

*Aloys (Astolphe de Custine), Olivier et Édouard  
(Madame de Duras)  
ou la désincarnation subversive*

Marjolaine Forest

« Mystérieuse alliance de l'âme et du corps ! Qu'est-ce que cette enveloppe fragile qui obéit à une pensée, que le malheur détruit, et qu'une idée fait mourir ? »<sup>1</sup> : c'est par cette question à lui-même adressée que, dans le roman éponyme de Mme de Duras, Édouard, le personnage central, prend conscience des ravages que les tourments amoureux font subir à son corps en même temps qu'à son cœur. Ces plaies masculines du cœur et de l'âme se traduisent dans *Édouard*, mais aussi dans *Olivier* comme dans *Aloys* de Custine, en meurtrissures physiques. L'étude du corps romantique, plus précisément dans sa dimension subversive, prend tout particulièrement sens dans le contexte historique et social de la Restauration<sup>2</sup>. La subversion engendrée par les représentations romantiques du corps masculin apparaît plus signifiante encore si l'on admet qu'il s'agit là d'un corps assujéti par une conception sociale, mentale et culturelle multi-séculaire à l'interdiction formelle de toute défaillance visible : d'un corps, concernant nos trois personnages-titres, particulièrement malmené par certains codes sociaux à l'intérieur desquels aucun des trois « héros » ne s'intègre.

Ces codes sont en l'occurrence ceux de la Restauration puisque *Olivier* est écrit en 1822, *Édouard* en 1823, *Aloys* en 1829. Aloys incarne un jeune aristocrate choisissant une existence jugée socialement oisive,

---

<sup>1</sup> Madame de Duras, *Édouard*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 169.

<sup>2</sup> À ce propos, voir François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006, p. 10 et p. 20-21.

consacrée à la réflexion et à la pensée; *Olivier* évoque, à travers la figure d'un autre jeune aristocrate, le thème de l'impuissance sexuelle (thème que Stendhal choisira de reprendre dans *Armance*, en 1826); Édouard est un jeune homme issu de la bourgeoisie s'éprenant, pour son malheur, d'une aristocrate. Les trois récits présentent plusieurs similitudes dont la première se fonde sur leur commune appartenance à la littérature aristocratique de la Restauration, contre-révolutionnaire mais entérinant dans ses représentations l'extinction à la fois physique, morale et politique d'une certaine noblesse<sup>3</sup>. Les conséquences induites par le déclin de l'aristocratie sur la condition masculine du temps sont ainsi analysées par Nigel Harkness :

As French society moves from an aristocratic model based on the family and inherited propriety, towards one in which production and innovation are central, new modes of masculine behaviour are constructed around the male as productive citizen who is judged on his actions and his contribution to society<sup>4</sup>.

Les trois romans sont encore unis par une proximité d'ordre à la fois esthétique, thématique et biographique. Au plan esthétique, les trois récits constituent au sein de la littérature de leur époque ce que Pierre Laforgue qualifie d'« [...] exception remarquable [...] » car illustrant une « [...] forme transgressive du romanesque [...] »<sup>5</sup>. Le critique explique qu'« il s'agit de comprendre pourquoi s'est imposée chez quelques romanciers l'idée de représenter des amours si romanesquement déviantes, si étrangères à la norme romanesque convenue ou du moins prévisible. Cela revient à supposer [...] que c'est l'exception qui fait sens »<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Cette extinction est évoquée dans les *Mémoires d'outre-tombe*: voir l'article d'Agnès Verlet: « "Les amants de la mort": physiologie du corps révolutionnaire dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand », dans *Littérature, corps, société*, dir. Jean-Marie Roulin, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Le XIX<sup>e</sup> siècle en représentation(s) », 2005, p. 163.

<sup>4</sup> « Tandis que la société française passe d'un archétype aristocratique fondé sur la famille et les biens transmis par héritage à un autre au sein duquel la productivité et l'innovation sont fondamentales, de nouveaux modes de comportement masculin se construisent autour du mâle en tant qu'il est un citoyen productif, jugé sur ses actes et sa contribution à la collectivité. » Nigel Harkness, *Men of their words: the poetics of masculinity in George Sand's fiction*, Londres, Legenda, 2007, p. 18.

<sup>5</sup> Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Notre corpus trouve aussi son unité au travers de réseaux simultanément biographiques et thématiques, étroitement mêlés. *Olivier* et *Aloys* sont liés par les liens personnels qu'entretiennent leurs auteurs puisque Custine fut un temps prêt à s'unir à la fille de Mme de Duras avant, comme son personnage, de mettre un terme à ces fiançailles. Dans sa préface au volume réunissant *Ourika*, *Édouard* et *Olivier*, Marc Fumaroli rappelle qu'*Aloys* « [...] par toutes sortes de côtés [...] [tient] de l'*Olivier* de Mme de Duras »<sup>7</sup>, laquelle s'inspire de Custine pour écrire son roman et réciproquement, puisque Custine, dans *Aloys*, « [...] décrit [...] Mme de Duras sous les traits de Mme de M\*\* »<sup>8</sup>. Par ailleurs, *Aloys* presque autant qu'*Olivier* constitue l'une des sources d'inspiration de Stendhal pour l'écriture d'*Armance*<sup>9</sup>. Au plan thématique encore, l'unité qui lie *Olivier* et *Édouard*, outre leur auteur commun, se fonde sur une audace certaine pour l'époque dans les thèmes abordés (préjugé nobiliaire et impuissance). Cet aspect subversif des œuvres au plan sociologique sera privilégié ici. Marc Fumaroli, soulignant cette même dimension subversive des écrits de la duchesse, en regard notamment de la littérature contemporaine et de la position sociale de l'écrivain, fait observer « [...] combien cette grande dame échappe à toutes les normes de son monde »<sup>10</sup>, elle qui, fille d'un « [...] noble marin breton qui [...] s'était rangé parmi les révolutionnaires [...] a [...] pris sur elle [...] les idées libérales de son père »<sup>11</sup>. Mettant en relief la singulière position de la duchesse dans cette époque de la Restauration « [...] où s'étaient rétablies [...] les conventions sociales et morales de l'Ancien Régime [...] »<sup>12</sup>, Marc Fumaroli explique cette singularité de Mme de Duras à la fois comme auteur, comme aristocrate et comme individu féminin :

Elle avait révélé qu'une révolution des cœurs se poursuivait jusqu'au sommet d'un régime qui prétendait mettre fin à la révolution politique. Elle avait même montré [...] que son propre monde aristocratique, le plus cruellement frappé par la révolution politique, était celui où la révo-

<sup>7</sup> Marc Fumaroli, préface à *Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le secret* de Mme de Duras, éd. citée, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>9</sup> Voir Michel Larivière, *Les Amours masculines. Anthologie de l'homosexualité dans la littérature*, Paris, Lieu commun, 1984, p. 153.

<sup>10</sup> Marc Fumaroli, préface à *Ourika*, *Édouard*, *Olivier ou le secret*, éd. citée, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 16.

lution des cœurs était la plus concentrée et la plus violente. Elle avait dû céder à l'interdit que le duc de Duras avait jeté sur le mariage de leur fille cadette avec un roturier. Elle avait observé chez les prétendants de ses filles les débuts d'une certaine érosion des rôles sexuels classiques et d'une étrange confusion des sentiments [...]»<sup>13</sup>.

Quant à *Aloys*, l'audace thématique en est, à sa parution, tout aussi grande. Bien que le motif de l'homosexualité ne nous retienne pas ici, il est signifiant là encore au point de vue sociologique de rappeler que, même si ce motif n'y apparaît pas explicitement, il est à l'origine de l'atmosphère scandaleuse qui accompagna le roman<sup>14</sup>.

Les trois romans étudiés ici apparaissent précisément subversifs par rapport au discours (ou plutôt à l'absence de discours) de la majorité des œuvres littéraires contemporaines sur le corps et ses représentations immédiates ou symboliques. La littérature dominante des années 1800-1830, qu'il s'agisse de la production romanesque, théâtrale ou poétique, accorde plus de place aux affres de l'âme qu'aux tourments du corps. Ce silence est encore plus évident quand il s'agit du corps masculin, ce que souligne très justement Nigel Harkness :

Whereas nineteenth-century studies have demonstrated the centrality of femininity to canonical fiction [...] masculinity has received little sustained treatment in either the literary or socio-historical fields. It appears as the unproblematic norm which escaped the critical gaze that nineteenth century medical, philosophical, and literary communities directed on to femininity<sup>15</sup>.

Cette même singularité dans les représentations du corps masculin caractérise *Aloys*, *Édouard* et *Olivier*. Ces œuvres mettent chacune en relief des figures centrales masculines qui, quoi qu'elles fassent, dissemblent.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23-24

<sup>14</sup> Sur cette question, voir Michael Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2008, p. 136-139 et p. 142-155. Voir également, dans *Aloys, ou le religieux du mont Saint-Bernard* (Toulouse, Ombres, coll. « Petite bibliothèque », 1994) la notice biographique sur Custine (p. 6) et la notice sur *Aloys* (p. 125).

<sup>15</sup> « Alors que les études dix-neuviémistes ont démontré la place centrale qu'occupe le féminin pour la fiction traditionnelle, le masculin a été traité de manière succincte tant dans le champ littéraire que socio-historique. Il se donne comme la norme simple qui a échappé au regard scrutateur et critique que les communautés médicales, philosophiques et littéraires du dix-neuvième siècle ont porté sur le féminin. » N. Harkness, *Men of their words, op. cit.*, p. 17.

Aucun de ces trois personnages n'est homme de guerre, homme d'affaires ou homme à femmes, et chacun apparaît antihéros plutôt que héros. Ne trouvant à se définir et à s'imposer ni par les armes, ni par l'argent, ni par la séduction, ne pouvant alors socialement exister au moyen d'aucun des trois comportements jugés fondateurs d'une identité masculine, chacun est condamné d'emblée par toutes sortes de normes collectives. Il s'agira de voir en chacun de ces personnages à la fois une individualité et une masculinité atypiques : chacun montre qu'il existe mille et une façons d'être un individu et plusieurs façons d'être un homme, y compris dans la manière de s'incarner au monde.

### ALOYS OU LE CORPS REFUSÉ

Chez Custine, la volonté subversive de manifester sa présence apparaît dès les premières pages d'*Aloys*, dans lesquelles le narrateur-personnage déclare à propos de lui-même : « [...] élevé pour un pays, pour un temps qui n'était pas le mien, tout ce que j'entendais des bruits du monde ne servait qu'à fortifier mon penchant pour la retraite et pour la contemplation ».<sup>16</sup> Non sans rappeler le Rolla de Musset déplorant d'être « [...] né trop tard dans un monde trop vieux »<sup>17</sup>, le personnage de Custine exprime l'incapacité de certaines figures masculines romantiques, attirées par « la retraite et la contemplation », à animer leur corps : celui-ci vient dire malgré lui le refus de s'inscrire dans le mouvement du monde. Fustigeant le régime napoléonien qui « [...] séduisait tous ceux qui ne veulent obéir qu'à la force »<sup>18</sup>, force dont il ne veut ni ne peut faire sa ligne de conduite, Aloys souligne à de multiples reprises sa propre incapacité de s'adapter à un univers et à des êtres auxquels il demeure étranger. En insistant sur sa propre inaptitude à « [...] vivre dans le monde »<sup>19</sup>, en refusant de « [...] rentrer dans le cercle assigné à l'existence commune »<sup>20</sup>, en se voyant emprunter « une voie différente de la

<sup>16</sup> Astolphe de Custine, *Aloys ou le religieux du mont Saint-Bernard*, éd. citée, p. 18.

<sup>17</sup> Alfred de Musset, *Rolla*, dans *Poésies complètes*, troisième partie « Poésies nouvelles », Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », p. 370.

<sup>18</sup> Astolphe de Custine, *Aloys*, éd. citée, p. 26.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 39.

carrière de tant d'hommes [...] »<sup>21</sup>, en s'obstinant à prendre « la route singulière »<sup>22</sup>, le personnage semble faire de son corps l'emblème involontaire de cette position de retrait par rapport au corps social. Le roman de Custine n'a de cesse en ce cas d'exprimer ce que l'on pourrait nommer une « décorporéisation ». L'étranger secouru par Aloys dans les premières pages du récit illustre cette sorte de pétrification de l'être : « [...] réveillé d'un profond évanouissement [...] un engourdissement insurmontable ôtait à l'étranger l'usage de ses membres »<sup>23</sup>. Quant au personnage-titre, cette figure masculine est décrite bien davantage à travers sa sensibilité qu'à travers son apparence. Outre qu'aucun portrait physique du personnage n'est fourni au lecteur, nombreuses sont les références faites par Aloys lui-même à diverses situations qui convoquent chez lui le sentiment ou la pensée bien plutôt que la sensation ou la perception concrète. Lorsque que ces dernières pourraient être évoquées, elles se trouvent frappées de néantisation. On en relève un indice lors de l'échappée du personnage dans les montagnes alpines. Aloys traduit son sentiment de communion avec la nature par cette comparaison : « Mon âme [...] s'était [...] identifiée avec l'esprit des montagnes ; je me sentais métamorphosé en *Pierre*, en *glace* [...] »<sup>24</sup>. Un parallèle semble s'esquisser avec un passage de *Lélia* de George Sand, dans lequel la jeune héroïne souhaite soumettre son corps à un « [...] engourdissement profond »<sup>25</sup> comme pour le rendre imperméable au désir. Bien qu'Aloys n'ait pas ce rapport « conscient » à son corps, son incapacité de désirer s'observe chez lui au plan privé lors de ses rencontres avec Mme de M\*\*. Dès leur toute première entrevue : « [...] elle ne commença à exister pour moi qu'au moment où mon imagination me la représenta comme un être destiné à comprendre, à guérir les peines de mon cœur »<sup>26</sup>. Dans cette scène de première vue, c'est précisément la vision qui est ici chez Aloys le sens le moins convoqué ; le personnage s'attache à mentionner les « [...] rapports intimes entre [leurs] âmes [...] »<sup>27</sup> et Mme de M\*\* tire aux yeux

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 21.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>25</sup> George Sand, *Lélia*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, p. 186.

<sup>26</sup> Astolphe de Custine, *Aloys*, éd. citée, p. 44.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 45.

du héros sa séduction par les seules qualités supposées de sa sensibilité. L'« imagination » du jeune homme n'est aucunement érotisée, peu soucieuse de l'apparence physique de la dame, d'emblée occultée. Le personnage de Mme de M\*\* ne donne d'ailleurs lieu à aucune description corporelle. Lorsqu'Aloys s'essaie à un portrait physique de la femme aimée, ce portrait se fait en quelque sorte *decrecendo*, se focalisant d'abord sur les lieux du corps en lien avec l'intériorité ensuite seulement, brièvement, sur les parties plus explicitement charnelles :

Sa physionomie expressive tenait à la fois de la véhémence passionnée des femmes du Midi et de la réserve anglaise. [...] tout dans sa personne respire la dignité morale. [...] Sa toilette avait une élégance particulière. [...] Sa taille élevée et légère lui donnait une grâce irrésistible ; le son de sa voix... Mais j'oublie que c'est moi qui écris et que ces murs sont ceux d'un cloître<sup>28</sup>.

Le corps décrit est dissimulé sous le vêtement, et lorsque le personnage se lance dans une description plus précise de ce corps, celle-ci n'est qu'une ébauche, interrompue par l'allusion (prétexte ?) aux convenances imposées par le lieu. Certes, il faut rappeler avec Georges Vigarello et Alain Corbin que « [...] la représentation du corps vêtu sait transmettre une expérience de la chair beaucoup plus vive que le nu qui est toujours plus ou moins idéal »<sup>29</sup>. Cette « expérience vive » semble celle que fait à cet instant Aloys, face à un corps acquérant par le vêtement une puissance perturbatrice accrue. Trouble ou malaise, il semble difficile de déterminer lequel commande ici la réaction du personnage. Toutefois, le lien réciproque qui l'unit à l'être aimé n'est jamais le lieu du moindre rapprochement des corps, toujours celui des « âmes », mot revenant avec une régularité évidente sous la plume de l'auteur.

Ne désirant pas l'être dont il est épris, Aloys est subversif : il déjoue, par cette carence, les codes schématiques d'une masculinité vouée à l'éros. Dès lors que l'attirance réciproque de ces deux êtres est « désincarnée », ce couple qui n'en forme jamais vraiment un selon la règle commune se crée et se renforce par un mode de relation d'où le corps est absent, voire banni. On l'observe lors des quelques jours durant lesquels

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>29</sup> Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, vol. 1, « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 90.

le couple profite du bonheur à deux dans la maison italienne de Mme de M\*\*, se promettant de goûter « [...] les délices de l'étude [...] » et s'abandonnant aux « [...] chastes délices de la contemplation [...] »<sup>30</sup> de la nature. Il n'en va pas de même à propos de la réaction suscitée chez Aloys par la fille de Mme de M\*\*, à laquelle il est fiancé : dans la scène de première vue déjà rappelée, où le personnage voit pour la première fois la mère et la fille, cette dernière parvient à fixer l'attention du jeune homme à la fois sur son apparence et sur son corps en mouvement : « Mme de M\*\* [...] avait une fille de quinze ans, d'une beauté frappante, et tandis que j'écoutais sa mère, je la regardais danser avec un plaisir que je n'avais peut-être jamais éprouvé. »<sup>31</sup> Aloys semble véritablement sous le charme de la présence physique de la jeune fille ; mais le passage suivant indique que le mot « charme » est ici à comprendre dans son double sens de séduction et de piège :

Quand elle chantait [...] je frémissais de plaisir [...] le contraste de ce visage éclatant de jeunesse et de fraîcheur avec un chant qui exprimait tout le trouble des passions, avait un charme dont j'ignorais le danger, et auquel je m'abandonnais sans défiance. [...] Je sortis plusieurs fois de chez Mme de M\*\* dans un trouble que je craignais de m'expliquer et les nuits d'Italie [...] étaient comme une autre musique qui achevait de porter le désordre dans mes sens<sup>32</sup>.

La fille de Mme de M\*\*, en dépit (à cause ?) de son charme physique très (trop ?) présent, ne parvient pas à « [...] triompher de [la] timidité [...] » du jeune homme et de son « [...] embarras caché [...] »<sup>33</sup>. Les fiançailles des jeunes gens finissent par être rompues à l'initiative d'Aloys.

S'exprime chez le personnage une forme de volonté d'extraire son attachement pour une femme aimée hors de toute sphère charnelle ; tout au long du roman le motif du corps demeure dans un constant implicite. Il en va ainsi, plus gravement encore, dans *Olivier*.

<sup>30</sup> Astolphe de Custine, *Aloys*, éd. citée, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 58.

## OLIVIER OU LE CORPS DIFFICILE

Dans *Olivier ou le secret*, la tradition littéraire choisie par Mme de Duras ne laisse pas d'apparaître *a priori* paradoxale : le roman d'analyse se fonde sur l'éthopée plutôt que sur la prosopographie, et « *le secret* » en question concerne l'impuissance physiologique du personnage-titre. Toutefois, le paradoxe demeure relatif puisque la défaillance est toujours suggérée, jamais explicitement évoquée : en cela, *Olivier* ne dit pas le corps ; c'est bien plutôt un texte d'où le corps s'absente. Par ce non-dit, le corps, motif d'écriture, se fait moyen de subversion : son absence de représentation même le rend omniprésent, par les interrogations qu'il engendre et l'attention qu'il suscite. Tout se passe comme si ne pas parler clairement du corps et ne pas en donner de représentation n'instituait que mieux celui-ci en objet de discours et, partant, le faisait accéder à une constante lisibilité.

La subversion est ici double puisqu'à cette présence-absence du corps (cette présence fondée sur une absence) s'ajoute le traitement d'un sujet délicat, l'impuissance sexuelle, ici l'impuissance masculine. Le sujet est périlleux eu égard à l'accusation encourue d'immoralité, en une période et en un siècle dont Georges Vigarello et Alain Corbin rappellent qu'il « [...] fut par excellence l'époque de la pudibonderie »<sup>34</sup>. Ce thème est peut-être plus dangereux encore. D'une part, il suggère la possibilité de l'absence de désir (au sens large) masculin au sein d'une société qui, dans une vaste mesure, se construit, au plan politique et économique, par et pour les hommes ; d'autre part, le désir est puissance d'agir et rappeler son impossibilité revient à faire de l'écriture du corps une entreprise discrètement mais indubitablement séditeuse à cette époque placée sous le règne de Charles X : la période est marquée par le renforcement d'une idéologie et d'une politique autoritaires et réactionnaires, susceptibles d'encourager le désir d'action et de réaction<sup>35</sup>.

Au plan privé comme au plan politique, Olivier accède ainsi au statut

<sup>34</sup> Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps*, op. cit., vol. 1, p. 92.

<sup>35</sup> Sur cette question, voir Pierre Laforgue, *L'Œdipe romantique ; le jeune homme, le désir et l'Histoire en 1830*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2002, p. 185 et p. 190.

d'incarnation subversive par le contre-modèle qu'il incarne, si l'on peut dire, à son corps défendant. Le personnage se rapproche d'Aloys par cette identique inclination pour les liens spirituels plutôt que charnels. Cela se vérifie à travers les liens qui le rattachent à l'être aimé. Nombreuses sont les occurrences où Olivier, comme Aloys, exprime l'importance qu'a pour lui « l'âme » de Louise de Nangis, qui est pour lui « l'amie », « la sœur », jamais l'amante. Pas plus qu'Aloys et Mme de M\*\*, Louise et Olivier ne se touchent, privilégiant des liens tissés par le goût commun des choses de l'esprit (rappelant la prédilection partagée d'Aloys et de Mme de M\*\* pour « les délices de l'étude ») comme l'indique ce propos de Louise : « Olivier [...] vient ici tous les matins ; nous nous promenons, nous dessinons ensemble, il me fait la lecture pendant que je travaille ; quelquefois nous lisons de l'anglais ; et il m'apprend l'allemand. »<sup>36</sup> Pas plus qu'Aloys, Olivier n'est décrit physiquement ; le héros de Claire de Duras, comme celui de Custine, n'est caractérisé que par son intériorité, une intériorité blessée bien plus cruellement chez Olivier. Le mot de « mélancolie » apparaît chez lui comme un indice privilégié de caractérisation. L'obscur « *secret* » qui hante le personnage n'est certes jamais dévoilé mais son ombre plane sans cesse au-dessus du héros, comme l'observe Louise : « Eh quoi ! à vingt-huit ans, possédant tout ce que le monde envie, aimé, cherché, estimé, libre, et ne voyant dans l'avenir qu'un champ d'espérances heureuses, un chagrin secret vous dévore, et loin de le combattre vous semblez vous plaire à le nourrir. »<sup>37</sup> Comme le héros de Custine, Olivier s'écarte du champ social mais cela lui cause une souffrance bien plus aiguë que ne l'est celle d'Aloys. Cette douleur teinte le roman de la même désolation profonde qui envahit et finit par détruire le personnage-titre. L'analyse de Pierre Laforgue peut être ici reprise : dans son étude sur *Armance*, il explique à propos d'Octave, le personnage inspiré d'Olivier, que « [sa] mélancolie est le propre de toute la génération romantique qui a eu vingt ans en 1825 »<sup>38</sup>. Laforgue poursuit en donnant une explicitation de la mélancolie du vicomte Octave de Malivert

<sup>36</sup> Madame de Duras, *Olivier ou le secret*, éd. citée, p. 21.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>38</sup> Pierre Laforgue, *L'Éros romantique, op. cit.*, p. 72. On pourrait peut-être souligner, comme indice faisant signe vers une intertextualité dans la littérature de cette « génération romantique », l'identité du prénom des personnages centraux de l'*Armance* de Stendhal et de *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset, ainsi que l'identité de l'initiale de l'*Octave* de Stendhal et de l'*Olivier* de Mme de Duras.

qui peut s'appliquer tout aussi bien au comte Olivier de Sancerre : l'un ou l'autre « en sa qualité d'aristocrate, [...] ne peut avoir qu'une perception mélancolique du monde [...] »<sup>39</sup>. Selon Laforgue, « le secret » d'Octave (cela peut s'appliquer aussi à celui d'Olivier) « [...] est l'expression nouée des contradictions historiques et sociales de ce personnage qui se condamne à une sorte d'impuissance idéologique »<sup>40</sup>.

Olivier comprend et analyse avec acuité la cause de ses maux, dont le premier relève de ce qu'il explique ainsi lui-même : « La force me manque [...] combien j'envie l'énergie qui décide et qui soutient [...]. »<sup>41</sup> Le « *secret* » du personnage est dit par lui-même, à mots couverts mais non équivoques, lorsque le personnage déclare à la sœur de Louise : « [...] si vous obteniez de la plupart des hommes la même franchise que vous avez obtenue de moi, ils vous feraient peut-être les mêmes révélations. »<sup>42</sup> Si le doute instillé au lecteur à l'ultime page du roman conduit en dernière analyse à voir le motif de l'inceste aussi bien que celui de l'impuissance, cette hésitation est dissipée par cette seule occurrence. Un peu plus loin, Olivier établit une comparaison à propos de son énigmatique souffrance : « [...] il en est des maladies de l'âme comme de celles du corps [...] »<sup>43</sup>. Le personnage central semble bien souffrir d'une maladie physiologique plutôt que d'une crainte d'ordre moral, et ce mal correspond à l'intention de Claire de Duras au moment où elle songe à écrire *Olivier* : elle en fait part à Rosalie de Constant dans une lettre où elle définit ce roman comme « [...] un défi, un sujet qu'on prétendait ne pouvoir être traité »<sup>44</sup>.

La déficience d'énergie dont est victime Olivier aboutit à son terme le plus logique en conduisant le personnage à véritablement tomber malade à la fin du roman, sous le coup de tortures mentales par trop insupportables pour lui. De fait, le personnage commence à donner des signes de malaise physique au début de la troisième et dernière partie du roman, alors même que Louise, veuve dans la première partie, est disponible

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>41</sup> Mme de Duras, *Olivier*, éd. citée, p. 238.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 968.

corps et âme. Dans les toutes premières pages de cette section, Louise de Nangis écrit à sa sœur : « J'ai été surprise hier par la visite de Lord Exeter [...] il avait vu Olivier; je l'ai trouvé, m'a-t-il dit, fort changé et fort maigri; il vient d'être malade [...]. »<sup>45</sup> Ce malaise s'accroît de façon notable peu de temps après et une première description de l'état du personnage nous est donnée par une lettre de Louis de Nangis à sa sœur : « [...] Olivier est malade, hier au soir la fièvre l'a pris, l'accès a continué toute la nuit avec beaucoup d'agitation et du délire [...] tantôt il tombait dans un accablement affreux, tantôt il s'emportait avec violence [...] »<sup>46</sup>. Entre-temps, Olivier reçoit une lettre de Louise qui décide de braver toutes les convenances sociales en se donnant à lui : « Olivier! dis un mot; et Louise qui n'a jamais vécu que pour toi immolera sa vertu à ton bonheur [...] »<sup>47</sup>. Sans qu'un lien de cause à conséquence entre les deux épisodes soit explicitement dit par le texte, cette lettre est suivie quelques pages plus loin d'une aggravation rédhibitoire de la maladie du personnage, que décrit Julien, son valet, en deux temps :

Avant-hier [...] M. le comte de Sancerre fut pris vers le soir d'un violent accès de fièvre [...] il voulait se lever, il jetait tout ce qui était sur lui et, dans son délire, il parlait beaucoup de madame la comtesse [...] ensuite il se taisait, répandait des larmes et portait souvent ses mains à son front comme s'il eut éprouvé une grande douleur [...].<sup>48</sup>

[...] il était fort changé, sa cravate était dénouée, ses cheveux en désordre, il avait l'air tout égaré, il me fit peur [...].<sup>49</sup>

Marie-Bénédicte Diethelm, dans son annotation du roman, souligne que « par son offre, Louise, qui n'a pas su décrypter les messages [...] d'Olivier, détermine immédiatement [...] une crise ultime et sanglante. La lettre de Louise [...] engendre une douleur insoutenable dans l'esprit d'Olivier, affaibli par une constante tension mentale »<sup>50</sup>. En effet, Louise veuve, plus aucun obstacle d'ordre social ne vient empêcher l'union totale du couple et, précisément, tout se passe comme si, à cette possibilité

<sup>45</sup> Mme de Duras, *Olivier*, éd. citée, p. 266.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 295-296.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>50</sup> Marie-Bénédicte Diethelm dans Mme de Duras, *Ourika, Olivier, Édouard*, éd. citée, p. 394-395.

d'une intimité complète, le corps jusqu'alors muet d'Olivier adoptait un mouvement de fuite devant les attentes de Louise (évoquant la rupture d'Aloys avec la fille de Mme de M\*\*). Olivier trouve sans doute, inconsciemment, le moyen de se soustraire aux exigences imposées par la norme sociale et sociologique à tout corps masculin. Ici le personnage recouvre une forme de liberté par cette dérobade devant des attentes normatives. Et le corps « en désordre » d'Olivier finit par trouver l'apaisement en se donnant la mort dans les dernières pages de l'œuvre. Ce « héros » révèle ainsi un corps masculin particulièrement difficile à vivre pour son possesseur, mais aussi particulièrement difficile à observer, à cerner et à définir pour le lecteur, eu égard à l'inexistence à peu près totale de ses représentations au fil du roman.

*Édouard* donne certes à lire une corporéité bien plus concrète qu'*Olivier* du point de vue de sa représentation, mais la dernière des trois figures masculines ici confrontées illustre elle aussi une conception séditieuse du corps masculin à l'époque sociale et littéraire de sa création.

## ÉDOUARD OU LE CORPS TENDRE

Si *Aloys* et *Olivier* illustrent des contre-modèles littéraires subversifs à travers la particularité de l'écriture du corps qui s'y donne à lire, fondée sur l'opacité des représentations corporelles de leur personnage central, *Édouard* contrecarre les images coutumières du corps masculin non par le retrait ou la carence du corps du héros mais par sa réinterprétation. Dès les toutes premières pages du roman, sans qu'Édouard, lui non plus soit décrit avec précision, le premier narrateur offre une perception physique du personnage-titre, insistant sur sa « pâleur »<sup>51</sup>. Par ailleurs, ce premier narrateur souligne l'immobilité physique et la propension à l'inaction d'Édouard : « Assis sur un banc à l'arrière du vaisseau, il restait des heures entières appuyé sur le bordage à regarder fixement la longue trace que le navire laissait sur les flots. »<sup>52</sup> Comme Aloys et Olivier, Édouard est un personnage en retrait de la société. Cela s'observe chez lui à travers l'inertie d'un corps étranger à l'animation du monde extérieur.

<sup>51</sup> Mme de Duras, *Édouard*, éd. citée, p. 99. À propos de cette pâleur, voir François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir, op. cit.*, p. 235-237.

<sup>52</sup> Mme de Duras, *Édouard*, p. 100.

Édouard est aussi l'incarnation littéraire de l'homme qui pleure. Ses larmes sont à la fois émanation du corps romantique en voie de constitution littéraire et indice de la sensibilité préromantique qui, en réaction contre le rationalisme philosophique de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, envahit la littérature et les mœurs après 1750, dans les années contemporaines à l'action d'*Édouard*. Ces larmes du personnage le renvoient à une trop évidente vulnérabilité. Elles apparaissent dès les toutes premières pages, comme pour caractériser d'emblée le personnage-titre, au cours d'un dialogue avec le premier narrateur : « Édouard, lui dis-je un jour, est-il donc impossible de vous faire du bien ? » Les larmes lui vinrent aux yeux »<sup>53</sup>. L'amitié entre ces deux personnages est une nouvelle fois source des pleurs du héros quand celui-ci se trouve au chevet de son ami, blessé sur le champ de bataille : « Lorsque le chirurgien prononça que mes blessures n'étaient pas mortelle, des larmes coulèrent des yeux d'Édouard. »<sup>54</sup> Enfin, lorsque le père d'Édouard meurt, son fils déclare : « Accablé, anéanti, mes larmes coulaient sans diminuer le poids affreux qui m'oppressait. »<sup>55</sup> Les pleurs d'Édouard sont également causés par le sentiment amoureux : en l'absence de Natalie de Nevers, la femme qu'il aime, il « [...] verse] des larmes de plaisir pour des joies imaginaires »<sup>56</sup>, « [...] inond[e] de larmes [...] »<sup>57</sup> un gant de sa maîtresse ou en « [...] couvr[e] [...] »<sup>58</sup> les fleurs qu'il lui offre. Il arrive à Édouard et à Madame de Nevers de pleurer ensemble. Tantôt, ils expriment ainsi le bonheur d'aimer : « Nos larmes finissaient ordinairement de telles conversations ; mais, quoique le sujet en fût si triste, elles portaient en elles je ne sais quelle douceur qui vient de l'amour même. »<sup>59</sup> Tantôt, ils traduisent par l'épanchement lacrymal le désespoir de ne pouvoir s'aimer au grand jour : « Je lui lus un roman qui venait de paraître, et dont quelques situations ne se rapportaient que trop bien avec la nôtre. Nous pleurâmes tous deux. »<sup>60</sup> Ces larmes communes fondent une unique et piètre forme d'égalité entre les amants. Elles établissent surtout une

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 168.

gémellité de réactions qui éloigne Édouard des canons de la virilité : le roman s'écarte de ce que l'on pourrait qualifier de perception différencialiste des genres (pour se rapprocher de la perception constructiviste)<sup>61</sup>, en ce qu'Édouard et Madame de Nevers, au sein du couple qu'ils luttent pour former, ne donnent jamais à lire une répartition classique des pôles sexués.

Cette forme de féminité dans l'apparence de ce personnage masculin rejoint, à certains égards, ce que relèvent Alain Corbin et Georges Vigarello à propos de l'art pictural dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque de l'action d'*Édouard*. Les deux critiques se réfèrent ici, notamment, au théoricien de l'art Winckelmann, qui « [...] a développé dans ses écrits une véritable mystique de la beauté du corps masculin dans l'art grec »<sup>62</sup> et qui établit pour le corps masculin une « [...] distinction entre la beauté sévère et la beauté gracieuse [...] »<sup>63</sup>, avec une prédilection marquée pour cette dernière. Les auteurs se réfèrent également à *L'Endymion*, tableau peint par Girodet en 1791 :

Cet Endymion féminisé [...] est une figure voluptueuse d'un type nouveau qui pousse à ses limites l'idéal winckelmannien de la beauté gracieuse. [...] Ce type d'éphèbe allait avoir une grande fortune. [...] D'autres exemples [...] semblent bien constituer les symptômes d'une crise de l'identité sexuelle. [...]<sup>64</sup>

*Sarrasine* de Balzac (roman dont on rappellera qu'il explore l'imaginaire de la création artistique et qu'il se déroule lui aussi dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) constitue l'une des résonances littéraires du courant pictural évoqué ici et illustre pleinement cette « crise de l'identité sexuelle ». Le corps de Zambinella, corps biologiquement masculin, est, à la faveur de la confusion des genres qu'il incarne, ainsi vu par Sarrasine : « La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées. [...] Et joignez à ces détails [...] toutes les merveilles des Vénus révérees et rendues par le ciseau des Grecs. »<sup>65</sup> Dans ce contexte socio-culturel, ses

<sup>61</sup> Sur cette question, voir Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob poche, 2000, p. 41-52.

<sup>62</sup> Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire du corps, op. cit.*, vol. 1, p. 89.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>65</sup> Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 39-40.



larmes contribuent à doter Édouard de traits qui lui confèrent à lui aussi une forme de féminisation. Y contribue également le vacillement physique (chaque fois redoublé par les pleurs) subi par le personnage sous le poids d'une émotion trop forte et qui le conduit à avoir besoin d'un appui. Le héros masculin n'apparaît guère dans le mâle orgueil de son autosuffisance. Il n'est plus celui qui soutient, protège et dirige mais celui qui a besoin d'être soutenu car il ne se dirige plus lui-même. L'évanouissement est, dans une représentation mentale convenue, l'apanage exclusif du corps féminin ; or, Édouard brouille l'image volontiers caricaturale des pâmoisons typiquement féminines qui, dans le champ social comme dans ses représentations littéraires jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, viennent dire par le corps les violentes agitations de l'esprit. De sorte que l'émotivité extrême des « transport(s) »<sup>66</sup> d'Édouard l'éloigne des clichés sur la virilité pour le rapprocher des stéréotypes de la féminité, fréquemment associée à la mièvrerie.

On observe ce renversement lorsque Édouard est vivement séduit par la beauté de Madame de Nevers : « Je me sentis troublé en la voyant ; une palpitation me saisit ; je fus obligé de m'appuyer contre une chaise [...] »<sup>67</sup>. L'émotion du personnage se traduit par la même manifestation physique quelques instants plus tard : « Elle aimerait mieux rester ! rester pour moi ! Ô ciel ! cette idée contenait trop de bonheur ; je ne pouvais la soutenir ; je m'enfuis dans la bibliothèque ; je tombai sur une chaise. Quelques larmes soulagèrent mon cœur. »<sup>68</sup> Enfin, lorsque Édouard rappelle à Madame de Nevers la cruauté des conventions sociales qui leur interdisent de s'aimer, on lit les lignes suivantes :

On venait de recevoir de Paris [...] un globe [...] nouvellement tracé d'après les découvertes encore récentes de Cook et de Bougainville. [...] nous restâmes quelque temps debout devant une table à faire tourner ce globe [...]. Madame de Nevers fixa ses regards sur [...] l'archipel des îles de la Société [...]. J'essayai de décrire à Madame de Nevers quelques-unes de ces îles charmantes ; elle me montra du doigt une des plus petites [...] entièrement isolée [...]. Ah, lui dis-je [...] là, on serait heureux des seuls biens de la nature, on ne connaîtrait pas la distinction des rangs ni l'infériorité de la naissance ! [...] Je tombai sur une chaise en disant ces

<sup>66</sup> Mme de Duras, *Édouard*, op. cit., p. 148.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>68</sup> *Ibid.*

mots, je cachai mon visage dans mes mains et je sentis bientôt qu'il était baigné de mes larmes [...].<sup>69</sup>

Le personnage semble en définitive non seulement habité par l'émotivité, dans la continuité d'un certain XVIII<sup>e</sup> siècle et à rebours d'une nouvelle conception du masculin s'élaborant sous la Restauration<sup>70</sup>, mais aussi gouverné par ses émotions au point que son corps en devienne l'expression. Comme le personnage d'Olivier, il finit par être atteint dans son corps par les tourments de son esprit :

Bientôt la triste vérité venait faire évanouir mes songes ; elle me montrait du doigt cette fatalité de l'ordre social, qui me défendait toute espérance [...]. La mort alors m'eût semblé douce en comparaison des tourments qui me déchiraient. Je retournai à Paris dans un état digne de pitié [...]. Je tombai bientôt dans un état qui tenait le milieu entre le désespoir et la folie ; en proie à une idée fixe, je voyais sans cesse madame de Nevers [...] je m'élançais pour la saisir dans mes bras, mais un abîme se creusait tout à coup entre nous deux : j'essayais de le franchir, et je me sentais retenu par une puissance invincible [...] je sortais épuisé, anéanti, de ce combat [...]. Je sentais que je ne résisterais pas longtemps à ces cruelles souffrances. Chaque jour la contrainte où je vivais, la dissimulation à laquelle j'étais forcé, me devenait plus insupportable [...]. Il me fallait composer mon visage [...].<sup>71</sup>

*Édouard* retrace les amours malheureuses, parce que socialement impossibles, d'une noble et d'un roturier : ce thème constitue certes un

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>70</sup> Pour comprendre ce que nous entendons ici, il convient de se rappeler qu'*Olivier*, *Édouard* et *Aloys* sont écrits une vingtaine d'années seulement après la promulgation, le 21 mars 1804, du Code civil, outil d'une soumission imposée par lequel l'Empire rétablit l'ordre masculin dans toute sa rigueur et son injustice. Il convient de se rappeler que presque tous les acquis de la Révolution sont anéantis : le droit au divorce est pratiquement éliminé (il le sera formellement en 1816) de sorte que la femme, en obéissant à l'homme, « rend un hommage au pouvoir qui la protège » (selon la formule du Code civil), ce qui signifie pour l'épouse, notamment suivre partout son époux, accepter que celui-ci ouvre sa correspondance, obtenir son autorisation pour témoigner en justice, pour travailler, pour avoir libre emploi de son salaire, pour vendre ou acheter des biens ; les sanctions sont différentes pour l'homme et pour la femme en cas d'adultère ; enfin, le régime de la succession est entièrement défavorable aux épouses, placées au dernier rang des héritiers. Le Code civil (fruit d'une pensée masculine ayant eu force de loi) assimile le statut des femmes à celui des enfants et des serviteurs, rendus à la libre disposition du maître, chef de famille. L'émotivité d'Édouard, que vient traduire son corps, ne nous semble donc pas entrer en correspondance avec l'image despotique de l'homme et du statut masculin qu'entend entériner le contexte socio-politique contemporain de l'écriture du roman.

<sup>71</sup> Mme de Duras, *Édouard*, éd. citée, p. 168-169.

*topos* littéraire, mais, à travers le récit de l'irréalisable union de deux corps humains, c'est l'impossible rencontre de deux groupes sociaux qui est symboliquement soulignée et, autre marque de subversion, discrètement dénoncée. Ces manifestations d'un corps masculin en détresse illustrent et dénoncent ainsi certains aspects d'un régime social et politique. Ce dernier peut se montrer liberticide et fragiliser les individualités réclamant le droit à disposer d'elles-mêmes, qu'elles soient masculines ou féminines. Raymond Trousson remarque à propos d'*Édouard* : « [...] il n'est pas fréquent que la narration soit confiée à un personnage masculin et, lorsque c'est le cas, le narrateur met lui-même en évidence sa fragilité et son asthénie [...] »<sup>72</sup>. Corps fragile, le corps d'Édouard est peut-être plus précisément un corps fragilisé, comme celui d'Olivier et celui d'Aloys, par ces « [...] lois sociales, cruelles et impitoyables »<sup>73</sup> qui exercent sur eux leur invincible toute-puissance<sup>74</sup>.

Dans les représentations mentales, sociales et culturelles qu'ils engendrent au travers de leur « corporité » romanesque, les deux personnages de Claire de Duras et le personnage de Custine révèlent que, loin de toujours signifier privilèges et agréments, la condition masculine en mutation sous la Restauration doit panser au quotidien ses propres plaies. Celles-ci ne sont ni moins nombreuses ni moins douloureuses que celles de la femme. Les trois romans montrent également que la subversion incarnée par les trois personnages est cruellement contrecarrée, par la mort pour deux d'entre eux et la vie monastique pour le troisième : tous trois se perdent pour avoir voulu passer outre aux préjugés du monde et aux contraintes de la société. Chacune des œuvres apparaît ainsi relever déjà du romantisme : à la fois exemplaire par la tentative du héros de s'opposer à l'ordre établi, et mélancolique puisque la tentative esquissée reste précisément à l'état d'esquisse<sup>75</sup>. L'essentiel réside dans ce que

<sup>72</sup> Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. citée, p. 26.

<sup>73</sup> Mme de Duras, *Édouard*, éd. citée, p. 156.

<sup>74</sup> La faiblesse du corps peut être ici lue comme signe historique, et le corps défaillant est alors symbolisation d'une Histoire défaillante. Rappelons à cet égard la scène 4 de l'acte I de *Lorenzaccio*, scène dans laquelle ce héros masculin, pour qui la violence physique est l'ultime recours, s'évanouit à la perspective de devoir se servir d'une épée ; on peut rappeler également que la perception qu'ont du frêle Lorenzaccio les autres personnages de la pièce le renvoie constamment à une identité soit féminine (Lorenzetta) soit enfantine (Lorenzino).

<sup>75</sup> Voir, *a contrario*, l'analyse de Nigel Harkness sur le traitement du désir comme ressort narratif du roman réaliste, dans son ouvrage *Men of their words*, *op. cit.*, p. 121.

François Kerlouégan nomme « [...] subversion des codes »<sup>76</sup>, en l'occurrence de ceux qui président aux représentations sociales, mentales et culturelles de « l'éternel masculin ». Ici (à la différence des représentations de « l'éternel féminin ») nos regards contemporains demeurent captifs d'un modèle archaïque, ignorants de la labilité identitaire de celui qu'Elisabeth Badinter dénomme « l'homme en mutation »<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> *Ce fatal excès du désir*, *op. cit.*, p. 20

<sup>77</sup> Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, *op. cit.*, p. 271.