identification et le moralisme à visée édifiante. L'univers déployé par le roman sentimental est souvent clos, harmonieux ou idéalisé, ce qui renforce sa fonction de consolation ou d'enseignement moral. Le lectorat, conçu comme majoritairement féminin, est invité à une lecture empathique dans un cadre socio-littéraire qui assigne aux femmes le registre de l'émotion et du privé. Le roman sentimental repose donc sur une codification dont les variantes thématiques dépendent du sexe, de l'âge ou de la condition sociale des protagonistes, et c'est précisément dans la déconstruction de ces codes que l'œuvre de Claire de Duras trouve son originalité.

Dans *Ourika*, l'amour perd son statut de valeur absolue pour devenir le signe même de l'exclusion sociale intériorisée. L'intrigue s'écarte du schéma attendu : il n'y a ni rencontre fondatrice (Charles est le frère adoptif d'Ourika) ni résolution possible, puisque l'inégalité raciale est présentée comme un obstacle irréductible à leur union. L'échec amoureux n'est donc pas un simple épisode narratif, et constitue la structure même du récit, car Ourika ne souffre pas d'un amour contrarié, mais de l'impossibilité même d'être aimée. Ce n'est d'ailleurs qu'à travers le discours d'autrui, celui de la marquise de B., que le sentiment d'Ourika pour Charles est désigné comme de l'amour : « Si vous n'étiez pas folle d'amour pour Charles, vous prendriez fort bien votre parti d'être négresse. » (p. 101.) La jeune femme découvre alors que l'amour qu'elle éprouve est perçu, aux yeux de la société blanche qui prétend l'avoir intégrée,

⁵ Ellen Constans, *Parlez-moi d'Amour. Le roman sentimental des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Presses Universitaires de Limoges, 1999.

non seulement comme impossible, mais comme coupable : « C'était comme la lumière qui pénétra une fois au fond des enfers, et qui fit regretter les ténèbres à ses malheureux habitants. Quoi ! j'avais une passion criminelle ! c'est elle qui, jusqu'ici, dévorait mon cœur ! » (p. 102.) La transgression réside dans la nomination extérieure du sentiment : tant que ce dernier n'est pas nommé, il reste vivable ; dès qu'il l'est, il devient fautive. Dès lors, ce n'est pas l'amour en soi qui tue Ourika, mais l'impossibilité de se percevoir comme aimable en raison de l'ordre racial qui structure la société et détermine les limites de la reconnaissance affective :

Mais qu'ai-je donc fait pour qu'on puisse me croire atteinte de cette passion sans espoir ? Est-il donc impossible d'aimer plus que sa vie avec innocence ? Cette mère qui se jeta dans la gueule du lion pour sauver son fils, quel sentiment l'animait ? Ces frères, ces sœurs qui voulurent mourir ensemble sur l'échafaud, et qui priaient Dieu avant d'y monter, était-ce donc un amour coupable qui les unissait ? L'humanité ne produit-elle pas tous les jours des dévouements sublimes ? Pourquoi donc ne pourrais-je aimer ainsi Charles, le compagnon de mon enfance, le protecteur de ma jeunesse ?... Et cependant, je ne sais quelle voix crie au fond de moi-même, qu'on a raison, et que je suis criminelle. (p. 102)

La culpabilité émane de ce monologue intérieur où le doute se transforme en auto-condamnation. Les tentatives de justification morale échouent, et la parole d'Ourika se trouve peu à peu colonisée par la voix de la marquise, symbole de l'ordre dominant. Le récit révèle une véritable scission du moi : Ourika devient à la fois juge et coupable d'un amour perçu comme illégitime, non pour des raisons morales, mais en raison d'une assignation raciale. Le texte montre ainsi la violence d'une norme sociale qui s'infiltré jusque dans la conscience et le langage du sujet. Dans le canon du roman sentimental, l'amour est toujours donné et perçu par les protagonistes comme une valeur fortement positive. Il justifie et glorifie les épreuves et les souffrances subies pour accéder au bonheur. Ici, non seulement l'idéal amoureux est impossible à déployer, mais il est même dénoncé comme contraire à l'épanouissement du personnage.

Cet exemple montre que la problématique centrale d'*Ourika*, *Édouard* et *Olivier* ou *le Secret* ne se réduit pas à l'expression contrariée d'un amour impossible, mais réside davantage dans le regard qui dénie au sujet la légitimité de son affect. Ainsi, son écriture subvertit le modèle : elle en conserve l'émotion et la profondeur affective, tout en en déconstruisant les illusions, ouvrant la voie à une forme romanesque plus lucide, mais aussi plus engagée. L'hypothèse que l'amour ne soit pas, en soi, le véritable drame des protagonistes se voit corroborée par la récurrence de cette assignation affective. Le sentiment est nommé par une figure extérieure dont le discours impose une lecture sentimentale erronée. Dans *Olivier*, cette tension atteint un point d'acuité particulièrement révélateur. Dans la lettre V de la première partie, la Comtesse de Nangis rapporte à la Marquise de C. une conversation qui illustre cette

volonté du monde social de ramener la singularité d'un tempérament mélancolique dans les cadres normés d'un récit sentimental :

[...] déjà plusieurs fois, on a cru Olivier amoureux sans qu'il le fût, sa mélancolie habituelle donne à sa galanterie l'apparence du sentiment, il a près de toutes les femmes cette douceur, cette expression tendre qu'on peut si facilement prendre pour de l'amour, et qui est peut-être son plus grand charme. (p. 226)

Le motif du malentendu affectif montre combien les normes sociales de l'amour sont à la fois projetées sur les sujets et inaptes à rendre compte de leur vérité intérieure. À défaut de connaître le véritable secret d'Olivier, l'entourage produit du sens en projetant sur le héros des passions qui ne sont jamais confirmées. Ce procédé instaure une critique subtile des conventions du roman sentimental, en introduisant une dissociation entre l'effet perçu et la réalité des affects. Le personnage est assigné à des schémas amoureux préétablis, reflétant les attentes normatives de la société mondaine. Dès lors, *Olivier ou le Secret* ne traite peut-être pas d'un amour contrarié ou impossible au sens traditionnel, mais d'un empêchement plus radical encore : l'impossibilité, pour le héros, de dire, ou même de savoir, qu'il n'est pas en mesure d'aimer.

De même, dans *Édouard*, l'amour se présente non pas comme un accomplissement, mais comme une épreuve, un déséquilibre entre la vérité intérieure et les lois sociales qui disloquent le sujet au lieu de l'édifier. Ce renversement paradigmatique du roman sentimental est particulièrement lisible dans la scène de confrontation entre Édouard et le maréchal d'Olonne, alors que le héros doit s'éloigner de Mme de Nevers pour ne pas la déshonorer par sa présence. Le maréchal de Nevers joue alors son rôle de substitut paternel et lui adresse une mise en garde : « Ne croyez pas, Édouard, que l'amour soit toute la vie. — Je n'en désire point une autre, lui dis-je. — Ne perdez pas votre avenir. — Je n'ai plus d'avenir. » (p. 101) L'abdication du héros révèle une fracture essentielle entre l'amour et le projet de vie, figeant le roman de formation dans une impasse. Contrairement au modèle hérité du roman didactique du XVIII^e siècle, dans lequel l'amour constitue une étape vers la maturité morale, Claire de Duras dévoile ici un amour qui n'édifie rien, ne permet aucune évolution, mais enferme le héros dans un présent figé. En ce sens, le refus d'Édouard d'envisager un autre avenir prend valeur symbolique : il ne s'agit pas seulement d'une impasse affective, mais d'un refus de roman. Là où le maréchal d'Olonne propose une bifurcation possible, un autre récit, Édouard s'enfonce dans un repli fataliste. Son amour pour Mme de Nevers n'a rien d'héroïque ni d'élévé : il est un empêchement, un embarras social que seule la fuite semble pouvoir résoudre. Il n'y a pas de place pour son amour, ni dans

la société, ni dans la narration et c'est cette exclusion qui signe l'échec du roman sentimental. Le héros abandonne la fiction de soi, c'est-à-dire la possibilité même d'un récit.

Ainsi, dans *Édouard* comme dans *Ourika* et *Olivier*, l'amour ne constitue pas un moteur narratif, mais un principe d'effondrement. Ces récits interrogent les promesses du roman sentimental pour en détourner les codes, et ouvrir un autre espace narratif, celui d'un désenchantement radical.

Anti-héroïsme et crise du personnage

Dans les trois romans, ce n'est donc pas l'amour qui est l'élément déclencheur de la crise existentielle du héros, mais son interprétation, sa lecture par l'autre. Les sentiments d'Ourika, Édouard et Olivier ne coïncident pas avec le récit collectif ou l'horizon moral et sentimental attendu. À cet égard, ces personnages participent de la figure de l'anti-héros, qui ne parvient plus à inscrire son destin individuel dans une totalité signifiante. Le personnage durassien n'est donc pas seulement un sujet souffrant, il est un sujet médiatisé, enfermé dans le miroir déformant du social. De cette tension naît la modernité tragique du roman : la souffrance ne peut plus mener à une forme de rédemption morale ou spirituelle, mais enferme le sujet dans la conscience de son exclusion. En témoigne notamment cette phrase d'Ourika, contrainte de dissimuler ses sentiments sans jamais pouvoir exister pleinement dans le regard de l'autre dans un monde qui ne tolère pas sa différence : « Je me gardai bien de montrer à Charles ce mouvement de mon cœur ; les sentiments délicats ont une sorte de pudeur ; s'ils ne sont devinés, ils sont incomplets : on dirait qu'on ne peut les éprouver qu'à deux. » (p. 96)

Le sentiment vrai, celui qui suppose la réciprocité et la reconnaissance, devient ici impossible. Ourika ne peut qu'intérioriser son émotion, prisonnière d'un monde où sa différence lui retire la possibilité d'exprimer son amour avec sincérité, sans trahir la place et le rôle qui lui sont assignés. La scène du quadrille des quatre parties du monde pousse cette idée à l'extrême : déguisée en poupée exotique, Ourika est réduite à une image, un objet de curiosité, contrainte de jouer les sentiments que la société lui refuse :

La danse d'ailleurs était piquante ; elle se composait d'un mélange d'attitudes et de pas mesurés ; on y peignait l'amour, la douleur, le triomphe et le désespoir. Je ne connaissais encore aucun de ces mouvements violents de l'âme ; mais je ne sais quel instinct me les faisait deviner ; enfin je réussis. (p. 76)

Ce passage annonce la révélation à venir et la prise de conscience douloureuse par le personnage de son invisibilité sociale. Dans ce récit rétrospectif, la jeune femme adoptée par la société aristocratique comprend qu'elle n'est pas un sujet libre, mais un rôle, façonné par les attentes et les préjugés d'un milieu qui la dépossède de sa propre identité. Son existence n'a alors d'autre consistance que celle du masque.

De manière générale, l'œuvre durassienne prolonge cette réflexion sur la fiction du sentiment, perçu comme perte du sujet, ou contraire à son accomplissement. Dans la lettre II d'*Olivier* (partie I), la comtesse de Nangis confie à Adèle ses doutes quant à l'authenticité de ses propres sentiments, et plus profondément encore, quant à la désappropriation intérieure qu'entraînerait l'attachement à un idéal amoureux. Ses mots témoignent d'une prise de conscience douloureuse : l'amour, tel qu'il est façonné par la littérature et la société, apparaît comme une construction imaginaire. Comme en écho aux objections de son mari, refusant d'incarner l'idéal d'un héros de roman, elle doute d'elle-même, comme d'un être de convention condamné à rejouer les stéréotypes de la sensibilité :

[...] chère Adèle, je ne sais plus ce que deviennent mes pensées, je doute de tout, je doute de moi-même, je me demande si mon malheur n'est pas en moi, si le monde est fait de manière que les sentiments que j'éprouve soient naturels, si ce n'est pas une folie que d'aimer et de vouloir être aimée, si la tendresse, le dévouement, l'abandon, l'amour ne sont pas des vertus de roman qu'il faut étouffer dans son cœur au prix de faire son propre malheur et celui des autres. (p. 221)

Au lieu d'exalter ses sentiments, l'épistolière les interroge et les déconstruit, allant jusqu'à soupçonner qu'ils ne relèvent que d'un imaginaire hérité, et ne sont que « vertus de roman ». Ce propos inaugural fait vaciller l'amour comme idéal ou comme horizon d'accomplissement et d'authenticité. L'amour est déclaré obsolète, anachronique, illusoire et peut-être même inventé de toute pièce. D'un point de vue poétique, cette réflexion autocritique sur l'amour fonctionne comme une mise en abyme du roman sentimental lui-même. Que vaut un genre dont les « vertus » ne sont plus que des fictions mensongères ? En laissant la comtesse de Nangis interroger, avec amertume, la validité morale et existentielle des sentiments qu'elle éprouve, Claire de Duras entame une entreprise de désacralisation du canon romanesque. L'amour n'est plus une vérité intime que le roman célèbre ; il devient un dispositif normatif, un héritage culturel suspect que l'on reconduit malgré soi.

De même, Claire de Duras détourne le modèle du conte dans *Édouard*, et déconstruit les figures symboliques qui lui sont associées, comme ici dans ce passage où le héros contemple le château de Versailles, symbole d'un espace aristocratique inaccessible :

Quelquefois, assis au pied d'une statue, je contemplais ces jardins enchantés créés par l'amour ; ils ne déplaisaient pas à mon cœur : leur tristesse, leur solitude étaient en harmonie avec la disposition de mon âme. Mais quand je tournais les yeux vers ce palais qui contenait le seul bien de ma vie, je sentais ma douleur redoubler de violence au fond de mon âme. Ce château magique me paraissait défendu par je ne sais quel monstre farouche. Mon imagination essayait en vain d'en forcer l'entrée : elle tentait toutes les issues, toutes étaient fermées, toutes se terminaient par des barrières insurmontables, et ces voies trompeuses ne menaient qu'au désespoir. (p. 186)

Le mouvement de cette séquence épouse un glissement symbolique : le paysage initial, encore ouvert malgré la tristesse d'Édouard, se referme sur une image mentale obsédante, celle du palais inaccessible, métaphore cristalline de l'inégalité sociale. On y retrouve le motif du château enchanté propre à l'univers du conte, mais perverti ici en château interdit, bastion d'un ordre patriarcal infranchissable, entre désir et réalité. Ce « château magique » ne protège pas un rêve d'amour mais en interdit l'accès. Le héros est relégué dans un espace liminaire, celui du dehors, du refus et de l'incomplétude. La figure du « monstre farouche » qui en garde l'entrée apparaît comme un avatar du père-patriarche (en l'occurrence le maréchal d'Olonne), emblème d'un ordre social inébranlable. La description passe d'un regard contemplatif à un regard captif, marqué par l'impossibilité d'accéder à l'objet de l'amour. L'univers tout entier devient métaphore de l'injustice sociale, transfigurée par la douleur du héros. En reconfigurant les motifs convenus du conte de fées pour en montrer les impasses, Claire de Duras dénonce la transcendance illusoire des récits sentimentaux et fait du protagoniste non plus un héros conquérant, mais un anti-héros lucide, conscient de l'irréalité des mythes qui l'ont formé.

La critique du genre sentimental opère, sur le plan narratif, par une stratégie d'inversion : à la place d'un parcours d'unification, les récits mettent en scène des êtres divisés, dépossédés d'eux-mêmes, écrasés par les attentes projetées sur eux. L'amour n'unifie pas ; il fracture. Dans *Ourika*, l'amour est nommé par une autre, et aussitôt rejeté comme « criminel » par la conscience de la protagoniste. Dans *Édouard*, il est rendu impossible par la barrière de classe. Dans *Olivier*, il est empêché par le tabou et le non-dit, et peut même prendre des apparences trompeuses. En définitive, la subversion des codes du roman sentimental permet à Claire de Duras de faire apparaître les impensés d'une certaine tradition romanesque. Aussi ses romans révèlent-ils que l'amour demeure encore, après la Révolution, un privilège social, racial et sexuel. La romancière propose ainsi une réflexion inédite sur l'impossibilité, pour certaines voix, d'entrer dans les récits dominants.

Ceci est une œuvre politique

L'œuvre de Claire de Duras échappe, à bien des égards, aux catégorisations. Dans les trois récits qui nous occupent, l'autrice avance masquée ; le registre sentimental permet à la femme de cour de légitimer et d'autoriser la prise de plume, sous couvert de s'adonner à un genre propre aux femmes, et permet derrière le masque générique de développer une véritable critique sociale. C'est précisément dans ce jeu d'écart que réside l'habileté du geste romanesque de l'autrice, qui parvient à faire du roman d'amour, un lieu d'expérimentation politique, capable de faire entendre des personnes plus que des personnages. La structure narrative d'*Ourika* et d'*Édouard* présente cette originalité de faire entendre des voix habituellement marginalisées ou mésestimées, dissimulées derrière un discours dominant (le fameux « récit cadre »). S'appuyant sur ce dispositif formel, Carpanin Marimoutou propose une interprétation alternative d'*Ourika* dans « La Révolution comme prologue au bonheur⁶ », en mobilisant la notion de « spectralité » pour interroger le texte en contrepoint des interprétations traditionnelles. À partir d'une grille analytique issue des *subaltern studies*, Carpanin Marimoutou montre comment les discours dominés peuvent surgir au cœur des discours dominants :

Il s'agit, plus précisément encore, d'un détournement du roman sentimental et de ses codes pour penser la question du bonheur en dehors de la mièvrerie sentimentale ou « sentimentaliste » et pour la resituer dans le cadre plus vaste des relations sociales. [...] Pour *Ourika*, l'enchantement n'est pas lié à la puissance d'un sentiment amoureux mais à celle d'un sentiment fondé sur l'idée d'un bonheur humain « universel ». De toute évidence, la « soif d'absolu » qui caractérise le roman sentimental n'est pas la même ; celle d'*Ourika* ne renvoie pas à l'amour passion mais à une passion de l'être humain fait pour le bonheur, qui lui est un droit naturel⁷.

Il est ainsi permis d'analyser l'œuvre durassienne sous le régime rhétorique de la prétérition ; ses romans, sous couvert de représenter des personnages résignés ou voués à l'exclusion sociale, donnent à ces personnages une tribune, ouvrant ainsi une brèche au sein des conventions figées du roman sentimental.

La question de la voix, et plus encore de la voix empêchée, constitue l'un des enjeux majeurs d'*Ourika*, *Édouard* et *Olivier* : tout en cherchant à se faire entendre, elle ne cesse d'être relayée, médiatisée ou différée. C'est en ce sens que l'analyse de Chantal Bertrand-Jennings s'avère particulièrement éclairante. Dans « Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal⁸ », elle met en lumière la façon dont la structure du récit, fondée sur le récit enchâssé

⁶ Carpanin Marimoutou, « La Révolution comme prologue au bonheur : une lecture d'*Ourika* de Claire de Duras », *Tropics*, HS n° 2 « Bonheur et mièvrerie », juillet 2018, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁸ Ch. Bertrand-Jennings, « Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal : *Ourika* de Mme de Duras », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall, University of Nebraska Press, Winter 1994-95, Vol. 23, No. 1/2, p. 42-58.

et la distance entre l'expérience vécue et la parole rapportée, interdit à Ourika d'accéder à une parole véritablement libre et autonome. À l'heure de sa mort, Ourika peut dérouler son récit, mais dans un cadre qui neutralise et filtre son récit : celui de la compassion masculine et blanche :

Ourika ne retrouve une voix de sujet intégré que coupable, malade, quasi morte, et insérée dans le discours de l'homme blanc respectable et dans un système qui, après lui avoir fait un crime de sa différence et avoir causé son malheur, feint hypocritement d'en regretter les conséquences⁹.

Le récit d'Ourika au médecin devient une forme de tombeau narratif, dans lequel la voix de l'héroïne s'ensevelit sous le discours de l'autre. Elle ne peut affirmer sa subjectivité qu'au moment même où elle va disparaître. Ce que Ch. Bertrand-Jennings désigne comme l'« autre mal du siècle¹⁰ » ne saurait donc être réduit à une simple posture mélancolique ou romantique : il s'agit d'un diagnostic social. Ourika n'est pas seulement victime d'un mal singulier, mais d'une blessure collective. Elle est un symbole d'aliénation au sein d'une société où certaines voix ne peuvent accéder à la sphère publique qu'au prix de leur effacement. Contrairement au comte de Nangis, qui peut donc affirmer dans la lettre d'ouverture d'*Olivier* – « Je ne suis pas un personnage de roman¹¹ » –, et se soustraire aux assignations et aux récits imposés, Ourika est contrainte de jouer le rôle subalterne que l'on attend d'elle. Mais l'ironie du roman tient à ce que, par la voix même d'Ourika, Claire de Duras impose un nouveau personnage dans le cadre romanesque. Certes, la parole d'Ourika est encore différée et réinscrite dans un cadre patriarcal et colonial, mais pour la première fois dans l'histoire de la littérature française, une femme racisée parle à la première personne et devient enfin « un personnage de roman ».

Les œuvres de Claire de Duras peuvent ainsi se lire comme des laboratoires fictionnels où se jouent les tensions les plus vives de la modernité postrévolutionnaire. En articulant les destins de personnages marginalisés selon des critères croisés de race (*Ourika*), de classe (*Édouard*), de genre et de sexualité (*Olivier ou le Secret*), l'autrice esquisse, bien avant l'heure, une pensée des dominations plurielles, que les théoriciennes de l'intersectionnalité comme Kimberlé Crenshaw, Patricia Hill Collins ou Elsa Dorlin ont formalisée au tournant des XX^e et XXI^e siècles¹². Le croisement des oppressions, qui émane de l'œuvre durassienne, relève d'une

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ Ch. Bertrand-Jennings, *Un Autre mal du siècle. Le romantisme des romancières 1800-1846*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

¹¹ *Olivier*, Lettre I, partie I, *op. cit.*

¹² Kimberlé Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in *University of Chicago Legal Forum*, 1989 ; Patricia Hill Collins, *Intersectionality as Critical Social Theory*, Duke University Press, 2019 ; Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2008 ; Élise

réalité structurelle : elle dévoile un ordre social qui combine exclusion raciale, précarité sociale et marginalisation sexuelle pour imposer des normes de visibilité et de lisibilité sociales à ses sujets. Toutefois, cette lucidité critique n'est pas exempte de contradictions. L'œuvre de Claire de Duras est traversée par une tension fondamentale : au moment même où elle semble défendre les exclus, elle les fixe dans leur condition subalterne, et naturalise parfois leur incapacité à s'émanciper. Cette ambivalence se cristallise dans sa position d'aristocrate, liée par sa naissance à un monde de privilèges qu'elle interroge sans toujours parvenir à le dépasser. Le regard qu'elle porte sur ses personnages oscille ainsi entre dénonciation du système et reproduction des schèmes qui le soutiennent.

La force politique des trois romans achevés de Claire de Duras s'inscrit ainsi dans une zone de tension, entre conformité apparente aux codes moraux et esthétiques de la Restauration et subversion discrète de l'ordre social et symbolique. *Ourika* donne voix à une héroïne noire dans un monde blanc, mais cette voix ne s'affirme qu'au sein d'un cadre discursif normatif ; *Édouard* met en scène un héros de basse extraction amoureux d'une aristocrate, mais le récit se clôt sur l'effacement de sa parole vaincue par l'implacabilité de l'ordre social. Quant à *Olivier ou le Secret*, il érode silencieusement les normes de la virilité hétérosexuelle, sans jamais pouvoir revendiquer explicitement son altérité. En filigrane, chaque récit oppose le désir d'exister comme personne au statut contraint de personnage social. Loin de célébrer l'amour ou les élans individuels du cœur comme sources d'accomplissement et de bonheur, l'œuvre durassienne conditionne la liberté à une prise de conscience collective, fondée sur une réflexion critique autour des inégalités et des assignations¹³. Plutôt que de considérer Claire de Duras comme l'une des premières représentantes d'une sensibilité romantique, il semble donc que l'on puisse étudier son œuvre dans le prolongement critique des espoirs trahis des Lumières. Derrière le voile du registre sentimental, le roman devient un espace d'expérimentation éthique et esthétique dans lequel la sensibilité se déploie en instrument de résistance.

Florence FILIPPI, Université de Rouen Normandie

Palomares et Armelle Testenoire (dir.), *Prismes féministes. Qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹³ *Ibid.*, p. 70.