



HAL
open science

Le Sentiment de la solitude dans Ourika de Mme de Duras ou l'Héroïde réinventée

Catherine Langle

► **To cite this version:**

Catherine Langle. Le Sentiment de la solitude dans Ourika de Mme de Duras ou l'Héroïde réinventée. Les Lettres romanes, 2011, 65, pp.21-44. hal-00916167

HAL Id: hal-00916167

<https://hal.science/hal-00916167>

Submitted on 9 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Catherine LANGLE

Université Grenoble 3/UMR LIRE 5611

Le sentiment de la solitude dans *Ourika* de Mme de Duras ou l'Héroïde réinventée

Résumé

Cette étude traite du sentiment de la solitude dont l'héroïne, Ourika, fait état, et qui, au-delà de son assignation à des causes sociopolitiques, demeure énigmatique. Le témoignage de l'ancienne esclave constitue la substance même du roman : celui-ci montre les répercussions subjectives d'une situation d'exclusion qui tient à une rigidité des structures sociales déterminant la polarisation des esprits sur un trait du visible : une peau noire. Mais le « noir », décliné selon l'isotopie du voile, ne fait pas tant référence à une couleur de peau qu'à un registre de l'affect, marqué par la poétique de l'héroïde. Croisée au roman d'analyse et au roman social, l'héroïde confère à une douleur d'un genre nouveau une expression traditionnelle en littérature : Mme de Duras la portera à publication. S'énonce ainsi une plainte insistante qui tend de plus en plus à devenir le point aveugle du roman, son énigme lyrique. Ce lamento au charme récurrent nous semble bien déceler un désir accompli. La narration devient alors l'expression d'un fantasme de délaissement constitué en objet romanesque puisque c'est lui qui commande la dynamique d'un récit ordonnée au dévoilement de son sens.

Abstract

This study deals with the feeling of solitude the heroine Ourika suffers from, a feeling which, besides its obvious socio-political origin, remains enigmatic. The testimony of the former slave is the very substance of the novel (is at the core of the novel) : it shows the subjective consequences of an alienation due to rigid social structures polarising people's opinion on a visible feature, in this case a black skin. But « black » is not to be referred strictly to the skin's colour, but also to a register of affect, stamped by the poetics of the heroid. Within both the novel of analysis and the social novel, they confer to a new type of suffering a traditional literary treatment that Mme de Duras will. Thus is expressed an enduring complaint which by degrees will become the blind focus of the novel, its lyrical enigma. This deeply moving lament seems to us to point to a fulfilled desire. The narration then becomes the expression of a fantasm of neglect constituted into a romanesque object : it is in charge of the dynamics of a narrative subjected to the unveiling of its meaning.

Présentation du texte

Ourika est le premier roman de Mme de Duras, née à Brest en 1777. Son père, officier de marine partisan de la Révolution est décapité en 1792 pour son opposition à la condamnation de Louis XVI. Durant sa jeunesse, elle doit gérer des biens familiaux situés à la Martinique, séjourne aux États-Unis et s'installe finalement à Londres où elle se marie. Rentrée en France fin 1799, après le coup d'État du 18 Brumaire, elle se lie d'amitié avec Mme de Staël et Chateaubriand, et tient dès lors à Paris un salon réputé. *Ourika*, écrit en 1821-1822, est publié en 1823 sans nom d'auteur (publication privée puis publique en 1824).

L'épigramme du roman, écho de Byron, en déploie l'horizon mental: *This is to be alone, this, this, is solitude.*¹ Il soutient par un déictique, *this*, un texte qui s'autodésigne comme la voix même de la solitude. L'héroïne éponyme en portera témoignage. Sauvée à l'âge de deux ans de l'embarquement dans un bateau négrier, elle est confiée à Mme de B., aristocrate parisienne:

[...] la personne la plus aimable de son temps, et celle qui sut réunir, aux qualités les plus élevées, la bonté la plus touchante.²

Mais à l'âge de douze ans, tandis qu'elle se trouve derrière un paravent, elle entend la marquise de... amie de Mme de B., prononcer à son sujet des mots fatidiques: « Qui voudra jamais épouser une négresse »?³ Rien ne l'avait jusqu'alors avertie que sa peau noire l'exclurait des interactions sociales et du mariage:

Je n'étais pas fâchée d'être une négresse: on me disait que j'étais charmante; d'ailleurs, rien ne m'avertissait que ce fût un désavantage [...]⁴

Bouleversée, *Ourika* sent qu'elle est condamnée à être « seule, pour toujours seule dans la vie ».⁵ Tandis qu'elle accompagne sa protectrice durant les années de la Révolution et de la Terreur, elle s'attache au petit-fils de celle-ci, Charles. Mais lui ne voit en elle, jeune noire inépousable, qu'une confidente docile. Lorsqu'il se marie avec Anais de Thémènes, une jeune femme en tout point idéale, *Ourika* déperit.

Elle se retire alors dans un couvent où la découvre un médecin, formé à la culture des Lumières, qui, ému par son état, lui manifeste de la sollicitude et recueille son histoire. Le roman en est la transmission.

Avec *Ourika*, dont le prénom vient sans doute de la *Mirza* de Mme de Staël (1795), l'esclave noire accède au statut de personnage principal et éponyme d'un roman. En son temps, déjà, nous dit Christopher Miller dans *The French Atlantic Triangle*, l'œuvre avait connu une certaine vogue, signalant son impact sur l'esprit d'un large public:

It set off a veritable fad of *Ourika* imitations, translations, and adaptations in poetry and theater – even clothing.⁶

Le même souligne sa redécouverte récente, notamment Outre-Atlantique:

The revival of this novella in recent years, with several new editions, and its frequent use in French literature courses in the United States are well justified. It is simply one of the most compelling short works of fiction and a startlingly modern commentary on race.⁷

L'étude de Christopher Miller s'attache au traitement réservé dans *Ourika* à la question de l'esclavage. Il rappelle à cet égard que la mère de Mme de Duras, créole née en Martinique dans une grande famille de l'île, y possédait de vastes exploitations. Sainte-Beuve atteste que celle qui était encore Mlle de Kersaint y séjourna,⁸ probablement pour gérer des biens familiaux. Que cela soit ou non le cas, Mme de Duras fut, au moins indirectement, impliquée⁹ dans la traite des noirs par le biais de bénéfices liés à ses retombées financières. Elle en aura eu, en tout état de cause, une connaissance effective, ce qui lui confère une autorité certaine pour l'évoquer sur un plan littéraire. À cet égard, Christopher Miller, revenant sur plusieurs critiques antérieures qui avaient célébré la dimension abolitionniste du roman, exprime la crainte que ces critiques n'en aient fait dire à Mme de

⁶ « Ce roman inaugura une véritable vogue d'imitations, traductions et adaptations poétiques et théâtrales d'*Ourika* – jusqu'à un mode vestimentaire »: Christopher Miller, *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham-London, Duke University Press, 2008, p. 162.

⁷ « Le regain d'intérêt pour ce roman, ces dernières années, à travers plusieurs éditions, et sa mise à contribution fréquentes dans les cours de littérature française aux États-Unis sont tout à fait justifiés. C'est tout simplement l'une des fictions de forme brève des plus passionnantes », *ibid.*, p. 158.

⁸ *Ibid.*, pp. 160-161.

⁹ Ni plus ni moins, au fond, que les ressortissants français bénéficiant aujourd'hui, *via* le PIB, des dividendes dégagés par les entreprises françaises dans les anciennes colonies.

¹ *Ourika*, Paris, Gallimard, 2007, préface de Marc FUMAROLI, édition de Marie-Bénédicte DIETHELM, p. 61. FOLIO CLASSIQUE.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

Duras plus qu'elle n'en avait dit réellement en terme de dénonciation de l'esclavage. Il s'emploie, quant à lui, à mettre en évidence dans certains aspects du récit¹⁰ la permanence de préjugés conservateurs, essentialistes, qui en relativisent la portée abolitionniste :

The only sense in which this novella is abolitionist is an extremely loose one: by creating an extremely human portrait of the effects of racial exclusion, Duras contributed to the general project of sympathy for blacks, a precondition of abolition. But she goes not further than that.¹¹

Mme de Duras va pourtant au-delà, nous semble-t-il, de ce que lui accorde Christopher Miller. Mais elle le fait par des voies indirectes: n'est-ce pas le propre de l'œuvre littéraire que de déplacer des signifiants (les modalités historiquement fixées d'un *dire*) en reconduisant, au moins pour une part, des signifiés qui forment le sens *commun* d'une époque? Xavier Bourdonnet a notamment montré en quoi *Ourika*, pensant l'individu comme un être toujours en relation avec autrui, s'inscrivait bien dans la déconstruction de l'anthropologie du sujet plénier, référent à Dieu seul, et indépendant des structures sociales de son époque¹²; on peut déjà considérer que cette postulation du roman désavoue l'essentialisme qui fonde le système esclavagiste. Nous voudrions, quant à nous, aborder le problème sous l'angle de ce qui nous paraît la matrice romanesque du texte: le traitement d'un « sentiment de la solitude » dont l'héroïne n'a cessé de faire état, et qui, au-delà de son assignation à des causes sociopolitiques, demeure énigmatique.

¹⁰ Notamment la référence qui y est faite à la révolution haïtienne: « The Haitian Revolution is represented here from the point of view of French propaganda; French atrocities are not mentioned. And the success of Haitian slaves in liberating themselves is not even considered »; « La Révolution Haïtienne est représentée ici du point de vue de la propagande française; les atrocités françaises ne sont pas mentionnées. N'est pas même pris en considération le fait que les esclaves haïtiens aient réussi leur libération », Christopher MILLER, *The French Atlantic Triangle*, op. cit., p. 166.

¹¹ « Ce n'est que de manière extrêmement floue que l'on peut dire que le roman est abolitionniste: par le fait qu'il dépeint avec une humanité toute particulière les effets de l'exclusion raciale, Duras a apporté sa pierre à l'élaboration d'un sentiment de compassion pour les noirs, condition préalable à l'abolitionnisme. Mais elle ne va pas plus loin que cela », *ibid.*, p. 170.

¹² Xavier BOURDONNET, « Sentiment, histoire, socialité chez Mme de Duras (*Ourika*, *Édouard*) », dans Catherine MARIETTE-CLOT et Damien ZANONE (dir.), *La narration des romans de femmes. XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Honoré Champion, à paraître en 2011. LITTÉRATURE ET GENRE.

Un nouveau « genre de malheur »

Ourika, adoptée par une grande dame bien intentionnée, a d'abord connu une enfance protégée. Mais son adolescence se déroule sous le signe d'un sentiment de la solitude éveillé en elle par la prise de conscience, au-delà de son assimilation apparente, de sa marginalité de fait. Toute sa jeunesse est alors surdéterminée par ce triste savoir. Les effets littéraires qui en procèdent fondent la dynamique propre du récit. L'histoire d'Ourika, rapportée à la première personne, se présente ainsi sous la forme d'une confession. Elle se construit par un enchaînement d'énonciations: celle du médecin, puis celle de l'héroïne, qui, d'abord réticente, finit par livrer, *in extremis*, dans un monologue confidentiel et pathétique, le récit de son esseulement. Les premières et les dernières pages du texte offrent la description étendue du cloître en ruine qui lui sert de cadre :

La Révolution avait ruiné une partie de l'édifice; le cloître était à découvert d'un côté par la démolition de l'antique église, dont on ne voyait plus que quelques arceaux. Une religieuse m'introduisit dans ce cloître, que nous traversâmes en marchant sur de longues pierres plates, qui formaient le pavé de ces galeries: je m'aperçus que c'étaient des tombes, car elles portaient toutes des inscriptions pour la plupart effacées par le temps. Quelques-unes de ces pierres avaient été brisées pendant la Révolution: la sœur me le fit remarquer, en me disant qu'on n'avait pas encore eu le temps de les réparer. Je n'avais jamais vu l'intérieur d'un couvent; ce spectacle était tout nouveau pour moi. Du cloître nous passâmes dans le jardin, où la religieuse me dit qu'on avait porté la sœur malade: en effet, je l'aperçus à l'extrémité d'une longue allée de charmille; elle était assise, et son grand voile noir l'enveloppait presque tout entière.¹³

Le médecin qui découvre Ourika identifie donc d'abord en elle une « victime des cloîtres » avant de s'interroger sur le « genre de malheur » qui la mine. En effet, nourri de stéréotypes antimonastiques et entrant pour la première fois dans un couvent, il commence par se méprendre :

« Voici le médecin », dit la sœur, et elle s'éloigna au même moment. Je m'approchai timidement, car mon cœur s'était serré en voyant ces tombes, et je me figurais que j'allais contempler une nouvelle victime des cloîtres; les préjugés de ma jeunesse venaient de se réveiller, et mon intérêt s'exaltait pour celle que j'allais visiter, en proportion du

genre de malheur que je lui supposais. Elle se tourna vers moi, et je fus étonné de me voir en apercevant une négresse !¹⁴

La topique de la « victime des cloîtres », florissante dans le théâtre de la Révolution, avait connu ses premières esquisses dans le roman du XVIII^e siècle et son expression la plus achevée dans *La Religieuse*, de Diderot (posthume en 1796). Mais l'incongruité de la présence d'une *négresse* au sein du cloître révèle que ces représentations sont inaptes à cerner la réalité pathétique que le roman entend représenter. Si Ourika est bien plutôt une « victime cloîtrée », selon le titre de la pièce de Boutet de Monvel (1791), Mme de Duras outrepassa la critique des Lumières : ce malheur qu'elle s'attache à transcrire ne relève pas de la claustration. Xavier Bourdenet l'a bien souligné, et a vu dans le cloître d'*Ourika* « une métonymie de la Révolution » :

[...] il en porte les stigmates. Le couvent change donc de sens : de stéréotype littéraire, il devient figuration et concrétisation d'un passé récent, d'une Histoire, dans laquelle la confession d'Ourika devra nécessairement prendre sens.¹⁵

La stéréotypie littéraire du cloître diderotien cède plus encore le pas, nous semble-t-il, à une autre topique, dont nous voudrions montrer l'activité dans ce texte. Cette topique est celle du cloître des héroïdes, élaborée au XVIII^e siècle et prolongée au début du siècle suivant par Chateaubriand et Volney dans sa dimension architecturale de cloître romantique. À cet égard, si l'épigraphe du roman renvoie au domaine anglais, une référence générique au domaine français s'impose comme un intertexte perceptible : les *Lettres d'une Religieuse portugaise* (1669). On retrouve en effet dans *Ourika* certains accents de ce soliloque du délaissement qui recueillait en son temps, juste avant la traduction en français des lettres d'Héloïse et Abelard par Bussy-Rabutin (1687), l'ultime et éloquent *pathos* d'une plainte amoureuse non encore désabusée. La postérité héroïdienne de ces lettres s'est prolongée durant le XVIII^e siècle jusqu'à trouver un écho dans *Le Génie du Christianisme* qui y fait allusion. Nous nous attacherons donc, dans la perspective ouverte par cette réminiscence littéraire, à identifier la singularité de ce « genre de malheur » que le médecin va entreprendre, en vain, de guérir en Ourika.

Une sociopolitique du sentiment de la solitude

À cet égard, Chantal Bertrand-Jennings¹⁶ et Xavier Bourdenet¹⁷ ont précisé, chacun selon son optique, ce que le « genre de malheur » de l'héroïne devait à un conditionnement sociopolitique :

[...] pour situer *Ourika* en rupture par rapport au « mal du siècle » développé par les romantiques, écrit Xavier Bourdenet, [Chantal Bertrand-Jennings] souligne, fort justement, que l'origine du mal d'Ourika n'a rien de « vague », mais renvoie à « la différence inscrite dans son corps par la couleur », mais renvoie à « la différence inscrite dans son corps par la couleur » [...]. Là où, à notre avis, elle fait erreur, c'est que le mal du siècle chez les romantiques est pensé comme intimement lié à la dimension sociale. Loin d'être un « indéfini » ou une vague et mystérieuse métaphysique, le mal du siècle est à comprendre d'abord comme une problématique socio-historique et renvoie à la difficulté d'insertion dans une société où les « places » (du jeune homme, du jeune noble, etc.) ne vont plus de soi. Voir sur ce point les travaux de P. Barbéris (1970, t.1, chap. 1, pp. 30-139). En ce sens, Ourika, dont le corps même inscrit cette problématique et se lit comme la manifestation physique, concrète, des rapports sociaux, comme point de fixation ou de figuration de la loi de l'Histoire, est peut-être l'exemple caricatural du mal du siècle.

Nous pouvons donc aisément admettre, avec Xavier Bourdenet, que le sentiment de la solitude d'Ourika relève du « mal du siècle » romantique. Mais nous aimerions cerner avec précision sa mise en œuvre romanesque. Nous suivrons donc, au long du roman, les modalités de sa description littéraire : celle-ci nous conduit d'abord à identifier son origine dans la hantise éveillée en Ourika par une parole de sa protectrice, dont elle comprend instantanément toute la portée.

Au seuil de son histoire, la jeune fille, absorbée dans le dessin d'une miniature, entend involontairement Mme de B., en conversation avec la marquise de..., exprimer sa crainte de la voir destinée à la solitude. D'elle-même, elle rapporte ce présage à sa condition de négresse et en développe les conséquences. Le choc de cette prise de conscience est alors aggravé par la marquise de..., esprit rationnel et positif, qui, au cours de cette même conversation, reproche à Mme de B., d'avoir, par une éducation trop soignée, conditionné sa pupille à des attentes vouées à la déception : Ourika se verrait notamment,

¹⁶ Chantal BERTRAND-JENNINGS, *D'un siècle à l'autre : Romans de Claire de Duras*, Jaignes, Chasse au Snark, 2001 et « Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal : *Ourika* de Mme de Duras », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 1994, Fall-Winter 1995, n° 23 (1-2), pp. 42-58.

¹⁷ Xavier BOURDENET, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁵ Xavier BOURDENET, *op. cit.*

selon elle, écartée d'un mariage en harmonie avec les désirs que son accoutumance à la bonne société lui aura fait concevoir :

Je crains, disait madame de... que vous ne la rendiez malheureuse. Que voulez-vous qui la satisfasse, maintenant qu'elle a passé sa vie dans l'intimité de votre société? [...] à qui la marierez-vous, avec l'esprit qu'elle a et l'éducation que vous lui avez donnée? Qui voudra jamais épouser une négresse? Et si, à force d'argent, vous trouvez quelqu'un qui consente à avoir des enfants noirs, ce sera un homme d'une condition inférieure, et avec qui elle se trouvera malheureuse. Elle ne peut vouloir que ceux qui ne voudront pas d'elle.¹⁸

Pour Mme de..., le conditionnement socioculturel des désirs accuse l'inadéquation de la place qu'occupe la jeune noire dans la haute société. Démentant toute liberté de choix au désir féminin comme masculin, elle ordonne l'un et l'autre à une axiologie immuable parce que fondée sur le fait social, qu'elle qualifie d'« ordre de la nature ». Elle voue alors Ourika au malheur, puisque selon elle nulle « philosophie » ne saurait détourner les conséquences d'une telle atteinte à l'ordre naturel :

Vous vous faites des chimères, dit madame de... : la philosophie nous place au-dessus des maux de la fortune, mais elle ne peut rien contre les maux qui viennent d'avoir brisé l'ordre de la nature. Ourika n'a pas rempli sa destinée : elle s'est placée dans la société sans sa permission ; la société se vengera.¹⁹

De fait, le récit s'écrit comme la caution de ce programme. La douleur d'Ourika peut être assignée à l'absence de place faite à sa singularité dans une société dont le texte accuse les structures rigides. La jeune femme en est tourmentée au point de se voiler pathétiquement le visage et de porter des gants pour cacher ses mains noires.²⁰ Sa souffrance se traduit en une figure obsédante, celle d'un miroir réprobateur :

[...] lorsque mes yeux se portaient sur mes mains noires, je croyais voir celles d'un singe ; je m'exagérais ma laideur, et cette couleur me paraissait comme le signe de ma réprobation ; c'est elle qui me séparait de tous les êtres de mon espèce, qui me condamnait à être seule, toujours seule ! jamais aimée !²¹

Le texte montre alors son délaissement comme une forme de déclassement. Conformément aux prédictions de Mme de..., Ourika est méconnue de tous, y compris de ses proches. Charles ne songe pas un instant que l'aristocrate qu'il est puisse épouser une jeune noire, pas plus qu'il ne perçoit l'attachement qu'elle lui voue. Avec son mariage à Anais de Thémis, la prédiction de Mme de... (« Elle ne peut vouloir que ceux qui ne voudront pas d'elle »²²) s'accomplit, Ourika est à « l'isolement complet » :

Mais après son départ [celui de Charles], l'isolement complet, réel, où je me trouvais pour la première fois de ma vie, me jeta dans un profond désespoir. Je voyais se réaliser cette situation que mon imagination s'était peinte tant de fois [...].²³

La jeune femme est condamnée à une solitude subjective qui tient à l'impossibilité qui lui est faite, par une société repliée sur elle-même, de donner forme et but à ses aspirations, de soutenir son désir d'une espérance. C'est ce qu'elle ose laisser entendre à Mme de... :

- Oui, madame ; mais, pour se distraire, il faut entrevoir ailleurs l'espérance [...]. Pour que les talents soient une ressource, madame, lui répondis-je, il faut se proposer un but ; mes talents seraient comme la fleur du poète anglais, qui perdait son parfum dans le désert.²⁴

De fait, quand elle s'exprime, ses suspens laconiques ne sont pas devinés. À l'instar, peut-être, de Mme de Duras elle-même, elle souffre de ce que ses paroles ne soient pas déchiffrées selon la pudeur des « sentiments délicats » :

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.²⁵

Ostracisée pour sa couleur de peau, le sentiment de la solitude dont elle souffre relève d'une forme de délaissement moral qui se traduit plus d'une fois en inhibition de la sensibilité. Le roman d'analyse, avec *Ourika*, montre ainsi les répercussions subjectives d'une situation d'exclusion symbolique. Celle-ci tient à une rigidité des structures sociales qui détermine la polarisation des esprits sur un trait du visible, une couleur de peau.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

²⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

²¹ *Ibid.*, pp. 87-88.

¹⁸ *Ourika, op. cit.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ *Ibid.*, p. 73.

La tierce du discours

Ourika est en effet montrée comme plongée dans un contexte d'incommunicabilité. On pressent ce que le personnage doit à l'expérience vécue de son auteure, mais cela n'en produit pas moins une perspective d'analyse tout à fait neuve, sinon de la société où elle vit, du moins de celle où vit Mme de Duras. En effet, sous la Restauration, l'esclavage n'est pas encore aboli dans les colonies.²⁶ La société est donc encore esclavagiste. Ourika, jeune négresse, n'y est jamais écoutée. Toutes les paroles qui lui sont adressées sont sans réplique, sourdes ou péremptoires. Elle est ainsi travaillée par un besoin d'expression qui ne trouve pas d'adresse :

Je ne lui avais rien dit de toutes les idées qui m'occupaient ; je ne le voyais jamais seul, et il m'aurait fallu bien du temps pour lui expliquer ma peine : [...].²⁷

La jeune femme est alors mise en scène comme la tierce du discours, toujours tenue à l'écart des paroles adressées :

[...] j'étais sûre d'être bientôt l'objet d'un aparté dans l'embrasement de la fenêtre, ou d'une conversation à voix basse : car il fallait bien se faire expliquer comment une négresse était admise dans la société intime de madame de B.²⁸

Mais la portée critique du roman de Mme de Duras est plus vaste : ce qui fonde la relation sociale dans le monde où vit Ourika, ce n'est pas la parole, qui permet discours et désir, c'est la quête du pouvoir, à travers un langage qui construit l'espace des échanges sociaux en produisant des signes d'exclusion : il fonde ceux-ci sur un trait physique. Dans l'espace social ainsi délimité, le noir de la peau d'Ourika ne peut donc plus être symbolisé que par un crêpe ou par le voile noir des religieuses, signes de deuil, de mort au monde, métonymie de la mort réelle. Du fait de sa couleur noire, la beauté, ou ce qui fait support de la parole dans le langage du désir, est déniée à Ourika. Écho quelque peu meurtri de la voix de son auteure, son sentiment de déclassement tient ainsi à des modalités de (non)-circulation de la parole dans un milieu social donné, l'aristocratie sous la Révolution et l'Empire. À travers les portraits de Mme de B., de l'abbé, de Charles, de la marquise de... on s'aperçoit qu'Ourika évolue dans un milieu où les échanges sont

neutralisés par des stéréotypes. Mais sa douleur vient surtout d'une indifférence foncière de Charles, qui ne permet pas à la parole de sa confidente de se formuler, faute de concevoir celle-ci comme sujet potentiel d'un discours :

S'il m'eût questionnée, il m'en eût fait souvenir ; alors je lui aurais tout dit : mais il n'imaginait pas que j'avais aussi un secret.²⁹

Au fur et à mesure que son histoire s'énonce, sa douleur, d'origine sociale, se spécifie en sentiment de délaissement amoureux. Le « genre de malheur » d'Ourika devient dans le même mouvement l'objet romanesque du récit.

Un « genre de malheur » en question

Le leitmotiv le plus pressant qui traverse le roman de Mme de Duras semble être la censure d'une expression : celle d'un malheur que n'avalise aucune formulation socialement admise dans la société où est placée l'héroïne. En témoigne la controverse finale qui éclate entre Mme de... et Ourika sur le sens de ce malheur. Mme de... – en contradiction, d'ailleurs, avec ses paroles antérieures – reproche à la jeune femme d'avoir failli, dans la mesure où elle n'aurait pas su se donner une éthique propre à la rendre maîtresse de ses passions, et à la faire accéder à un certain bonheur. La « raison froide »³⁰ de Mme de... convoque ici le discours moraliste traditionnel, à résonance stoïcienne, qui enjoint à tout un chacun de substituer aux fins recherchées par les passions des buts socialement permis, et, de fait, à se soumettre, sans mot dire, à la « nécessité » :

Mais, reprit-elle, lorsque les maux sont sans remède, n'est-ce pas une folie de refuser de s'y soumettre, et de lutter ainsi contre la nécessité ? car enfin, nous ne sommes pas les plus forts.³¹

Cela conduit Mme de... à imputer le mal-être d'Ourika à une passion inavouée et inavouable pour un homme désormais marié :

Oui, Ourika, tous vos regrets, toutes vos douleurs ne viennent que d'une passion malheureuse, d'une passion insensée ; et si vous n'étiez pas folle d'amour pour Charles, vous prendriez fort bien votre parti d'être négresse. Adieu, Ourika, je m'en vais, et, je vous le déclare, avec bien moins d'intérêt pour vous que je n'en avais apporté en venant ici.³²

²⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 91.

³² *Ibid.*, p. 93.

²⁶ Ce n'est qu'en 1848 que Victor Schoelcher fera adopter, définitivement, le décret d'abolition de l'esclavage dans les colonies.

²⁷ *Ourika, op. cit.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

Le sentiment de solitude éprouvé par la jeune femme ne serait, selon elle, que le produit, imaginaire, de l'orgueil. Les figures de l'exclusion dans lesquelles Ourika a cherché à se reconnaître au cours de son histoire lui auraient servi de simples prétextes pour se soustraire à toute régulation de ses propres affects déviant. Une telle incrimination déstabilise d'autant plus la jeune noire que son « malheur » a partie liée avec un conflit intérieur qui la conduit à éprouver de la culpabilité envers son sentiment de la solitude. Quand elle en témoigne, c'est en effet toujours pour s'imputer l'échec de ses efforts à obéir aux diktats intériorisés du stoïcisme ambiant :

[...] je fus ingrate envers la Providence en n'étant point heureuse [...].³³

Mme de B. faisait tant pour mon bonheur qu'elle devait me croire heureuse. J'aurais dû l'être ; je me le disais souvent ; je m'accusais d'ingratitude ou de folie [...].³⁴

Or Mme de Duras, par le recours au roman d'analyse, fait prendre peu à peu conscience au lecteur que ce stoïcisme est en fait l'intériorisation d'une *doxa* sociale qui conçoit le « devoir », comme seule voie au bonheur, autrement dit, qui prône l'investissement des seuls rôles socialement assignés. Le texte relie l'intériorisation de ce devoir-être aux reproches qu'Ourika s'adresse à elle-même mais s'emploie en même temps à montrer chez l'héroïne la permanence d'un effort d'orientation et la persévérance, dans sa quête affective, d'un principe de respect d'autrui :

[...] j'étais mécontente de moi-même, en voyant que je préférerais mon bonheur à celui de Charles ; ce n'est pas ainsi que j'étais accoutumée à aimer. [...] mais le temps n'était plus où je consolais les autres ; je n'avais plus pitié que de moi-même.³⁵

Le lecteur voit alors se construire un personnage qui impose une véritable ascèse à son sentiment de mal-être :

[...] j'essayai de me vaincre, de trouver en moi-même une force pour combattre les sentiments qui m'agitaient [...].³⁶

Sans relâche, Ourika, devenue énonciatrice de son histoire, débuse en elle-même tous les leurre du sentiment de la solitude :

³³ *Ibid.*, p. 67.

³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁶ *Ibid.*, p. 89.

Les liens de famille surtout me faisaient faire des retours bien douloureux sur moi-même, moi qui jamais ne devais être la sœur, la femme, la mère de personne ! Je me figurais dans ces liens plus de douceur qu'ils n'en ont peut-être, et je négligeais ceux qui m'étaient permis, parce que je ne pouvais atteindre à ceux-là.³⁷

Elle dénonce alors dans ses propres lectures passées un dérivatif ambigu où son désir ne pouvait trouver de quoi s'étayer :

[...] si je supportais quelques lectures, c'étaient celles où je croyais retrouver la peinture imparfaite des chagrins qui me dévorait. Je m'en faisais un nouveau poison, je m'enivrais de mes larmes [...].³⁸

Un tel aveu de ses complaisances à soi-même n'empêche pas le récit de souligner le courage d'une héroïne qui supporte, jusqu'à la défaillance physique, ce stoïcisme intériorisé qui, de fait, tend son tourment insoutenable :

Il y a quelque chose d'humiliant à ne pas savoir se soumettre à la nécessité : aussi, ces douleurs, quand elles maîtrisent l'âme, ont tous les caractères du désespoir.³⁹

Le pire, discrètement dramatisé, est atteint quand Charles, à qui elle voue des sentiments quasi amoureux, dénie sans le savoir, toute légitimité au « genre de malheur » qu'elle éprouve :

Un soir, la conversation s'était établie sur la pitié, et on se demandait si les chagrins inspirent plus d'intérêt par leurs résultats ou par leurs causes. Charles s'était prononcé pour la cause ; il pensait donc qu'il fallait que toutes les douleurs fussent raisonnables.⁴⁰

Mais le récit, par son traitement du temps romanesque, vient légitimer à rebours la douleur d'Ourika. Il déploie l'histoire douloureuse de ses efforts sur elle-même :

Jusqu'à l'époque dont je viens de vous parler, j'avais supporté mes peines ; elles avaient altéré ma santé, mais j'avais conservé ma raison et une sorte d'empire sur moi-même : mon chagrin, comme le vers qui dévore le fruit, avait commencé par le cœur ; je portais dans mon sein le germe de la destruction, lorsque tout était encore plein de vie au-dehors de moi. La conversation me plaisait, la discussion m'animait ; j'avais même conservé une sorte de gaieté d'esprit ; mais j'avais perdu les joies du cœur. Enfin, jusqu'à l'époque dont je viens de vous

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

parler, j'étais plus forte que mes peines; je sentais qu'à présent mes peines seraient plus fortes que moi.⁴¹

Cette douleur, enfin, quand bien même elle se verrait encore dénier sa légitimité, signale son irréductibilité dans l'expression du corps. Comme dans *La Religieuse*, roman que Mme de Duras aura eu le temps de lire avant ses deux interdictions sous la Restauration,⁴² un *pathos* du corps invite à réévaluer (sous un jour matérialiste ?) la vulgate stoïcienne de la résignation :

Ces affreuses pensées me jetèrent dans un accablement qui ressemblait à la mort. La même nuit, la fièvre me prit, et, en moins de trois jours, on désespéra de ma vie : le médecin déclara que, si l'on voulait me faire recevoir mes sacrements, il n'y avait pas un instant à perdre.⁴³

Le cloître comme asile

Pourtant, à terme, Ourika semble avoir trouvé dans le cloître un havre de paix. Ouvert à la détresse de l'être esseulé, il plaide pour les bienfaits de la résignation. Le cloître d'*Ourika* serait ainsi, conformément à la tradition littéraire du cloître asile,⁴⁴ un espace préservé de la violence sociale et du tourment passionnel. En ce sens, le médecin qui la découvre aurait bien été trompé par les préjugés « progressistes » de l'héroïne : celle-ci ne serait pas une « victime du cloître », mais au contraire une *rescapée* par le cloître, seul antidote au sentiment de solitude à quoi aboutissent toutes les violences, intérieures ou extérieures, subies par elle. Bien que tout discours de la résignation, toute éthique palliative aient été invalidés, l'auteure paraît ici acheminer Ourika vers une consolation, sinon religieuse, du moins éprouvée sous les auspices de la religion. Tandis qu'elle est entre la vie et la mort, le prêtre sollicite pour lui administrer l'extrême-onction, premier interlocuteur à lui offrir une écoute, la rappelle avec douceur à la doctrine ecclésiastique du bonheur selon le devoir. En l'écoutant, Ourika se tourne vers la contrition :

Dieu, en me jetant sur cette terre étrangère, voulut peut-être me prédestiner à lui; il m'arracha à la barbarie, à l'ignorance; par un miracle de sa bonté, il me déroba aux vices de l'esclavage, et me fit

connaître sa loi : cette loi me montre tous mes devoirs; elle m'en seigne ma route : je la suivrai, ô mon Dieu ! je ne me servirai plus de vos bienfaits pour vous offenser, je ne vous accuserai plus de mes fautes.⁴⁵

La jeune femme en appelle alors au double modèle imaginaire de la sœur de charité et de l'ermite pour tenter, en désespoir de cause, de conjurer son sentiment de la solitude :

La sœur de la charité, me disais-je n'est point seule dans la vie, quoiqu'elle ait renoncé à tout; elle s'est créé une famille de choix; elle est la mère de tous les orphelins, la fille de tous les pauvres vieillards, la sœur de tous les malheureux. Des hommes du monde n'ont-ils pas souvent cherché un isolement volontaire? Ils voulaient être seuls avec Dieu [...].⁴⁶

Ces deux figures exemplaires avaient dès longtemps incarné dans la littérature profane elle-même, l'archétype de la rédemption spirituelle et morale. Ourika se montre ici tributaire de ces modèles oblatifs que lui suggère encore la tradition ascétique chrétienne : ils ont, de fait, la même teneur d'injonction à la résignation que les propos positifs de la marquise de... En définitive, Ourika, vaincue, consent à laisser qualifier son « genre de malheur » intime selon la nomenclature convenue que tous lui donnent pour *ultima ratio* de sa peine :

Jouet insensé des mouvements involontaires de mon âme, j'avais couru après les jouissances de la vie, et j'en avais négligé le bonheur.⁴⁷

Ce *mea culpa* édifiant pourrait convaincre. Mais tout le récit montre ce que le « genre de malheur » de l'héroïne doit à une situation objective et insurmontable, dans la mesure où il transgresse un ordre social prétendument « naturel ». Alors même qu'elle n'a de cesse, avec une insistance assez curieuse, de se proclamer enfin « heureuse » : « N'oubliez donc pas que je suis heureuse [...] »⁴⁸, Ourika est emportée par une mort subite. Cette contradiction entre le discours de la jeune religieuse et l'extinction de sa force vitale suggère que la vie monastique n'aura pas été le palliatif attendu à sa douleur. Sans doute le renoncement monastique d'Ourika aurait-il été une fausse issue. Le cas échéant, il y aurait un « genre de

⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

⁴² 1824 et 1826.

⁴³ *Ourika*, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁴ Cf. Catherine LANGLE, *L'Ombre du cloître au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, dir. Jean SGARD, 1994, t. 1, p. 36 : « La fonction asilaire ».

⁴⁵ *Ourika*, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 87.

malheur » – au-delà de celui d'être noire et pauvre dans une société blanche et aristocratique – qui mettrait en échec la puissance symbolique des modèles toujours crédités, en ce début du XIX^e siècle, de la piété religieuse. Par la mort subite de l'héroïne, au-delà de la représentation littéraire des conséquences de la ségrégation raciale, l'auteur fait donc signe vers un « genre de malheur » à quoi le cloître ne constitue pas un antidote valable.

Le récit de la jeune religieuse semble même, à son insu, attribuer au cloître des valeurs négatives. Les modalités de la métaphorisation du sentiment de la solitude en portent témoignage. Quelle que soit l'origine du « genre de malheur » d'Ourika, Mme de Duras construit esthétiquement le milieu où son héroïne est isolée comme une sorte de cloître qui ne dit pas son nom : le crêpe porté par son partenaire du quadrille des quatre parties du monde pour figurer la peau noire, et le tissu avec lequel, par honte, elle cache le noir de sa face et de ses mains, rappellent le tissu du grand voile noir qui lui recouvre le corps dans son couvent. Il y a là une isotopie qui court sur tout le texte et qui révèle que le médecin ne s'était peut-être pas entièrement trompé sur le « genre de malheur » d'Ourika : celle-ci aura été, sinon une « victime des cloîtres », du moins une « victime cloîtrée ». Pour l'esclave noire déracinée qu'elle est, l'univers social aura joué le rôle d'un grand cloître oblatif. Il est notable que, pour exprimer les modalités du sentiment d'exclusion d'une jeune femme noire dans la société française, Mme de Duras ait choisi, justement, de convoquer l'isotopie du voile, quand tant d'autres métaphorisations auraient pu s'y prêter. Le champ de l'exclusion ainsi circonscrit excède celui de la ségrégation raciale. Le « noir », décliné selon l'isotopie du tissu et du voile, ne ferait alors pas tant référence à une couleur de peau qu'à un registre de l'affect, marqué, très probablement, par l'anthropologie philosophique du cloître et, nous allons le voir, par la poétique de l'héroïne.

Attestant de l'impossibilité faite à l'héroïne de s'accomplir dans l'adresse à Dieu – hypostase de la miséricorde –, le texte de Mme de Duras invalide les discours de la résignation et accorde au « genre de malheur » éprouvé par Ourika toute légitimité dans sa quête d'une expression qui en dise la vraie nature.

L'expression du sentiment de la solitude

Quel que soit le silence auquel elle est vouée, il y a dans le récit d'Ourika une dimension lyrique, un réseau d'images, de thèmes,

un *pathos* qui, insensiblement, font entendre une voix. Le lecteur de 1823 est sans doute à même d'identifier l'écho de ce qui porte l'expression de cette héroïne confinée dans le silence d'un malheur indicible : l'héroïne, poésie de l'exil du cœur, tissu de monologues dramatiques qui, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avait à grande échelle traduit un besoin d'épanchement sentimental. Vers 1758-1788, selon la datation de Renata Carocci,⁴⁹ ce genre connut une véritable renaissance. Il allait devenir ensuite un des relais de l'imaginaire romantique. Les contemporains l'appréhendèrent comme un genre inédit que l'on chercha à enrichir de sujets nouveaux tandis qu'on tâchait de le théoriser et de le justifier. À cet égard, certains insistèrent sur les liens étroits entre l'élegie et l'héroïne. Mais à la conception de l'héroïne comme poème simplement voué à l'amour – ainsi que l'avait créé Ovide – d'autres opposèrent celle d'une « tragédie en petit », en lui attribuant un but cathartique (Sabatier, Dorat, Blin de Sainmore). Une dimension dramatique est de fait décelable dans *Ourika* : l'épisode du paravent s'apparente à un coup de théâtre, il enclenche la plainte de l'héroïne. Par l'artifice du double récit qui enchâsse une confidence non interrompue, le texte de Mme de Duras trouve des ponctuations dans des *lamentos* propres à l'héroïne. Ourika, dans ces moments, évoque sa douleur à la troisième personne et au présent d'énonciation dans des séquences mélodiques, modalisées, scandées par l'invocation de la solitude et modulées par des rimes internes qui évoquent la poésie de ce genre voué au soliloque :

Grand Dieu ! vous êtes témoin que j'étais heureuse du bonheur de Charles : mais pourquoi avez-vous donné la vie à la pauvre Ourika ? Pourquoi n'est-elle pas morte sur ce bâtiment négrier d'où elle fut arrachée, ou sur le sein de sa mère ? Un peu de sable d'Afrique eût recouvert son corps, et ce fardeau eût été bien léger ! Qu'importait au monde qu'Ourika vécût ? Pourquoi était-elle condamnée à la vie ? C'était donc pour vivre seule, toujours seule, jamais aimée ! Ô mon Dieu, ne le permettez pas ! Retirez de la terre la pauvre Ourika !⁵⁰

[...] Ourika est un enfant déshérité ; mais l'innocence lui reste : je ne la laisserai pas se flétrir en moi par l'ingratitude. Je passerai sur la terre comme une ombre ; mais, dans le tombeau, j'aurai la paix. Ô mon Dieu ! ils sont déjà bien heureux : eh bien ! donnez-leur encore

⁴⁹ Renata CAROCCI, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Fasano et Paris, Schena et Nizet, 1988. CULTURA STRANIERA n°21.

⁵⁰ *Ourika*, op. cit., p. 86.

la part d'Ourika, et laissez-la mourir comme une feuille tombe en automne. N'ai-je donc pas assez souffert!⁵¹

On entend là un lyrisme discret aux accents élégiaques. Ourika a eu, du reste, l'esprit formé par la poésie : « Cependant des lectures multipliées, celles des poètes surtout, commençaient à occuper ma jeune imagination [...] »⁵². L'aspect même de son récit évoille des réminiscences de cette forme de poésie dramatique qu'est l'héroïde. Cela est également vrai sur le plan thématique : comme *Ourika*, la floraison des héroïdes replaçait le thème monastique au premier plan de la littérature pour lui faire produire tout un pathétique de la séparation des cœurs. Avec sa *Lettre d'Héloïse à Abélard* publiée « au Paraclét » en 1758, Colardeau en lança la mode. L'inspiration héroïdienne puisait aux légendes monastiques de l'amour : le destin tranchait, qui précipitait deux amants dans des cloîtres éloignés où ils étaient aux prises avec la reviviscence de la passion en contradiction avec leur désir d'ataraxie et leurs auto-injonctions au renoncement. La retraite, dans un premier temps, était espérance de repos. Mais l'héroïde ne commençait vraiment qu'au moment où ce repos était perturbé par le réveil de la souffrance amoureuse. Les héros faisaient alors l'expérience d'une passion irréductible, obstacle à leur conversion religieuse. Le heurt des passions parvenu à un point culminant, la narration s'orientait soit vers un ultime renoncement (Abélard, Marianna, Héloïse), soit vers une exaltation du tourment volontaire (Rancé), soit vers une mort de chagrin (Comminge) ou un suicide (Berneval⁵³). On ne retrouve pas dans *Ourika* une telle reviviscence, propice à des effets dramatiques, mais on perçoit dans l'héroïne des conflits intérieurs, un combat contre son propre sentiment de la solitude. Quant à son récit, il témoigne de l'ambivalence héroïdienne du cloître, enfermement et refuge, prison et caisse de résonance de la passion. Les aspirations d'Ourika sont celles d'un personnage héroïdien : elle veut faire du cloître une chambre d'écho de sa sensibilité :

[...] il me conjura de rester ; je lui dis : « Laissez-moi aller, Charles, dans le seul lieu où il me soit permis de penser sans cesse à vous... »⁵⁴

L'espoir de trouver dans le cloître un asile, célébré par les héroïdes, est donc ici sollicité. Mais, on l'a vu, la fonction asilaire du monastère est traitée de manière ambiguë. Le roman des Lumières, avec Diderot notamment, en avait marqué les limites : Mme de Duras semble les confirmer. L'espoir de l'héroïne de trouver refuge au cloître est déçu : une mort subite emporte la religieuse trop mélancolique. Le texte retrouve ainsi une des vocations attestées de l'héroïde : celle d'être le relais poétique du discours des Lumières – anthropologie et politique –, indice peut-être d'une réserve de l'auteur par rapport à l'ordre symbolique d'une Restauration appuyant la reconstitution des ordres monastiques (qui avaient été supprimés par l'Assemblée Constituante le 13 février 1790).

En définitive, la référence à l'héroïde, avertie ici des mythologies du cloître, confère à une douleur d'un genre nouveau une expression traditionnelle en littérature : la souffrance de la jeune exilée est celle d'un être pour qui le couvent, devenu pourtant son ultime asile, ne saurait soutenir ses forces vitales. Point d'héroïsation du renoncement comme dans certains textes antérieurs : l'imaginaire du discours amoureux est ici décanté, démythifié. L'héroïde, telle qu'elle avait pu s'enfermer dans un pathétique convenu, renaît dans *Ourika* purifiée par une prose romanesque passée au filtre de la critique des Lumières et ponctuée de scansion lyriques : une prose poétique. Mais ici, l'abandon excède son contexte amoureux autant que son ancrage social : le chant d'exil de ce roman se distingue surtout de celui des héroïdes car il se réfère moins à la séparation des amants qu'à la privation de l'héroïne de tout objet d'amour. À l'horizon de son exil, il n'y a pas d'amant, ou plutôt l'amant ne révèle son visage qu'au moment précis où il est soustrait. Simple écho du délaissement, parole saisie dans l'ultime moment où elle se sait sans adresse. la plainte d'Ourika commence là où celle de Marianna, la religieuse portugaise, finissait. Toute la déploration de l'héroïne aura donc été sans objet, adresse perdue dans le silence et l'oubli, si elle n'avait été recueillie, en définitive, par l'écoute bienveillante, quoique impuissante, de deux figures paternelles. Un prêtre, « homme respectable », reçoit d'abord sa confession : il ne saura que lui enjoindre en retour des prescriptions inutiles et caduques. Enfin un médecin, sans pouvoir la guérir lui non plus, contribuera néanmoins à donner à son énonciation un statut de parole publiée. Le témoignage d'Ourika constituera alors la substance même du roman que Mme de Duras, d'abord sans nom d'auteur, puis en l'assumant totalement, portera à publication.

⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁵² *Ibid.*, p. 69.

⁵³ DE SAINT-HULET, *Lettre de Berneval à Julie, son amante, ou le Fanatisme de l'amour* – *Précis historique de la vie de Berneval*, Londres-Paris, Esprit, 1777.

⁵⁴ *Ourika*, op. cit., p. 96.

L'héroïde au filtre du roman

Cet avènement d'une *voix* dans le récit de Mme de Duras n'aura sans doute été possible que parce qu'elle trouvait dans l'héroïde une forme, littérairement recevable, que la prose romanesque pouvait intégrer. Mais le dolorisme de cette voix n'aura sans doute pu accéder à la légitimité littéraire que par l'accès de l'héroïne à une conscience de soi produite, aux deux sens du terme, par le roman d'analyse. En effet, le lecteur voit peu à peu Ourika s'affranchir de la censure que le discours social imposait à l'expression de son sentiment de solitude. Au travers d'une protestation discrète mais continue, qui trouve ses points d'orgue dans les moments héroïdiens du roman, Ourika revendique la légitimité de son « genre de malheur » :

Mais qui peut dire ce que c'est que la raison ? est-ce la même pour tout le monde ? tous les cœurs ont-ils les mêmes besoins ? et le malheur n'est-il pas la privation des besoins du cœur ?⁵⁵

Aussi, au terme de son histoire, l'énonciatrice peut-elle récuser sur le mode de l'antiphrase exclamative toutes les interprétations mutilantes de sa douleur et la réduction de son sentiment de la solitude à une passion « criminelle ». L'enjeu de ce récit est bien un enjeu de sens : le sens d'un *lamento*. Or Ourika s'est affranchie : elle assume son « genre de malheur » et la marquise de..., malgré la violence symbolique qu'elle exerce délibérément, ne fait pas mouche :

Grand Dieu ! c'était comme la lumière qui pénétra une fois au fond des enfers, et qui fit regretter les ténébres à ses malheureux habitants. Quoi, j'avais une passion criminelle ! c'est elle qui, jusqu'ici, dévorait mon cœur ! [...] Ce désir de tenir ma place dans la chaîne des êtres, ce besoin des affections de la nature, cette douleur de l'isolement, c'étaient les regrets d'un amour coupable ! et lorsque je croyais envier l'image du bonheur, c'est le bonheur lui-même qui était l'objet de mes vœux impies !⁵⁶

Qualifier à rebours sa douleur de « désir de tenir [sa] place dans la chaîne des êtres », de « besoin des affections de la nature », de « douleur de l'isolement », revient, de la part de la jeune femme, à la douer de sens, à la donner à lire comme désir d'accès à l'interaction sociale. Le désir manifesté par elle dans son adresse ultime au médecin, sous les espèces d'une demande de « guérison », prend bien

ce sens. En appeler, faute de légitimation autre que médicale de son « genre de malheur », à une « guérison », c'est bien rendre *sensé* ce que le texte, reconduisant la *doxa* de la société post-révolutionnaire informant le discours intériorisé par Ourika, qualifiait de « folie »,⁵⁷ autrement dit stigmatisait comme son Autre, en le privant de sens. Le dolorisme d'Ourika, sous son apparence transgressive, est ainsi légitimé comme modalité d'adresse à autrui et désir d'interaction sociale, autrement dit aspiration à une légalité, celle du rapport discursif à autrui.

Mais le roman, dans le dévoilement romanesque de son sens, va encore, nous semble-t-il, plus loin que cela : il le légitime – et l'accomplit – comme expression du désir. Si le récit a bien mis en évidence le conditionnement sociopolitique du « genre de malheur » d'Ourika et a construit à celle-ci un *ethos* suffisamment vertueux, le texte manifeste néanmoins, dès le début, une dimension assez ambiguë que nous n'avons pas relevée jusqu'ici. Nous remarquons en effet plus haut que dans la déploration de Mme de B. sur l'avenir sombre de l'héroïne, le terme de « négresse » n'était pas prononcé, pas plus que n'était développé le « genre de malheur » qui attendait la jeune fille. C'est Ourika qui, la première, l'attachant au signifiant « négresse », lui donne un contenu : « je me vis négresse, dépendante, méprisée ». Quant à la marquise de..., elle aura surtout eu pour fonction de référer la condition de la jeune noire à la norme sociale. Le terme « négresse » devient ainsi, dans la bouche de l'héroïne, le signifiant d'un malheur, imaginé avant tout comme rejet de la part d'autrui. Dans le récit de délaissement qu'elle élabore, il nous semble alors que l'auteure souligne quelque chose comme la « réalisation » fantasmatique d'une hantise. Nous l'avons vu, cette hantise est d'abord façonnée par Ourika. Elle est ensuite « peinte tant de fois » par elle en imagination, qu'elle nous apparaît, en définitive, comme un *fantasme*.⁵⁹

⁵⁷ *Ibid.*, « Hélas ! répondit-elle, ce sont des folies ! », p. 64 ; « Mme de B. faisait tant pour mon bonheur qu'elle devait me croire heureuse. J'aurais dû l'être ; je me le disais souvent ; je m'accusais d'ingratitude ou de folie [...] » p. 82 ; « Mais, reprit-elle, lorsque les maux sont sans remède, n'est-ce pas une folie de refuser de s'y soumettre, et de lutter ainsi contre la nécessité ? car enfin, nous ne sommes pas les plus forts », p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁶ *Id.*

Il y a une fièvre d'Ourika à s'approprier la prédiction qui défait le prestige de son moi idéal.⁶⁰ Elle ne cessera de la ressasser, en butte à des « fantômes » et des « furies » :

Ce mépris dont je me voyais poursuivie ; cette société où j'étais déplacée ; cet homme qui, à prix d'argent, consentirait peut-être que ses enfants fussent nègres ! toutes ces pensées s'élevaient successivement comme des fantômes et s'attachaient sur moi comme des furies : l'isolement surtout ; cette conviction que j'étais seule, pour toujours seule dans la vie.⁶¹

Le texte montre dans cette hantise du délaissement comment trahit le fantasme d'Ourika. Cela est sensible dans la manière dont l'énonciatrice narre l'effet d'une ostracisation répétée (« fantômes », « chimères ») :

J'étais poursuivie, plusieurs jours de suite, par le souvenir de cette physionomie dédaigneuse ; je la voyais en rêve, je la voyais à chaque instant ; elle se plaçait devant moi comme ma propre image. Hélas ! elle était celle des chimères dont je me laissais obséder ! Vous ne m'avez pas encore appris, ô mon Dieu ! à conjurer ces fantômes ; [...].⁶²

Il est significatif à cet égard que les paroles de Mme de B. puis de Mme de... intériorisées par Ourika, soient entendues précisément derrière un *paravent* : le paravent, était, dans toute la littérature du siècle précédent, l'accessoire érotique par excellence.⁶³ Tout laisse croire que l'héroïne, quand bien même – et sans doute *parce que* – elle en est meurtrie et traumatisée, se livre à l'érotisation d'une représentation du délaissement. Le lecteur la voit élaborer un fantasme de désir incompris. À cet égard, la confidence extasiée que Charles lui fait de sa passion pour Anais, rapportée par elle, étonne par son volume textuel.⁶⁴ Expliquer ce volume par une volonté d'Ourika de dramatiser son malheur intime ne nous paraît pas suffisant : l'étendue textuelle de la confidence témoigne, croyons-nous, d'une sorte de plaisir lié à son évocation. Le scénario qui conduit à la solitude et à l'abandon de Charles, n'est donc pas, dans le récit qui l'évoque, sans laisser paraître un plaisir, discrètement paradoxal. Quel sens donner à ce para-

doxe ? Nous lui donnerons celui d'une vitalité « surabondante »⁶⁵ qui tente encore d'opérer une conversion de la douleur en une forme de jouissance.

On pourrait croire alors que les voies du désir, dans l'écriture d'*Ourika*, tiennent à la singularité, peut-être culturellement conditionnée par la tradition « portugaise », d'un *Éros* narcissique cultivant la frustration. Mais ce serait faire peu de cas de l'analyse produite par le roman et de la construction fictionnelle d'une structure explicitant cette frustration. Ce serait ne pas voir que l'héroïne, dans le roman de Mme de Duras, se détourne de toute héroïsation du renoncement. Ce serait négliger le désir de guérison manifesté par l'héroïne dans son adresse au médecin. Ce serait enfin ignorer que le roman, de par sa forme de récits enchâssés, relate, publie et légitime la parole d'Ourika. En premier lieu, il légitime un *dire*, le dire d'un désir. Mais c'est sous la forme d'une hantise secrètement cultivée que ce désir apparaît dans la structure de la destinée de la jeune femme pour en ponctuer le récit. S'énonce ainsi une plainte insistante qui tend de plus en plus à devenir le point aveugle du roman, son énigme lyrique. Or ce *lamento* au charme récurrent nous semble bien déceler un désir, finalement que son énonciation, *accomplit*. La narration deviendrait alors le dire d'un fantasme de délaissement constitué en objet romanesque puisque c'est lui qui commande la dynamique d'un récit ordonné au dévoilement de son sens.

Nous voudrions, pour conclure, proposer l'hypothèse que, compte tenu de la censure qui pesait dans les années 1820 sur la parole littéraire des femmes, le désir de l'auteur, qu'exprime et travestit le « genre de malheur » d'Ourika, ne pouvait se symboliser – s'accomplir – autrement que par un déplacement romanesque sur une figure de *paria*, autrement que sous une modalité d'insatisfaction érotisée. L'écriture du roman de Mme de Duras (la bien nommée...) en commande l'intellection et en façonne la jouissance. On comprend, dès lors, le succès de ce petit texte : la transgression qu'il opère ne pouvait que faire écho à une attente profonde du public féminin, qu'avait peut-être pu solliciter, mais pas étayer, la floraison des héroïdes. Avec *Ourika*, l'héroïne, déçante de sa rhétorique « portugaise » par son mariage au roman d'analyse et au roman social, produit la conscience *littéraire* d'une modalité féminine du désir.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 72 : « C'était un grand changement dans ma vie que la perte de ce prestige qui m'avait environnée jusqu' alors ! ».

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 83.

⁶³ Cf. la parodie qu'en fait Voltaire dans *Candide* au château de M. de Thundertrontrock.

⁶⁴ *Ourika*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁶⁵ Si l'on nous permet d'utiliser, par analogie, ce terme issu du discours mystique.

Même si *Ourika* limite son propos sur l'émancipation des noirs en reconduisant des énoncés qui peuvent paraître réactionnaires, du moins le récit aura-t-il, par son traitement romanesque d'un personnage de jeune négresse à l'existence désaccordée,⁶⁶ renouvelé la tradition lyrique inscrite dans son épigraphe. Mettant l'héroïde au diapason du roman d'analyse et du roman social, il donne un support poétique à la représentation d'un « genre de malheur » pour ainsi dire resté, dans la fiction en prose, sans expression littéraire *féminine*. Ce faisant, l'auteure aura porté à publication dans le roman l'énonciation détournée, mais construite, d'un désir. Elle aura aussi appris à voir dans la négritude, altérité absolue dans l'ordre du visible, – *continent noir* –, une figuration propre à incarner, dans une société orientée selon une modalité toute phallique, l'exil du féminin. Duras, en pionnière d'un avènement à la parole qui signe une œuvre de liberté, aura alors fait entendre dans une voix noire, une voix féminine, une voix universelle.

⁶⁶ « [...] tout était harmonie dans son sort, tout était désaccord dans le mien », *ibid.*, p. 83.