

## *Un tragique « entre deux rives » : les romans de Madame de Duras*

Paul Kompanietz

Les papiers laissés par Madame de Duras renferment certes, à côté d'autres écrits, « l'ébauche d'une tragédie en cinq actes mettant Henri IV et Ravaillac en scène<sup>1</sup> », mais c'est comme romancière que la duchesse s'est avant tout illustrée. À lire ses romans les plus connus, baignés d'un bout à l'autre de la même lumière tragique, on pourrait presque s'en étonner, si l'on ne présentait aussi chez elle le désir d'élever le roman à la hauteur de la tragédie classique. En cela, Madame de Duras était bien l'héritière de toute une tradition du roman de femmes, à commencer par le chef-d'œuvre de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, que l'on a pu lire comme une « tragédie dans un fauteuil » ou comme une « *Bérénice* en prose<sup>2</sup> ». On sait aussi le goût de la duchesse pour les romans de Madame Riccoboni, dont le nom revient plusieurs fois à travers son œuvre. Dans un temps moins éloigné, *Claire d'Albe* ou *Mademoiselle de Clermont*<sup>3</sup> étaient bien la preuve que cette tradition romanesque, née sous l'Ancien Régime, n'avait pas disparu avec la Révolution. De Madame de Lafayette à Madame de Duras

---

<sup>1</sup> Marie-Bénédicte Diethelm, « Introduction » à Madame de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le Secret*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, p. 50. Nous citerons les romans de Madame de Duras dans cette édition et indiquerons le numéro de page entre parenthèses.

<sup>2</sup> Voir Jean Garapon, « *La Princesse de Clèves*, tragédie dans un fauteuil », dans *L'Art du théâtre*, Paris, PUF, 1992 et Paul Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 13.

<sup>3</sup> Ces deux romans ont respectivement été publiés en 1798 et en 1802 par Sophie Cottin et Madame de Genlis.

se dessinait l'histoire d'une tradition littéraire dans laquelle le roman, absent des poétiques classiques, s'appropriait les règles et la puissance dramatique du genre noble de la tragédie, traditionnellement réservé aux hommes.

Le même geste d'écriture peut pourtant s'interpréter de manière opposée. Chant du cygne d'une certaine tradition classique, le roman durassien, on l'a souvent dit, préfigure à sa façon l'esthétique romanesque d'un Balzac ou d'un Stendhal. La dette de ce dernier à l'égard de la célèbre duchesse a bien été étudiée, et pourrait l'être encore du point de vue de la question tragique. L'hybridation des genres à laquelle procède Madame de Duras est autant le fruit d'une tradition littéraire que le résultat d'un « trouble de classement<sup>4</sup> » que Barthes associait au romantisme. La tragédie romantique, affirme Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, est tout entière dans les romans de Walter Scott. Le cloisonnement des genres se délite dans sa propre pratique d'écriture: le théâtre investit le roman, le romanesque devient proprement dramatique. En 1832, Stendhal le déclare ouvertement dans une lettre à Salvagnoli: « Le goût de la lecture des romans remplace en Angleterre et en France le goût du spectacle<sup>5</sup>. » De ce changement les raisons sont multiples: l'épuisement des « positions dramatiques », des convenances qui empêchent de tout dire, à l'opposé d'un certain art de la nuance qui serait, toujours d'après Stendhal, l'un des privilèges du genre romanesque.

Le roman durassien opère lui aussi, selon des modalités qui lui sont propres, un brouillage des catégories génériques, même si, à la différence du roman stendhalien, le tragique finit toujours par l'emporter sur le comique, la mélancolie sur la gaieté. De cet aspect dramatique témoignent les multiples adaptations théâtrales auxquelles *Ourika* a donné lieu, ce premier roman s'inspirant lui-même d'une tragédie de Casimir Delavigne intitulée *Le Paria* (1821). L'idée de comparer les romans de Madame de Duras au modèle de la tragédie n'est d'ailleurs pas nouvelle, bien que la question soit le plus souvent abordée de biais ou de manière allusive. Marc Fumaroli considère les principaux romans de la duchesse comme « trois brèves tragédies en prose », Barbara R. Woshinsky s'est appliquée à relire *Ourika* à la lumière de *Phèdre*, Chantal Bertrand-Jennings insiste sur les liens entre malheur et condition féminine tandis que Xavier Bourdenet, examinant le rôle de la socialité dans la constitution du sujet, met l'accent sur le processus

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 45.

<sup>5</sup> Stendhal, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 484.

de sécularisation à l'œuvre dans le tragique durassien<sup>6</sup>. C'est à la fois aux mécanismes et aux ambiguïtés de ce tragique – tiraillé entre l'ancien et le nouveau, entre classicisme et romantisme – que voudrait s'intéresser la présente étude, plus spécifiquement consacrée à deux romans de Madame de Duras, *Édouard* et *Olivier*<sup>7</sup>.

## MODÈLES TRAGIQUES

Par de nombreux aspects, et au-delà du dénouement funeste du récit, c'est bien le modèle de la tragédie classique, plus précisément de la tragédie racinienne, qui s'impose dans les deux romans. Victime généreuse d'un amour impossible, Édouard se sacrifie à un ordre qui le dépasse. Issu de la bourgeoisie, il ne peut épouser celle qu'il aime, Natalie de Nevers, fille d'un ami intime de son père; lorsqu'elle-même lui propose de sacrifier le rang qu'elle tient de sa naissance, Édouard s'y refuse; sublimes, ses paroles rappellent les sacrifices des héros tragiques: « Le déshonneur! c'est comme l'impossible; rien à ce prix. » (159) Dans *Olivier*, l'obstacle qui s'oppose à l'union de la comtesse de Nangis avec le héros éponyme du roman est d'une autre nature; son originalité, ce qui le distingue d'*Édouard* (ou même d'*Ourika*), est qu'il n'est même pas nommé; le roman illustre à sa manière cet art de la « sourdine<sup>8</sup> » que Léo Spitzer repérait naguère dans le style de Racine. Le début du roman esquisse un schéma très traditionnel, celui du triangle amoureux: Olivier et la comtesse s'aiment, alors que cette dernière déplore le manque d'affection de son ennuyeux mari. La mort du comte, qui aurait pu être libérateur, s'avère finalement tragique. Moins parce qu'elle suscite les remords de la comtesse que parce qu'elle la rend disponible: un obstacle cède la place à un autre, plus insidieux que le premier, parce qu'inavouable. C'est le « Secret » d'Olivier, celui qu'évoque le titre du roman. Le roman met alors

<sup>6</sup> Marc Fumaroli, « Préface » à Madame de Duras, éd. citée, p. 30; Barbara R. Woshinsky, « Tombeau de *Phèdre*: Repression, Confession and Metissage in Racine and Claire de Duras », *Dalhousie French Studies*, Winter 1999, n° 49, p. 167-181; Chantal Bertrand-Jennings, « Condition féminine et impuissance sociale: les romans de la duchesse de Duras », *Romantisme*, 1989, n° 63, p. 39-50 et Xavier Bourdenet, « Sentiment, histoire et socialité chez Madame de Duras (*Ourika*, *Édouard*) », dans Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, *La Tradition des romans de femmes, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 297-311.

<sup>7</sup> Pour rappel, *Édouard* paraît en 1825. Écrit en 1822, *Olivier ou le Secret* est demeuré inédit jusqu'en 1971.

<sup>8</sup> Léo Spitzer, « L'effet de *sourdine* dans le style classique: Racine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 (trad. fr.), p. 208-235.

en scène la lutte entre le « Devoir » invoqué par Olivier et la liberté dont il dispose, lutte d'autant plus mystérieuse, et comme réduite à une abstraction essentielle, qu'un silence persistant entoure la nature de cet obstacle sur lequel s'interrogent aussi bien le lecteur que les autres personnages du roman.

La structure agonistique du récit et le thème du sacrifice ne seraient pas si clairement identifiables à l'univers de la tragédie si la langue utilisée par Madame de Duras n'était elle-même héritée de la tradition classique. Les exclamations tragiques, le type de vocabulaire employé par la duchesse, et même un certain nombre de stéréotypes – ainsi de l'image des « furies de l'enfer » (184) qui accablent Édouard après la révélation de la calomnie – font apparaître, en filigrane du roman, l'intertexte de la tragédie. Le lexique et les traits stylistiques propres au genre tragique prolifèrent en des endroits du récit qui pourraient être considérés comme des transpositions romanesques de scènes topiques de la tragédie classique. La réaction d'Édouard après la terrible révélation de son oncle prend ainsi la forme d'un monologue délibératif: « Ah! j'étais digne de tous les supplices, mais ils étaient tous dans mon cœur. [...] Je voyais à présent la vérité nue, et je me trouvais le plus vil comme le plus coupable des hommes. Que faire! que devenir! » (178-179)

L'image du supplicé, l'équivalence entre savoir et souffrance, le sentiment de culpabilité et l'incertitude du héros sont autant de traits associés au genre tragique. Dans *Olivier*, certaines lettres de la comtesse à sa sœur confidente peuvent se lire comme des réécritures du dialogue racinien. La dernière lettre de la seconde partie du roman, après la prise de conscience d'Olivier qui craint d'avoir « manqué à un devoir sacré » (258), est à cet égard révélatrice: « Hélas! ma sœur, je suis sous l'empire d'une passion terrible, je le vois, je le sens, plains-moi, je ne mérite que ta pitié. » (263) On croirait entendre les accents passionnés de Phèdre à travers les exclamations désespérées de la comtesse.

Déterminant aussi bien la psychologie des personnages que la structure du récit, fondée sur le passage du bonheur au malheur, l'intertexte tragique transparaît ici et là de manière plus explicite. Dans *Édouard*, le jeu des comparaisons laisse deviner la présence du modèle shakespearien: la beauté de Natalie est comparée à celle de Juliette, tandis qu'Édouard évoque « la tache sanglante sur la main de Macbeth » (178) après la découverte de l'irréparable calomnie qui a souillé la réputation de Natalie. Dans *Olivier*, la romancière laisse entendre à travers la voix du comte de Nangis la proximité des héros de roman avec ceux de la tragédie: « c'est dans les romans et les tragédies que vous trouverez les caractères qui vous plaisent; je n'aime point les fictions, je ne suis nullement romanesque, et je fais plus de cas de la raison que de l'esprit ». (196)

Aussi n'est-il guère surprenant que ce personnage, qui se défend lui-même d'être un « héros de roman » et remet en cause son existence fictive dès les premières pages du récit, trouve bientôt la mort lors d'un accident de cheval, comme si, dans ce monde à la fois romanesque et tragique, la survie du comte eût été surnuméraire.

Voulant décrire le dénouement tragique du roman, la marquise de C. a précisément recours au vocabulaire de la tragédie : « Julien vous donne le détail de ce qui s'est passé ; il sait mieux que moi ce qui a précédé cette horrible *catastrophe*. » (297) Au service de la maison depuis de longues années, le personnage de Julien n'est d'ailleurs pas sans faire songer à la figure de Thérémène qui, dans *Phèdre*, prend en charge le récit de la mort d'Hippolyte. L'image condensée à laquelle il recourt pour décrire la scène finale, sous le chêne de Beauval, a pour fonction de dramatiser l'épisode : « Ah ! madame ! quel spectacle ! madame la comtesse évanouie au pied de l'arbre et M. le comte étendu à ses pieds, baigné dans son sang, et son pistolet à côté de lui. » (300) Quant à la petite Suzette, « toute pleine [du] sang » de son parrain, sa présence relativement inattendue au sein de ce tableau sanglant redouble la tension entre violence et innocence qui sous-tend l'ensemble de la scène.

Le parallèle avec la tragédie ne s'arrête donc pas au domaine du style et de la langue. Bien des thèmes abordés dans les romans de Madame de Duras pourraient être rattachés au modèle de la tragédie, du conflit entre des systèmes de valeurs opposées à la thématique de l'inceste, si capitale dans *Olivier* où elle est présentée comme une explication possible du mal mystérieux dont souffre le héros, en passant par la tension entre le destin et la liberté, le dilemme de l'honneur et du sentiment, ou encore par le motif de la faute tragique, source de culpabilité pour Édouard et Olivier, qui tous deux se reprochent un amour malheureux, transgressif, qu'ils savent voué à l'échec mais contre lequel ils ne peuvent lutter. L'affinité des romans de Madame de Duras avec l'esthétique de la tragédie est enfin d'ordre formel ou structurel : le resserrement et la simplicité de l'action, les scènes dialoguées dans *Édouard*, où se lit le mieux la présence en creux du modèle théâtral, la construction du récit selon le principe d'une succession de tableaux, qui rappelle le découpage dramatique en actes et en scènes, ou la reprise de certaines scènes au caractère nettement théâtral, comme la scène d'aveu entre Édouard et Natalie.

Si présent soit-il, l'intertexte de la tragédie ne doit pourtant pas occulter l'influence d'autres modèles littéraires qui, sans relever à proprement parler du genre de la tragédie, n'en sont pas moins tragiques. Le souvenir de *La*

*Nouvelle Héloïse* se fait partout sentir dans l'œuvre de la duchesse, de même que le suicide de Werther, la mélancolie de René ou les amours de *Paul et Virginie*. Il se pourrait même que l'héritage de la tragédie n'apparaisse souvent chez Madame de Duras qu'après être passé par le filtre du roman, tel que l'ont illustré Madame Riccoboni, si présente dans *Olivier*, et surtout Madame de Lafayette. Il y a en effet bien des points communs entre *La Princesse de Clèves* et les romans-nouvelles de Madame de Duras : la proximité avec l'esthétique de la tragédie, la référence aux romans de chevalerie, la peinture des effets de la passion, l'élégance et la concision du style, l'atmosphère mélancolique du roman, et jusqu'à la reprise d'un certain nombre de situations romanesques. La mort du comte de Nangis fait éprouver à Louise les mêmes remords que ceux de la princesse de Clèves ; les déplacements entre la Cour et la campagne, qui dans *Édouard* rythment en même temps que le passage des saisons les épisodes de bonheur et de malheur, rappellent le roman de Madame de Lafayette, de même que le désir exprimé par Édouard de voir Natalie « sans en être vu » (138) ; quant aux mises en garde répétées de la marquise, qui craint de voir s'évanouir le « repos » de sa sœur, elles ne sont pas sans faire penser à l'ultime avertissement donné par Madame de Chartres à sa fille (« vous êtes sur le bord du précipice<sup>9</sup> »).

### UNE ÉCRITURE DE LA FATALITÉ

La quête d'un principe commun entre roman et tragédie doit s'accompagner, afin d'éviter les analogies forcées et les limites d'une conception trans-historique du tragique, d'une étude parallèle de ce qui, dans le récit durassien, modifie, déplace, remotive ou resémantise certaines notions tragiques. C'est tout particulièrement le cas de la notion de *fatalité*, au cœur du tragique durassien. L'écriture de la fatalité est inséparable chez Madame de Duras d'une esthétique de la clôture dont l'effet principal est de favoriser la création d'un univers tragique replié sur lui-même, avec, à l'horizon programmé du récit, la mort comme seule ouverture possible. Ces effets de clôture fonctionnent à plusieurs niveaux : au niveau de l'agencement narratif (programmation du malheur des héros, logique binaire du récit<sup>10</sup>), au niveau de la psychologie des personnages (enfermement dans un dilemme tragique), au niveau de l'espace (l'univers tragique est un monde clos, et les

<sup>9</sup> Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, GF Flammarion, p. 108.

<sup>10</sup> On ne peut que renvoyer sur ce point aux éclairantes analyses de Xavier Bourdenet, art. cité, p. 303-305.

rêves insulaires des héros dans *Édouard* ont tôt fait d'être anéantis, comme si nulle évansion ne leur était permise) et de la temporalité (création d'un « hors temps » tragique). Entre le bonheur à jamais perdu de l'enfance et un avenir posé comme inexistant, l'être durassien semble prisonnier d'un présent sans issue.

Dans *Édouard*, cette esthétique de la clôture tire une bonne part de son efficacité de la présence du récit encadrant, qui confère au roman un caractère nécessairement rétrospectif et favorise l'insertion de prophéties narratives. Associé au motif de la rêverie aquatique, propice aux errances de l'imagination, et qui est aussi, avec l'isolement et le dévouement, un thème récurrent dans la peinture de son enfance (la pointe de sable qui à Lyon termine la presqu'île, la forge du Forez), le portrait d'Édouard est d'emblée placé sous le signe de la mélancolie et du malheur. Le texte multiplie alors les indices de clôture : « il n'y a point de remède à mes maux » (100), déclare le héros qui déjà songe à la mort. Présenté comme une « victime du malheur », il déclare ouvertement ne pas vouloir « [s]e rattacher à la vie » (102). Roman paradoxal que celui d'*Édouard*, qui dès ses premières pages annonce l'absence de perspective narrative et incite le lecteur à décrypter les signes qui programment la mort des héros.

Dépourvu de récit encadrant, *Olivier* ne s'en prêle pas moins à une lecture de type prophétique, mais compense l'absence de vision rétrospective en introduisant, au sein de la linéarité narrative, une série de « sentiments » qui participent à l'atmosphère oppressante du récit. Dès la seconde partie du roman, la marquise de C. fait part à la comtesse de ses funestes impressions, que Louise ne tarde guère à partager : « Ah ! ma sœur, je ne sais quel pressentiment affreux me poursuit, si je devais ne plus voir Olivier, il dit que la vie lui est odieuse, ô mon Dieu ! » (262) Les tragiques prophéties de la comtesse se densifient et se précisent au cours de la troisième partie à mesure que s'effilochent ses rêves de bonheur avec Olivier :

Adèle, sais-tu ce que je crains, c'est de perdre la raison ! Cette pensée unique qui me poursuit, qui me dévore, qui s'attache à moi, la nuit, le jour, à tout moment, à toute heure ! Je sens, dans cette pensée, une puissance inconnue ; elle m'a saisie, et je me débats inutilement sous son empire. (268)

À travers la multiplication des signes qui s'imposent aux héros, le roman matérialise une puissance supérieure, celle du destin. L'avenir est entrevu, suggéré, préfiguré. Le trajet des personnages est balisé par un tissu de signes, dont le caractère essentiellement tragique vient de ce que, même perçus, ils ne peuvent être déjoués ou contournés.

La dissémination des signes joue un rôle proche des prédictions oraculaires de la tragédie grecque. Dans les deux romans, cette écriture prophétique est associée au *leitmotiv* du « trop tard » et à la figure de l'irréversible. Dans *Édouard*, le héros éprouve de la culpabilité quand il découvre que son amour pour Natalie la rend également malheureuse : « Dois-je donc vous fuir ? — Ah ! dit-elle, il est trop tard. » (151) L'arrivée toujours différée de la marquise dans *Olivier* vient finalement « trop tard » pour sauver Louise, le délai inhérent à tout échange épistolaire étant habilement exploité par la romancière. Il n'est pas permis aux héros de revenir en arrière et d'échapper à leur destin ; tout est écrit d'avance dans cet univers et, en un sens qu'entrevoit bien la comtesse de Nangis, on pourrait même dire que tout y vient toujours trop tard : « il est trop tard, il aurait toujours été trop tard, mon cœur a été à vous depuis que je respire » (260). Autre figure de la fatalité, celle de l'irréversible. Comme Édouard, après le drame de la séparation, Olivier se sait atteint d'une « douleur sans remède » (234) ; il estime plus loin que « la mort est le seul remède à [s]es maux » (270). L'irréversible interdit, au même titre que le motif du « trop tard », la perspective d'un retour à un état de bonheur antérieur ou celle d'une amélioration future. Il pose comme définitif l'état de souffrance dans lequel se trouvent les héros et fait de la mort (ou de la folie, thème non moins tragique) le seul horizon possible du récit.

Deux images lancinantes permettent à Madame de Duras de figurer cette emprise de la fatalité, celles de l'abîme et du précipice. Lorsqu'elles ne sont pas l'une des multiples manières de représenter la séparation, ces deux images renvoient à cette béance tragique dans laquelle semblent se précipiter les héros. « Qu'importe qu'il t'adore, si c'est pour te précipiter dans l'abîme avec lui ? » (260), demande la marquise à sa sœur. L'image est développée par Louise qui se rêve en figure protectrice d'Olivier et voudrait le sauver « de tous les dangers, de tous les abîmes » (276). Le mélange de clairvoyance et d'impuissance face au destin – vieux thème tragique – est emblématisé par une image qui revient deux fois dans *Olivier* : « l'empire qu'exercent sur moi les passions, constate le héros, est d'autant plus grand que je tombe dans le précipice les yeux ouverts » (238). Un peu plus loin, la marquise recourt aux mêmes termes pour mettre en garde Louise du danger qui la menace : « on tombe dans le précipice les yeux ouverts, mais l'on y tombe tôt ou tard. » (250) La lucidité des personnages, conscients de courir à leur perte, rend d'autant plus tragique leur situation ; ils savent la ruine qui les guette, ou du moins la pressentent obscurément, mais ne peuvent déjouer le sort inexorable qui leur a été fixé.

Plus encore, c'est en voulant bien faire que les protagonistes du roman provoquent le malheur. Il y a là, selon la définition qu'en a donné Jacqueline de Romilly, le signe d'une *ironie tragique*: « c'est lorsqu'on veut bien faire que l'on se trouve pris au piège et qu'on suscite un désastre<sup>11</sup> ». *Édouard* livre dès l'introduction une formulation précise de ce type d'ironie. Alors que le narrateur qui dirige le régiment auquel appartient le héros demande à entendre l'histoire de ses malheurs, Édouard se dérobe en justifiant ainsi son refus: « Vous êtes trop bon [...]; mais vous ne savez pas ce que vous me demandez, vous voulez me faire du bien, et vous me feriez du mal. » (101) Mais c'est dans *Olivier* que le procédé est le plus utilisé. La marquise de C. qui favorise le rapprochement des deux amants après la mort du comte crée indirectement les conditions qui conduiront au désastre final. Elle qui ne songe qu'au bonheur de sa sœur la plonge sans le vouloir dans le malheur, ce qu'elle pressent d'ailleurs elle-même: « J'ai la douleur d'être peut-être pour quelque chose dans ce voyage qui va le rapprocher de toi » (242-243). La fin du roman, surtout, est exemplaire. L'ironie tragique préside tout entière à la catastrophe qui provoque le dénouement tragique du récit. C'est bien parce que Louise lui propose de faire le sacrifice de son honneur en se donnant à lui qu'Olivier se suicide et qu'elle-même sombre dans la folie. Sa lettre déclenche la mécanique tragique qui conduit à la scène finale. Voulant faire le bonheur du héros, Louise précipite sa mort. Sa « faute » se résume à une erreur d'interprétation: c'est parce qu'elle entend mal le langage opaque d'Olivier que le désastre a lieu.

De ces erreurs, la tragédie grecque était familière. Comme Œdipe, bien des héros meurent de n'avoir su interpréter correctement signes et paroles. Mais cette fatalité à laquelle sont soumis les personnages de Madame de Duras est-elle de même nature que le *fatum* antique? Il est vrai que, par certains aspects, la fatalité durassienne s'en rapproche; elle s'en distingue pourtant en substituant à la place traditionnellement réservée aux dieux celle de la société, et c'est en ce sens précis que la romancière *modernise* le tragique des Anciens. À cet égard, il n'est pas de page plus suggestive que celle qui rapporte, au seuil du roman, ces paroles d'Édouard:

Dieu a répandu ses dons également sur tous les êtres, il est souverainement bon; mais les institutions des hommes sont toutes-puissantes aussi, et elles sont la source de mille douleurs. Les anciens plaçaient la fatalité dans le ciel; c'est sur la terre qu'elle existe, et il n'y a rien de plus inflexible dans le monde que l'ordre social tel que les hommes l'ont créé. (101-102)

<sup>11</sup> Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 104.

Cette redéfinition de la fatalité invite à percevoir dans la destinée malheureuse des personnages, non le fruit du hasard ou d'une décision venue d'en haut, mais la conséquence d'un « ordre social » en désaccord avec la nature et la vérité des sentiments. Des dieux de la tragédie à « l'ordre social », un transfert de pouvoir sous-tend la conception du tragique durassien, dans lequel Xavier Bourdenet a pu lire l'indice d'une *sécularisation* du tragique<sup>12</sup>, également visible dans *Le Rouge et le Noir*.

### PENSER LE TRAGIQUE

Dans les romans de Madame de Duras, on retrouve l'idée que les héros n'ont pas été préparés dans leur enfance à cet « ordre social ». Édouard s'est tenu à l'écart du monde, Louise avoue l'avoir connu « trop tard » pour y trouver du plaisir. Mal préparés à vivre dans le monde, les personnages durassiens sont encore accusés de vouloir en briser l'ordre. Il y a dans cette idée d'un *ordre brisé* une image propre à l'univers de la tragédie, et c'est en raison de son *hybris* sociale qu'Édouard se voit puni. Nouvelle Cassandre, sa mère ne parvient pas à le convaincre de ne jamais chercher à « sortir de son état ». La suite du récit multiplie les manières de figurer les barrières sociales qui s'opposent à l'union des deux héros. L'une des plus belles scènes du roman, celle du bal, doit beaucoup à ce jeu allégorique : la « barrière » qui isole physiquement les spectateurs de la société y devient « le triste emblème de celle qui [les] séparait pour toujours » (140).

Le principal ressort tragique du roman réside dans la différence de condition qui sépare les deux héros. En les transposant dans le genre romanesque, Madame de Duras se rapprochait des préceptes énoncés par Diderot au sujet de l'art dramatique : « ce ne sont plus [...] des caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions<sup>13</sup> ». Dans les *Réflexions sur la tragédie*, parues à la fin de la Restauration, Benjamin Constant part précisément de Diderot pour déterminer les trois ressorts pouvant « servir de base aux compositions tragiques » : la « peinture des passions », « le développement des caractères » et « l'action de la société<sup>14</sup> ». Héritière du classicisme, Madame de Duras fait de l'amour passion, inévitablement lié au

<sup>12</sup> Xavier Bourdenet, art. cité, p. 305. Pour le parallèle avec Stendhal, nous renvoyons à un autre article du même auteur : « “Ô dix-neuvième siècle!” : la scène tragique du *Rouge* », *L'Année stendhalienne*, 2012, n° 11, p. 233-248.

<sup>13</sup> Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, p. 135.

<sup>14</sup> Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie*, dans *Revue de Paris*, Paris, Levavasseur, 1829, VII, p. 7.

malheur, l'un des ressorts tragiques de ses romans. Romantique, elle illustre en même temps le troisième ressort présenté par Constant, « l'action de la société sur les passions et les caractères », dont il précise qu'il « n'a encore été qu'à peine essayé » :

Lorsque l'homme faible, aveugle, sans intelligence pour se guider, sans armes pour se défendre, est, à son insu et sans son aveu, jeté dans ce labyrinthe qu'on appelle le monde, ce monde l'entoure d'un ensemble de circonstances, de lois, d'institutions, de relations publiques et privées. Cet ensemble lui impose un joug qu'il ignore, qu'il n'a pas consenti, qui pèse sur lui comme un poids préexistant, et contre lequel, quand il apprend à le connaître, et qu'il sent le fardeau, il ne lui est donné de combattre qu'avec une inégalité marquée et de grands dangers<sup>15</sup>.

Le cas d'*Édouard* pourrait sans peine illustrer cette proposition, preuve que le roman durassien s'inscrit à sa manière dans le renouvellement des formes tragiques qui caractérise la période.

Pourtant, si le rôle de la société dans le destin tragique d'*Édouard* ne fait pas de doute, en est-il de même dans *Olivier*? Les deux héros sont de même origine sociale, et rien ne s'oppose à leur union que le secret du personnage éponyme. C'est que le tragique à l'œuvre dans *Olivier* n'est peut-être pas de même nature que celui qui se manifeste dans *Édouard*, à moins que ne se dissimulent, derrière l'explication première du malheur d'*Édouard* et Natalie, d'autres motifs, moins immédiatement perceptibles. Les réflexions sur la fatalité suggérées par le roman proposent certes un mode de lecture efficace pour l'ensemble du récit, mais il n'est pas sûr qu'elles en épuisent la signification. Formulées par le héros, elles sont le résultat d'une analyse rétrospective et traduisent un certain regard sur ces destinées malheureuses; regard nécessairement subjectif, puisqu'il est celui d'une victime, et que l'on retrouve d'ailleurs tout au long du roman.

Il resterait à examiner de plus près le fonctionnement de cette fatalité, de manière à comprendre en quoi l'analyse du rôle des institutions s'articule chez Madame de Duras à une conception pessimiste de la condition humaine et de la passion amoureuse. La « sécularisation » du tragique à l'œuvre dans *Édouard* n'entraîne pas une évacuation de la transcendance, même s'il est entendu que, pour Madame de Duras, Dieu ne saurait être tenu pour responsable du malheur des hommes. En partie inédites, les *Réflexions et prières* éclairent sous un autre jour le tragique durassien :

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

Dieu est le but de l'homme; et pour que l'homme trouve sa paix et son bonheur en ce monde, Dieu doit être son unique but. De là, les orages et les malheurs qui viennent assaillir nos cœurs quand nous laissons la passion s'en rendre maîtresse. *Il y a là une déviation de l'ordre moral qui doit être nécessairement punie*, car si l'homme trouvait son bonheur dans la passion, Dieu deviendrait inutile. La passion comble ce vide immense que Dieu laisse au fond de nos cœurs pour nous faire sentir que sans lui nous sommes incomplets; et, par la même raison, Dieu a soin de rendre vains tous les efforts que nous faisons pour remplir ce vide par autre chose que lui<sup>16</sup>.

« Tout est faux et vide dans un cœur que Dieu ne remplit point », écrivait déjà Massillon, qui lui-même ne s'éloignait guère de Pascal : « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure. » C'est là une limite essentielle de la « sécularisation » : toujours présent à l'horizon du récit, Dieu apparaît comme la source unique du bonheur des hommes. Le tragique est toujours lié, chez Madame de Duras, à l'idée d'une « déviation » ou d'une remise en question de l'ordre du monde. Par-delà cet « ordre social » dont Édouard se considère explicitement comme la victime existe aussi un « ordre moral » que transgresse ou fait « dévier » sa passion pour Natalie. Derrière la cause apparente de leur malheur (l'inégalité sociale) se cache une raison plus profonde, intimement liée à la conception durassienne de la passion amoureuse : la « déviation de l'ordre moral » qu'elle implique est autant la cause du malheur des personnages que la toute-puissance de « l'ordre social » invoquée par Édouard. En ce sens, la fatalité est inscrite au cœur même de la condition humaine et ne relève pas uniquement d'un conflit entre « l'ordre de la nature » et « l'ordre des convenances sociales » (174).

À ce pessimisme chrétien se rattache, dans *Olivier*, l'image pascalienne du roseau sur laquelle enchérit le héros pour exprimer la faiblesse de sa condition : « plus misérable que le roseau, je plie et ne me relève pas. » (238-239) Le malheur des héros a pour fond l'incomplétude fondamentale de la nature humaine. De là le rêve androgynique qui traverse les romans, en particulier *Olivier*, et produit cette « déviation de l'ordre moral » décrite par la duchesse. Louise présente bien cet idéal de la fusion des âmes comme la félicité suprême de l'existence humaine lorsqu'elle évoque « ce sentiment de bonheur qui vit au fond de moi-même, et qui est comme une âme nouvelle qui est venue habiter en moi » (249), mais elle a conscience que ce sentiment n'est pas fait pour durer : « Hélas, c'est alors que je retrouve la triste condition de

<sup>16</sup> Madame de Duras, *Réflexions et prières inédites*, Paris, Debécourt, 1839, p. 19-21. Nous soulignons.

l'humanité, je doute de la durée, de ce qui remplit ainsi mon âme de délices, le monde n'est pas fait pour un tel bonheur, on regretterait trop la vie! » (248) Comme elle, Olivier sait bien que seule la mort pourra leur offrir le bonheur dont ils rêvent: « alors [...] se mêleront nos deux vies, nos deux substances, et son âme ne pourra plus rien cacher à la mienne » (268). Alors qu'elle éprouve avec lui le sentiment d'une fusion éphémère, Louise a le sentiment de voir « le bonheur de trop près »: comme Icare, dont les ailes de cire ne résistent pas à la chaleur du soleil, elle sera finalement punie pour avoir tenté de s'approcher d'une sphère céleste, divine, inaccessible. Le troublant schéma de la relation adelphique, si présent chez Madame de Duras, pourrait alors être interprété comme un prolongement donné au rêve plus essentiel de la gémellité des âmes, irréalisable dans le temps humain. Ambivalente, la mort est à la fois l'accomplissement tragique d'une destinée malheureuse et l'espoir d'une voie d'accès au bonheur.

Le tragique durassien est donc, fondamentalement, un *tragique de l'isolement*. Social, il possède aussi, nous l'avons vu, un versant métaphysique. À ces deux formes d'isolement s'en ajoute une troisième, d'ordre historique. Illustrée par Madame de Duras à travers deux romans de l'émigration<sup>17</sup>, la figure de l'émigré est encore un avatar de celle du paria qui hante les romans de la duchesse. Dans *Édouard* et *Olivier*, un certain nombre de notations chronologiques (très rares, il est vrai, ce qui favorise concurremment l'effet de « hors temps » tragique) permettent de situer assez précisément l'ancrage historique des deux romans: l'action principale d'*Édouard* se déroule avant 1780, et plusieurs indices nous invitent à penser que l'intrigue d'*Olivier* se situe dans les années qui précèdent immédiatement la Révolution.

L'ancrage des romans dans un temps prérévolutionnaire est le signe que la conscience tragique est intimement liée, chez Madame de Duras, à un contexte historique marqué par le surgissement de tensions et de contradictions nées de la remise en question des valeurs anciennes. Inséparable de l'expérience révolutionnaire, le roman durassien est l'expression des « conflits internes de la pensée sociale<sup>18</sup> » propres à ce tournant de siècle et à la Restauration. Ces conflits, la romancière les met en scène dans *Édouard*

<sup>17</sup> Ils ont récemment été publiés par Marie-Bénédicte Diethelm, *Mémoires de Sophie*, suivi de *Amélie et Pauline*, Paris, Éditions Manucius, 2011.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet utilisent l'expression à propos de la tragédie grecque (*Edipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, 2006 p. 3). Selon eux, cette dernière tire sa matière, non d'une psyché constante et universelle, mais de la « pensée sociale propre à la cité du V<sup>e</sup> siècle ».

à travers l'affrontement de valeurs antagonistes : dans ce monde social cloisonné et hiérarchisé où le désir d'élévation se heurte à la rigidité des frontières établies peuvent se lire la fermentation des idées nouvelles et la maturation des conflits qui renverseront bientôt l'ordre immobile de la monarchie. Le roman est traversé par une réflexion angoissée sur le rôle et le sens des valeurs de la noblesse à un moment où son pouvoir se voit de plus en plus concurrencé par la puissance de la bourgeoisie : interrogation dont témoigne le dialogue ambigu entre la fiction sentimentale — qui semble mettre en question un ordre social fondé sur le privilège de la naissance — et le discours affiché du roman, où l'éloge du « bon goût » et la note ajoutée en fin de volume sur le sens de l'honneur sont une confirmation des valeurs de la noblesse. De la même manière, *Olivier* peut à la fois être lu comme une réaffirmation de la noblesse (éloge de la vie de château, codes de l'amour courtois, allusions au passé féodal, sens de l'honneur) et comme un constat de sa « stérilité » ou de son « impuissance », dont les héros du roman seraient les meilleurs symboles. Il n'est pas indifférent que le dénouement du récit coïncide d'assez près avec le début de la Révolution : tombeau de la culture nobiliaire, *Olivier* signe en lettres sanglantes et mélancoliques la fin d'un monde devenu impuissant.

En une époque elle-même écartelée entre l'ancien monde et le nouveau, où la Restauration monarchique ne pouvait prétendre arracher les pages de l'histoire révolutionnaire, les romans de Madame de Duras nous content l'histoire tragique de héros tiraillés entre des systèmes de valeurs conflictuels. Entre réinvestissement des modèles anciens et inscription dans un présent riche de ses propres contradictions, la pensée tragique se nourrit d'une confrontation entre l'ancien et le nouveau. Pour désigner les ambiguïtés du tragique durassien, nulle formule ne nous a paru plus heureuse que celle de Chateaubriand : un tragique « entre deux rives », comme l'était le nageur des *Mémoires d'outre-tombe*, entre le monde ancien et le monde nouveau, suspendu par mille fils encore à la tradition classique, mais précurseur d'un tragique « moderne », ou pour mieux dire « romantique », à la fois social et historique.