



HAL
open science

**Etre une femme de lettres en France au XXe siècle :
Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite
Yourcenar**
Anna Krykun

► **To cite this version:**

Anna Krykun. Etre une femme de lettres en France au XXe siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar. Littératures. Université Paris-Est; Nacional nij unìversitet "Kiêvo-Mogilâns ka akademiâ" (Kyiv), 2014. Français. NNT : 2014PEST0032 . tel-01127953

HAL Id: tel-01127953

<https://theses.hal.science/tel-01127953>

Submitted on 9 Mar 2015

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.



Université Paris-Est Créteil
Ecole Doctorale *Cultures et Sociétés*



Université Nationale «Académie Mohyla à Kiev»
Doctorat du
Département des langues et littératures
étrangères

Doctorat en cotutelle
Champ disciplinaire : Lettres Modernes

Anna Krykun

**Etre une femme de lettres en France au XX^e siècle :
Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar**

*Thèse rédigée sous la direction de Sylvie JOUANNY et Tetyana OGARKOVA
Soutenue le 5 décembre 2014*

Jury :

Sylvie Jouanny

Tetyana Ogarkova

Bruno Blanckeman

Claude Burgelin

Anne Coudreuse

Véronique Montémont

Je tiens à remercier Frédéric Sarter
pour sa relecture attentive
et ses suggestions linguistiques et stylistiques éclairantes.

TABLE DES MATIERES SYNTHETIQUE

TABLE DES MATIERES SYNTHETIQUE	3
INTRODUCTION	14
A. Genèse du sujet	14
<i>a) L'évidence, ou la simplicité</i>	<i>15</i>
<i>b) La partialité</i>	<i>17</i>
<i>c) La non pertinence</i>	<i>19</i>
B. État des lieux de la critique	21
<i>a) L'approche des études féminines / féministes</i>	<i>22</i>
<i>b) Les lectures psychanalytiques</i>	<i>23</i>
<i>c) Les études réalisées dans le sillage de l'histoire des idées</i>	<i>25</i>
<i>d) Les études d'histoire littéraire traditionnelle</i>	<i>28</i>
C. Repères méthodologiques	29
<i>a) L'apport du néo-historicisme</i>	<i>29</i>
<i>b) La contribution des études de réception</i>	<i>33</i>
<i>c) Les correctifs apportés par la sociologie de la littérature et de l'art</i>	<i>35</i>
D. Choix terminologiques	38
E. Corpus	39
F. Annonce de plan	41
PREMIERE PARTIE	44
I. Le domaine de la « littérature féminine » : les femmes-écrivains parmi les écrivaines et les autoresses	45
A. Des qualités proprement féminines	46
B. La faiblesse des femmes	54
<i>a) Les empreintes matérielles : l'empirisme</i>	<i>55</i>
<i>b) Les empreintes émotives : le sentimentalisme</i>	<i>58</i>
<i>c) Les empreintes primaires : le conservatisme</i>	<i>60</i>
<i>d) Les empreintes locales : le régionalisme</i>	<i>61</i>
➤ <i>Le droit du sol</i>	<i>62</i>
➤ <i>Le mandat départemental</i>	<i>62</i>
C. Les vertus féminines	63

a) <i>Du sensualisme sans élan au vitalisme panthéiste</i>	63
b) <i>Du sentimentalisme au lyrisme de l'écriture poétique</i>	64
c) <i>Du conservatisme à la défense des valeurs</i>	65
d) <i>De l'esprit de groupe à l'éthique organique</i>	66
D. Le devenir-écrivain de l'écrivain-femme	69
a) <i>L'attrait pour les genres souples</i>	70
b) <i>Le penchant pour les effusions autobiographiques</i>	72
II. La palette des écrits autobiographiques détournés l'exemple de Marguerite	
Yourcenar	77
A. Un grand vide comme point de départ de la carrière littéraire féminine : autour de la	
disparition de <i>Remous</i>	77
B. L'autobiographique déguisé en romanesque : la typologie des mystifications	
littéraires de Marguerite Yourcenar	82
a) <i>L'autobiographique extradiégétique : la part de la mémoire collective dans l'histoire</i>	
<i>personnelle</i>	82
➤ <i>Le travestissement des personnages autobiographiques</i>	84
➤ <i>Le récit autobiographique à double-fond</i>	88
b) <i>L'autobiographique intradiégétique : la part du vécu personnel</i>	95
➤ <i>Le contexte historique et politique de l'intrigue romanesque</i>	96
➤ <i>Les éléments irrationnels impossibles à soumettre à l'interprétation</i>	98
➤ <i>L'autobiographique comme la source pulsionnelle génératrice des figures et des</i>	
<i>images artistiques</i>	106
III. Les enjeux des détours romanesques : les autobiographies détournées de	
Simone de Beauvoir	114
A. La scène du récit : la scène du crime	115
B. L'orchestration du passé dans les autobiographies détournées : quelques indications	
générales de la partition	116
a) <i>Diégèse versus mimesis</i>	116
b) <i>Fragmentation et incertitude versus cadre narratif unique</i>	120
➤ <i>L'accumulation des verbes de parole, de perception et de pensée</i>	121
➤ <i>Le discours indirect libre au sein de la narration « objective »</i>	122
➤ <i>La démultiplication des narrateurs</i>	123
c) <i>Fin ouverte versus rétrospective</i>	124
d) <i>Enjeux existentiels versus enjeux identitaires</i>	131
➤ <i>Les âges de la vie : perspective chronologique de Primauté du spirituel</i>	131

▶ <i>Le bien et le mal : perspective axiologique de L'Invitée</i>	137
IV. Le « nouvel autobiographisme » de Nathalie Sarraute	143
A. De l'avantage d'écrire des « nouveaux romans »	144
a) <i>La disparition des noms propres</i>	145
b) <i>La dépersonnalisation de personnages</i>	145
c) <i>Le cloisonnement temporel et spatial de l'univers du « nouveau récit »</i>	145
d) <i>La définition de l'objet d'intérêt de l'écrivain(-femme)</i>	146
B. La grammaire de la nouvelle autobiographie, ou ce que raconte le premier « nouveau roman » de Nathalie Sarraute	148
a) ELLE.	151
▶ <i>L'instantané du présent</i>	151
▶ <i>L'image du passé : des traits indistincts dans un cadre net</i>	152
▶ <i>Le temps de l'histoire personnelle : saccades, époques et tournants</i>	155
▶ <i>L'image du soi ou le personnage d'Elle : des lectures de la protagoniste</i>	160
▶ <i>Le récit disloqué : des scènes disparates ou une narration cohérente ?</i>	163
▶ <i>Quelques consignes de lecture de la part du personnage du récit</i>	165
b) L'ENFANT.	169
▶ <i>L'enfance comme métaphore</i>	169
▶ <i>De l' « enfant quelconque » à Enfance</i>	170
▶ <i>Deux regards, un passé</i>	172
▶ <i>Les charges contre le passé</i>	174
▶ <i>Le voyage au cœur des ténèbres</i>	175
▶ <i>Le démon du génie poétique et le délire de la femme-écrivaine</i>	178
c) ELLES	182
d) IL, le mari de la protagoniste	184
▶ <i>Le « moi-miroir »</i>	185
▶ <i>Le « moi », miroir de l'autre</i>	187
e) ILS, hommes sans qualités	188
▶ <i>Se définir contre</i>	188
▶ <i>Se rallier à</i>	189
C. Pourquoi se voile-t-Elle dans Tropismes ?	191
a) <i>Tropismes, le dilemme de l'universel et du singulier</i>	191
b) <i>La part de l'irré récupérable, ou les enjeux de la réécriture de Tropismes</i>	193
c) <i>De la révision à la codification</i>	194
d) <i>Détour obligatoire – ou passage obligé ?</i>	196

DEUXIEME PARTIE..... 200

I. La réaction du public à l'entrée des femmes-écrivains dans le champ

littéraire: réception critique des premiers ouvrages..... 201

A. La dynamique de la réception critique.....202

B. La réception des autobiographies détournées de la première période.....208

a) Une femme qui écrit : singularité insolite, inconvenante, incongrue.....208

b) Le caractère secondaire de la création féminine210

c) Une logique bien chancelante212

d) Une composition dérégulée213

e) Une subjectivité exacerbée jusqu'au solipsisme215

f) Un sentimentalisme dit « féminin ».....216

g) L'étalage de l'expérience féminine220

h) La superficialité de l'autobiographie223

i) Un style qui manque de rigueur224

C. La réception des œuvres manifestement a-subjectives de la deuxième période227

a) Une lucidité énonciative appuyée229

b) Des « sujets sérieux »230

c) Le respect de tradition232

II. Les œuvres non littéraires, ouvroir d'une subjectivité nouvelle..... 238

A. Les portraits littéraires : la réduction phénoménologique ou l'essence du singulier 239

a) Le premier mouvement : l'aperçu biographique240

➤ *Questions de méthode244*

➤ *L'invocation des autorités245*

➤ *Le sujet transcendantal246*

b) Le deuxième mouvement : la futilité des recherches biographiques250

c) Le troisième mouvement : l'analyse des traits caractéristiques de l'œuvre étudié..252

➤ *La justification d'une transformation stylistique.....253*

➤ *La justification d'une césure dans l'évolution thématique de l'œuvre256*

*d) Le quatrième mouvement : la non-pertinence des particularités individuelles de
l'œuvre étudiée.....259*

*e) Le cinquième et le sixième mouvements : la part du « je » dans l'œuvre, ou le mal
inévitabile de la littérature263*

B. Les essais théoriques : un exercice de pensée spéculative264

a) L'ennemi extérieur : l'« homme qui se fait sérieux ».....266

b) L'ennemi intérieur : le dévouement amoureux268

c) <i>Le « protagoniste » des traités philosophiques : « nous », « les hommes », un « jeune homme »</i>	273
C. La critique littéraire : l'étude de l'œuvre ou le manifeste de l'écrivain	278
a) <i>Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant</i>	279
➤ <i>La réflexion : une aventure existentielle</i>	281
➤ <i>La réévaluation du savoir antérieur</i>	281
➤ <i>Les règles du raisonnement critique</i>	283
➤ <i>Les enjeux du ralliement</i>	284
b) <i>L'Ere du soupçon (1947-1956) après le temps du silence</i>	286
➤ <i>Un(e) nouvel(le) auteur ?</i>	286
➤ <i>Le nouveau venu entre les Charybde et Scylla du champ littéraire</i>	287
➤ <i>L'alibi du « je »</i>	289
➤ <i>L'action défensive</i>	290
D. Les études en anthropologie sociale : rapports de l'expérience vécue du sujet fantôme	291
a) <i>Du récit de soi à l'examen de l' « éternel féminin » : l'histoire du Deuxième Sexe</i>	291
b) <i>Du récit de voyage au compte rendu sur la transformation du pays : La Longue Marche de l'écrivain-femme</i>	295
➤ <i>La fiabilité des sources</i>	296
➤ <i>La rigueur de la méthode de recherche</i>	297
➤ <i>La situation du sujet : foyer de perception et d'observation</i>	299
➤ <i>Deux faces de l'Orient : récits des voyageurs et études des voyageuses</i>	300
E. Le journalisme : comptes rendus, reportages, témoignages	302
a) <i>La fiction du journal</i>	302
➤ <i>Le rapport de forces renversé entre le sujet et l'objet du discours</i>	303
➤ <i>Les personnages et l'intrigue</i>	304
➤ <i>Le « je » et le « moi » de la narratrice</i>	305
➤ <i>La part de l'intime</i>	306
b) <i>La chroniqueuse et son double</i>	308
F. Les ouvrages d'histoire culturelle et politique : l'Histoire comme agent	311
a) <i>Les témoins de l'Histoire</i>	311
b) <i>Les archivistes des époques révolues</i>	312
G. L'importance d'accomplir « une œuvre objective »	315

III. Les essais sur la littérature et l'art : vers une théorie de l'écriture objective	317
.....	
A. L'Art total, ou comment fabriquer de l'universel avec du particulier	318
<i>a) La création d'un art nouveau</i>	<i>319</i>
<i>b) Une nouvelle figure de l'artiste</i>	<i>321</i>
<i>c) Une nouvelle réalité artistique</i>	<i>324</i>
B. L'art face au réel, ou comment justifier le superflu	326
<i>a) L'insistance sur la valeur documentaire des textes littéraires</i>	<i>326</i>
<i>b) Une valeur épistémologique ou scientifique</i>	<i>328</i>
➤ <i>La démystification de l'erreur</i>	<i>330</i>
➤ <i>La révélation de la vérité</i>	<i>331</i>
<i>c) Une valeur savante ou d'érudition</i>	<i>332</i>
<i>d) Une valeur humaniste d'inspiration existentialiste</i>	<i>337</i>
➤ <i>L'appel à l'humanité du lecteur</i>	<i>338</i>
➤ <i>L'humanité et à l'humanisme face à la guerre</i>	<i>340</i>
<i>e) Une valeur herméneutique et éthique</i>	<i>341</i>
<i>f) Une valeur représentative ou politique</i>	<i>347</i>
IV. Les deux visages de la littérature impersonnelle	352
A. Le roman historique	352
... <i>et l'histoire hors du temps ?</i>	<i>357</i>
➤ <i>Au-delà de l'histoire événementielle</i>	<i>358</i>
➤ <i>Les stratégies de subjectivation – ou de survie ?</i>	<i>360</i>
➤ <i>« Le plus menacé des hommes »</i>	<i>362</i>
➤ <i>A la source de la menace</i>	<i>363</i>
B. Le roman-fable philosophique	365
➤ <i>Une filiation honorifique</i>	<i>367</i>
➤ <i>Récit dépersonnalisé</i>	<i>368</i>
... <i>et l'envers du récit exemplaire ?</i>	<i>368</i>
C. Le roman-panorama social	372
... <i>et son envers ?</i>	<i>376</i>
➤ <i>Le désir d'égalité</i>	<i>381</i>
➤ <i>Le désir d'ouverture sur le monde</i>	<i>382</i>
➤ <i>Le désir de reconnaissance</i>	<i>383</i>
D. Le roman expérimental de Nathalie Sarraute	387
... <i>et le roman de l'artiste ?</i>	<i>391</i>

E. Le récit autoréférentiel	395
... <i>et le récit autothématique ?</i>	<i>399</i>
➤ <i>Le narrateur</i>	<i>400</i>
➤ <i>L'histoire narrée</i>	<i>402</i>
➤ <i>La narration</i>	<i>405</i>
TROISIEME PARTIE.....	408
I. Les commentaires autobiographiques : à contre-courant de la légende dorée	
.....	409
A. L'intégration dans le canon : cristallisation des images représentatives	410
a) <i>La valeur représentative de l'interview</i>	<i>413</i>
b) <i>Une exigence d'explication, sinon de justification</i>	<i>415</i>
B. Esquives et lignes de fuite	419
a) <i>L'autobiographie intellectuelle : un « je » qui vit au milieu des textes lus et écrits</i>	<i>419</i>
➤ <i>Une vision de soi des années 1960</i>	<i>420</i>
➤ <i>Un nouvel autoportrait dix ans plus tard</i>	<i>422</i>
b) <i>La femme invisible : un « je » qui n'existe pas</i>	<i>424</i>
➤ <i>Le sexe et l'âge</i>	<i>424</i>
➤ <i>Les origines.....</i>	<i>424</i>
➤ <i>Le domicile.....</i>	<i>425</i>
- <i>Le métier</i>	<i>425</i>
➤ <i>Les traits physiques.....</i>	<i>426</i>
c) <i>Le mimétisme cryptique : un « je » comme tout le monde</i>	<i>428</i>
d) <i>Le mouvement de rapprochement : un « je » si proche de vous</i>	<i>430</i>
C. L'écriture autobiographique en suspens.....	433
a) <i>La désacralisation de l'écrivain au sommet de sa gloire.....</i>	<i>434</i>
➤ <i>Le venin de la gloire</i>	<i>434</i>
➤ <i>L'antidote de l'écriture de soi</i>	<i>437</i>
b) <i>Vu de l'intérieur : un témoignage irremplaçable</i>	<i>439</i>
c) <i>L'écriture en quête de ses sources</i>	<i>440</i>
d) <i>La force de l'art versus la force des choses.....</i>	<i>442</i>
➤ <i>La vérité sur soi-même.....</i>	<i>444</i>
➤ <i>La découverte de l'autre</i>	<i>445</i>
e) <i>Les contours fermes d'un « moi » passager.....</i>	<i>447</i>
➤ <i>Laisser une image de soi que les autres retiendront</i>	<i>447</i>
➤ <i>Laisser une empreinte qui saura retenir les traits d'un « moi » disparu</i>	<i>448</i>

II. Les vérités partielles, ou les mythes de soi des autobiographes-femmes ...	451
A. Simone de Beauvoir : les chances de la liberté	452
<i>a) L'enveloppe du mythe : le prodige de la chance</i>	<i>453</i>
<i>b) La couche intermédiaire du mythe : les errances de la liberté.....</i>	<i>457</i>
➤ <i>L'ambiguïté des apparences</i>	<i>462</i>
➤ <i>La parade des représentations.....</i>	<i>462</i>
➤ <i>Le spectacle du sérieux</i>	<i>463</i>
➤ <i>Le carnaval de l'Histoire</i>	<i>463</i>
<i>c) Le cœur opaque du mythe, ou les non-dits de l'autobiographie de Simone de</i>	
<i>Beauvoir</i>	<i>464</i>
➤ <i>La volonté de puissance</i>	<i>464</i>
➤ <i>Le besoin d'amour et d'approbation</i>	<i>467</i>
➤ <i>La volupté de la souffrance.....</i>	<i>473</i>
B. Les labyrinthes de Marguerite Yourcenar, ou comment devenir un sage.....	483
<i>a) Le premier cercle de la sagesse : la purification, ou l'apologie de la rupture.....</i>	<i>484</i>
➤ <i>Le déracinement.....</i>	<i>485</i>
➤ <i>Le dépaysement.....</i>	<i>488</i>
➤ <i>L'art des déplacements</i>	<i>490</i>
<i>b) Le deuxième cercle : le recueillement de l'esprit libre, ou l'ascèse de l'artiste.....</i>	<i>493</i>
➤ <i>N'être personne : ni soi, ni l'autre</i>	<i>493</i>
➤ <i>Etre tout : le soi e(s)t l'autre</i>	<i>494</i>
<i>c) Le troisième cercle : l'illumination, ou la vision de l'âme sereine</i>	<i>495</i>
➤ <i>Doter les faits de doublures abstraites, significations ou interprétations</i>	
<i>allégoriques : le fond universel d'un « petit fait vrai »</i>	<i>497</i>
➤ <i>Construire une image à plusieurs strates : le fond du néant derrière le fait d'être</i>	<i>498</i>
➤ <i>Considérer la vie comme l'accomplissement du destin : le fond de l'inéluctable</i>	
<i>sous l'apparence des aléas de l'existence</i>	<i>498</i>
<i>d) La leçon de sagesse</i>	<i>503</i>
➤ <i>La parole déléguée : le discours indirect libre.....</i>	<i>504</i>
➤ <i>Le travestissement des opinions personnelles : la mise en contexte « factuelle »</i>	<i>505</i>
➤ <i>Les détours allégoriques : la structure narrative en boucle.....</i>	<i>505</i>
C. Une Enfance hors d'emprise : la folie et/ou la parole de Nathalie Tcherniak.....	507
<i>a) La liberté des fous : la genèse et la généalogie de Nathalie Sarraute.....</i>	<i>507</i>
➤ <i>La dépossession de soi.....</i>	<i>512</i>
➤ <i>La souffrance et le martyr associés au génie</i>	<i>512</i>

➤ <i>L'exil et l'errance des élus en route vers la terre promise</i>	513
b) <i>La dialectique de la liberté et de la contrainte à l'usage des esprits créateurs</i>	517
➤ <i>La leçon de la mère : violence, coupure et silence</i>	518
➤ <i>La leçon du père : la maîtrise de soi, l'expression oblique et l'art des non-dits</i> .	519
c) <i>Les apories d'une liberté contrainte : impasses et issues</i>	525
➤ <i>La contraction de l'espace personnel</i>	525
➤ <i>La rétraction du moi</i>	527
➤ <i>Le salut dans la douleur</i>	531
III. Etre une femme de lettres : une féminité à la dérive	536
A. La sensibilité féminine	538
a) <i>Le cerveau de la femme</i>	538
➤ <i>La raison des « femmes féminines »</i>	538
➤ <i>L'intelligence des cervelines</i>	539
➤ <i>Les remèdes à l'intelligence féminine</i>	542
b) <i>Le cœur de la femme</i>	545
➤ <i>Le narcissisme amoureux</i>	547
➤ <i>... ou la servitude amoureuse</i>	549
➤ <i>La protestation virile</i>	550
c) <i>Le corps de la femme</i>	557
➤ <i>Les révélations des objets inanimés : le quotidien comme quintessence de la vie</i>	558
➤ <i>Les limites des choses tangibles : la matérialité, l'intuitivité, la passivité</i>	559
B. La sexualité des femmes	564
a) <i>L'audace des mots</i>	564
b) <i>La pudeur des gestes</i>	566
➤ <i>La prise d'appui sur le discours savant pour justifier la sensualité</i>	566
➤ <i>La propension à commenter au détriment du récit</i>	567
c) <i>L'apologie du désir pur</i>	571
➤ <i>La subversion de la rhétorique de légitimation sociale : le mariage</i>	572
➤ <i>La subversion de la rhétorique de légitimation naturelle : la maternité</i>	573
C. L'identité de la femme de lettres	577
a) <i>Etre vu : le fondement de l'identité féminine</i>	577
b) <i>La tyrannie du regard</i>	582
➤ <i>Le rapport de la femme à soi</i>	582
➤ <i>Les relations avec l'autre</i>	583
c) <i>Le « moi » invisible</i>	584

➤ <i>Le noyau inaliénable du sentiment du « moi »</i>	584
➤ <i>La non-visibilité comme espace vital</i>	585
IV. Agir en femme de lettres : la marge de manœuvre (im)possible	588
A. L'espace de vie : le privé et le public au féminin	589
a) <i>Une limitation spatiale</i>	589
b) <i>Les espaces parallèles</i>	590
c) <i>L'espace troué</i>	591
d) <i>L'espace surveillé</i>	592
e) <i>L'espace hiérarchisé</i>	593
B. L'écrivain-femme : au-delà de la féminité et du féminisme	595
a) <i>La féminité des écrivains-femmes</i>	595
➤ <i>Une appartenance sexuelle non problématique ?</i>	595
➤ <i>Le problème du singulier féminin</i>	597
➤ <i>Les apories de l'éducation et de la culture féminines</i>	599
➤ <i>L'impasse de l'aliénation et de l'oubli de soi</i>	604
➤ <i>Les contrariétés des carrières féminines</i>	606
b) <i>Le féminisme des écrivains-femmes</i>	609
C. Le métier de l'écrivain(-femme)	612
a) <i>La femme ne possède pas pleinement le don de l'imagination créatrice</i>	613
b) <i>Les talents des femmes créatrices restent limités à certains arts</i>	614
c) <i>Littérature : l'art tabou par excellence</i>	617
➤ <i>Le caractère public de la parole</i>	617
➤ <i>L'inscription dans la durée du discours écrit</i>	618
d) <i>La façon d'écrire féminine</i>	622
e) <i>Des femmes qui cherchent à écrire autrement</i>	624
CONCLUSION	629
A. Les grands traits du portrait de la femme-écrivain française du XX^e siècle	633
a) <i>Les retardataires</i>	633
b) <i>Les polyvalentes</i>	635
➤ <i>L'image à la mode</i>	636
➤ <i>La casquette d'intellectuelle</i>	637
c) <i>Les persévérantes</i>	638
d) <i>Les uniques et les complémentaires</i>	642
B. Les perspectives pour la recherche à venir	645
a) <i>L'apport aux études sur les femmes-créatrices</i>	645

➤ <i>La perspective de l'évolution</i>	645
➤ <i>La perspective comparative</i>	646
b) <i>La contribution aux recherches sur l'écriture de soi</i>	648
➤ <i>Le modèle des processus de construction de l'identité</i>	648
➤ <i>La droiture des « forts » et les détours des « faibles »</i>	649
c) <i>Les pistes pour les études littéraires</i>	650
➤ <i>La configuration du canon</i>	650
➤ <i>Les frontières du littéraire</i>	651
BIBLIOGRAPHIE	653
I. TEXTES-SOURCES ET ETUDES DES TEXTES PRIMAIRES	654
II. ARRIERE-PLAN DISCURSIF	671
III. ETUDES SUR LES FEMMES CREATRICES	681
IV. RECHERCHES SUR L'ECRITURE DE SOI	691
V. ETUDES GENERALES	695

INTRODUCTION

A. Genèse du sujet

« Nous sommes à la recherche d'un auteur », annoncent d'emblée les héros de *Six personnages en quête de l'auteur* de Luigi Pirandello. La situation est probablement paradigmatique pour le chercheur en sciences humaines, qui a beau faire passer en audition des vedettes et (bien plus rarement) des acteurs de second plan de la scène littéraire, rien n'y fait : la rencontre du personnage et de l'auteur reste souvent due au hasard. C'est donc en partie le hasard qui a voulu que j'en vienne à écrire sur les femmes-écrivains françaises du XX^e siècle, bien que rien au départ n'annonçât l'entrée en scène de ces personnages. En effet, à l'origine, la présente thèse, rédigée dans le cadre d'une cotutelle avec l'Académie Mohyla à Kiev, semblait vouloir prendre tout bonnement la forme d'un travail académique des plus classiques, portant sur l'étude des genres littéraire, et plus précisément sur le genre de l'autobiographie en France du milieu du siècle dernier. Au moment de définir le corpus de la thèse, je me suis prise à constituer, avec beaucoup d'application, la liste la plus exhaustive possible des textes de référence ; Georges Perec, Paul Nizan, Romain Gary, Roger Caillois et André Malraux y côtoyaient Marguerite Duras, Annie Ernaux et Simone de Beauvoir. L'étape suivante a consisté à rayer de ma liste les noms des auteurs que je connaissais au moins de nom, et les titres d'œuvres déjà lues (il faut partir sans bagages pour des voyages lointains, car les habitudes – de pensée et de lecture – pèsent déjà suffisamment lourd). C'est là que mes futurs personnages ont fait leur entrée, de manière inopinée, en demandant s'il y avait ici un auteur (« Quel auteur ? » - « N'importe lequel, monsieur », tout comme chez Pirandello). En effet, il ne restait désormais sur ma liste que des auteurs féminins. Le fait était trop flagrant pour ne pas susciter des réflexions : si, bien que diplômée d'un Master en Lettres Modernes, j'étais moi-même si peu familiarisée avec les textes des écrivains-femmes, cela semblait

suggérer que, malgré la richesse de l'offre, ne serait-ce qu'en termes quantitatifs, les auteurs-femmes étaient peu en demande auprès des institutions sociales (scolaires, académiques et médiatiques en premier lieu), qui ne faisaient semble-t-il que peu de chose pour mettre en avant leurs œuvres.

Mais mon ignorance pouvait aussi n'être qu'une conséquence de ma formation plus générale en littératures européennes, dans laquelle la part des auteurs français n'avait pas été particulièrement centrale, ce qui pouvait certes déformer ma perspective ; la question qui se posait était donc la suivante : le résultat aurait-il été tout-à-fait différent pour un étudiant français, et celui-ci aurait-il eu davantage connaissance de ces femmes-autobiographes ? Comme le doute persistait, je me suis tournée, en premier lieu, vers les programmes nationaux de littérature pour le baccalauréat de la série littéraire – et à présent, parvenue au terme de ma recherche, je me prends à refaire le même exercice, sans guère constater de changement : des « Pensées » aux « Liaisons dangereuses », et des « Mémoire de guerre » de Charles de Gaulle à « Fin de partie » de Beckett, pas un seul auteur féminin n'y figure depuis six ans. Passons donc à un autre échelon du cursus académique français, à savoir les programmes de littérature française pour les concours du Capes et de l'agrégation de Lettres Modernes : là encore, sur les trente-six auteurs proposés aux candidats des concours de recrutement de professeurs de l'enseignement secondaire, Marguerite Yourcenar et Madame de Sévigné sont les seules femmes¹ à tenir compagnie à Maurice Scève, Jean de Lafontaine, Crébillon fils, Fénelon, Aloysius Bertrand ou aux *Contes du jour et de la nuit* de Maupassant. Ce constat n'est nullement anodin, car l'avenir se prépare aujourd'hui, et les présupposés de l'opinion publique de demain sur la place des femmes dans l'histoire littéraire dépendront en large part des enseignants formés dans le cadre du dispositif éducatif actuel. Je crois que c'est à cet instant que j'ai su que « mes » personnages avaient trouvé leur auteur.

Les années qui ont suivi ont été particulièrement riches en commentaires, remarques et réflexions de collègues et d'amis concernant l'inutilité d'un tel sujet de recherche. Il n'est pas vain d'en évoquer ici les plus récurrents :

a) L'évidence, ou la simplicité

Ecrire (et, à plus forte raison, mener une recherche) sur les femmes-écrivains est inutile, parce qu'il s'agit d'un sujet où tout est d'emblée parfaitement clair : l'inégalité des droits a conditionné un accès très réduit à l'enseignement, au marché du travail et surtout à l'exercice des métiers « publics » (de l'homme d'Etat, de l'homme d'affaires et de l'homme de lettres), ce qui détermine la représentation disproportionnée des hommes et des femmes dans les principaux domaines de la vie publique. A cela, il n'y a certes rien à redire. Mais que savons-nous de l'existence des femmes

¹ Cependant, *Enfance* de Nathalie Sarraute figurait deux années de suite (en 2013 et en 2014), aux côtés d'*Enfance*

intellectuelles et artistes ? Qu'en savons-nous véritablement, au-delà de ces faits et vérités premières ? Que savons-nous précisément sur le train et les conditions de vie de ces femmes, sur leur quotidien, leurs habitudes, leurs lectures, sur les injonctions familiales et sociales, sur les représentations enfin de **la** femme dans l'imaginaire collectif (l'idée de la féminité et de ses frontières, l'image des femmes propre à l'époque et à la culture du pays, etc.) ? Pouvons-nous, en effet, nous imaginer aujourd'hui qu'en sortant simplement le soir au théâtre du Vaudeville, elles avaient toutes les chances d'y entendre rappeler à son devoir une jeune fille qui, désireuse de mener une vie autonome, négligeait le fait que son comportement risquait de couvrir de honte la famille :

DE CHALVET. Malgré toutes les précautions, malgré les mensonges auxquels vous nous obligeriez, malgré le soin que vous pourrez prendre à vous cacher, votre situation ne sera pas ignorée autour de nous. Nous en serons tous diminués. Si, à la rigueur, on peut laisser un fou réclamer le droit de danser dans la boue, il convient de l'arrêter lorsqu'il éclabousse ses proches. Je viens défendre contre vous les miens, moi et vous-même. Je défends ma fille... Je défends ma fille, je vous dis, ma femme, votre mère, la famille ! Je défends nos morts !

PIERRETTE, *faiblissant*. Laissez les morts dormir en paix !

DE CHALVET. Ils ne dorment pas, ils vivent en nous. Tous ce que vous êtes, tout ce que je suis, tout ce que nous sommes, nous le leur devons. Notre rang social et moral, nous le devons aux sacrifices qu'a pu leur coûter l'observation de certaines règles que vous voudriez vous arroger droit de mépriser.²

Pouvons-nous imaginer, en outre, qu'elles auraient eu bien du mal à ne pas partager elles-mêmes la noble indignation des proches de la jeune fille, tant il semblait alors évident, y compris aux femmes, que le comportement d'une femme seule (une pièce éponyme est entièrement consacrée à la description de ce personnage nouveau dans la vie sociale française) relevait non seulement de l'égoïsme, mais également de l'hypocrisie – car si certaines femmes revendiquent davantage de liberté, c'est moins, pense-t-on alors, par souci de justice que par arrivisme :

LUCIENNE. Si je m'instruis, et si je m'adonne aux sports, c'est parce que j'aurais voulu être en pleine valeur morale et physique afin de mériter un homme supérieur par la fortune et par le talent. [...] L'amour ne fait pas le bonheur. Il faut songer à l'avenir. Nous y songeons. Nous ne faisons que cela. Nous ne pensons qu'à nous assurer le meilleur rang futur dans la société, et nous ne sommes pas des étourdies, ni des égoïstes. Nous voulons que nos enfants ne manquent pas du confort, de l'aisance que nous avons eus. Nous sommes très équilibrées, vraiment.

MONSIEUR FELIAT, *qui ne se contient plus*. En effet. Vous l'êtes... vous êtes... à faire frémir...³

Et si, au lieu d'aller au théâtre, elles étaient restées à la maison à lire un roman, fraîchement publié chez Flammarion par exemple, elles auraient aussitôt reconnu, derrière l'intrigue tapageuse de *La Garçonne*, une fable instructive sur leur propre condition de femmes et sur les attentes de la société à leur égard. Le personnage principal, Monique, une femme moderne de l'entre-deux-guerres, y mène une vie libre, pleine d'aventures masculines et féminines, jusqu'à ce que l'amour de Georges Blanchet ne la transforme, instantanément et irrévocablement, jusqu'au tréfonds de son être : « Soif mystique de s'humilier, en punition de son orgueil. La révoltée d'autrefois devant le mensonge et la brutalité de l'homme, la garçonne orgueilleuse se retrouvait femme, et faible, devant la grandeur du véritable

² Eugène Brieux, *Pierrette et Galaor (L'Enfant)* : comédie en trois actes, Paris, Stock, 1923, p.145-146.

³ Eugène Brieux, *La Femme seule* : comédie en trois actes, Paris, Stock, 1913, p.41-42.

amour. »⁴ Heureusement, « de nos jours, les femmes qui lisent ont presque toujours, pour lire, une raison de fragilité, d'infirmité. L'âge en est une ; mais d'autres frappent en pleine jeunesse : consommation, rhumatismes, grossesses, etc... »⁵ Aussi la plupart de femmes ne risquaient-elles guère, heureusement pour elles sans doute, de lire de tels passages.

Mais si, par hasard, une fervente lectrice était en pleine possession de sa santé physique et morale, et qu'il lui prenait l'idée de se faire elle-même auteur, la littérature contemporaine lui aurait d'emblée renvoyé un reflet peu glorieux, mais instructif, de ce à quoi était supposée aboutir une telle ambition. En effet, ayant suivi dans toutes ses épreuves le personnage de Thérèse de Victor Margueritte, la brebis égarée aurait certainement fini par comprendre que la charité, et non la littérature, est la véritable vocation féminine : « Ah ! quand je pense que je rêvais d'écrire des livres ! Et que je voulais réaliser mes rêves par la littérature alors que je les puis réaliser par l'action ! C'est beau, l'action ! »⁶

Les évidences comme les apparences sont souvent trompeuses.

b) La partialité

Autre objection souvent soulevée devant mon choix de sujet : écrire (et, à plus forte raison, mener une recherche) sur les femmes-écrivains serait vain, parce qu'il s'agit d'un sujet trop sensible, et qui d'ailleurs le devient de plus en plus dans une société actuelle aux prises avec la tâche parfois malaisée de redéfinir les frontières traditionnelles des genres. Question trop brûlante, un tel sujet ne permettrait donc pas de conserver la neutralité nécessaire à la recherche. En effet, bien que l'admission, et même la pleine reconnaissance de l'importance de la subjectivité du chercheur dans les sciences humaines et sociales soit au fondement même de la définition de ces disciplines, et soit d'ailleurs précisément ce qui distingue celles-ci des sciences de la nature au moins depuis Wilhelm Dilthey⁷, le spectre d'une objectivité scientifique qui serait tout de même l'idéal à atteindre ne cesse de hanter l'esprit (et la conscience) des littéraires. La présente recherche repose, au contraire, sur l'idée que le degré zéro de l'écriture, ou sa totale neutralité, relèvent de l'impossible, et que l'art et la structure du champ social, l'éthique et la politique, l'économie et la métaphysique ne sont isolées que

⁴ Victor Margueritte, *La Garçonnette*, Paris, Flammarion, 1972 (édition originale 1922), p.295.

En outre, l'amour efface les traces honteuses du libertinage passé et rend à l'héroïne la pudeur et l'inexpérience d'une jeune fille : « Son visage s'éclairait, comme un matin dans la rosée. Il souleva les bras, elle s'y laissa tomber, inclinant sur le lit son buste que la blouse protégeait d'un bouclier blanc. Une sorte de pudeur, qu'elle n'avait jamais éprouvée, la maintenait pelotonnée contre lui... Ni l'un ni l'autre ne songeait, dans l'éternité de cette minute à cueillir la rose du baiser, qui s'ouvrait à leurs lèvres. » Cf. *Ibid.*, p.296.

⁵ Marcel Prévost, *Nouvelles lettres à Françoise ou la jeune fille d'après-guerre*, Paris, Flammarion, 1928, p.25.

⁶ Victor Margueritte, *La Garçonnette*, *op.cit.*, p.187.

⁷ Wilhelm Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines : essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1942 (édition originale allemande 1883) ; Wilhelm Dilthey, *Théorie des conceptions du monde, essai d'une philosophie de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1946 (première publication 1911) ; Wilhelm Dilthey, *Œuvres, vol.3 : L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit* / Présentation et notes par Sylvie Mesure, Paris, Editions du Cerf, 1988 (édition originale 1910).

dans le découpage académique des disciplines et des filières. Or, loin de vouloir transformer l'étude de l'histoire littéraire en champ de bataille ou de nous appliquer simplement à relever les manifestations de tel ou tel parti pris idéologique dans les œuvres de fiction, nous chercherons avant tout à nous interroger sur la manière dont la conception actuelle de la littérature participe de ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible »⁸ :

L'activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme être parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants.

L'expression « politique de la littérature » implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs.⁹

C'est justement de ce point de vue que nous essayerons de comprendre pourquoi, pour un écrivain français du siècle dernier, il pouvait encore sembler « insupportable de faire jouer cette pièce par des femmes parce qu'on ne verrait plus l'être humain, on n'y verrait que des femmes qui se disputent »¹⁰, alors même que, toujours selon ce même auteur : « C'est très curieux mais, quand je construis mes personnages, je ne vois pas de conduite spécifiquement masculine... »¹¹ Cherchant à éclairer ce paradoxe, nous serons également amenés à constater que l'extrême netteté de l'image de la femme est à la source d'une forme d'éthique professionnelle des auteurs féminins : « Pour un écrivain, je crois qu'il s'agit d'effacer sa personnalité (rien à craindre, il en restera toujours assez !) pour être tout aux autres. En somme, ce n'est pas si différent du véritable amour ».¹² Et si, en effet, les femmes-écrivains semblent n'avoir rien à craindre de cette entreprise d'abnégation et d'effacement de soi, c'est qu'au fond elles n'y risquent rien d'essentiel : « Parce qu'il leur est impossible d'être « neutres ». [...] Elles ont certaines habitudes, certaines manières d'être, une certaine voix, certaines intonations dont les trois quarts, à mon avis, sont fabriquées, sont le fait de l'éducation. »¹³ Enfin, l'ensemble des connotations qui s'attachent au féminin et lui font comme une aura de significations diffuses (le féminin est ainsi associé, par exemple, à tout ce qui est populaire, par opposition à l'élitisme de la culture masculine, et à un registre primitif ou primordial, sensuel, émotif...) permet aussi de jeter la lumière sur l'idéal d'impersonnalité de l'écriture qui s'exprime chez les auteurs-femmes : « Il faut, comme pour une expérience chimique, créer les conditions, grâce à une certaine température, une certaine lumière, etc., pour que ça joue exactement entre deux consciences d'où est éliminé tout l'extérieur, deux consciences presque à l'état nu, à l'état d'égalité. »¹⁴

L'enchaînement de ces deux qualificatifs nous paraît ici tout à fait parlant.

⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Editions de la Fabrique, 2000.

⁹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p.12.

¹⁰ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999, p.152.

¹¹ *Ibid.*, p.153.

¹² Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretiens avec Mattieu Galej*, Paris, Centurion, 1980, p.300.

¹³ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute, op.cit.*, p.152.

¹⁴ *Ibid.*, p.131.

c) La non pertinence

Ecrire (et, à plus forte raison, mener une recherche) sur les femmes-écrivains du siècle écoulé serait également inutile, aux yeux de certains, dans la mesure où traiter la problématique des auteurs-femmes ne serait pertinent que pour l'étude de la littérature de l'âge classique, où les femmes de lettres occupaient en effet une place secondaire, mais légitime, dans le canon littéraire¹⁵ ; en revanche, l'égalité des droits acquise au cours du XX^e siècle semble rendre moins pertinentes, sinon parfaitement vaines, les considérations sur l'impact du sexe ou du genre dans le champ de la création intellectuelle et/ou artistique contemporaine. L'évolution du statut légal de la femme est certes incontestable : le droit de disposer librement de son salaire a été inscrit dans la législation française dès 1907, l'enseignement secondaire pour filles s'est aligné sur celui des garçons à partir de 1924, le droit de vote et l'éligibilité ont été octroyés par l'ordonnance d'Alger en 1944, et le principe de l'égalité de droit entre les hommes et les femmes est posé dans le préambule de la Constitution de 1946. Les dernières traces d'inégalité juridique disparaissent en France avec la réforme du régime matrimonial en 1964 (les femmes y gagnent la garantie de pouvoir librement gérer leurs biens, leurs comptes bancaires et leur épargne, et d'exercer le métier rémunéré de leur choix), la loi Neuwirth autorisant la contraception (1967) et la déclaration du principe d'égalité en matière d'autorité parentale (1970). Si nous percevons ces changements comme la marche triomphale et ininterrompue de l'émancipation des femmes, nous pourrions donc être tentés de conclure qu'une étude portant sur la spécificité de l'itinéraire socioprofessionnel des femmes-écrivains du XX^e siècle n'est guère susceptible d'apporter

¹⁵ La littérature à ce sujet est abondante. Cf. entre autres : Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* / Edition présentée, établie et annotée par Gérard Antoine, Paris, Gallimard, 1998 (édition originale 1844) ; Michel Lequenne, *Grandes dames des lettres. Tome 1 : De Sappho à Ann Radcliffe*, Paris, Syllepse, 2011 ; *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance, 1520-1560* / Etudes réunies et présentées par Michèle Clément et Janine Incardona, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008 ; *La galerie des femmes illustres au Grand siècle*. Actes du colloque organisé à Paris par la Société des Amis des archives de France le 16 novembre 2006, Paris, Editions de la Bouteille à la mer, 2007 ; *Lectrices d'Ancien régime*. Actes du colloque de 27-29 juin 2002 organisé par l'UFR Arts, lettres, communication de l'Université Rennes 2 / Sous la direction d'Isabelle Brouard-Arends, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003 ; Annette Shahar, *L'écriture féminine au XVI^e siècle en France* / Avec la préface d'Ilana Zinguer, New-York, The Edwin Mellen Press, 2008 ; Ingrid Åkerlund, *Sixteenth Century French Women Writers: Marguerite d'Angoulême, Anne de Graville, the Lyonnese school, Jeanne de Jussie, Marie Dentièrre, Camille de Morel*, New-York, The Edwin Mellen Press, 2003 ; Patricia Francis Cholakian, *Women and the Politics of Self-Representation in the Seventeenth Century France*, Newark : University of Delaware Press, London, Cranbury, Mississauga : Associated University Presses, 2000 ; Faith Evelyn Beasley, *Revising Memory: Women's Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990 ; Elizabeth C. Goldsmith, *Publishing Women's Life Stories in France, 1647-1720: from Voice to Print*, Aldershot, Ashgate, 2001 ; *La fabrique de l'intime : mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle* / Textes établis, présentés et annotés par Catriona Seth, Paris, Robert Laffont, 2012 ; *Femmes en toutes lettres : les épistolaires du XVIII^e siècle* / Textes réunis et présentés par Marie-France Silver et Marie-Laure Girou Swiderski, Oxford, Voltaire Foundation, 2000 ; *La tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles* / Textes réunis et présentés par Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, 2012 ; Élisabeth Badinter, *Mme du Châtelet, Mme d'Épinay ou L'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006 ; Kathleen Hart, *Revolution and Women's Autobiography in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Rodopi, 2004 ; Brigitte Louichon, *Romancières sentimentales : 1789-1825*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009 ; Chantal Bertrand-Jennings, *Un autre mal du siècle : le romantisme des romancières, 1800-1846*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005 ; Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989 ; Rachel Sauvé, *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000.

une contribution majeure à la compréhension de leurs œuvres, pas plus qu'à celle de l'évolution de l'histoire littéraire contemporaine.

Or force est de constater que l'égalité des droits, sur le plan juridique, n'abolit en rien ce qui peut persister du caractère inéquitable des mœurs, comme nous le rappelait déjà, non sans sagacité, Alexis de Tocqueville dans ses réflexions sur les paradoxes qui marquent les rapports entre les groupes socialement privilégiés et désavantagés. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, remarque en effet le philosophe, la reconnaissance de l'égalité légale ou juridique ne suffit pas à venir à bout des disparités dans le traitement des groupes ou des individus. Au bout du compte, et c'est là tout le paradoxe, elle est même loin de les atténuer : si les progrès de l'égalité en droit font tomber les cloisons institutionnelles entre les différents groupes dans la société et créent ainsi les conditions de la porosité des strates sociales, donc de la mobilité des individus d'une classe à l'autre, cela ne va pas sans remettre en cause la prétention des groupes socialement favorisés à certains privilèges symboliques, qui perdent de ce fait de leur pertinence. L'impossibilité de faire barrage, sur le plan juridique, à l'intrusion de groupes dominés dans ce que les couches favorisées considéraient naguère comme leurs chasses gardées en vient donc à renforcer, sur le plan identitaire, l'élitisme de ceux qui restent, de fait, maîtres de la situation. Au nivellement progressif des différences juridiques, les groupes dominants opposent ainsi l'accentuation, au sein de la société, des inégalités imaginaires. Or ces dernières ne cessent pas pour autant de conditionner le fonctionnement d'ensemble des rapports sociaux, à travers tout le système des mœurs, des opinions autorisées ou accréditées, et des représentations instituées ou répandues de soi-même et de l'autre :

Déjà la loi et en partie l'opinion proclament qu'il n'existe pas d'infériorité naturelle et permanente entre le serviteur et le maître. Mais cette foi nouvelle n'a pas encore pénétré jusqu'au fond de l'esprit de celui-ci, ou plutôt son cœur la repousse. Dans le secret de son âme le maître estime encore qu'il est d'une espèce particulière et supérieure ; mais il n'ose le dire, et il se laisse attirer en frémissant vers le niveau. Son commandement en devient tout à la fois timide et dur ; déjà il n'éprouve plus pour ses serviteurs les sentiments protecteurs et bienveillants qu'un long pouvoir incontesté fait toujours naître, et il s'étonne qu'étant lui-même changé, son serviteur change ; il veut que ne faisant pour ainsi dire que passer à travers la domesticité, celui-ci y contracte des habitudes régulières et permanentes ; qu'il se montre satisfait et fier d'une position servile, dont tôt ou tard il doit sortir ; qu'il se dévoue pour un homme qui ne peut ni le protéger ni le perdre, et qu'il s'attache enfin, par un lien éternel, à des êtres qui lui ressemblent et qui ne durent pas plus que lui.¹⁶

Remplaçons simplement ici le pronom « il » du serviteur par un « elle », et on ne trouverait pas description plus exacte de l'évolution de l'état d'esprit dominant à la suite de l'émancipation des femmes au siècle dernier. En réalité, à la reconnaissance de droits égaux succède moins une idylle d'égalité absolue qu'« une guerre sourde et intestine »¹⁷ – une guerre des représentations qui a pour champ de bataille l'imaginaire collectif de la société. La discrimination née de cette guerre qui ne dit pas son nom est latente, empreinte d'une apparente courtoisie ; sa violence a un caractère symbolique,

¹⁶ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique / Choix de textes*, introduction, notes, bibliographie et glossaire par Philippe Raynaud, Paris, GF Flammarion, 2010 (édition originale 1835 pour le premier et 1840 pour le deuxième tome), p.225-226.

¹⁷ *Ibid.*, p.227.

c'est une violence douce, tacite et feutrée : on n'interdit pas à la femme d'écrire, et même on ne critique plus d'un ton acerbe la femme qui écrit, mais on prétend, avec une bienveillance toute paternaliste, corriger ses défauts et l'éduquer.

B. État des lieux de la critique

En France, la prise de conscience du statut seulement à demi légitime (irait-on jusqu'à dire bâtard ?) des femmes-écrivains dans le champ culturel de l'époque moderne et contemporaine s'est effectuée dans le sillage de la pensée de Michel Foucault. Plusieurs parutions récentes témoignent d'un intérêt accru porté à l'histoire des femmes, et en particulier des femmes éminentes, de celles qui sortent du rang.¹⁸ Néanmoins, malgré d'incontestables progrès, ce qu'implique pour une femme la question du devenir-écrivain demeure largement inexplorée. En effet, à l'exception d'un certain nombre d'analyses solides, la plupart des études consacrées au sujet souffrent d'insuffisances majeures. L'écrasante majorité des études qui abordent la problématique des femmes-écrivains

¹⁸ *Le dictionnaire universel des créatrices* / Sous la direction de Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber, Paris, Des femmes, 2013 ; *Littérature, Histoire, Théorie n°7* : « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010 ; *Cahier de l'Herne n°100: Simone de Beauvoir*, Paris, Editions de l'Herne, 2013 ; *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World* / Edited by Erika Fülöp and Adrienne Angelo, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011 ; *Terra incognita : femmes, savoirs, créations* / Sous la direction de Michèle Ramond, Paris, Indigo, 2006 ; *Femmes et création*. Actes de la journée d'études du 24 août 2010 à l'Université de la Nouvelle-Calédonie / Sous la direction de Mounira Chatti, Paris, Editions de l'Amandier, 2012 ; *La littérature au féminin*. Actes du premier congrès international organisé par le groupe de recherches en philologie française, études linguistiques et littéraires les 3-5 avril 2002 / Sous la direction de Montserrat Serrano Mañes, Ma Carmen Molina Romero, Lina Avendaño Anguita, Granada, Universidad de Granada, 2002 ; *Femmes et littérature*. Actes du colloque des Universités de Birmingham et de Besançon en janvier 1998 / Etudes réunies par Philippe Baron, Dennis Wood et Wendy Perkins, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2003 ; *Femmes et livres* / Sous la direction de Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau, Paris, l'Harmattan, 2007 ; *Lectrices : la littérature au miroir des femmes* / Textes rassemblés par Marianne Camus et Françoise Rétif, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2004 ; *Les Cahiers du GRIF : Le langage des femmes*, Bruxelles, Editions Complexe, 1992 ; *Lyrisme et féminité*. Actes du colloque international organisé par l'Équipe Créativité et imaginaire du Centre de recherches interdisciplinaire sur les femmes en janvier 1990 / Textes recueillis par Élisabeth Béranger et Ginette Castro, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991 ; *French Women Authors: The Significance of the Spiritual (1400-2000)* / Edited by Kelsey L. Haskett and Holly Faith Nelson, Newark, University of Delaware Press, 2013 ; *Women in Europe Between the Wars: Politics, Culture and Society* / Edited by Angela Kershaw and Angela Kimyongür, Aldershot, Ashgate, 2007 ; *Des femmes écrivent la guerre* / Sous la direction de Frédérique Chevillot et Anna Norris, Paris, les Editions Complicités, 2007 ; *Myth and Violence in the Contemporary Female Text: New Cassandras* / Edited by Sanja Bahun-Radunović and V.G. Julie Rajan, Burlington, Ashgate, 2011 ; *The Female Face of Shame* / Edited by Erica L. Johnson and Patricia Moran, Bloomington, Indiana University Press, 2013 ; *Women in the Arts : Eccentric Essays in Music, Visual Arts and Literature* / Edited by Barbara Harbach and Diane Touliatos-Miles, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010 ; Laurel Thatcher Ulrich, *Well-Behaved Women Seldom Make History*, New-York, A. A. Knopf, 2007 ; Laure Adler, Stefan Bollmann, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007 ; Geneviève Guilpain, *Les célibataires, des femmes singulières : le célibat féminin en France, XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2012 ; Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 ; Laurence Enjolras, *Femmes écrites : bilan de deux décennies*, Saratoga, ANMA Libri, 1990 ; Andrée Mansau, *Des femmes : images et écritures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004 ; Michèle Ramond, *Quant au féminin*, Paris, l'Harmattan, 2011 ; Nathalie Epron, *Création, où sont les femmes ?*, Montbonnot-Saint-Martin, Terres d'éclat, 2004 ; Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent : de madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipses, 2012 ; Laurence M. Porter, *Women's Vision in Western Literature: the empathic community*, Westport – London, Praeger, 2005 ; Jaishree K. Odin, *Hypertext and the Female Imaginary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 ; Leah D. Hewitt, *Autobiographical Tighropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990 ; Suzette A. Henke, *Shattered Subjects : Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New-York, St. Martin's Press, 1998 ; Susan Ingram, *Zarathustra's Sisters : Women's Autobiography and the Shaping of Cultural History*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

relèvent de l'une ou l'autre de quatre approches méthodologiques principales, dont chacune pêche, à mes yeux, par une défaillance cruciale dans l'analyse, susceptible de remettre en cause les résultats de la recherche : il s'agit des études féminines ou féministes, des lectures psychanalytiques, des recherches qui se revendiquent de l'histoire des idées et des sensibilités et, enfin, de l'approche littéraire traditionnelle s'appuyant sur le commentaire du texte et le relevé des éléments structurants de l'œuvre. Quels sont les aspects vulnérables de chacune de ces méthodes ? Et peut-on aller jusqu'à déduire de ces défauts que les conclusions auxquelles on peut arriver en appliquant ces outils d'analyse à la problématique qui est la nôtre restent foncièrement entachées d'insuffisance ?

a) L'approche des études féminines / féministes (et, à un moindre degré, des études de genre)¹⁹

Les recherches menées dans le cadre de ce paradigme conceptuel reposent sur une vision dichotomique, de nature essentialiste : on y présume en effet une masculinité et une féminité idéales ou à tout le moins idéal-typiques, ainsi que des rapports entre les sexes placés sous le signe de la coercition et de l'antagonisme. Les efforts des chercheurs qui travaillent dans cette direction se concentrent ainsi sur les tentatives de retrouver une « voix authentiquement féminine » au cœur du texte produit par l'écrivain-femme, d'y repérer les signes de solidarité féminine (la « sororité ») ou, à défaut et en l'absence de ces derniers, d'expliquer les distorsions du langage féminin par l'oppression phallogocentrique des sociétés patriarcales. C'est ainsi que John Phillips décrit l'objectif de sa recherche dans le chapitre « L'identité du sujet » de son étude consacrée à Nathalie Sarraute :

We shall pursue this link between the metaphor and the Imaginary, in hypothesising a quest for the Feminine in the metaphors of Nathalie Sarraute's texts, in opposition to the rigid phallogocentrism of the Symbolic. This is to reflect a consensus view among post-Lacanian feminists such as Irigaray and Cixous that femininity, as presented from the masculine position, is distorted, but that the truly feminine voice – an ambiguous, multiple and fluid voice – can be heard in the corporeal rhythms and images of a liberated poetic language.

There are many passages in Sarraute which appear to valorize a feminine, in opposition to a masculine principle, the uterine fluidity of sensations which have no place in the rigid categories of the *Nom du père*.²⁰

Ainsi, tout dans l'œuvre d'un écrivain-femme passe au crible de cette vision binaire dont le but est de séparer les composantes proprement « féminines » du texte des effets de la présence masculine oppressive. Dans le cas de Nathalie Sarraute, par exemple, son attention à la violence verbale, son

¹⁹ Parmi ces études, on peut citer à titre d'exemple : *Writing and Sexual Difference* / Edited by Elisabeth Abel, Chicago, University of Chicago Press, 1982 ; Kathy Ferguson, *Self, Society and Womankind: The Dialectic of Liberation*, Westport, Greenwood Press, 1980 ; Mary Jacobus, *Women Writing and Writing About Women*, Totowa – New-Jersey, Barnes and Noble, 1979 ; Mary Evans, *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1987 ; Susan Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990 ; *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French* / Edited by Joan De Jean and Nancy Miller, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991 ; Sarah Barbour, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader: Identities in Process*, Lewisburg: Bucknell University Press; London – Toronto: Associated University Presses, 1993 ; Jean Leighton, *Simone de Beauvoir on Woman*, Rutherford – New-Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1975 ; Yolanda Paterson, *Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

²⁰ John Phillips, *Nathalie Sarraute: Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New-York – Washington – Baltimore – San-Francisco – Bern – Frankfurt-am-Main – Berlin – Vienna – Paris, Peter Lang, 1994, p.9-10.

recours constant à des métaphores du déchirement passionnel, ainsi que l'imagerie du morcellement des corps, de la torture ou de l'immolation qui marque nombre de ses personnages, sont considérées révélatrices d'une présence pernicieuse de l'homme dans l'univers victimisé de la femme. A l'inverse, la quête d'un pré-langage, ou d'un langage pré-logique et donc non coercitif, se voit posée comme une forme de résistance à la tyrannie phallogocentrique, et le recours à des formes ou des images issues des contes populaires est envisagé comme une issue thérapeutique pour le sujet féminin en souffrance.

Il est très révélateur que même les plus vigoureuses tentatives d'outrepasser cette vision de la rivalité, sinon du combat, de deux essences métaphysiques étrangères l'une à l'autre – le Masculin et le Féminin – aboutissent, en fin de compte, à une contradiction performative. Ainsi Julia Kristeva, s'appuyant sur l'analyse des pronoms personnels dans les textes de Nathalie Sarraute, conclut-elle que le caractère particulier de son usage de la langue (une syntaxe disloquée, l'instabilité des instances narratives et l'incertitude de la position auctoriale) révèle la pleine appartenance de l'auteur des *Fruits d'Or* à la troisième génération des féministes, avec tous les traits distinctifs qui caractérisent cette dernière (à savoir, l'identification aux modèles masculins, l'affirmation des différences individuelles, la dédramatisation de l'antagonisme entre les deux sexes et la mise en valeur de la singularité de l'expérience et de la vision de chaque femme).²¹ Quel meilleur exemple pourrait-on trouver d'une contradiction performative ? L'effacement des rôles sociaux traditionnels, l'effritement ou la désagrégation des personnages nettement reconnaissables comme féminins ou masculins, l'insistance sur la singularité du style de chaque auteur sont réinterprétés comme caractéristiques précisément d'un certain type (la « troisième génération ») d'écriture féminine, plus pulsionnelle, plus corporelle, plus viscérale et, en ceci, à nouveau radicalement différente de l'écriture masculine. Le serpent performatif se mord la queue : la démarche même qui efface les barrières entre le masculin et le féminin recrée un peu plus loin cette même frontière, qu'elle ne fait au fond que déplacer.

b) Les lectures psychanalytiques

Dans leur immense majorité, celles-ci hypostasient une expérience originaire du sujet, le plus souvent un traumatisme lié aux rapports avec la mère. C'est à cet élément fondateur que sera continuellement ramenée l'identité de l'écrivain-femme.²² Ainsi, sous cet angle ouvertement réducteur, les leitmotifs et les principaux traits récurrents de l'écriture yourcenarienne, aussi divers soient-ils, seront tous déduits d'un événement unique, la mort prématurée de la mère : « Le refus de la contemporanéité, autrement dit, peut-être lu comme la négation absolue de l'événement de

²¹ Voir à ce sujet : Julia Kristeva, « Le temps de femmes » dans Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993 (1979 pour la première publication de l'article).

²² Voir à titre d'exemple : Laurie Corbin, *The Mother Mirror: Self-Representation and Mother-Daughter Relation in Colette, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras*, New-York – Bern – Paris, Peter Lang, 1996.

l'accouchement. [...] Le non-être est donc le prix à payer pour les « yeux ouverts » de la mère. »²³ Dans la même perspective, la trame narrative d'*Alexis* sera vue comme l'énoncé d'un désir de retourner au sein maternel, et le douloureux aveu de l'homosexualité du protagoniste, qui est le thème principal du récit, ne servira en fin de compte que de masque, de faux-nez à l'amour exclusif d'*Alexis* envers sa mère. De même, *L'homme obscur* devient sous cet angle rien de moins que le récit allégorique des errances d'un sujet exclu par l'indifférence maternelle. Et dans *L'Œuvre au noir*, l'alchimie pour laquelle se passionne le personnage principal se lit alors comme un substitut, un ersatz de la maternité impossible pour l'homosexuel Zénon.

Qui plus est, cette rupture traumatique des liens avec la mère est souvent postulée comme la source même du désir d'écriture des auteurs-femmes, et comme le moteur caché et secret des formes littéraires qu'elles inventent. Dans certains cas, comme celui de Nathalie Sarraute, par exemple, on considère ainsi que c'est précisément la description de ce traumatisme primaire qui a permis à la femme-écrivain de réaliser ses découvertes expressives et ses innovations artistiques majeures, et de contribuer ainsi à l'histoire littéraire. Dépister la présence maternelle, ses incarnations, ses avatars et ses symboles dans les œuvres des filles devenues écrivains (mais qui restent toujours et avant tout les filles de leurs mères) doit ainsi être le premier objectif que se fixent les chercheurs dans le cadre d'une étude psychanalytique :

En mettant à l'arrière-plan l'histoire familiale de l'auteur, on va donc parler d'une mère-peau. Plus qu'une figure humaine, cette mère-peau est à la fois un lieu - un dehors-dedans - et une substance organique qui, cinquante ans avant d'apparaître dans *Enfance* sous le trait d'un personnage, est une toile invisible que l'écriture ne cesse depuis *Tropismes* de tisser. Loin d'être froide abstraction, la maman dépersonnalisée qui va émerger ici relie le tissu de l'écriture de Nathalie Sarraute à une expérience intime et archaïque, à la « région vicieuse jamais apaisée » avec laquelle, selon Henri Michaux, tout écrivain reste en contact. Maman sera anonyme, peu figurative, mais concrète, palpable, source de la sensation sur laquelle l'œuvre s'est bâtie, source même de la Maman qui dans *Enfance* apparaît comme personnage. Si Nathalie Sarraute n'avait pas écrit *Enfance*, le lecteur n'aurait jamais eu la moindre idée de cette peau maternelle constitutive de l'œuvre, car elle figure partout sous des formes et des textures qui la rendent à la première vue plus ou moins reconnaissable : velours, soies, duvets, fourrures, mais aussi : coques, enduits, vernis, digues, étuis, parois...²⁴

« L'illusoire peau dorée [la peau maternelle, comme l'indique l'intitulé même de la monographie.- A.K.] reste un horizon, un paradis vers lequel on tend à se tourner »²⁵, comme le résume, d'une façon significative, l'auteur de la monographie citée ci-dessus. Or cet horizon téléologique préétabli qui oriente la recherche sape les fondements mêmes de la réflexion critique : l'analyse des textes, si intelligente, méticuleuse et fine soit-elle, se heurte en dernière instance à la conclusion dogmatique prédéterminée, qui ne fait que reformuler le mythe d'origine : le biais de confirmation est ici incontournable.

Cette déficience de l'approche psychanalytique lorsqu'il s'agit de rendre compte de la destinée littéraire ou du devenir de l'écrivain-femme est brillamment illustrée par la remarquable analyse des

²³ Carole Allamand, *Marguerite Yourcenar : une écriture en mal de mère*, Paris, Editions Imago, 2004, p.17.

²⁴ Nathalie de Courson, *Nathalie Sarraute: La Peau de maman*, Paris, l'Harmattan, 2010, p.10.

²⁵ *Ibid.*, p.50.

figures féminines dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar réalisée par Pascale Doré, dans son ouvrage *Yourcenar ou le féminin insoutenable*. Son examen excessivement minutieux et subtil des formes de figuration du féminin dans les textes de Marguerite Yourcenar n'a en effet, au bout du compte, qu'un rôle strictement auxiliaire. Le recensement exhaustif et la classification de ces figures en martyres forcenées (Sophie, Marcella), femmes mal-aimées (Rosalia ou Lina Chiari), voyantes en proie au délire sacré (Pia, Anna), femmes bestiales, lascives et obscènes (Maude, Gabrielle et Berthe, Jeannette Fauconnier), femmes-mères, sublimes, désincarnées et idéales (Monique, Plotine) et, pour finir, mères-ogresses usurpant les vies de leurs enfants et se nourrissant d'elles (Irénée Drion, Noémi) – tout cet éventail d'emplois féminins ne sert à la chercheuse qu'à mieux ramener leur multitude et leur chatoiement à la seule et unique image originaire. Dans la perspective psychanalytique, purement ontogénétique, de la commentatrice, cette image primordiale ne peut évidemment être rien d'autre que l'expérience infantile traumatique, et notamment le déni de la mère morte en couches :

La mère reste *un* spectre ou *un* idéal qui hante l'écriture. La perte non reconnue soutient la structure fantasmatique, qui se nourrit de ce temps suspendu où la jouissance, mort, naissance coexistent éternellement, comme elle suspend la douleur et la culpabilité. Mais la mort déniée de la mère est tempérée par l'acceptation du legs de l'écriture, legs transmis aussi par des figures masculines positivées.²⁶

Ainsi l'examen des éléments textuels n'a-t-il pas de valeur autonome, de signification en soi : il est tout entier subordonné à la tâche de révéler la scène d'origine et d'en recenser les résurgences ultérieures dans l'écriture, tout au long de la vie du sujet. Une analyse psychanalytique du texte s'accomplit donc dans l'espace réduit entre deux points fixes, borné d'un côté par la scène de la naissance du sujet, son point de départ mythifié, et de l'autre côté par le point d'arrivée idéal que l'on atteint au moment où le sujet errant parvient à maîtriser l'écriture et à combler ainsi sa perte originelle. Dans cet écart étroit entre un début et une fin prédéterminés, les possibilités pour la pensée sont évidemment bien restreintes.

c) Les études réalisées dans le sillage de l'histoire des idées

La troisième approche fréquemment mise en œuvre englobe l'ensemble des études qui se placent sous le signe de l'histoire des idées, et prétendent mettre en lumière les circonstances préalables et les conditions socio-culturelles qui structurent le comportement des femmes-écrivains au sein d'un champ culturel donné. Prenant le contre-pied de la vision « biographique », ontogénétique et évolutionniste, elles s'intéressent à la « généalogie du sujet » (dans le sens foucauldien du terme) en lieu et place de son « histoire » personnelle :

Une généalogie du sujet n'est pas une biographie. Pour expliquer la différence entre les deux notions, je dirais que la généalogie du sujet est à la biographie ce que la généalogie, au sens où l'entendait Michel Foucault, est à l'histoire traditionnelle. Comme l'histoire traditionnelle, la biographie est narrative et linéaire, elle recourt aux concepts d'origine et de finalité et cherche à dévoiler une identité originelle. De son côté, la généalogie vise à saisir le processus

²⁶ Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Librairie Droz, 1999, p.88.

d'émergence ou de production d'un phénomène social dans ses relations avec le jeu complexe des différentes formes de pouvoir.²⁷

Or, en cherchant précisément à échapper à toute tentation de substantialiser certains événements biographiques, que l'on serait aisément enclin, dans une perspective plus traditionnelle, à traiter comme les éléments déterminants du devenir des femmes-écrivains, les partisans de l'analyse des conditions de possibilité (sociales, épistémiques et discursives) de la prise de parole par les femmes tombent dans un autre piège : ils prétendent en effet pouvoir saisir un parcours intellectuel et artistique individuel, et éminemment singulier, à travers une grille de représentations et d'idées générales qui constituent le socle épistémique commun de la société. Ainsi les paradigmes socio-culturels viennent-ils se superposer (c'est-à-dire bien souvent se *surimposer*, et donc *s'imposer* de façon forcée) au cheminement individuel, au risque d'occulter la singularité du positionnement et de la démarche de tel(le) ou tel(le) artiste, et de laisser complètement de côté l'invention de soi par laquelle le sujet répond précisément aux exigences et aux attentes de la société. Le sujet, en effet, n'est pas seulement modelé par les circonstances socio-culturelles : il intervient à son tour sur celles-ci et les modifie dans une certaine mesure en s'inventant un « moi » en dialogue avec la société. L'invention du soi permet ainsi à l'écrivain, homme ou femme d'ailleurs, d'influer à son tour sur les idées et les représentations instituées qui déterminent ses rapports avec la communauté : or cet aspect des choses est souvent manqué par les approches socio-culturelles de la littérature. D'une certaine manière, on pourrait dire que si dans les études psychanalytiques, la question du devenir de l'écrivain-femme est remplacée par la (re)construction du mythe biographique de l'origine (les sources du « soi » infantiles), dans les travaux qui se réclament de l'approche généalogique (celle de l'histoire des idées et des sensibilités), cette problématique est délogée à son tour par la reconstitution des origines strictement socio-culturelles du sujet : dans les deux cas, les aspects singuliers du *parcours* de l'écrivain, ceux qui ne se laissent réduire à aucune origine, sont passés par pertes et profits.

Dans toute lecture fondée sur l'histoire sociale et culturelle, les valeurs socialement acceptées ou reconnues deviennent donc nécessairement, et de façon pourrait-on dire automatique, les éléments structurants de l'identité personnelle de l'écrivain-femme. Ainsi, dans l'étude de référence que Toril Moi consacre à l'histoire des intellectuelles, l'éloge d'une Beauvoir révolutionnaire²⁸ coexiste sans contradiction apparente avec l'insistance de la chercheuse norvégienne et américaine sur la centralité du dilemme patriarcal dans « la vie et l'œuvre » de Simone de Beauvoir (il s'agit, pour être plus précis, du choix inévitable entre l'amour, d'une part, et la vocation ou la carrière professionnelle, d'autre part) : dans le cadre d'une telle approche méthodologique, l'identité d'une intellectuelle pionnière comme Simone de Beauvoir ne peut être représentée que sous la forme d'une conscience divisée entre

²⁷ Toril Moi, *Simone de Beauvoir: conflits d'une intellectuelle* / Avec la préface de Pierre Bourdieu, Paris – New-York – Amsterdam, Diderot Editeur, 1995, p.11.

²⁸ « Révolutionnaire, son exemple a permis aux femmes de s'imposer – et de se faire apprécier – à la fois et tant qu'intellectuelles et en tant que femmes. » Cf. *Ibid.*, p.405.

deux éléments constitutifs de nature divergente, sinon opposée. Le « cas Beauvoir » s'expliquerait donc, selon cette lecture, par la présence de deux événements fondateurs : la conversation avec Sartre au jardin du Luxembourg, d'une part (qui contient la promesse d'un bonheur traditionnel, conjugal et/ou familial), et la deuxième place obtenue au concours de l'agrégation, d'autre part (promesse cette fois d'une reconnaissance professionnelle et/ou sociale, qui correspond chez la jeune Mlle Beauvoir aux ambitions de la femme moderne). La concurrence, la rivalité même entre ces deux échelles de valeurs, l'une plus ancienne, l'autre plus contemporaine, trouve, selon Toril Moi, une conclusion tout aussi révélatrice. En effet, l'étude des représentations de soi auctoriales dans les textes de Simone de Beauvoir²⁹, qui clôt la monographie de la chercheuse, souligne l'ambiguïté de la position de la femme-écrivain, qui n'atteint le succès en tant qu'intellectuelle, personnalité publique et artiste qu'à la suite, sinon au prix, de l'échec dans sa vie sentimentale et familiale :

Déployant un luxe d'images pernicieuses d'ingrats bas-bleus et de vieilles filles en graine, l'idéologie patriarcale cherche encore à creuser le fossé entre le corps et l'esprit avec un acharnement tout particulier lorsqu'il s'agit des intellectuelles. Plus que les autres femmes, elles se voient enjointes de choisir entre leur activité intellectuelle et leur désir d'épanouissement sentimental et physique.³⁰

L'image de la femme-écrivain est ici appréhendée à travers une grille de signifiants retenus et sélectionnés au fil de l'analyse de ces deux réseaux discursifs concurrents (les aspirations de la femme traditionnelle, les ambitions de la femme moderne) dans lesquels la femme-écrivain et intellectuelle s'est trouvé prise au piège. Mais le fait que ces signifiants socio-culturels ne sont pas toujours si représentatifs du parcours individuel de tel ou tel écrivain-femme, et qu'ils ne suffisent assurément pas, par ailleurs, à épuiser à eux seuls le sens et la portée de sa démarche d'écriture singulière, constitue le talon d'Achille de l'approche structurale de l'histoire littéraire, qui tombe forcément dans le piège de considérer un fait particulier à la lumière des phénomènes antérieurs. Une telle approche présuppose donc, en premier lieu, de privilégier systématiquement le passé au présent et les faits accomplis à l'expérience en devenir, mais aussi, en second lieu, de donner toujours raison au principe du nombre, à la règle générale (que l'on déduit d'un certain nombre de cas antérieurs) au détriment de la singularité émergente. Or, comme l'avait très justement remarqué Siegfried Kracauer, c'est bien le grand leurre de l'historicisme moderne que de croire qu'il suffit de situer l'événement dans le temps pour pouvoir rendre compte de son émergence.³¹

²⁹ Ainsi Toril Moi insiste-t-elle sur la dichotomie des images féminines dans les textes de Simone de Beauvoir. D'après son analyse, on y trouve d'une part des femmes amoureuses et dociles, et d'autre part des femmes indépendantes, mais esseulées et malheureuses. Le drame du choix entre ces deux rôles, les seuls qui s'offrent à la femme, appelle l'apparition du discours lesbien, interprété par la chercheuse comme une tentative pallier le sentiment de frustration dans les rapports avec les hommes par les relations avec des amantes-femmes. Or l'imagerie de l'abandon, de la vieillesse et de la mort, si prégnante dans l'œuvre de Simone de Beauvoir, révèle au final l'impossibilité de s'accomplir à la fois en tant qu'intellectuelle et en tant que femme.

³⁰ Toril Moi, *Simone de Beauvoir: conflits d'une intellectuelle*, op.cit., p.404.

³¹ « First, in identifying history as a process in chronological time, we tacitly assume that our knowledge of the moment at which an event emerges from the flow of time will help us to account for its appearance. The date of the event is a value-laden fact. Accordingly, all events in the history of a people, a nation, or a civilization which take place at a given moment are supposed to occur then and there for reasons bound up, somehow, with that moment. » Cf. Siegfried Kracauer, "Time

d) Les études d'histoire littéraire traditionnelle qui s'appuient sur une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre d'un écrivain

De plus en plus fréquemment, à mesure des rééditions de leurs œuvres, les femmes-écrivains font aujourd'hui l'objet d'articles, de préfaces ou de monographies de facture assez traditionnelle, qui se donnent pour objectif d'offrir une vision globale de la « vie et de l'œuvre » d'un auteur, un auteur-femme en l'occurrence. Le vice principal de ce type de travaux, en particulier lorsqu'ils sont consacrés aux femmes-écrivains, consiste dans leur orientation téléologique flagrante. En effet, dans le cadre de ces ouvrages sommaires, qui entendent donner une vue d'ensemble où la vie et l'œuvre sont indéfectiblement mêlées et confondues, toutes les évolutions des auteurs, et les bouleversements parfois radicaux qu'ils traversent – les conversions philosophiques, les revirements politiques, les prises de position multiples, diverses et souvent contradictoires, les changements de style, etc. –, auront tendance à apparaître comme les différentes étapes *nécessaires* d'un seul et même processus d'éducation intellectuelle et sentimentale, d'une lente maturation du talent et du génie créateur, dont l'aboutissement est cependant d'emblée déterminé. Présentés par un commentateur qui se fait volontiers « hagiographe », tous ces stades d'« évolution » convergent vers un unique sommet – la mise en lumière de la force salvatrice de l'écriture et de l'art.³² Les subtiles variations dans le positionnement des auteurs, et même leurs changements de position explicites, sont ainsi relégués au second plan. Mineurs et insignifiants, ils disparaissent du portrait de l'écrivain en gloire, saisi au point culminant de sa carrière. Ainsi importe-t-il peu aux auteurs de ce type de résumés analytiques qu'au cours de sa vie, Marguerite Yourcenar ait fortement évolué dans sa conception des rapports entre les hommes et les femmes, et que cette évolution se soit faite précisément dans le sens d'un abandon progressif du modèle fonctionnaliste (qui postule une coexistence du masculin et de féminin sous la forme d'un compromis fonctionnel) au profit de l'idée de plus en plus appuyée d'un antagonisme des sexes, avant d'en arriver, bien plus tard, à la mise en place d'un imaginaire androgyne, support de vibrants plaidoyers pour un syncrétisme sexuel. Dans la perspective de « la vie et l'œuvre », seule compte au final (et seule sera prise en compte) la vision synthétique de l'écriture dans sa forme finale et aboutie, qui doit englober toutes ces hésitations, ces fluctuations et ces errances, en gommer tout à fait l'histoire et le développement chronologique, et unir les contraires dans la dialectique du dépassement et de la connaissance progressive de soi pour faire rayonner l'idée téléologique d'un art qui sauve l'individu égaré :

Ainsi, après le rejet du féminin comme paradigme au début de son œuvre, la parenté élective, la filiation imaginaire, la création littéraire vont permettre, à peu près à partir de *Mémoires d'Hadrien*, le retour du féminin et son intégration dans un paradigme humain et même

and History” dans *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag / Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung herausgegeben von Max Horkheimer*, Mannheim, Europäische Verlagsanstalt, 1963, p.51.

³² Ce piège de la critique contemporaine a été finement analysé par Paul de Man, qui attire l'attention sur la « tendance d'attendre de la poésie une réconciliation, de voir en elle une démarche qui permettra de combler l'abîme qui déchire l'Être. » Cf. Paul de Man, « Impasse de la critique formaliste » dans *Critique*, juin 1956, n°109, t.XIV, p.500.

cosmique ou universel, au sein duquel il occupe une position dominante, originelle, et dont l'aboutissement, sous le statut parental ultime de la mère, est la mise au monde rayonnante de Lazare et la célébration intime de Jeanne/Marguerite.³³

C. Repères méthodologiques

C'est pourquoi la présente recherche s'attachera autant que possible à éviter ces écueils, ces défauts particulièrement récurrents dans les études consacrées jusqu'ici à la question des écrivains-femmes, qu'il s'agisse de l'essentialisme, du déterminisme ontogénétique ou épistémique, ou de l'orientation téléologique manifeste des visions globalisantes de la vie et l'œuvre. Aussi notre travail s'inscrira-t-il dans un triple cadre conceptuel et méthodologique : celui du néo-historicisme, des études de réception et de la sociologie littéraire. Ces trois approches ont en commun l'insistance sur l'historicité des textes littéraires, mais aussi sur leur hétérogénéité, leur multivocité et donc, souvent, leurs ambivalences issues d'un ancrage particulier dans le temps, le lieu et les circonstances de leur production.

a) *L'apport du néo-historicisme*

Force est toute d'abord de constater que la principale faiblesse d'un certain nombre d'analyses consacrées à la problématique des femmes-écrivains du XX^e siècle tient à une lecture largement anhistorique des textes sources. On tend en effet souvent à méconnaître ou à mésestimer le caractère dynamique, fluctuant et changeant de la langue elle-même, et plus particulièrement du langage usuel. Le plus souvent, nous ne prenons conscience des modifications progressives du sens des mots que lorsque ces changements prennent une telle ampleur qu'ils produisent des ruptures épistémiques qui nous font passer d'une façon de penser et de nous représenter le monde à une autre, foncièrement différente. Or avant d'en arriver à cette discontinuité flagrante des significations, à ce point de rupture (le glissement de l'amour-éros grec à l'amour-agapè chrétien, par exemple), le signifié connaît déjà une suite d'évolutions (et de révolutions) plus subtiles qui passent largement inaperçues : le sens est constamment mouvant, il se déplace en continu, quoique le plus souvent de façon imperceptible. Mais la fixité apparente du signifiant nous empêche souvent de déceler sa mutation interne, son changement de sens (ou d'essence, pour risquer ici un jeu d'assonances évocateur).³⁴ Ignorant la perpétuelle mutation du contenu des mots usuels employés dans les textes littéraires, les chercheurs risquent ainsi de rester sourds à certaines de leurs implications, et de passer à côté des significations elles-mêmes en évolution qu'ils véhiculent. Ainsi, faute de savoir replacer le langage des écrivains dans son contexte historique, nous en modernisons souvent le contenu: « Le parti pris d'objectivité historique inhérent à la méthode philologique n'empêche à l'évidence nullement l'interprète, tout en se prétendant hors jeu,

³³ Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar: écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles – Bern – Berlin – Francfort-sur-le-Main – New-York – Oxford - Vienne, Presse interuniversitaires européennes – Editions Peter Lang, 2003, p.316.

³⁴ « Car tout symbole est une chose vivante, en un sens très strict qui n'est pas une simple figure de rhétorique. Le corps du symbole change lentement, mais sa signification croît inévitablement, incorpore de nouveaux éléments et rejette les anciens. » Cf. Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe / Rassemblés*, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p.62.

d'ériger en norme implicite ses propres préjugés esthétiques et de moderniser en toute inconscience le sens du texte. »³⁵

L'importance d'un solide travail de repérage historique ne saurait donc être sous-estimée. Le plein potentiel heuristique de cet outil analytique se révèle, avec une grande netteté, dans les travaux, à bien des égards exemplaires, de Nathalie Heinich, qui nous ont ici servi de référence. C'est ainsi qu'en analysant les replis de l'imaginaire collectif (à travers, par exemple, les réactions contrastées de différents personnages au changement d'état civil de certaines héroïnes littéraires), Nathalie Heinich démontre la fonction qualificative déterminante du mariage pour un personnage romanesque féminin.³⁶ La centralité, l'importance cruciale de cet événement pour le statut légal et, plus encore, pour le capital symbolique et social de la femme, permet à la chercheuse d'éclairer sous un jour tout à fait nouveau la place essentielle qu'occupent les affaires matrimoniales dans les œuvres littéraires des auteurs-femmes. La prépondérance de la question du mariage, dans les romans notamment, s'explique ainsi moins par la fameuse sentimentalité traditionnellement attribuée à la psyché féminine que par le sens dont cet événement se trouvait investi dans l'imaginaire collectif de l'époque. De même, son rôle décisif dans la construction de l'identité féminine se révèle, à l'analyse, tenir moins de l'autoperception que de l'image en miroir – la perception de soi à travers l'autre.

L'exemple des travaux de Nathalie Heinich démontre à l'évidence que pour rester sensibles aux sens latents du texte littéraire (et s'agissant de textes presque contemporains, la tâche n'est en rien moins ardue, ni moins pertinente, que lorsqu'il s'agit d'œuvres anciennes), ou pour être en mesure de saisir la signification et la pleine signifiante des éléments textuels, il nous faut apprendre à intégrer dans notre analyse les mutations diachroniques de la matière même du langage sur lequel nous travaillons. Autrement dit, nous devons constamment tenir compte du fait que les mots que nous lisons aujourd'hui dans les œuvres des auteurs-femmes n'ont plus la même valeur, ni la même portée, qu'au temps de l'écriture. Aussi nous appartient-il de reconstituer les significations, souvent considérablement différentes des nôtres, qui se cachent derrière l'identité apparente des formes signifiantes. Pour y parvenir, nous devons retracer les connotations que ces mots revêtaient couramment à l'époque, les implications sous-jacentes qui accompagnaient et sous-tendaient naguère leur usage. C'est en effet uniquement à partir d'un tel travail d'archéologue que nous pouvons espérer saisir et comprendre pleinement la valeur relative qui s'attachait alors à tel ou tel élément textuel sous la plume de nos auteurs : le sens du texte n'est jamais un absolu, détaché du contexte historique et linguistique, et sa relativité lui est intrinsèque. Nous ne devons donc jamais oublier que les systèmes de sens et de signification que les femmes-écrivains mettent en place dans leurs œuvres participent de l'ensemble

³⁵ Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » dans Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* / Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2005 (édition originale allemande 1972, première publication en français 1978), p.65.

³⁶ Nathalie Heinich, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

des usages et des pratiques discursives de leur époque, dans lesquels ils s'enracinent, puisent leurs matériaux de construction avant de s'y tailler progressivement une place propre :

Lorsqu'un concept est employé, par exemple celui de mariage, cet emploi reflète au niveau langagier la mémoire à long terme d'expériences du mariage qui se sont agrégées au concept. Et le contexte linguistique, qui, lui aussi, est préalablement donné, fixe l'extension de la valeur sémantique. Chaque emploi actuel du mot « mariage » reproduit les préalables linguistiques qui structurent son sens et sa compréhension. Ce sont donc, ici aussi, des structures répétitives qui à la fois ouvrent et limitent le champ du discours. Et chaque modification conceptuelle qui devient un événement langagier s'accomplit par une innovation sémantique et pragmatique, qui permet de concevoir le nouveau et de concevoir autrement l'ancien.³⁷

Par conséquent, la préoccupation constante de la présente analyse sera d'examiner les œuvres du corpus sur le fond des autres pratiques discursives de l'époque. Ainsi la lecture des textes-sources que nous proposerons dans le cadre de cette étude s'attachera à les mettre continuellement en rapport avec les autres composantes du réseau discursif (qu'elles soient littéraires, philosophiques, journalistiques, politiques, juridiques ou médicales) qui, prises ensemble, définissent les contours de l'opinion publique du temps. De ce point de vue, l'apport de l'approche néo-historiciste est particulièrement important, et ceci principalement à deux égards:

▪ Tout d'abord, en ce qu'elle permet de démanteler le mythe, largement fallacieux et intimidant pour l'analyse, des grandes œuvres littéraires issues de la pure invention *ex nihilo* du génie créateur : « Un fait a beau être unique et nouveau, il n'est jamais si neuf qu'il n'ait été rendu possible par des déterminations sociales présumées à plus longue terme. Un nouveau concept a beau être forgé, qui fait entrer dans le langage des expériences ou des attentes jamais vues auparavant, il ne peut jamais être si neuf qu'il n'ait été virtuellement constitué dans la langue déjà donnée et ne tire son sens d'un contexte linguistique hérité du passé. »³⁸

Ainsi posées, ces prémisses nous incitent à effacer la frontière traditionnellement tracée par une certaine conception de la littérature entre les textes du canon (les sommets célébrés de la production littéraire, que l'on voudrait sans précédent, uniques dans l'éclat de leur perfection singulière) et le contexte discursif qui leur est contemporain, le plus souvent résolument oublié (qu'ils s'agisse des œuvres des auteurs de deuxième ou de troisième rang, des feuilletons, des rumeurs, des débats publics, des doctrines scientifiques ou pseudo-scientifiques et de leur vulgarisation). Ce décloisonnement de l'espace littéraire³⁹ nous permet de restituer ce que nous pourrions appeler le milieu nourricier des futures « grandes œuvres » :

In our scholarship, the relative positions of text and context often shift, so that what has been the mere background makes a claim for the attention that has hitherto been given only to the foregrounded and privileged work of art, yet we wish to know how the foregrounding came about. We suspect that it occurred through no very peaceful process, and hence we seek to place an emphasis on the tension between certain artifacts (including many of the works that have been regarded as

³⁷ Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire* / Edité et préfacé par Michael Werner, Paris, Gallimard/Seuil, 2011 (édition originale 1997), p.157.

³⁸ *Ibid.*, p.149.

³⁹ Voir à ce sujet : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* / Sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

canonical works of art) and their cultures. That is, our work has always been about resistance as well as replication, friction as well as assimilation, subversion as well as orthodoxy.⁴⁰

Ainsi la mise en contexte est-elle susceptible de révéler les conditions préalables, tout autant que les éventuels obstacles, qui ont accompagné la prise de parole par les écrivains-femmes. Elle sert aussi à identifier leurs interlocuteurs (partenaires de dialogue ou adversaires polémiques) dans le champ intellectuel et artistique de l'époque.

▪ D'autre part, l'approche néo-historiciste nous permet de démonter pierre à pierre les hautes murailles de la tour d'ivoire littéraire, et de confronter les œuvres d'art aux autres pratiques langagières. Un tel geste présuppose une désacralisation du texte littéraire, qui doit désormais se comprendre comme un moyen (et, faut-il le souligner, simplement un moyen parmi d'autres) que l'homme utilise pour donner une réponse signifiante aux questions que lui présente le monde. En toute logique, ce présupposé a pour corollaire la nécessité pour le chercheur en lettres de toujours se référer à une pluralité de sources textuelles de nature diverse (qu'il s'agisse de la presse, des traités de sociologie et de philosophie, des dictionnaires, des ouvrages de référence et des textes propédeutiques, des discours politiques et des exposés doctrinaires). En effet, seul le recours à ces sources multiples peut permettre aux littéraires de mesurer la véritable portée du discours des auteurs étudiés. C'est pourquoi l'ouverture des textes littéraires à ce contexte social et discursif, polyphonique et complexe, constitue l'un des principes-clefs de la présente recherche.

Sous cet angle, la littérature apparaît comme une pratique discursive inséparable de toutes les autres. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce que les images stéréotypées, les leitmotivs et les idées reçues ou les opinions répandues qui imprègnent les discours les plus divers deviennent des éléments charnières, des pivots ou des jalons de la présente recherche : l'analyse de ces éléments récurrents nous permet en effet d'articuler les rapports complexes, parfois difficiles, qui peuvent exister entre les œuvres des femmes-écrivains qui font l'objet de cette étude et la réalité sociale et langagière dont elles sont partie prenante. Or, dans la mesure où la stéréotypie (entendue ici comme la création et la diffusion d'images stéréotypées dans la conscience collective) est précisément et avant tout un outil de régulation sociale (« elle crée des stéréotypes sociaux, construit des catégories, conçoit des modèles (ou des anti-modèles) pour susciter des comportements et des modes de pensée : les élites y prennent une part active ; elle trace des images fortement désignées (parce que répétées) des différents éléments qui constituent l'outillage intellectuel des peuples ; elle établit les représentations de la différence, en façonnant des clichés identitaires »⁴¹), l'analyse serrée des images toutes faites et des clichés attachés aux intellectuelles et aux femmes-écrivains nous fournit des outils pour mettre en évidence les schémas de compréhension mobilisés à l'époque pour penser, représenter et donner un

⁴⁰ Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2000, p.16-17.

⁴¹ Marcel Grandière, « La notion de stéréotype » dans *Le stéréotype, outil de régulations sociales / Textes réunis et présentés par Marcel Grandière et Michel Molin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p.10.

sens à la pénétration progressive du champ culturel français par les femmes tout au long du XX^e siècle. En outre, en tant que matérialisations de l'imaginaire collectif, ces opinions toutes faites, plus ou moins accréditées, et ces images d'Epinal constituent une source irremplaçable pour qui souhaite retracer les processus de construction identitaire de nos auteurs.

Ainsi l'apport du néo-historicisme est-il sans égal en ce qu'il nous permet d'éclairer sous un jour nouveau la question des conditions (épistémiques, sociales, conjoncturelles) de la production du sens dans le texte littéraire, et de mieux comprendre l'évolution (c'est-à-dire en l'occurrence l'émergence progressive des germes d'une contestation et/ou d'une transformation) à l'œuvre au sein d'un champ culturel donné.

b) La contribution des études de réception

C'est le même souci de saisir la dynamique d'émergence et de construction d'identités nouvelles au sein du champ littéraire qui a guidé notre choix de recourir aux conceptualisations et aux stratégies interprétatives élaborées par les études de réception. La contribution de ce domaine du savoir littéraire nous paraît en effet particulièrement précieuse sous deux rapports :

▪ Premièrement, parce qu'il permet d'appréhender la carrière littéraire ou le parcours professionnel des femmes-écrivains comme des processus dynamiques et interactifs, dans lesquels le positionnement et l'image de soi de celles-ci naissent en large part des échanges entre ces sujets en gestation (porteurs d'une identité émergente) avec les autres agents et acteurs déjà en place dans un champ culturel dont les nouveaux venus entendent justement modifier le *statu quo*. Partant du constat qu'« il est désormais impossible de comprendre l'œuvre dans sa structure et l'art dans son histoire comme des substances, des entéléchies »⁴², « [u]ne histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette « autonomie relative » de l'art ; c'est pourquoi précisément elle peut contribuer à faire comprendre le rapport dialectique (*Interaktion*) entre l'art et la société – en d'autres termes : le rapport entre production, consommation et communication à l'intérieur de la praxis historique globale dont elles sont des éléments. »⁴³

Ainsi, les écrits des auteurs-femmes doivent-ils être appréhendés et interprétés comme des éléments constitutifs d'une série d'interactions et d'interférences où, de part et d'autre (c'est-à-dire du côté de la société comme de celui du sujet), des représentations sont avancées et soumises aux corrections de l'autre. Aussi l'identité subjective qui se crée ou s'élabore à travers ces écrits reflète-t-elle le résultat attendu de cet ajustement, à savoir une forme de compromis renégocié en permanence entre l'image de soi de l'écrivain-femme et l'imaginaire collectif de la femme de lettres. Pour tenir

⁴² Hans Robert Jauss, « Postface : *L'esthétique de la réception : une méthode partielle* » dans Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op.cit., p.268.

⁴³ *Ibid.*, p.268.

compte de cette dimension intersubjective de l'écriture, notre démonstration prendra la forme d'allers-retours réguliers entre l'analyse des œuvres du corpus, l'examen détaillé de leurs critiques, et enfin la mise en évidence des modifications, affectant aussi bien les stratégies d'écriture que le positionnement des auteurs, qui se font jour dans les œuvres postérieures. L'idée que le commerce entre les acteurs et les institutions du champ culturel est permanent, que la tension qui existe entre le sujet et son environnement structure le champ littéraire et oriente son évolution, mais que, néanmoins, ils participent conjointement au façonnement collectif du sens, constitue ainsi la clef de voûte de la présente recherche.

▪ Ce principe a pour corollaire la nécessité d'oser défier l'autorité auctoriale. En effet, privé de son statut de sujet à la fois autarcique et autarchique, l'auteur ne peut plus être considéré comme détenteur d'une vérité absolue sur ses propres œuvres. Aussi ne devons-nous pas reculer devant la possibilité d'une lecture qui aille éventuellement à l'encontre des propres allégations et commentaires explicites de l'écrivain. En effet, considéré comme une composante parmi d'autres du processus interactif, circonstanciel et conjoncturel qu'est la vie littéraire, le paratexte auctorial (avant-propos, postfaces, interviews et explications rétrospectives...) semble relever moins d'une recherche de la vérité intérieure ou d'une quête de la transparence de l'œuvre que d'un jeu de miroirs complexe, mettant en jeu l'équilibre délicat des pouvoirs sociétaux qui sous-tend la construction des représentations dans l'imaginaire :

L'œuvre ne se réduit donc pas au texte, mais résulte de l'agglomérat des écrits périphériques. Il serait d'autant plus difficile de le nier que les critiques s'appuient abondamment sur les déclarations d'intention des auteurs pour étayer leurs interprétations. Lire contre l'auteur apparaît comme une démarche salutaire pour le critique, qui prend la parole de l'auteur comme une donnée de l'œuvre et de la stratégie littéraire.⁴⁴

Rien d'étonnant, partant, à ce que toute présentation que l'auteur puisse faire de lui-même ou de son œuvre soit biaisée par l'image socialement préférable (celle qui jouit du plus grand prestige) ou au moins acceptable (c'est-à-dire n'impliquant pas de sanction de la part de la communauté de référence) qu'il peut vouloir donner pour des raisons qui ne doivent rien à la vérité interne, mais tout à son désir de reconnaissance au sein du champ littéraire. C'est pourquoi il est important de réexaminer sous cet éclairage démystificateur le très important paratexte auctorial dont les écrivains-femmes commencent à entourer leurs œuvres proprement littéraires à partir des années 1960. En effet, l'interprétation vers laquelle elles orientent le lecteur à travers ce vaste corpus de textes secondaires est parfaitement révélatrice des contraintes qui continuaient de peser sur les auteurs-femmes, et déterminaient encore largement les conditions de recevabilité de leurs œuvres (qu'il s'agisse du choix des éditeurs de publier ou de refuser les textes, de la nature des comptes rendus dans la presse ou les revues littéraires, ou encore du capital symbolique lié à la catégorisation du texte par la critique et de la reconnaissance – ou la non-reconnaissance – du sujet-femme qui en découle). La déconstruction des commentaires

⁴⁴ Matthieu Vernet, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité » dans *Lire contre l'auteur / Textes réunis et présentés par Sophie Rabau*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p.112.

auctoriaux constituera donc un des outils analytiques majeurs de cette étude centrée sur la problématique du devenir des femmes de lettres au XX^e siècle.

c) Les correctifs apportés par la sociologie de la littérature et de l'art

Il convient également de souligner ce que le présent travail doit à la sociologie de la littérature et de l'art. Son apport est en effet irremplaçable en ce qui concerne :

▪ Tout premièrement, la démystification de la prétendue autonomie du champ littéraire. Il est inutile de rappeler ici les effets de la tendance critique à considérer comme seuls significatifs (et donc pertinents) les « aspects artistiques » de l'œuvre, que l'on prétend ainsi pouvoir purifier de ses éléments circonstanciels ou conjoncturels, soi-disant étrangers à la création. Cette orientation générale, que Pierre Bourdieu nomme la « disposition scolastique » de la pensée, constitue en effet un présupposé lourd de conséquences. Elle cristallise la vision éthérée, idéalisée d'une réalité purement intelligible et autosuffisante, ce qui ne manque pas de produire un décalage entre les essences supposées pures de l'art ou de la pensée et les phénomènes de la vie réelle :

Bien qu'elle se vive comme libre et élective, l'indépendance à l'égard de toutes les déterminations ne s'acquiert et ne s'exerce que dans et par une distance effective par rapport à la nécessité économique et sociale (par quoi elle est étroitement liée à l'occupation de positions privilégiées dans la hiérarchie sexuelle et sociale). L'ambiguïté fondamentale des univers scolastiques et de leurs productions - acquisitions universelles rendues accessibles par un privilège exclusif - repose sur le fait que la coupure scolastique avec le monde de la production est à la fois rupture libératrice et séparation, déconnexion, qui enferme la virtualité d'une mutilation : si la mise en suspens de la nécessité économique et sociale est ce qui autorise l'émergence de champs autonomes, sortes d'« ordres » (au sens de Pascal) ne connaissant et ne reconnaissant que la loi qui leur est propre, elle est aussi ce qui, sauf vigilance spéciale, menace d'enfermer la pensée scolastique dans les limites de présupposés ignorés ou refoulés, qu'implique le retrait hors du monde.⁴⁵

Pour échapper à cette vision tronquée, et donc nécessairement faussée, de la littérature, il faut prêter une attention particulière aux contraintes du champ culturel, ainsi qu'aux réglementations du marché littéraire en tant que conditions essentielles de l'exercice du métier d'écrivain. Ce dernier doit en effet être repensé comme un champ d'action, terrain d'une affirmation de soi et d'une quête de reconnaissance sociale, lieu aussi de rivalités et de luttes concurrentielles pour des biens recherchés, mais disponibles en quantité limitée (accès aux ressources médiatiques et éditoriales, admission au sein des institutions, rétribution financière et notoriété) :

Ainsi les réalités humaines se présentent-elles comme processus à double face : *destruction* (*sic !*) de structurations anciennes et *structuration* de totalités nouvelles aptes à créer des équilibres qui sauraient satisfaire aux nouvelles exigences des groupes sociaux qui les élaborent. Dans cette perspective, l'étude scientifique de faits humains, qu'ils soient économiques, sociaux, politiques ou culturels, implique l'effort de mettre en lumière ces processus en dégageant à la fois les équilibres qu'ils défont et ceux vers lesquels ils s'orientent.⁴⁶

De ce point de vue, les femmes-écrivains, figures qui restent à l'époque plus exceptionnelles que familières, doivent être appréhendées comme des nouveaux venus dans le champ littéraire, des entrants

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003 (édition initiale 1997), p.30-31.

⁴⁶ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 2008 (édition originale 1964), p.338.

récents pour qui il s'agit non seulement de se faire une place dans un milieu fermé, mais aussi de légitimer cette position en faisant consciencieusement étalage des preuves de leur contribution à la République des Lettres. C'est pourquoi les sujets et les problématiques qu'elles retiennent pour leurs œuvres, mais aussi les outils rhétoriques qu'elles mettent en œuvre et les particularités de leur style, doivent être mis en rapport non seulement avec la nature et les caractéristiques internes de leurs démarches artistiques, mais aussi avec le statut qu'elles recherchent eu égard à leur position spécifique dans le champ du discours public et à la crédibilité de leurs propos au sein de la société au sens large.

▪ D'autre part, la sociologie de la culture est une des rares approches qui permette de rendre pleinement raison du caractère paradoxalement limité de l'action subversive des sujets émergents. En effet, explorant les mécanismes de leur assimilation progressive au sein du champ culturel, elle met en relief l'imminence de la création d'identités hybrides, issues de la jonction des valeurs anciennes et des priorités des nouveaux agents :

On oublie que la lutte présuppose un accord entre les antagonistes sur ce qui mérite qu'on lutte et qui est refoulé dans le cela-va-de-soi, laissé à l'état de doxa, c'est-à-dire tout ce qui fait le champ lui-même, le jeu, les enjeux, tous les présupposés qu'on accepte tacitement, sans même le savoir, par le fait de jouer, d'entrer dans le jeu. Ceux qui participent à la lutte contribuent à la reproduction du jeu en contribuant, plus ou moins complètement selon les champs, à produire la croyance dans la valeur des enjeux. Les nouveaux entrants doivent payer un droit d'entrée qui consiste dans la reconnaissance de la valeur du jeu (la sélection et la cooptation accordent toujours beaucoup d'attention aux indices de l'adhésion au jeu, de l'investissement) et dans la connaissance (pratique) des principes de fonctionnements du jeu. Ils sont voués aux stratégies de subversion, mais qui, sous peine d'exclusion, restent cantonnées dans certaines limites. Et de fait, les *révolutions partielles* dont les champs sont continûment le lieu ne mettent pas en question les fondements mêmes du jeu, son axiomatic fondamentale, le socle de croyances fondamentales sur lesquelles repose tout le jeu. [...] Un des facteurs qui met les différents jeux à l'abri des révolutions totales, de nature à détruire non seulement les dominants et la domination, mais le jeu lui-même, c'est précisément l'importance même de l'investissement, en temps, en efforts, etc., que suppose l'entrée dans le jeu et qui, comme épreuves des rites de passage, contribue à rendre *impensable* pratiquement la destruction pure et simple du jeu.⁴⁷

Or de telles considérations semblent particulièrement pertinentes dès lors qu'il s'agit de penser l'histoire des femmes-écrivains et intellectuelles en France. Elles permettent en effet d'expliquer (et de passer outre) leur refus de se définir (et/ou de se voir définies) comme écrivain^{es} et auteur^{es}, instigatrices d'une littérature féminine. Le déni de cette identité collective, qui pourtant constituerait une alternative naturelle, un pendant somme toute attendu à la figure de l'*homme* de lettres, repose ainsi sur la reconnaissance des valeurs communes à la corporation des écrivains, à la porte de laquelle les femmes-écrivains ont dû longuement attendre avant d'y être acceptées : elles ne manifestent donc guère d'empressement à se laisser enfermer dans un champ littéraire distinct, qui fonctionnerait de fait comme un espace de relégation. Un autre facteur essentiel réside dans la difficulté des épreuves d'entrée dans le corps de métier littéraire : les femmes-écrivains ne sont par conséquent pas peu fières d'en avoir franchi le portail sans favoritisme, dans des conditions de libre concurrence, et sans avoir à restreindre leurs ambitions à un domaine séparé de la « littérature féminine » qui serait supposément

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 2009 (édition originale 1980), p.115-116.

d'un accès plus facile. D'autre part, l'immense prestige des Lettres, et le sens particulier que ce concept revêt en France, nous permettent de comprendre pourquoi les femmes-écrivains françaises optent pour une identité à facettes, composée de plusieurs volets complémentaires, largement indépendants les uns des autres : elles sont à la fois, parmi d'autres qualifications possibles, *un* écrivain, *un* critique, *un* penseur, *un* personnage ou même *un* homme public. Ce modèle identitaire conçu sur le mode de l'assemblage singulier et unique de plusieurs composants hétérogènes permet à chacune des auteurs-femmes de se définir elle-même sur un mode purement individuel – modèle de construction de soi que l'on semble nettement préférer, en France tout au moins, aux identités collectives englobantes du type « écrivaine féministe française », qui ne fonctionnent qu'en liant fondamentalement l'individu à un groupe déterminé. Contre cette vision totalisante, les femmes-écrivains en France privilégient l'idée d'une subjectivité éminemment singulière, amalgame de nombreuses identités partielles qui peuvent au besoin être réarrangées en fonction de situations particulières. Tenant pleinement compte de la complexité des origines des nouveaux agents, l'idée d'une identité cumulative souligne ainsi les discontinuités, les ruptures, les contradictions et les incohérences de l'image de soi, ce qui est ici d'autant plus crucial qu'il s'agit de sujets en devenir :

En réalité, la relation entre le groupe créateur et l'œuvre se présente le plus souvent sur le modèle suivant : le groupe constitue un processus de structuration qui élabore dans la conscience de ses membres des tendances affectives, intellectuelles et pratiques, vers une réponse cohérente aux problèmes que posent leurs relations avec la nature et leurs relations interhumaines. Sauf exception, ces tendances restent cependant loin de la cohérence effective, dans la mesure où elles sont, contrecarrées, dans la conscience des individus par l'appartenance de chacun d'entre eux à de nombreux autres groupes sociaux.⁴⁸

En résumé, le lecteur ne manquera pas de constater que la présente recherche est largement redevable à la sociologie littéraire, au néo-historicisme et aux études de réception. Cette dette est d'autant plus grande que l'ensemble de ces approches critiques suggèrent des voies d'analyse qui nous permettent d'échapper aux diverses formes de cet essentialisme (métaphysique, originel, structurel ou finaliste) qui constitue à mes yeux le défaut majeur de nombreux travaux consacrés à la problématique des femmes-écrivains, de la création et de l'écriture féminines.

D'autre part, le choix de ces prémisses méthodologiques détermine les principaux procédés analytiques mis en œuvre dans le cadre de la présente recherche :

- la mise en contexte historique, et notamment la prise en compte de la sémantique historique, qui implique l'insertion du texte dans les réseaux discursifs de son temps,
- la déconstruction des commentaires auctoriaux (les interviews dans la presse, les conférences et discours publics, les préfaces et les postfaces, etc.),

⁴⁸ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op.cit.*, p.346.

- l'étude de la réception (l'examen de l'accueil critique des œuvres du corpus, l'analyse de l'évolution des stratégies textuelles et des modes de positionnement qu'adoptent les auteurs au vu des conditions de réception de leurs textes antérieurs),
- et enfin, l'analyse des rapports entre le sujet écrivain et les institutions ou les pratiques institutionnelles du champ littéraire (maisons d'éditions, presse et radio-télévision, courants littéraires, cercles mondains, groupements et partis politiques, établissements d'enseignement et de recherche, réseaux de collaboration professionnels, etc.).

D. Choix terminologiques

Cette orientation méthodologique générale influence aussi certains de nos choix terminologiques. Souhaitant tenir compte de l'usage courant des mots à l'époque étudiée, nous serons amenés à employer trois ensembles de termes aux connotations axiologiques différentes pour évoquer les auteurs de sexe féminin :

a) En premier lieu, ce sont les termes duels, construits par l'apposition d'un nom commun sur un autre (*femmes-écrivains, femmes-auteurs, femmes-poètes, femmes philosophes ou universitaires, femmes-conférenciers et femmes-artistes*), qui apparaissent vers le milieu du XIX^e siècle.⁴⁹ Dans la plupart des cas, ces noms sont neutres et ne comportent pas de jugement de valeur. C'est pourquoi leur emploi par les auteurs-femmes est profondément lié à la revendication d'une égalité absolue, par opposition à une parité de pure forme ou de façade dont on voudrait masquer le caractère insuffisant en introduisant, sous prétexte de courtoisie, des noms de métier spécifiquement féminins pour désigner les femmes qui réalisent en fait le même travail que les hommes.⁵⁰

b) D'autre part, le féminin des noms de métier (*écrivaine, auteure, autoresse*) sera utilisé dans la présente recherche dans un sens péjoratif ou railleur, comme cela était le cas au cours du XIX^e et, pour une large part, du XX^e siècle, qui ont vu exhumé ces vieux vocables linguistiquement archaïques, dont l'obsolescence même devait traduire l'aspect caricatural, humoristique ou sarcastique intrinsèque, croyait-on, à l'idée d'une femme qui écrit. Aussi reprendra-t-on par exemple le terme d'*autrice*, attesté jusqu'à Brantôme, ou celui d'*autoresse* pour souligner le caractère insolite et risible de la « littérature féminine »⁵¹ – autre terme d'ailleurs qui connote la condescendance et le mépris de la part des élites littéraires, forcément masculines, et que, dans cette recherche, nous utiliserons également dans les contextes où il sera question de la production de textes épigones, notamment les séries roses, feuillets sentimentaux et « ouvrages de dames », ou les recueils de poésie « féminine ». De ce point

⁴⁹ Le mot « femme-auteur » est ainsi attesté chez Baudelaire. Cf. *Grand Larousse de la langue française* / Sous la direction de Louis Guilbert, René Lagane et Georges Niobey, Paris, Larousse, 1989, volume 3, p.1908.

⁵⁰ Voir à ce sujet : François Derivery, Michel Dupré, Raymond Perrot, *Social, écriture, image, discours, lecture, production, sens, idéologie, censure, prix, iconographie, travail*, Paris, Franclair, 1972.

⁵¹ *Grand Larousse de la langue française, op.cit.*, volume 1, p.320.

de vue, l'échec d'un Hippolyte Taine, qui avait tenté de conférer un peu plus de noblesse à la figure de l'auteur féminine en mettant au goût du jour l'anglicisme *authoress*, est tout à fait révélateur : le contexte britannique étant trop différent pour que le public français puisse adopter ce terme courant outre-Manche, il n'est guère étonnant que le néologisme tainien n'ait pas pu prendre racine, et le mot a bien vite sombré dans l'oubli. De même, le nom d'*écrivaine*, emprunté au langage du XIV^e siècle, renaît au XIX^e dans le seul but de ridiculiser le sujet qu'il devait désigner.⁵² C'est ainsi que, même dans les textes de Colette, ce mot a toujours le statut d'un néologisme employé à des fins humoristiques.⁵³

c) Enfin, l'appellation *femme de lettres*, forme féminisée de l'expression « homme de lettres », courante dans la langue des XVII^e et XVIII^e siècles, sera employée dans la présente étude quand il sera question de souligner la continuité de la tradition d'écriture des auteurs-femmes. Pour les mêmes raisons déjà spécifiées de respect de l'usage historique, nous réserverons par ailleurs l'appellation d'« écriture féminine » au courant du féminisme différentialiste, qui cherche à faire valoir la particularité de la voix et du langage féminins distincts de l'écriture rationnelle (logocentrique) « masculine » : il s'agit notamment des œuvres de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Kate Millet, Antoinette Fouque, Annie Leclerc, et des recherches inspirées par leurs travaux.

E. Corpus

Ces réserves faites, il convient à présent de délimiter le corpus des œuvres qui seront soumises à l'analyse dans le cadre de cette étude. Son noyau est constitué par les textes littéraires, philosophiques, critiques, savants et journalistiques de trois femmes-écrivains françaises du XX^e siècle : Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar et Nathalie Sarraute. Ce corpus vaste et varié possède à nos yeux trois atouts considérables :

I. Le premier consiste dans *l'unicité du cadre chronologique*. Les trois femmes-écrivains sont en effet quasiment contemporaines : Marguerite Yourcenar est née le 8 juin 1903 à Bruxelles et morte le 17 décembre 1987 à Bar Harbor ; Nathalie Sarraute est née à Ivanovo, en Russie, le 18 juillet 1900, et décédée à Paris le 19 octobre 1999 ; et la vie de Simone de Beauvoir s'inscrit entre les dates du 9 janvier 1908 et du 14 avril 1986. Ce cadre temporel coïncide en grande partie avec leur siècle : le fait que la durée de vie de nos trois auteurs embrasse ainsi la quasi-totalité du XX^e siècle nous permet de ne pas réduire la portée de notre analyse à l'examen synchronique d'un laps de temps assez court et relativement homogène, mais de pouvoir suivre l'évolution de la problématique retenue au long d'une période importante.

II. Le deuxième avantage de ce corpus est *la diversité des traditions et des principes (esthétiques, philosophiques, politiques)* qu'embrasse l'écriture de ces trois auteurs. En effet,

⁵² *Dictionnaire historique de la langue française* / Sous la direction de Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p.709.

⁵³ *Grand Larousse de la langue française, op.cit.*, volume 2, p.1482.

Marguerite Yourcenar incarne en elle l'ancienne culture des humanités classiques, qui se fait de plus en plus rare au XX^e siècle, et qu'elle hérite pour sa part de sa famille – une des « bonnes familles » de la vieille noblesse provinciale franco-belge, cosmopolite et vagabonde (du moins, bien évidemment, pour ce qui est de ses membres masculins, auxquels, comme on le verra plus loin, l'écrivain-femme cherche à s'identifier). Nathalie Sarraute, de son côté, se rattache initialement à la tradition de l'intelligentsia russe, socialiste, engagée, athée, apatride et citoyenne du monde, forcément tri- ou quadrilingue. Quant à Simone de Beauvoir, son parcours est emblématique du destin de la bourgeoisie mondaine de la capitale qui, ruinée par la Première Guerre mondiale, a été amenée à se tourner vers le service de l'Etat et/ou l'exercice des professions libérales.

Du point de vue des principes esthétiques, comme des opinions philosophiques et des convictions politiques, les divergences entre nos trois auteurs sont tout aussi importantes. Avec Marguerite Yourcenar, nous retrouvons le récit narratif à la André Gide, très solidement documenté, riche en excursions érudites, digressions explicatives ou descriptives (très souvent ekphrastiques), et en réflexions métaphysiques ou moralisantes. Simone de Beauvoir offre quant à elle l'exemple d'une écriture philosophique très complexe, revendiquant ses filiations libertaires, existentialistes, phénoménologiques, marxistes, féministes, anticolonialistes, etc. (la liste est loin d'être exhaustive) – tout cela dans les formes d'un roman réaliste enrichi par les techniques cinématographiques ou celles du courant de conscience. Nathalie Sarraute, pour sa part, représente une écriture d'avant-garde moderniste, qui s'attache à saper les fondements de la représentativité dans la littérature et l'art. Aussi serait-il difficile d'imaginer des écarts conceptuels, esthétiques et politiques plus importants que ceux qui séparaient nos trois auteurs, cependant contemporains et confrontés aux mêmes défis en tant qu'intellectuelles et écrivains-femmes. L'extrême diversité de leurs approches, souvent contradictoires et mutuellement exclusives, nous paraît d'autant plus significative qu'elle fait ressortir avec une netteté plus grande la similitude de leurs préoccupations, de leurs démarches et de leurs procédés, que l'on peut constater en dépit des partis pris souvent radicalement différents. L'existence de ce fond commun à trois auteurs que seule rapproche leur féminité est ainsi la meilleure preuve de l'impact du sexe/genre sur la création artistique et intellectuelle des écrivains-femmes.

III. Enfin, le troisième atout que nous offre ce corpus relève de *son caractère exemplaire* quant aux objections opposées par un univers littéraire encore largement masculin à l'idée d'une littérature créée par les femmes. En effet, le point de vue selon lequel, en matière de création, certains domaines restent *a fortiori* hors de portée des femmes fait encore l'objet d'un consensus quasi unanime au moment où nos trois auteurs débutent leurs carrières respectives dans les lettres : « Certains genres, à vrai dire, ne tentent guère les femmes. Elles ont jusqu'ici montré peu de goût pour la philosophie, la critique, l'histoire, ou, s'il en est qui soient hasardées, je ne vois aucune qui ait

marqué sa place. »⁵⁴ Cet état des choses jugé certes regrettable, mais non moins incontestable et pour ainsi dire irrémédiable, semblait tenir à la supposée absence chez la femme des aptitudes nécessaires pour opérer avec des notions abstraites, ainsi qu'au manque d'un amour désintéressé de la vérité dont semblaient témoigner les œuvres des auteurs féminins.

Or les parcours respectifs des trois écrivains étudiés dans le cadre de cette recherche sont emblématiques des efforts employés pour démentir cette croyance largement partagée à l'époque. Il est en effet très significatif que les femmes de lettres du siècle dernier ne se contentent plus de la seule casquette d'écrivains – conteuses et fabulatrices – mais tiennent à s'imposer en tant que lettrées, et ce n'est pas par hasard que les domaines où elles cherchent à prouver leur excellence comprennent, au tout premier plan, la philosophie (Simone de Beauvoir), la théorie et la critique littéraires (Nathalie Sarraute), ainsi que l'histoire (Marguerite Yourcenar). Le versant « savant » de l'œuvre (comme une attaque de l'ennemi sur ses arrières) est ainsi inséparable de l'idée du devenir-écrivain(-femme) de toute cette génération. Leurs succès dans ces trois domaines de réflexion et de recherche supposés impénétrables à l'entendement des femmes nous mettent en présence des champs de bataille et des stratégies d'émancipation des femmes de lettres, qui entendent être bien plus que des romancières qui inventent des histoires.

F. Annonce de plan

La présentation des résultats de notre recherche sur la problématique du devenir des femmes-écrivains s'effectuera en trois temps, suivant un principe de démonstration qui est à la fois chronologique et logique. Ainsi, chacune des trois parties de la thèse sera consacrée à une des trois étapes de l'évolution des thématiques et des formes d'expression, qui se manifestent successivement dans l'écriture de nos auteurs. Or l'historique de ces transformations est indissolublement lié à leur dialectique, car les mutations thématiques, stylistiques et narratives prennent souvent source dans la nécessité de répondre aux critiques et de remédier aux « faiblesses » d'énonciation aperçues dans les textes antérieurs.

I. Ainsi la première partie de la thèse traite-t-elle de la période des écrits autobiographiques détournés (au tout début de la carrière littéraire de nos trois auteurs). A ce moment, cherchant à élever à l'universel le drame personnel, les femmes-écrivains recourent à la transposition des sujets autobiographiques dans le champ romanesque. On qualifiera donc d'autobiographies détournées les œuvres hybrides qui en résultent. Nous nommerons ainsi les textes manifestement autobiographiques que l'auteur est obligé de faire passer pour fictionnels sous l'effet de facteurs extérieurs (us et coutumes de la société, idées reçues, règles du champ littéraire, considérations d'ordre moral, raisons politiques, etc.). Il serait d'ailleurs difficile d'en trouver une meilleure définition que la caractérisation

⁵⁴ Georges Pellissier, « Les Femmes écrivains en France » dans *La Revue*, 15 janvier 1906, n°2, p.158-159.

métaphorique et imagée de *Feux*, exemple par excellence de ce type d'écriture, que l'on trouve sous la plume de Marguerite Yourcenar elle-même :

L'auteur a entremêlé des pensées, qui furent pour lui les théorèmes de la passion, de récits qui les illustrent, les expliquent, les démontrent, et souvent les masquent. Peut-être en est-il de ce livre comme de certains édifices qui n'ont qu'une porte secrète, et dont l'étranger ne connaît qu'un mur infranchissable. Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis : celui où quelqu'un se déguise en SOI-MEME.⁵⁵

L'exemple de *Feux* est en effet très éclairant, car cette définition initiale de l'œuvre s'effacera par la volonté de l'auteur lorsqu'au moment de préparer la réédition du texte en novembre 1967, elle en rédigera une nouvelle préface. A une courte page évoquant d'une manière haletante et fébrile le contexte autobiographique de l'œuvre, se substituent alors douze pages d'indications de sources et de précisions renvoyant à des intertextes culturels multiples ; de plus, on y passe des « bals travestis » au « bal masqué », ce qui n'est pas anodin au regard du récit de soi détourné d'une narratrice homosexuelle amoureuse d'un travesti. De même, il n'y est plus question de déguisement de soi ni de lecture à clef : la nouvelle rhétorique est celle de la mise en pleine lumière des vérités que la femme-écrivain a jadis reçues comme des illuminations, qu'elle a eu par la suite l'occasion de vérifier au cours de sa longue vie, et qu'elle présente maintenant aux lecteurs comme un savoir (ou plutôt une sagesse) confirmé par l'expérience :

A travers la fougue ou la désinvolture inséparables de ce genre d'aveux quasi publics, certains passages de *Feux* me semblent aujourd'hui contenir des vérités entrevues de bonne heure, mais qu'ensuite toute la vie n'aura pas été de trop pour essayer de retrouver et d'authentifier. Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience.⁵⁶

Sous ce rapport, la nouvelle préface de *Feux* appartient pleinement à l'étape suivante de la carrière littéraire de l'auteur, dont l'examen fait l'objet de notre deuxième partie.

II. Cette deuxième étape que, faisant allusion à l'article de Roland Barthes dans *Essais critiques*, nous avons qualifiée d'écriture objective, est marquée par des textes ostensiblement orientés vers l'objet de l'énonciation, et cherchant à effacer ainsi toute trace de la présence de l'auteur(-femme) dans son œuvre. En effet, comme le remarque très justement Roland Barthes, si le regard de l'auteur (et, par conséquent, de son public) est tourné vers l'objet que l'on veut montrer, il se détourne en même temps de l'intériorité du sujet. Ce changement d'optique est évident sur le plan thématique : la problématique autobiographique cède ainsi la place aux sujets dits universels (sociétaux, historiques, métaphysiques, etc.). Mais le renversement de perspective n'est pas moins grand sur le plan narratif : en effet, quand Simone de Beauvoir traite de l'évolution de la France d'après-guerre, quand Marguerite Yourcenar esquisse la biographie de l'empereur Hadrien, ou quand Nathalie Sarraute se prend à examiner le phénomène de la réception d'une œuvre X, il s'agit littéralement, pour chacune des trois femmes-écrivains, d'aller au fond des choses, d'en saisir une image fidèle et de révéler les mécanismes de leur fonctionnement sans que ces « connaissances » ne soient biaisées par le point de

⁵⁵ Marguerite Yourcenar, *Feux*, Paris, Grasset, 1936, p.9.

⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Feux*, Paris, Gallimard, 2007 (1936 pour la première édition chez Grasset), p.22.

vue de l'auteur. La femme-écrivain veut jouer ici le rôle d'une conscience idéalement transparente, donc délestée des souvenirs du passé et des partis pris du moment. Ce désir est compréhensible : l'*ego* transcendantal reste la voie d'accès principale à l'empire des Lettres. Aussi, au moment où elles constatent que leurs œuvres de jeunesse (les autobiographies détournées de la première période) n'ont guère trouvé d'écho, il est grand temps pour elles d'emprunter cette voie royale.

III. Enfin, la troisième partie de la thèse est consacrée à l'analyse des autobiographies revendiquées, dernier jalon majeur dans le parcours littéraire de nos trois écrivains. Ce retour à l'écriture de soi renoue avec les sujets et les problématiques personnels de leurs œuvres de jeunesse, mais loin de marquer la résolution bienheureuse des conflits, il en représente plutôt la quintessence. En effet, force est de constater que le « moi » des autobiographies revendiquées des femmes-écrivains n'est plus le « moi » intime du temps de leurs débuts littéraires. Etant passées par l'épreuve de la discipline, du dressage (dans le sens foucauldien de ces termes) et de l'autocensure inhérents à l'écriture impersonnelle et objective, et se trouvant confrontées quotidiennement à leur double – ce personnage mi-réel, mi-fictif qu'est condamnée à devenir toute personnalité publique –, les autobiographes cherchent désormais à fixer leur image de soi dans la posture⁵⁷ de l'écrivain-né transformant le récit de vie en compte rendu d'un destin.

Conformément aux orientations conceptuelles et méthodologiques de la présente recherche, chaque partie s'ouvre par un chapitre de mise en contexte. Son but est d'attirer l'attention sur les conditions dans lesquelles s'effectue la prise de parole par les écrivains-femmes en mettant au jour l'accueil réservé à leurs propos dans le milieu professionnel (comptes rendus et critiques dans les revues spécialisées, colloques et études universitaires), aussi bien que dans le discours public s'adressant à la société toute entière (distribution des prix littéraires, actualités du Tout-Paris, interviews sur des sujets sociétaux, émissions télévisées et films hommages). Ce premier chapitre mettant en lumière les conditions de l'énonciation nous paraît en effet indispensable pour saisir pleinement le sens et la portée des énoncés (les textes du corpus) examinés dans les chapitres suivants. En effet, si la signification d'un propos émerge de la syntaxe et de la poétique ou de la rhétorique mises en œuvre par l'auteur, son sens, en revanche, n'apparaît pleinement que dans l'analyse des conditions de la prise de parole.⁵⁸

⁵⁷ Voir à ce sujet : Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Editions Slatkine érudition, 2007 ; Jérôme Meizoz, *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine érudition, 2011.

⁵⁸ Voir à ce sujet : Francis Jacques, *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, Presses universitaires de France, 1985 ; Jacques Moeschler, Anne Reboul, *La pragmatique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1998 ; Fred Poché, *Sujet, parole et exclusion : une philosophie du sujet parlant*, Paris, l'Harmattan, 1996.

PREMIERE

PARTIE

Chapitre 1 :

Le domaine de la « littérature féminine » : les femmes-écrivains parmi les écrivaines et les auteresses

Aussi évidente qu'elle puisse paraître au premier abord, la qualification de « femme-écrivain » a cependant suscité de virulentes protestations de la part de plusieurs auteurs-femmes du siècle dernier. Même Simone de Beauvoir, que l'on associe étroitement au féminisme français de l'époque, exprime à cet égard une position tranchante : « [...] je ne pense pas tellement à mon espèce, je ne pense pas que je suis une femme écrivain et je n'éprouve pas le besoin d'avoir des femmes écrivains autour de moi. »⁵⁹ Marguerite Yourcenar donne voix au même déni, au même refus, d'une façon plus éloquente encore, et ses propos nous permettent d'entrevoir à quel point la mention du genre semble déshonorante aux yeux des femmes-écrivains de l'époque. Ainsi, invitée à collaborer à un recueil pour une édition féminine, Marguerite Yourcenar refuse avec véhémence et s'empresse de dénoncer la fiction de l'identité collective du genre :

On me demande de collaborer à un recueil intitulé LES COLEREUSES. Je n'aime pas ce titre [...] Je n'aime pas non plus le fait que ce recueil soit entièrement réservé à des écrivains femmes. Ne rétablissons pas les compartiments pour dames seules.

Si j'écris pourtant ces quelques lignes, c'est parce que j'imagine, à tort ou à raison, qu'un livre écrit par des femmes sera lu par des femmes, et c'est à elles surtout que la protestation qu'on va lire s'adresse.⁶⁰

Si le refus du qualificatif « féminin » est si résolu chez les écrivains-femmes, c'est que celui-ci vise moins à désigner qu'à caractériser, et même à déterminer, le phénomène qu'il décrit. En effet, l'adjectif « féminin » n'a pas de valeur neutre : il n'indique pas, il qualifie. Comme l'explique Elie Moroy, auteur d'une enquête littéraire réalisée auprès des femmes-écrivains de l'entre-deux-guerres, le genre n'est pas une donnée contingente dans la création artistique ou intellectuelle, ce qui justifie que l'épithète « féminin » serve de raccourci commode pour désigner l'ensemble des traits alors jugés essentiels et intrinsèques à l'écriture des auteurs-femmes :

⁵⁹ *Les Ecrivains en personne* / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal, Paris, Editions Julliard, 1960, p.37.

⁶⁰ Marguerite Yourcenar, « Bêtes à fourrures » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1990 (première édition 1983), p.91.

Car il ne s'agit plus actuellement, d'apports clairsemés, d'incidences, d'apparitions exceptionnelles, mais d'un mouvement conscient que nul historien n'oserait méconnaître. S'harmonisant au rythme même de la vie moderne, la littérature féminine fournit avec prodigalité ses thèmes, ses confessions, ses vœux, ses cris spontanés ou même ses errements.⁶¹

Ainsi, la notion de « littérature féminine » découpe et délimite une enclave supposée homogène à l'intérieur du champ littéraire français de l'époque. La ghettoïsation des textes « féminins » qu'implique cette notion explique pour une large part le refus des écrivains et intellectuels d'être qualifiés en tant que femmes : « Je pense que ces distinctions sont fondées sur les préjugés, de pures conventions. Ce sont des affirmations incontrôlables, qui reposent sur un petit nombre d'exemples où l'auteur féminin ou masculin se veut possesseur de certaines qualités qu'il croit propres à son sexe. »⁶² C'est pourquoi le présent chapitre se consacrera à la tâche de recenser les idées sur la « littérature féminine » qui ont marqué l'imaginaire d'une bonne partie du XX^e siècle. Notre examen suivra trois axes principaux. Tout d'abord, il s'agira de relever les propriétés que l'on croyait à l'époque intrinsèques à l'expression littéraire des écrivains-femmes. Ensuite, nous procéderons à l'analyse des connotations péjoratives inhérentes à l'idée d'un « génie féminin » déterminé par le sexe de l'artiste. Enfin, nous chercherons à mettre en évidence comment, sous prétexte de défendre le sexe faible, certains discours qui se voulaient empreints de courtoisie et d'indulgence renforçaient en fait la dévalorisation des réalisations artistiques et intellectuelles des femmes.

A. Des qualités proprement féminines

Quelles sont donc ces qualités qu'on croit propres aux écrivains-femmes ? On peut en trouver un bref aperçu dans la brillante mise au point de Julien Benda :

Le littérateur est femme, c'est l'intellectuel qui n'est pas femme. Ni Balzac, ni Flaubert, ni Stendhal ne sont femmes, mais on peut ranger parmi les femmes un Montherlant, un Proust, un Barrès, et un Bergson qui dit : « Il n'y a pas d'idées générales, tout cas mérite une méthode particulière. [...] Pour résumer les différences essentielles entre la démarche de l'esprit féminin et l'esprit masculin, il [...] rappelle cet aveu de Gina Lombroso qu'il a cité dans ses *Lettres à Mélisande* : « Nous ne pensons pas par mots », tandis que la vraie pensée pense par mots, c'est-à-dire, par classements, quitte à faire de nouveaux classements.⁶³

Il est important de noter à quel point cette ligne de partage entre les éléments de l'acte créateur supposés masculins et féminins paraît nette et incontestable. Qui plus est, elle résiste à l'épreuve du temps et perdure tout au long du XX^e siècle. C'est ainsi que, sous la façade égalitaire empruntée au discours de la psychologie comparative, de la psychanalyse et des études de genre, le point de vue d'un Yves Navarre interrogé en 1974 par *La Quinzaine Littéraire* ne diffère guère sur le fond de la position que Julien Benda énonçait en 1939. Derrière la nouvelle doxa de la bisexualité originelle de l'homme, on retrouve donc en fait la même répartition des rôles entre les sexes fort et faible : aux hommes revient la prérogative de la conception d'ensemble, aux femmes la tâche de la gestation et de la

⁶¹ Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, Genève, Editions de la Semaine de Genève, 1931, p.II.

⁶² Nathalie Sarraute dans *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.29.

⁶³ Julien Benda, « Les Grandes Enquêtes des Nouvelles Littéraires : Littérature – masculine, féminine », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 19 août 1939, p.2.

délivrance des idées semées par les hommes ; aux hommes appartiennent les dons de l'intelligence et de la volonté, aux femmes ceux de la sensibilité et de l'attention au détail :

Il y a en moi un couple qui écrit. Celui de mes parents. Je suis à la fois le père qui donne : l'indifférence, la violence ou la tendresse selon l'humeur, et toujours la rigueur. Et la mère qui reçoit : fatalisme, sensibilité, opiniâtreté à sauvegarder ce qui ne doit pas être rompu. En moi, c'est l'homme qui conçoit et la femme qui engendre. C'est un homme qui pense pendant des mois à ce qu'il va écrire et c'est la femme qui « couche sur le papier » en quelques jours... Incidemment, à la fois homme et femme, je suis de surface homosexuelle. Profondément, je dirai que la femme a la manière d'écrire et l'homme la volonté. Dans un écrit de femme, c'est le fini qui me frappe. L'écriture qui égratigne. Dans un écrit d'homme, c'est l'infini, l'inter-dit qui poignarde.⁶⁴

Au vu de ce conditionnement de genre, il n'est nullement étonnant que l'on ne mette pour ainsi dire jamais en doute l'idée que la féminité prédisposerait les auteurs-femmes à choisir plus particulièrement certains genres et procédés d'écriture, tandis qu'elle chercherait au contraire à en éluder d'autres, à fuir certains modes d'expression. Dans cet état des lieux de la littérature dite féminine, l'on continue donc à présupposer que certaines choses manquent manifestement aux femmes : l'amour de la vérité (celui-ci étant au cœur de la définition de la philosophie grecque), la capacité d'abstraction, la cohérence dans leur questionnement de la réalité environnante et la persévérance à traquer le réel à travers la surface trompeuse des apparences : « Pour les femmes, le beau consiste dans le joli, dans le fin, et quelque mièvrerie ne leur déplaît point. [...] Mais, si les femmes corrompent volontiers le beau en l'enjolivant, elles ont une tendance naturelle d'exclure toute vérité qui n'est pas aimable. »⁶⁵ C'est pourquoi tout mode d'écriture abstrait, analytique et/ou autoréflexif reste parfaitement étranger aux femmes. Leur infirmité à cet égard ne tient ni aux défauts ou aux défaillances de leur instruction, ni au caractère plus limité de leur expérience, mais témoigne bien d'une différence de nature. C'est pourquoi la frontière entre ces deux types de sensibilité artistique est considérée comme étanche, et le seuil du gynécée reste infranchissable pour la femme qui voudrait aller flâner sur les chemins du monde extérieur :

L'instruction développée de la femme moderne la dirige vers la carrière des lettres : elle espère y trouver aussi un appoint rémunérateur, mais ce but lui est parfois funeste. Les femmes sont volontiers des critiques sagaces, trop rarement de bonnes dramaturges et de vraies historiennes. Elles ne savent pas assez dégager l'idée générale d'une œuvre ou d'une époque et leur subjectivité les trahit.⁶⁶

Compte tenu de ses limites intrinsèques, le génie féminin se trouve fatalement attiré vers le seul genre littéraire qu'il semble en mesure de manier avec brio : il s'agit bien évidemment du roman. Comme il n'est pas régi par les codes stricts de la poétique normative, celui-ci est souvent pensé en

⁶⁴ Yves Navarre dans *La Quinzaine littéraire* : « L'écriture a-t-elle un sexe ? », août 1974, n°192, p.29.

⁶⁵ Georges Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », *op.cit.*, p.164-165.

⁶⁶ Lya Berger dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, *op.cit.*, p.9-10.

Un tel consensus dans l'énumération des types de discours censés rester inaccessibles aux écrivains-femmes permet d'entrevoir l'unanimité qui règne au sujet de l'écriture féminine dans l'esprit de leurs contemporains, hommes et femmes. Ainsi un critique (mâle) peut-il reprendre quasiment mot pour mot les propos de l'écrivain-femme citée plus haut. Les différences s'effacent ici devant la puissance de la croyance dogmatique : « Certains genres, à vrai dire, ne tentent guère les femmes. Elles ont jusqu'ici montré peu de goût pour la philosophie, la critique, l'histoire, ou, s'il en est qui soient hasardées, je ne vois aucune qui ait marqué sa place. » Cf. Georges Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », *op.cit.*, p.158-159.

effet comme un mode d'écriture aléatoire, dépourvu de règles fixes, où les éléments du récit sont arbitraires et leurs articulations indéterminées et variables. Ce manque de rigueur fait donc du roman un genre féminin par excellence :

Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, le roman est resté un fief de femmes. Et elles contribuent, aujourd'hui, pour une large part, à la surproduction romanesque. Dans le roman, nulle règle, en effet, n'entrave l'essor de la sensibilité et de l'imagination. Aucun Boileau n'a défini ce genre et des discussions s'élèvent encore à notre époque pour savoir si le type en doit être recherché dans *René*, *Le Père Goriot*, *La duchesse* [sic !] *de Parme*, *Salammbô* ou *Les Faux-monnayeurs*. C'est assez dire qu'il peut prendre toutes les formes, s'allonger aux proportions du *Grand Cyrus* ou se restreindre à la dimension du *Blé en Herbe*, présenter un héros unique qui dit *je*, ou contenir une multitude des figurants, s'étiqueter selon sa tendance : réaliste, psychologique, philosophique ou fantaisiste. C'est en somme, un moule élastique où l'on jette tout ce que l'imagination, si dévergondée qu'elle soit, peut suggérer. Sans doute pourquoi il convient si bien aux femmes, ennemies de toute contrainte.⁶⁷

Or, bien qu'il soit déjà considérablement rétréci, ce champ littéraire paraît tout de même trop vaste pour les écrivains-femmes. Puisque le style fait l'homme, selon la célèbre maxime de Buffon, le genre romanesque lui-même se voit dédoublé, et une nouvelle subdivision le traverse, plaçant d'un côté de la frontière ainsi tracée les styles romanesques qui restent la chasse gardée des *écrivains* (de sexe masculin, cela va sans dire), et de l'autre ceux ne conviendraient qu'aux femmes (accessoirement *écrivains*). Ainsi les transports littéraires s'effectuent-ils toujours dans des compartiments séparés pour ces messieurs et pour ces dames :

Une femme, affirme André Maurois, qui a la sûreté de forme que donne une forte culture, aura cependant un style « féminin », en ce sens qu'il restera plus subjectif. La femme a du mal à sortir d'elle-même, l'homme n'est heureux que s'il sort de lui. Les qualités de sensibilité, de réceptivité prédisposent les femmes à être d'excellentes romancières, mais il est un genre de roman auquel elles ne peuvent prétendre sans montrer une certaine infériorité. Je ne conçois pas plus un Balzac femme qu'une Catherine Mansfield homme.⁶⁸

Le genre romanesque consubstantiel à la psyché de la femme présente deux caractéristiques immanentes :

- En premier lieu, l'œuvre des femmes est le fruit d'un retard de développement (que ce soit sur le plan artistique, formel et/ou épistémique, ou encore intellectuel) et relève toujours de l'imitation, tandis que les romans écrits sous le signe du masculin naissent pour leur part de l'expérimentation, de la recherche de la vérité ou de l'esprit d'aventure, du désir d'aller toujours de l'avant propre aux pionniers. C'est ainsi que le « déjà vu » et le « déjà éprouvé », l'obsolète, le familier et le coutumier s'affirment comme les matières premières des œuvres littéraires des écrivains-femmes. Les essais, les tâtonnements dans l'écriture des femmes de lettres relèvent ainsi davantage de la ré(-)création et de la reproduction infantile de modèles que de l'inventivité authentique de leurs confrères masculins. C'est

⁶⁷ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, p.251.

⁶⁸ André Maurois, « Les Grandes Enquêtes des Nouvelles Littéraires : Littérature – masculine, féminine » dans *Les Nouvelles Littéraires*, op.cit., p.1.

Pour ce qui est du fait que cette idée reçue soit partagée à l'époque par la majorité des écrivains, qu'ils soient hommes ou femmes, il suffit pour nous en convaincre de faire état du point de vue de Lya Berger, qui fait parfaitement écho à l'opinion d'André Maurois évoquée plus haut : « Le rôle général de la littérature féminine dans le mouvement littéraire contemporain est très important, surtout dans le roman et dans la poésie où la sensibilité de la femme, son intuition, son lyrisme la rendent facilement supérieure à l'homme du talent moyen. Mais elle n'aura jamais la puissance de génie d'un Hugo, d'un Lamartine, d'un Balzac. » Cf. Lya Berger dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.9.

pourquoi l'auteur de la toute première histoire de la littérature écrite par les femmes à paraître en France, en 1929, n'hésite pas à affirmer que l'avenir verra la divergence de plus en plus marquée des versions masculine et féminine du roman, ce qui ne manquera pas d'entraîner à terme la scission définitive du genre :

A la suite de Gide, de Proust et de Valéry, les jeunes gens d'aujourd'hui se sentent attirés vers ce à quoi l'homme excelle : l'observation interne scrupuleuse et méticuleuse, la réflexion sur les grands problèmes religieux et métaphysiques, la recherche des causes et des conséquences, le jeu scientifique des syllabes. Que les femmes donc continuant à délaisser la cause masculine, exploitent les domaines qui leur sont propres. Le jour n'est pas loin, je crois, où l'homme se consacrerait aux travaux purement intellectuels, la philosophie, la poésie hermétique, l'essai, la critique, peut-être le roman symphonique indiqué par M. André Gide dans *Les faux-monnayeurs*, laissant aux femmes toute liberté d'exploiter les genres où la sensibilité peut se donner libre cours, la poésie lyrique et le roman traditionnel.⁶⁹

- D'autre part, si les femmes-écrivains ont besoin de modèles tous prêts pour donner forme à leurs œuvres, c'est que les matériaux qu'elles manipulent (il s'agit des trésors intimes que met à leur disposition la fameuse « sensibilité » des femmes) diffèrent foncièrement de ceux qu'utilisent leurs confrères. Au fond, les femmes travaillent toujours sur des éléments de nature autobiographique, et c'est précisément en ceci que consiste la différence majeure entre l'œuvre masculine et les ouvrages des dames, ces dernières restant fatalement engluées dans les expériences vécues et perçues directement, à la première personne :

La plupart de nos romancières ne savent que se confesser et rédiger leurs mémoires, plus au moins romancés. Elles disent *je*, comme Mme Colette dans *Claudine*, *La Vagabonde*, *l'Entrave*, comme Mme de Noailles dans *Le visage émerveillé*. Ou bien elles parlent d'elles-mêmes à la troisième personne, en se donnant l'apparence d'une héroïne un peu différente d'elles-mêmes, mais seulement dans son aspect général et non dans son *moi* profond.⁷⁰

Or, à la différence de l'époque actuelle qui non seulement croit volontiers dans le chevauchement du singulier et de l'universel, mais qui considère en outre que le personnel et l'intime constituent la voie royale pour accéder à l'humain, une grande partie du XX^e siècle pense l'individuel et l'universel comme deux pôles diamétralement opposés, deux antipodes.⁷¹ C'est pourquoi la dimension autobiographique de la créativité féminine exclut fondamentalement toute portée générale des œuvres écrites par les femmes :

Ainsi, même dans le roman, le génie féminin révèle ses limites. Nulle romancière n'a tenté une construction cyclopéenne semblable à celles qu'ont édifiées Balzac ou Zola. Il faut, pour concevoir et réaliser de tels desseins, une philosophie, une aptitude à dominer les ensembles et une ardeur forcenée. Il faut, de plus, pour créer une foule de héros aussi divers que ceux qui s'agitent dans *La Comédie humaine* ou *L'épopée des Rougon*, une faculté de sortir de soi qui semble fort rare chez les femmes. Elles répugnent à observer et juger d'après un point de vue absolu, c'est-à-dire en se conformant rigoureusement aux règles de la raison. Elles ont, au

⁶⁹ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.243.

⁷⁰ *Ibid.*, p.231-232.

⁷¹ Il est important de remarquer que ce paradigme persiste de nos jours, lorsqu'il est question de la créativité des auteurs-femmes : « Pour que la littérature soit non seulement formation d'un symptôme thérapeutique pour l'écrivain, un acte de sublimation, mais une « création » qui prétende à l'universel, son point de savoir se doit d'être situé au plus archaïque, au lieu même du fantasme originaire et de sa jouissance, c'est-à-dire en deçà de la différence sexuelle. » Cf. Anne-Marie Picard, « "L'Enclave de l'écriture" : jouissance, symptôme et création » dans *Création au féminin. Volume 1 : Littérature / Textes réunis et présentés par Marianne Camus*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2006, p.20.

contraire, tendance à tout voir sous un angle qui leur est personnel et qui dépend même de leur humeur momentanée. C'est pourquoi, au centre de tout roman féminin, on découvre l'auteur.⁷²

L'image prépondérante de la femme-écrivain est donc celle de l'ingénue qui enregistre dans son « roman » les traits saillants de son entourage immédiat, le seul monde qui lui est familier et, à plus forte raison, le seul qui la préoccupe vraiment : « Mon seul souci a été d'être simplement moi-même. Pas un de mes romans non plus ne prétend à défendre une thèse. J'ai raconté avec impartialité ce que je voyais autour de moi qui me semblait digne de l'être... »⁷³, déclare fièrement Dominique Dunois, lauréate du prix Femina en 1928, dont l'œuvre immortalisait son village de Bléré aux alentours de Tours.

Paradoxalement, le désir même d'échapper à la dévalorisation de leurs œuvres, qui va de pair avec le traitement des sujets autobiographiques, précipite encore plus sûrement les femmes-écrivains dans le piège qu'elles avaient souhaité éviter. Le dédain pour l'écriture de soi les pousse en effet à tenter d'inventer des camouflages romanesques variés, et elles s'ingénient à déployer des innovations formelles pour conjurer la veine prosaïque et/ou autobiographique à laquelle on voudrait qu'elles se bornent ; mais ces artifices malhabiles ne font que mieux ressortir les fantasmes personnels ainsi masqués derrière l'écran de la fiction :

Les confessions publiques sont fort à la mode pour la littérature féminine. Or, à tort peut-être, je n'aime guère l'indiscrétion de ces confidences totales où, sous prétexte de roman, l'auteur raconte ses propres aventures avec exactitude scrupuleuse. Je préfère que la réalité soit transposée dans le domaine de l'Art. Il me plaît qu'un voile m'enveloppe et que la fiction transfigure les heures prosaïques de ma vie.

Si j'habille en prince oriental quelque bel adolescent aperçu dans les jardins du Luxembourg, si le compliment qu'un homme aimable m'adresse dans un salon parisien et ma brève réplique deviennent le dialogue passionné d'un conte d'amour vénitien ou slave j'aurai sans doute commis de graves fautes contre l'exactitude. Mais mon rôle aura peut-être été d'avoir rêvé.⁷⁴

Ainsi se fixe le stéréotype littéraire qui rapproche la création féminine de la contemplation du passé personnel, que les artistes-femmes chercheraient toujours plus ou moins à prolonger par le biais de l'écriture (ou plutôt de la transcription/transposition du réel dans l'imaginaire). L'identification du texte féminin au récit d'un passé camouflé, masqué, retranscrit, mais jamais inventé, est si forte à l'époque qu'un Jean Cocteau, ayant par hasard repéré une exception à cette règle, ne peut s'empêcher de faire part de sa stupéfaction : « Représentez-vous donc ma surprise lorsque, dès les premières lignes, je me trouve, sans le moindre préparatif, nez à nez avec une sorte de prodige : une femme qui invente des choses illustres (il est manifeste qu'elle les invente une seconde fois au lieu de s'en souvenir), qui en imagine d'autres, neuves, fraîches, comiques, poétiques, féroces, légères jusqu'à l'incroyable [...] ».⁷⁵

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que la nouvelle vague de femmes-écrivains qui émerge dans l'entre-deux-guerres affirme avec force la nécessité de briser ce lien indéfectible entre l'écriture de soi et

⁷² Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.253.

⁷³ Dominique Dunois dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.50.

⁷⁴ Adrienne Blanc-Peridier dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.13.

⁷⁵ Jean Cocteau, « Sainte-Unefois par Louise de Vilmorin » dans Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois* / Edition établie et présentée par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2010, p.123.

les textes des auteurs féminins : « Les femmes jusqu'ici, n'ont excellé que dans les Mémoires, les autobiographies. J'attends au moins de mon époque et de mes contemporaines qu'elles parviennent à se débarrasser du souci perpétuel de leur « Moi » et qu'elles ne se confondent plus avec autant de complaisance : sensibilité et sensiblerie. »⁷⁶ Il est important de relever ici à quel point, aux yeux des écrivains-femmes, la valeur esthétique de leurs œuvres est justement corrélée à la mise à distance des sujets autobiographiques. Rien ne l'illustre mieux que la déclaration de Maryse Choisy, qui assimile le repli sur soi des autobiographes à une étroitesse d'esprit et de vues, sinon à un conservatisme extrêmement pernicieux pour l'esprit artistique. Ainsi délaissier les problématiques personnelles apparaît comme une condition de possibilité même de l'inventivité créative : « Je n'ai jamais fait d'autobiographie et j'ai été la première femme de lettres (du moins en France) à créer un mouvement d'avant-garde. Or la femme est essentiellement conservatrice... »⁷⁷ Il apparaît donc clairement que, pour les femmes-écrivains de cette génération qui souhaitent mener à bien une démarche de création dont la portée dépasse l'anecdotique pour s'élever au niveau d'un *art majeur*, une telle ambition implique nécessairement de dépasser (les limites de) leur féminité et de revendiquer le caractère viril de leurs dons littéraires :

L'intuition - qualité féminine - est le pied gauche. L'intelligence (ou choix, ou observation, ou composition) - qualité masculine - est le pied droit. Je marche avec mes deux pieds. Je ne suis pas boiteuse.

Si je puis revendiquer modestement d'avoir apporté ma pierre à l'édifice de la littérature féminine, c'est sans doute pour une qualité qui n'est *pas féminine* [en italique dans le texte original – A.K.].⁷⁸

Une autre femme-écrivain de l'époque résume fort bien cet état des choses : « Quand je pense au sommet que je voudrais atteindre, c'est toujours une œuvre d'homme que je vois. Et si cela ne me décourage pas, c'est probablement par une dernière inconséquence bien féminine. »⁷⁹ Or le plus sûr moyen d'atteindre ce sommet souverain semble évident aux écrivains-femmes : « [...] je m'efforce d'écrire, non de peindre, ce que je vois, ou ce que l'imagination et une documentation approfondie me permettent de reconstituer – sans rien laisser paraître de ma personnalité. »⁸⁰

Ainsi comprend-on mieux la véritable fureur que laisse s'exprimer Nathalie Sarraute lorsqu'elle revient sur certains des commentaires que la critique adresse de façon récurrente au personnage de l'écrivain dans son roman – commentaires qui voudraient à toute force faire de ce dernier simplement une image transposée de l'auteur :

Bon, bon, puisque vous y tenez, on va le dire... C'est moi, bien sûr, qui voulez-vous que ce soit ? Comment aurais-je pu inventer ? imaginer ? Il faut bien que ce soit moi. Moi ici. Vous là. Et là-bas encore je ne sais plus qui. Comme ça vous serez contents. Mais si c'est pour faire ces intéressantes découvertes, je me demande pourquoi tous ces efforts, cette perte de temps ? Vous pouvez trouver tout ça ailleurs, n'importe où, n'importe quel navet peut vous offrir ça à foison, à meilleur compte.⁸¹

⁷⁶ Lucienne Favre dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.56.

⁷⁷ Maryse Choisy dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.30.

⁷⁸ *Ibid.*, p.30.

⁷⁹ Lucienne Favre dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.56.

⁸⁰ Mme Jean Moura dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.98.

⁸¹ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1973 (édition initiale 1968), p.109.

Face à cette image de l'écrivaine condamnée à tourner en rond dans le cercle vicieux de ses expériences personnelles, la réaction des femmes-écrivains est celle d'une double mise à distance :

- D'une part, *l'écrivain dans la femme* entend défendre ardemment la cause d'un roman entièrement fictionnel, construit d'un bout à l'autre. Sous la plume des auteurs-femmes, cette revendication, et cette célébration, d'un univers romanesque qui réarrange intégralement le réel, apparaît très clairement comme un moyen de parer aux critiques toujours promptes à taxer de « facilités féminines » l'écriture autobiographique de la femme :

Il y a un effort de composition, d'écriture dans les deux cas, mais qui n'est pas tout à fait le même. Si je raconte une histoire vraie, et si je dis, je ne sais quoi : « Je pleurais à chaudes larmes », cela suffit. Comme c'est vrai, les gens sentent que l'héroïne, qui est pour eux quelqu'un de réel, pleurerait à chaudes larmes. Il n'y a pas besoin d'en dire plus. Si dans un roman je veux indiquer le désarroi d'une femme, par exemple Anne dans *Les Mandarins*, et qu'elle a pleuré, c'est tout à fait autre chose. Comme c'est un être imaginaire, il faut arriver à rendre l'impression de douleur, de tristesse, de dépression et on ne peut pas la rendre avec simplement ces mots-là. Cela ferait carrément plat. Il y a un effort de reconstruction du réel avec les mots qui est, à mon avis, plus difficile dans le roman que dans un récit autobiographique qui se base sur la vérité.⁸²

Ainsi est-ce l'écriture romanesque, infiniment plus complexe que le récit de soi, qui doit constituer la véritable pierre de touche pour tous ceux (et toutes celles) qui aspirent à devenir hommes de lettres. La simplicité de structure et de forme qui caractérise les écrits autobiographiques ne semble pouvoir (con)tenter que l'esprit peu inventif de la femme.

- D'autre part, *la femme dans l'écrivain* cherche à écarter tout élément qui pourrait amener le lecteur à lui imputer égotisme et esprit de suffisance, deux traits jugés distinctifs de la vie intérieure de la femme. Ainsi les femmes-écrivains prennent-elles le contre-pied de l'image traditionnelle d'une féminité presque infantile (ou quasi animale), caractérisée par le repli sur soi non réflexif qui semble définir l'être-femme, en choisissant au contraire de se montrer sans qualités, de se dépouiller de ce « moi » qui fait l'objet du fétichisme des autobiographes :

On a plusieurs « je » sociaux qui vous représentent, mais à l'intérieur, je n'ai pas ce sentiment de ceux qui s'adorent, qui se retournent sur eux-mêmes, qui se regardent... il n'y a plus de « je ». Il y a en nous toutes les virtualités. L'autre jour, j'ai lu une phrase de Goethe : « Il n'y a pas de crime que je ne me sente capable de commettre. » Eh bien, moi, je suis comme ça !⁸³

Il est inutile de souligner dans ce passage, tant ils sont transparents, les mécanismes de l'identification à la figure-modèle masculine (à travers par exemple la référence à un colosse de la littérature tel que Goethe) qui oriente le processus de constitution des repères identitaires de l'écrivain-femme. Or cette identification à la figure du grand écrivain au sommet de sa gloire a un revers caché, pour ne pas dire une face obscure, qui est l'autocensure de l'auteur hanté(e) par la peur d'être surpris(e) dans un accès de complaisance à « soi » : « Je craindrais de faire couler hors de soi cette espèce d'abominable ectoplasme qui est l'image que nous nous faisons de nous-mêmes et qui englu

⁸² *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan avec la participation de Jean-Paul Sartre, Claude Lanzmann, Jacques-Laurent Bost, Olga Bost, Colette Audry, Andrée Michel, Alice Schwartz, Hélène de Beauvoir, Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1979, p.29.

⁸³ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.85.

une grande partie de la poésie et du roman d'aujourd'hui. »⁸⁴ Il va de soi que cette incorrigible infatuation de « soi » est un défaut proprement féminin : « Je vais vous dire ce que je leur reproche aux femmes, essentiellement. Elles pensent trop à elles-mêmes. Pour devenir Marie Curie, il faut penser à autre chose qu'à soi. Que ce « moi » des femmes est encombrant ! »⁸⁵

Si le « moi » des femmes est un si lourd fardeau pour les écrivains-femmes, c'est qu'à la différence de l'égo des hommes, il ne peut s'envisager autrement que d'un point de vue essentialiste :

Une jeune fille ne se développe pas dans ce sens comme un garçon, elle ne croît pas, elle naît. Un garçon commence immédiatement à se développer et y met beaucoup de temps, une jeune fille naît pendant longtemps et naît femme faite, mais l'instant de cette naissance arrive tard. C'est pourquoi elle naît deux fois, la seconde fois, c'est lorsqu'elle se marie, ou plutôt, à cet instant-là elle cesse de naître, ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle est née. [...] Elle ne s'éveille pas successivement, mais en une seule fois, et elle rêve d'autant plus longtemps à condition que les gens ne soient pas assez sots pour la réveiller trop tôt. Cette rêverie est une richesse prodigieuse. – Elle était occupée non pas d'elle-même mais en elle-même, et cette occupation était, elle aussi, reposante et paisible. C'est ainsi qu'une jeune fille est riche, et embrasser cette richesse vous rend riche vous-même. Elle est riche tout en ignorant qu'elle possède quelque chose ; elle est riche, elle est un trésor.⁸⁶

Ainsi les femmes n'ont-elle pas de devenir, et leur « moi » par conséquent n'a pas d'histoire du « moi » que l'on pourrait retracer à travers le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». ⁸⁷ Faute de jouir pleinement de *son* histoire (entendue comme l'ample récit du Sujet qui se déploie dans le temps), la femme n'a guère mieux à sa disposition que *ses* histoires – les petites anecdotes, les historiettes légères et futiles ou, dans un registre plus grave, des récits qui ont un tant soit peu de substance, mais dont la portée reste limitée, comme par exemple la chronique de ses amours. De plus, faute d'axe structurant sur lequel articuler ces différents épisodes du vécu personnel, le récit de soi féminin tend à s'émietter et à s'éparpiller, tout en se voyant réduit à la retranscription mécanique des moments les plus saillants du passé, c'est-à-dire ceux qui sont parvenus à marquer de leur empreinte le psychisme indolent de la femme :

Cette continuité au sens le plus *strict* du terme, seule *assurance* qu'ait l'être humain qu'il *vit*, qu'il est-là, qu'il est-au-monde, continuité parfaite chez le génie, limitée chez l'homme moyen à quelques moments singuliers importants, *est COMPLÈTEMENT absente chez la femme*. Lorsque la femme considère rétrospectivement sa vie et la revit en pensée, cette vie ne se présente pas à elle sous l'aspect d'une poussée et d'un effort continuel et ininterrompu, mais sous celui d'une simple *somme* de moments. Ces moments sont ceux où la réalité s'est trouvée rencontrer ses intérêts naturels. [...] F n'a, d'une manière *générale*, qu'une seule sorte de souvenirs, ceux qui sont rattachés à l'instinct sexuel et à la reproduction : amants et prétendants, nuit de noces, enfants et leurs poupées, fleurs reçues, sérénades, poèmes écrits pour elle, mots des hommes qui lui ont imposé et surtout - avec une précision aussi vile et abjecte que gênante - *compliments* qui lui ont été faits. C'est là **TOUTE** la mémoire de la femme *véritable*.⁸⁸

⁸⁴ Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987 / Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix*, Paris, Gallimard, 2002, p.185.

⁸⁵ Simone de Beauvoir, Maria Craipeau, « Aujourd'hui Julien Sorel serait une femme » dans *France Observateur*, mars 1960, n°514, p.14.

⁸⁶ Sören Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 2006 (édition originale danoise 1843), p.59-60.

⁸⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

⁸⁸ Otto Weininger, *Sexe et caractère / Avant-propos de Rolland Jaccard*, Lausanne, l'Age de l'Homme, 1989 (édition originale allemande 1903), p.110.

Considéré sous cet angle, le « moi » féminin semble échapper à toute possibilité de représentation, un fait que n'ignorent nullement les écrivains-femmes : « Impossibilité aussi de prendre pour figure centrale un personnage féminin [...] La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. »⁸⁹ C'est bien dans ce sens que Carl Gustav Jung évoque l'invisibilité des femmes : elles ne peuvent pas se manifester au monde sans perdre précisément leurs qualités féminines. Etre invisible ou aller contre leur nature, vivre dans l'ombre ou mettre en doute leur identité sexuelle, c'est là tout le maigre éventail des choix offerts aux femmes :

La femme, en effet, n'est un facteur tangible d'une portée appréciable à aucun point de vue, politique, économique ou spirituel. Si elle l'était, elle aurait plus de place dans le champ visuel de l'homme, qui aurait à considérer en elle la concurrente. Elle l'est parfois, mais alors elle apparaît comme un homme, dont le hasard aurait fait une femme.⁹⁰

Ainsi existerait-il des « femmes féminines », des femmes en qui s'accomplit pleinement la féminité naturelle, et d'autres qui sont, par contraste, des femmes pour ainsi dire de circonstance, qui ne sont femmes que par le pur hasard de la naissance. Si les premières s'évertuent à cantonner leurs efforts d'écriture dans le domaine bien circonscrit de la « littérature féminine », les secondes quant à elles sont celles qui osent s'aventurer dans un champ littéraire qui leur est étranger et souvent hostile. Puisque leur positionnement dans ce champ s'opère donc à contre-courant d'une certaine conception des formes littéraires considérées comme indissociables de l'écriture des femmes, sinon immanente à celle-ci, il nous faudra donc, pour en saisir pleinement la portée, nous attacher au préalable à dégager les traits distinctifs de cette vision traditionnelle de la littérature au féminin. Comme nous avons pu le constater plus haut, l'idée que l'œuvre d'une femme ne saurait mettre de côté ou dépasser les problématiques autobiographiques conserve un grand crédit auprès du public français de l'époque. Or s'il semble à ce point acquis, aux yeux de la majorité, que l'inaptitude à appliquer une approche analytique sélective aux événements vécus en personne constitue au fond la spécificité de la perception féminine du passé, et que les femmes-écrivains sont ainsi condamnées à ne rien faire de plus qu'enregistrer les faits les plus marquants de leur propre histoire, il est grand temps pour nous, qui souhaitons saisir les tenants et les aboutissants de cette perspective communément admise, et leurs conséquences pour les écrivains-femmes, d'essayer de préciser quels seraient ces éléments censés se graver le plus sûrement et le plus durablement dans la mémoire féminine.

B. La faiblesse des femmes

Les particularités de la littérature féminine se trouvent conditionnées par la nature de la sensibilité de ses auteurs : la femme-écrivain est la proie de ses sensations immédiates, qu'elle laisse,

⁸⁹ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien » dans Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1981 (édition originale chez Plon 1951), p.329.

⁹⁰ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe » dans Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1996 (édition originale 1927), p.277-278.

comme par contagion, se propager à travers son œuvre et en prendre impunément tout l'espace. Sa fascination pour l'aspect matériel de toute chose, son abandon à la réalité sensuelle immanente constituent donc les limites intrinsèques du génie féminin. Ces limites sont par conséquent tracées d'avance, ou déterminées, par la liste réduite des phénomènes spécifiques susceptibles d'attirer l'attention de la femme :

a) Les empreintes matérielles : l'empirisme

L'œuvre d'une femme naît des stimuli extérieurs qui, à son insu, la guident dans la conception et l'élaboration de « son » projet. Par voie de conséquence, la force de l'impression que peuvent ainsi produire les textes des auteurs-femmes ne résulte de rien d'autre que de la concordance naturelle qui existerait entre l'ordre des choses, le train de la vie matérielle, et une écriture féminine qui se laisse aller au gré des événements : « Pour me donner l'inspiration d'écrire, il faut quelque chose d'extérieur : un être, un fait, un aspect de la nature, m'ait émue, passionnée ou même amusée. J'éprouve alors le désir de traduire mon impression et y trouve un vrai plaisir. »⁹¹ On salue ainsi dans les textes féminins la manifestation de ce don d'exquise sensibilité que toute femme posséderait dès la naissance :

Les sens, chez la femme, sont d'une grande finesse. Les odeurs ont beaucoup d'empire sur elle : les suaves parfums l'enivrent ; les odeurs fétides la calment et la maîtrisent. Le grand bruit épouvante les femmes, la simple parole les trouve indifférente ou distraite ; mais un chant mélodieux les émeut, un cri perçant excite leur commisération, une plainte les afflige ; la vue est aussi plus perçante chez les femmes, d'un coup d'œil elles voient le détail des choses, déchiffrent la physionomie, comprennent la signification d'un sourire, d'un geste, d'une contenance.⁹²

Or la célébration, sinon l'exaltation, dans le discours critique contemporain, de cette sensibilité supposément prodigieuse des femmes-artistes, va de pair avec une dévalorisation de leur intelligence, perçue comme faible et veule, traits qui auraient pour corollaire le manque de caractère personnel des œuvres réalisées par les femmes. *A fortiori*, la mise en avant de l'aperceptibilité féminine vise à fournir une explication, une justification même, aux traits distinctifs des textes produits par ces esprits lourds et lents. L'approche est donc à double tranchant, puisque dans le même geste, on affirme la recevabilité des productions littéraires féminines, et on en réduit drastiquement la portée :

Selon les conclusions générales, la mémoire des femmes serait moins puissante à tous égards que celle de l'homme. L'association des idées par contiguïté l'emporterait, chez elles, sur l'association par ressemblance, ce qui laisserait croire à plus d'automatisme et moins de jugement. Leur attention serait d'un champ plus restreint et il leur serait difficile de la partager entre plusieurs objets. Mais si les femmes se montrent ainsi nettement désavantagées dans le domaine de l'intelligence, quelle supériorité, en revanche, dans le domaine sensible ! Elles réagissent à des excitations très faibles. Mises avec l'homme en présence des mêmes excitations, elles subiraient des émotions plus vives.⁹³

Ainsi la spécificité de leurs perceptions cantonne les femmes dans le domaine de l'immanent, de l'empirique, du sensible, dans la mesure où même les envolées et les élans de l'imagination, qui viennent spontanément à leurs pairs masculins, ne leur coûtent pas moins d'efforts, et ne leur sont

⁹¹ Marie Allo dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.2.

⁹² Gaston Cerfberr de Médelsheim, M.V. Ramin, *Dictionnaire de la femme : encyclopédie-manuel des connaissances utiles à la femme*, Paris, Firmin-Didot, 1897, p.362.

⁹³ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.266.

guère plus accessibles, que le travail de l'analyse et de l'abstraction. Les femmes créatrices sont ainsi des cœurs simples, qui n'ont guère plus de faculté d'imagination que d'esprit critique : « J'ai peu d'imagination créatrice, mais une très vive sensibilité. J'aime ce qui est simple, clair, sincère, harmonieux. J'ai horreur du factice, de l'obscur, du bizarre, du forcené. Je suis réaliste plutôt que mystique. J'ai le goût, et, je crois aussi, l'instinct du pittoresque. »⁹⁴

Incapables d'une démarche intellectuelle rigoureuse, les femmes-écrivains ont donc beau jeu de vouloir présenter cette faiblesse comme un mode de connaissance alternatif, qui s'opposerait à la rigidité du rationalisme réducteur si prégnant dans les écrits des écrivains-hommes :

Non seulement de réduire ainsi le moral au physique et l'intelligence à la sensation, les femmes-écrivains de notre époque veulent prouver que ce mode primitif de la connaissance est supérieur à l'autre, si pénible, si long. Elles veulent renverser, à leur profit, l'échelle des valeurs intellectuelles. « Est-ce que sentir n'est pas plus que comprendre ? » s'écrie Mme Delarue-Mardrus. Et toutes s'appliquent à railler l'esprit masculin, géométrique et lent, incapable de ces intuitions foudroyantes dont les femmes ont le secret.⁹⁵

Il faut ici rappeler que ce genre d'interprétations des œuvres de Nathalie Sarraute est extrêmement répandu à l'époque. Les critiques ne manquent pas, en effet, de souligner à quel point la femme-écrivain ne cesse de célébrer et de magnifier cette autre connaissance du monde qu'elle prône à travers ses écrits – une connaissance intuitive, empirique et subjective. Les exemples les plus éloquents de cette approche de la critique nous sont fournis par la réception de « *disent les imbéciles* » : « Bref, l'ensemble du livre exalte l'intuition floue des « imbéciles » face au bluff technocratique, les droits et les chances de la connaissance dite naïve, ou vulgaire, contre une science élitiste et sclérosante, la vie du papillon contre l'œuvre de mort d'entomologiste. »⁹⁶

Toutefois, en dépit de toutes les tentatives de revêtir ainsi de belles justifications théoriques le sensualisme très terre-à-terre de la littérature féminine, force est de reconnaître que, du point de vue des critiques de l'époque, les œuvres des femmes demeurent impropres à quitter le domaine restreint de la vie quotidienne, et qu'elles tiennent de ce fait davantage du bricolage, du petit bibelot, objet de curiosité et de distraction pour la ménagère, que des sublimes réalisations de l'esprit démiurge. Exemple à ce point de vue, la critique du *Trille du diable* de Suzanne Roland-Manuel par Robert Kemp, membre de l'Académie française, journaliste de *Demain*, de *La Liberté* et du *Monde*, dévoile ainsi le double-fond, l'ambiguïté fondamentale de l'apparente appréciation des richesses de la sensibilité féminine :

« J'ai mis du temps à m'emballer ». Et puis, ce fin travail d'araignée m'a, fil à fil, enveloppé, ligoté. Mme Roland-Manuel, flaubertienne encore trop méfiante de soi-même pour composer par grandes masses, et dont le travail menu fait penser au toc-toc de la machine à coudre, nous offre un portrait de femme d'une solidité et d'un « fouillé » remarquables.

⁹⁴ Marie Allo dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.2.

⁹⁵ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.240.

⁹⁶ Bertrand Poirot-Delpech, « C'est celui qui le dit l'est ! : « *disent les imbéciles* », de Nathalie Sarraute » dans *Le Monde*, 24 septembre 1976, p.19.

Ce gros volume est une « somme » d'expériences féminines. L'expérimentatrice ne se prend pas au jeu des passions, domine les modes, ne se perd pas dans les tourbillons. Sa lucidité un peu myope,- elle voit comme avec une loupe,- ne subit aucune défaillance.⁹⁷

Réduite à la retranscription des choses vues, l'écriture féminine est non seulement myope, mais aussi comme frappée de paralysie, figée, incapable de la moindre transformation ou évolution, qu'elle soit d'ordre épistémique, stylistique ou narratif. Elle se situe ainsi exactement aux antipodes de l'écriture masculine, qui est quant à elle mobile, dynamique, inventive, puisque toujours engagée dans la voie de la recherche, que celle-ci relève du questionnement métaphysique ou de la quête (ou hantise) personnelle. L'écriture féminine, à l'inverse, ne pose pas de questions, ni ne cherche à trouver des réponses. Où qu'elle cherche à se déployer, sur quelque terrain qu'elle choisisse d'aller, elle *se* trouve, ou se retrouve, telle qu'en elle-même, c'est-à-dire toute faite, prédéterminée, toujours déjà là, figée dans son essence, avant même que la femme-écrivain ne prenne la plume. C'est pourquoi

[u]n dernier fait doit attirer notre attention : le manque de renouvellement de la littérature féminine. Depuis la guerre, tandis que les hommes ont cherché, de tous côtés, une voie nouvelle où s'engager, les femmes se sont laissées porter sur les routes anciennes. Aucun grand nom ne s'est révélé sur un plan nouveau.⁹⁸

Ainsi l'idée de la littérature féminine est inséparable d'une certaine inertie. L'écriture féminine n'avancerait ou ne progresserait que par saccades, en s'appropriant, de seconde main, les innovations littéraires des auteurs masculins, avant de retomber à nouveau dans une forme de torpeur, répétant et ressassant à l'infini les mêmes vieilles formes pétrifiées. C'est pourquoi il n'est guère surprenant que les femmes-écrivains qui souhaitent s'imposer comme intellectuelles ou érudites cherchent à se démarquer à toute force des âmes sensibles de leurs consœurs, comme en témoigne, par exemple, cette profession de foi de Renée Dunan :

La littérature féminine, posée par celle des hommes, reste volontairement inintellectuelle et de pure sensibilité. Or, je tiens exclusivement à l'intelligence et j'ose me dire la seule femme écrivant des romans qui ne tombent jamais dans la sentimentalité ni dans la tendresse et autres « sensibleries ». Je ne m'intéresse qu'aux idées pures. [...] Si je refuse de m'apparier avec tant d'autres femmes écrivains dont certaines semblent pourtant considérables, c'est que mes vraies sœurs de pensée œuvrent dans les mathématiques, la philosophie, l'érudition, l'histoire, et ne font point de romans.⁹⁹

Ainsi, être simplement un bon écrivain n'est guère suffisant dès lors qu'il est question de la femme-écrivain : pour se tailler une place dans le champ littéraire, il lui faut aussi prouver ses aptitudes dans le domaine intellectuel. Pour toute femme qui souhaite, en dépit pourrait-on dire de sa féminité, produire des romans analytiques et réflexifs, il devient donc indispensable de faire la démonstration de sa légitimité dans le champ du savoir en revêtant d'autres casquettes, que ce soit celle d'historienne (Marguerite Yourcenar), de philosophe (Simone de Beauvoir) ou de théoricienne du langage littéraire (Nathalie Sarraute).

⁹⁷ Robert Kemp, « La vie des livres. Prismes sombres » dans *Les Nouvelles littéraires*, 1947, n°1014, p.11.

⁹⁸ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.242.

⁹⁹ Renée Dunan dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.49.

b) Les empreintes émotives : le sentimentalisme

Non moins marquantes que les empreintes du monde sensible sont pour la femme les expériences de la vie sentimentale. Formalisée par Pierre Roussel à l'aube de l'époque contemporaine¹⁰⁰, l'idée de la prédominance des affects dans le psychisme féminin traverse tout le XIX^e siècle, et ne perd guère de sa vigueur au long du siècle dernier. Selon ce point de vue, la vie émotive des femmes est caractérisée par la présence d'une unique dominante, qui est la passion amoureuse, sentiment qui polarise l'ensemble des expériences vécues et structure la vision du monde de la femme. Dans un roman conçu comme une étude d'anthropologie sociale abordant la question de la solitude féminine, Juliette Debry résume ainsi cet élément essentiel de l'être-femme : « L'amour, tu le rencontrerais peut-être dans un an, dans deux ans, dans dix ans ! L'attente ne compte pas. Ce qui est important, c'est aimer ! »¹⁰¹

A la pluridimensionnalité de l'égo masculin (pour qui le « je » est toujours un autre) correspond ainsi chez les femmes une structure psychique monolithique, ou mononucléaire, focalisée sur le sentiment amoureux aux dépens de tout autre centre d'intérêt éventuel. C'est ainsi qu'Albert Camus, en 1944, met dans la bouche d'une de ses héroïnes dramatiques (la Maria du *Malentendu*) cette déclaration révélatrice :

Non, les hommes ne savent jamais comment il faut aimer. Rien ne les contente. Tout ce qu'ils savent, c'est rêver, imaginer de nouveaux devoirs, chercher de nouveaux pays et de nouvelles demeures. Tandis que nous, nous savons qu'il faut se dépêcher d'aimer, partager le même lit, se donner la main, craindre l'absence. Quand on aime, on ne rêve à rien.¹⁰²

L'exclusivité de l'intérêt que les femmes portent à l'amour ne leur permet pas de fixer leur attention sur autre chose, ni de choisir elles-mêmes, de façon pleinement délibérée, l'objet de leur pensée et de leur action. L'amour est le seul moyen de s'ouvrir à l'infini et de connaître la dimension transcendante de l'existence qui soit à la portée de la femme :

[...] car ce qui constitue une des facultés de l'homme est le tout pour la femme. Ce n'est pas par les voies laborieuses du raisonnement qu'elle doit s'efforcer d'atteindre l'infini, car la femme n'est pas née pour le travail, mais c'est par les voies faciles de l'imagination et du cœur qu'elle doit le saisir. Pour une jeune fille l'infini est aussi naturel que l'idée que tout amour doit être heureux. Partout où une jeune fille se tourne elle trouve l'infini autour d'elle, et elle y passe d'un saut, mais, bien entendu, d'un saut féminin et non pas masculin. En effet, que les hommes sont d'ordinaire maladroits ! Pour sauter ils prennent de l'élan, ils ont besoin de longs préparatifs, ils calculent la distance avec les yeux, ils commencent plusieurs fois, s'effrayent et reviennent. Finalement ils sautent et tombent dedans. Une jeune fille saute d'une autre manière.¹⁰³

C'est toujours cette même différence entre les deux sexes qui est implicitement postulée par Albert Camus lorsqu'il fait rétorquer à son Caligula, face aux arguments avancés par Caesonia : « Et ne peux-tu imaginer qu'un homme pleure pour autre chose que l'amour ? [...] Les hommes pleurent

¹⁰⁰ Voir à ce sujet : Pierre Roussel, *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, texte numérisé par Micro Graphix, 1992 (édition originale chez Vincent 1775).

¹⁰¹ Juliette Debry, *La Femme seule*, Paris, Editions J. Ferenczi et Fils, 1937, p.11.

¹⁰² Albert Camus, « Le malentendu » dans Albert Camus, *Caligula* suivi de *Le malentendu*, Paris, Gallimard, 1996 (édition originale 1938 pour la première pièce, 1944 pour la seconde), p.172.

¹⁰³ Sören Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*, op. cit., p.160-161.

parce que les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être. »¹⁰⁴ La littérature féminine se voit ainsi vouée à transmettre, sinon à affirmer ou même à imposer, la vision « féminine » du monde, fondée sur la reconnaissance de la valeur suprême de l'amour :

Mais les plumes féminines auront eu encore un autre rôle. Tandis que la sensibilité masculine émoussée, usée, disparaît des romans des jeunes écrivains, pour ne laisser subsister que le résidu désenchanté de l'amour... C'est sans doute aux femmes - il faut l'espérer - que nous devons le retour, dans la littérature, à la tendresse, à l'honnêteté du cœur, à l'amour conjugal, et tout simplement à l'amour, mais à l'amour ressenti par l'âme et non uniquement par les sens, comme celui de nos confrères masculins.¹⁰⁵

Or cette tâche ne peut semble-t-il que gagner encore en importance à une époque où les progrès d'une mixité de plus en plus ubiquitaire, qui touche peu à peu tous les secteurs de la société, en viennent à banaliser les rapports entre les sexes, substituant à l'image idéale du partenaire amoureux une vision des choses plus réaliste, plus prosaïque et moins exaltée :

La familiarité avec l'autre sexe a exercé son inévitable influence : elle a amorti la surexcitation réciproque. D'abord *en calmant l'esprit* : l'imagination ne brode plus de séduisantes chimères sur un canevas où la réalité de tous les jours dessine des arabesques bientôt aussi connues, aussi vulgarisées, aussi « en série » que celles des moquettes d'escalier.¹⁰⁶

Ce sont ainsi l'habitude, l'intérêt et le calcul pragmatique qui régissent désormais les relations entre l'homme et la femme, devenues foncièrement utilitaires ; comme par contrecoup, les écrivains-femmes semblent donc appelés à récréer, dans leurs *romans*, l'espace fantasmatique de la *romance*, comme si l'on attendait précisément d'elles qu'elles s'attachent avant tout à ré-enchanter l'idée de l'amour, profanée par la littérature et l'art d'une avant-garde qui est, à n'en pas douter, masculine par essence. Le remède paraît d'ailleurs évident aux auteurs de littérature féminine : ne suffit-il pas simplement de transplanter la matrice idéaliste de la romance dans le sol plus acide de l'époque contemporaine, en ayant bien pris soin au préalable, pour faciliter la greffe, de doubler chacune de ses composantes idéales par des « effets de réel » ancrés dans la modernité ?

[...] je m'inclinerai devant cette adorable *Princesse de Clèves*, le type et l'idéal de la littérature féminine de tous les temps. Mais nous devons y ajouter une note présente en accord avec notre siècle et celui qui devient à tout instant : c'est pourquoi il nous faut chercher continuellement une expression qui forme synthèse entre notre sentiment et la réalité, notre idéal et les besoins modernes.¹⁰⁷

Cet horizon d'attente nous permet de jeter un regard neuf sur le caractère secondaire, sinon diaphane ou évanescent, des intrigues sentimentales dans les romans de nos auteurs, et de mieux saisir ce qui s'y joue. Leur volonté d'éviter ou de mettre à distance tout ce qui pourrait être rapproché de la « littérature féminine » apparaît très nettement dans les explications qu'elles donnent à ce sujet dans leurs interviews et leurs commentaires à la presse :

Je ne pense pas, comme l'a cru une partie de la littérature française, que « l'amour » soit le centre de la vie, de l'existence humaine, du moins pas continuellement ; il en serait plutôt l'abîme, ou le sommet. Il y a de bons et de mauvais moments apportés par l'amour, mais ce n'est pas nécessairement ce qui importe le plus ... Je crois que c'est surtout en France qu'on a

¹⁰⁴ Albert Camus, « Caligula » dans Albert Camus, *Caligula* suivi de *Le malentendu*, *op.cit.*, p.39.

¹⁰⁵ Dominique Dunois dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, *op.cit.*, p.50-51.

¹⁰⁶ Marcel Prévost, *Nouvelles lettres à Françoise ou la jeune fille d'après-guerre*, Paris, Flammarion, 1928, p.41.

¹⁰⁷ Mme Pierre de Bouchaud dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, *op.cit.*, p.16.

développé un état d'esprit qui malheureusement a très souvent clos la pensée française à autre chose. Frédéric Moreau s'occupe de Mme Arnoux, il a à peine le temps de s'occuper du reste.¹⁰⁸

On remarque d'emblée le dualisme radical de l'écrivain, qui oppose Mme Arnoux à tout le « reste », l'amour à la pensée, les préoccupations personnelles aux visées transcendantes. Le caractère tranchant et péremptoire de ces oppositions binaires est sans doute lié au rejet d'une certaine « partie de la littérature française » qu'évoque ici obliquement Marguerite Yourcenar, ou tout au moins à un fort désir de s'en démarquer.

c) Les empreintes primaires : le conservatisme

Par ailleurs, la façon dont les traces et les empreintes du passé se gravent dans la mémoire féminine permet de déceler une temporalité particulière, qui serait propre au psychisme de la femme. Figuré comme une *tabula rasa*, l'esprit immaculé des femmes est censé recevoir des impressions sensibles dont la force dépend de leur caractère primaire ou primordial pour le sujet féminin, c'est-à-dire le plus souvent de leur proximité avec la contrée ou le pays d'origine et l'univers de l'enfance, ce qui confèrerait une dimension volontiers conservatrice, nostalgique et passéiste à l'écriture des auteurs-femmes :

Plus peut-être qu'au temps de Georges Sand, les femmes se penchent sur leur enfance et leur adolescence. On dirait que leur jeunesse est ce qu'elles possèdent de plus précieux : le moment où tout leur était possible, où elles pouvaient nourrir les plus vastes espoirs. Mme Delarue-Mardrus s'attendrit devant une « âme de petite fille, âme si fraîche, si délicieuse, l'âme sans sexe ».¹⁰⁹

En effet, la perspective semble se rétrécir toujours plus dramatiquement dans les ouvrages des auteurs-femmes : non seulement leurs textes relèvent toujours de l'écriture de soi, mais, en outre, ces écrits autobiographiques tendent fatalement vers les récits d'enfance, et ces derniers, à leur tour, finissent par se réduire aux infinies variations sur le paradis perdu :

Innombrables sont les portraits de fillettes et de jeunes filles que nous offre la littérature féminine contemporaine. Et ils présentent des traits communs. On dirait que toutes nos femmes de lettres ont été élevées d'une déplorable façon, tant elles peignent avec complaisance des sauvageonnes aimant rôder dans les bois et sur les grèves, sans souci de personne que de leurs sens toujours avides d'air pure et de beauté naturelle.¹¹⁰

Encore une fois, il ne faut guère s'étonner que nos auteurs prennent ostensiblement leurs distances vis-à-vis de cet émerveillement attendri devant une image idéalisée de l'enfance innocente, dont les représentations parsèment la « littérature féminine ». « [M]ais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant... »¹¹¹, déclare Nathalie Sarraute au début d'*Enfance* : la riposte de la femme-écrivain semble ici s'adresser à toute une tradition de la littérature féminine. C'est d'ailleurs cette même contestation qui est clairement à l'œuvre dans le commentaire qu'adjoint à son récit d'enfance une autre de nos auteurs, Marguerite Yourcenar :

Il faut donc croire que j'ai eu une enfance différente ou que ces écrivains ont reconstitué des enfances romanesques ou des enfances poétiques arrangées et parfois inexactes. [...] Je prends, par

¹⁰⁸ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts : Entretien avec Mattieu Galey*, op.cit., p.101-102.

¹⁰⁹ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.226.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.227.

¹¹¹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.66.

exemple, un écrivain que je considère comme très grand et qui, par surcroît, est une femme - c'est-à-dire qu'il pourrait y avoir des points de contact - c'est Selma Lagerlöf, et je trouve que ses souvenirs d'enfance sont de très gentils bavardages, mais que tout ce qui est important est éliminé.¹¹²

Qu'en serait-il, dans ce cas, d'un récit d'enfance féminin qui romprait avec l'idéalisation des éléments les plus futiles pour rendre compte de ce qui est important ? Quelle forme pourrait-il prendre ? Au lieu de n'offrir qu'une suite de jolies petites vignettes aux tons roses, il lui faudrait se lancer à la poursuite de la quintessence du « soi », traquer cette part fugitive de l'indicible, qui constitue l'horizon intelligible du sujet et oriente le cours de son devenir. Avec François Lyotard, on pourrait désigner les récits d'enfance que vers lesquels tendent ces écrivains-femmes d'un terme nouveau, celui de récits d'*infantia* :

Kafka l'appelle indubitable, Sartre inarticulable, Joyce inappropriable. Pour Freud, c'est l'infantile, pour Valéry le désordre, pour Arendt la naissance. Baptisons-la *infantia*, ce qui ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. Celui-ci ne cesse pas de la mettre à l'écart, il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer, comme perdue. A son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. Si l'enfance demeure chez elle, ce n'est pas quoique mais parce qu'elle loge chez l'adulte.¹¹³

Ainsi, le récit d'enfance empreint de sens, de signification que nos auteurs cherchent à construire rompt résolument avec la forme traditionnelle, celle d'une marqueterie de petites scènes ou de touches émouvantes, d'une mosaïque de premières impressions naïves, tout comme il se démarque de la temporalité qui figerait les souvenirs dans une image absolue du passé idéal. A contre-courant de l'immobilisme des nostalgiques du paradis perdu de l'enfance, les femmes-autobiographes cherchent à mettre en valeur la dimension dynamique du temps, à souligner les évolutions et les changements, à montrer le devenir du sujet, qui constitue l'épaisseur même de son être. En outre, et ce dernier est tout à fait crucial pour le positionnement des auteurs-femmes, le déploiement de leur devenir dans le temps, c'est-à-dire l'histoire même de leur être, est déterminé par une quête, un questionnement qu'elles adressent au monde, et d'où elles tirent la légitimité de leur (prise de) parole.

d) Les empreintes locales : le régionalisme

Le génie féminin est le génie de la proximité, notamment avec les choses les plus familières et les plus banales que l'on saisit directement, sans avoir à passer par l'intermédiaire des jugements rationnels. A la prédominance pour ainsi dire naturelle des souvenirs d'enfance (ces empreintes primordiales sur l'axe du temps) répond encore chez les femmes une seconde tendance ou prédilection, à savoir leur supposé goût de la couleur locale (des empreintes primordiales sur le plan spatial) : la sensibilité des auteurs féminins semble ainsi le plus souvent empreinte d'un fort attachement au pays d'origine. De fait, la plupart des auteurs-femmes de l'époque ne répugnent pas à se laisser attacher l'étiquette du régionalisme, la revendiquent même, et cela pour deux raisons majeures, qui semblent alors essentielles à la littérature féminine :

¹¹² Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.13-14.

¹¹³ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p.9.

➤ Le droit du sol

En premier lieu, l'insistance sur les liens indissolubles que les femmes gardent avec la terre natale leur sert de droit du sol, de raison légale en quelque sorte pour affirmer leur citoyenneté au sein de la République des Lettres. Comme l'Antée de la mythologie, qui restait invincible tant qu'il touchait Gaïa, la terre-mère, les femmes-écrivains fondent la légitimité de leur discours sur la fidélité filiale à leurs racines. L'exaltation de la nature, la glorification des paysages et de la couleur locale constituent donc l'aboutissement logique de ce paradigme nativiste :

Mon œuvre est régionaliste.
Je crois qu'une œuvre sera durable et belle, si elle s'inspire du sol natal.
J'aime par-dessus la Nature et mon rôle est d'essayer de la faire aimer.¹¹⁴

➤ Le mandat départemental

En second lieu, revendiquer fortement une identité régionale permet de prétendre au rôle de porte-parole attitré de cette région, et de gagner ainsi en légitimité, fût-ce dans un espace géographique restreint. C'est ainsi que l'on voit les femmes-écrivains se faire les défenseurs autoproclamés des « vérités mineures », celles des minorités culturelles, sociales ou linguistiques, des populations provinciales ou des communautés locales :

Régionaliste – non séparatiste ! – mais passionnée pour tout ce qui touche au fond originel de nos provinces, que j'ai chantées de mon mieux dans mes articles. [...] Peut-être le vrai rôle de la littérature féminine devrait-il être un rôle social, une réaction saine et généreuse, une défense des faibles que le Société moderne tend à écraser.¹¹⁵

Par opposition à cette mise en avant de l'esprit de corps propre à la littérature féminine, l'on comprend mieux, ou en tout cas différemment, le refus de toute identification corporatiste exclusive qu'expriment à des degrés divers nos trois auteurs-femmes. Confrontées à l'assimilation fréquente de la création féminine à la voix de la terre natale qui s'incarnerait à travers des ouvrages nécessairement régionalistes, nos femmes-écrivains préfèrent mettre en effet leurs œuvres en rapport direct avec le « silence éternel de ces espaces infinis », évitant toute mention de leur appartenance locale ou même nationale : « [...] je suis frappée surtout par l'immensité d'une masse informe où sans cesse tout change. Je connais bien Mount-Desert Island, mais je n'écris pas de romans régionaux. »¹¹⁶ La déterritorialisation que recherchent ainsi nos femmes de lettres est donc partie prenante de leurs tentatives, à plus large échelle, de réfuter par avance les jugements péremptoires portés sur les soi-disant propriétés de la littérature féminine, à savoir :

- son supposé engouement pour les descriptions sensorielles,
- une émotivité excessive incompatible avec l'intelligence et l'esprit d'analyse,

¹¹⁴ Germaine Emmanuel-Delbousquet dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.41.

¹¹⁵ Claude Dervenn dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.45.

¹¹⁶ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.193.

- et enfin, la fidélité sans faille aux premières impressions sensibles reçues dès la naissance ou à l'orée de la vie, censée donner lieu chez les auteurs féminins à une profusion d'images idéalisées de l'enfance et du pays natal.

C. Les vertus féminines

Or, étrangement, il suffit de changer de perspective et d'angle de vision pour faire de ces défauts que l'on croit proprement féminins des vertus. Ainsi, dans les balbutiements naïfs des ingénues, l'on pourrait facilement entendre également la voix inspirée d'un esprit illuminé. Les souvenirs d'un Jean Cocteau relatant sa rencontre avec Louise de Vilmorin nous permettent d'apercevoir cette métamorphose en voie d'accomplissement : « Je me trouvais donc en face d'une grande jeune femme, d'une grande jeune fille ravissante, avec une voix grave et des gestes un peu dégingandés de collégien, un rire qui fronce le nez et retrousse une lèvre cruelle sur des dents qui miroitent, une simplicité parfaite, confiante, inculte... et du génie. »¹¹⁷ Ainsi les qualités les plus louables de la littérature féminine ne sont-elles jamais que l'envers de ses tares ou de ses honteuses défaillances.

a) *Du sensualisme sans élan au vitalisme panthéiste*

Ainsi la susceptibilité des sens féminins, et la suggestibilité d'un esprit qui se laisse guider par les sensations, sont-elles précisément ce qui rend possible une acuité de perception sortant de l'ordinaire, et qui permet aux femmes de rester à l'écoute des phénomènes infra-sensibles. Le champ d'une réalité empirique supposément banale s'ouvre ainsi pour la femme à une infinité de modulations et de variations qui restent imperceptibles à l'intelligence raisonnée de l'homme :

Toutes foisonnement de volupté, à s'étendre sur les gazons, se plonger dans les eaux des rivières ou de la mer, respirer les fleurs, palper et dévorer les fruits. [...] On dirait qu'elles se veulent, antennes aux mille branches placées au centre des êtres, des plantes et des choses, pour recueillir la moindre vibration et s'en pâmer.¹¹⁸

Ce regard d'enfant, frais et sensible, permet aux femmes de déceler le fond sacré des objets quotidiens, triviaux ou insignifiants, et de reconnaître dans leur présence monotone et répétitive le glorieux éternel retour de la Vie. Les femmes-écrivains se font prêtresses et chantres de cette énergie vitale qui existe, à l'état latent, dans chaque manifestation de l'Être : « Je veux célébrer toute la vie, tout l'univers, car la plus petite feuille est aussi belle - d'une beauté différente que la plus lumineuse étoile ; je veux chanter la joie de vivre car me paraissent vraiment beaux, intégralement beaux les livres de joie qui sont en quelque sorte l'apothéose de la sérénité, du divin équilibre de l'âme. »¹¹⁹ Qui plus est, pour accomplir ce tour de force, la femme n'a besoin de rien : il lui suffit de se tourner en dedans d'elle-même, vers sa propre nature profonde. N'est-ce pas là, à en croire cette conception fort

¹¹⁷ Jean Cocteau, « Sainte-Unefois par Louise de Vilmorin », *op. cit.*, p.125.

¹¹⁸ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, *op.cit.*, p.236.

¹¹⁹ Dianne de Cuttoli dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, *op.cit.*, p.36.

répandue de la féminité, un merveilleux don du destin ? Pour la femme, la connaissance de soi, la connaissance du monde et la révélation des secrets de l'art poétique ne feraient donc qu'un : dans cette opération quasiment mystique, elle serait à la fois le sujet, l'objet, et le langage même par lequel s'exprime la Vie, ce qui permet à une Marie Dauguet d'affirmer que « [c]'est un rôle admirable que d'exprimer l'âme de la femme [...] Initiatrice, elle le fut, cette littérature ; nous nous sommes enseignées nous-mêmes, en devenant poètes et nous naissions à la vérité avec nos premiers vers. »¹²⁰ Ainsi l'heure de vérité est-elle venue : le retour au « soi » féminin de l'écrivain-femme lui ouvre accès à la connaissance des choses.

b) Du sentimentalisme au lyrisme de l'écriture poétique

De même, il suffit de déplacer l'accent axiologique pour que l'affectation sentimentale propre aux écrits féminins perde toute connotation péjorative et apparaisse au contraire comme la manifestation, la preuve même, de la nature éminemment poétique de la femme : « Toute femme est poète par le cœur, et quand une femme a du génie, parce qu'elle vibre, elle écrit des chants lyriques qui sont la poésie même. »¹²¹ L'existence d'un lien intrinsèque entre l'écriture des auteurs-femmes et une forme d'exaltation lyrique ou d'expression foncièrement poétique semble si évidente, si incontestable qu'elle fait d'ailleurs l'objet de nombreux pastiches littéraires :

Bonjour, Madame la Papetière, avez-vous des points d'exclamations ? - Mais oui, Monsieur. - Des points d'exclamations pour dames ? - Dames et Demoiselles. - Ah ! Ah ! très bien (très bien est parfait), je veux écrire à une dame un récit de voyage, car je pars demain pour la côte [...] Donnez-moi aussi des parenthèses pour le cas où j'aurais envie de prier, et mettez le tout dans une boîte.¹²²

La prégnance de cette image de l'écriture féminine explique sans doute pourquoi, interrogée sur ce sujet délicat, Nathalie Sarraute s'attache d'emblée à redéfinir le terme même de « poétique » : refusant de réduire la poésie à quelques clichés qui lui semblent bien usés, comme la magnificence un peu forcée, parfois purement ornementale, du recours aux tournures soutenues, aux rimes et aux assonances, combinée à une vision cosmique du monde empreinte de *pathos*, l'écrivain préfère mettre l'accent sur l'esprit analytique du poète, qui permet à ce dernier de percer la surface des trompe-l'œil pour accéder au réel par-delà la réalité apparente des choses :

Considérerons que votre œuvre est une œuvre poétique ?

Il faudrait d'abord savoir ce qu'on appelle une œuvre poétique. Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences - et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme «poétique» - plus grande sera dans l'œuvre la part de la poésie.

Vous me demandez si je pense que mes propres livres sont poétiques. Etant donné ce qu'est à mes yeux la poésie, comment voulez-vous que je croie qu'ils ne le sont pas ?¹²³

¹²⁰ Marie Dauguet dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.38.

¹²¹ Dianne de Cuttoli dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.36.

¹²² Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois* / Edition établie et présentée par Martine Reid, Paris, Gallimard, 2010 (édition originale 1934), p.72.

¹²³ Nathalie Sarraute « Littérature aujourd'hui -II » dans *Tel quel*, n°9 (printemps 1962), p.53.

De toute évidence, la réinterprétation radicale de la notion même de poétique a ici pour objectif modifier la perception de l'écriture féminine, et par contrecoup de transporter sur un autre terrain, foncièrement différent, sa propre image d'écrivain(-femme). Il s'agit en effet d'écarter les connotations négatives habituellement associées aux spécificités de la sensibilité artistique des femmes, et notamment au choix de sujets mélodramatiques et au recours à un style sentimental, sinon pathétique.

c) Du conservatisme à la défense des valeurs

La fascination des femmes pour le passé, et surtout pour les années d'enfance, est une autre de ces qualités propres à la littérature féminine dont l'interprétation reste fondamentalement ambiguë, voire dédoublée. S'il est fréquemment cause d'opinions arriérées et de pratiques artistiques désuètes, le passéisme des femmes-écrivains peut cependant jouer également un rôle positif en faisant des auteurs féminins les gardiennes des « vraies » valeurs – fermes, atemporelles, immuables. Plus proches du monde sensible et de ses premières empreintes sur leur âme infantile, les femmes-écrivains sont davantage aptes à préserver la vision candide et non corrompue de l'enfance. Au soupçon qui guide les questionnements et les recherches de la science, à la sophistication des harangues et des grands discours, la femme oppose sa fidélité aux vérités premières gardées dans son cœur d'enfant. C'est ainsi que, face à des échafaudages théoriques de plus en plus spéculatifs et complexes, les femmes-écrivains se font les porte-paroles des idées simples et claires, des évidences immanentes à une perception intuitive de l'univers. Au savoir truqué, fabriqué, sinon boursouflé, des hommes répond ainsi la sagesse infantile de la femme. L'innocence de ces cœurs simples devient ainsi en soi un bien précieux, qui fait contrepoids à la corruption de la pensée, à l'insolence de ses doutes cartésiens et à l'amertume des fruits de son savoir :

Le cerveau féminin [*sic!*], pure d'humanité, a refait le monde d'après ses sensations et observations directes. Mais j'ai bien peur que les lycées de filles, les baccalauréats et autres diplômes ne jettent à la longue des tonnes de cendre sur la magnifique flamme des femmes écrivains. Attendons ! Ce sont surtout nos descendantes qui pâtiront d'être nées avec des cellules savantes, longuement préparées par leurs mères bachelères. Il est possible que je me trompe complètement. Mais il me semble que les clartés de tout suffisaient aux femmes. Elles devinaient le reste ou plutôt le recréaient ; et la création c'est le souffle.¹²⁴

Retenue dans la pureté de sa vision enfantine, la femme n'a rien oublié des révélations édéniques de l'enfance. Elle en tire une échelle de valeurs simple et juste qui lui permet de résister à l'expansion d'un univers masculin dominé par les ambitions personnelles, la soif de gloire et le déchaînement des rivalités, pour se tailler une place bien à elle dans l'espace de la vie publique :

Je crois que notre rôle n'égalera en force, en profondeur, celui des hommes que le jour où nous aurons compris que ce rôle doit être *différent*, qu'il doit se donner pour tâche de réveiller le goût de la vie intime et profonde, se défendant de la politique, des procès de tendance, du snobisme et se tenant à l'exaltation des grandes vérités éternelles : l'amour, la vie, la mort, le travail, le bonheur. Tout le reste est idéologie, phraséologie, pathos dangereux ou inutile...¹²⁵

¹²⁴ Lucie Delarue-Mardrus dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.41.

¹²⁵ Jean Frank dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.61.

La ligne de partage est ainsi fort nette : le masculin y relève de la compétitivité, de l'*agôn* grec, tandis que le féminin est le terreau des « grandes vérités » impersonnelles, et prend en charge la défense de cette totalité sacrée qu'est la Vie ; le domaine masculin est celui du public et du politique, l'espace féminin est celui du familial et du domestique – du foyer et de la vie de ménage. La littérature féminine se voit donc confier la responsabilité de la préservation et de l'intégrité de ces valeurs primordiales, résistantes aux défis du temps, étrangères aux soucis de l'accomplissement personnel.

d) De l'esprit de groupe à l'éthique organique

Tout aussi ambivalent est le lien que la femme-artiste maintient avec ses racines, qu'il s'agisse du cercle familial de ses proches ou de son lieu d'origine. Paradoxalement, l'intimité de ce lien conditionne à la fois son esprit borné, ses attitudes sectaires et, dans le même souffle, son sentiment de solidarité et son sens de la responsabilité vis-à-vis de l'autre. Ainsi les préoccupations morales semblent-elles inséparables d'une vision du monde véritablement féminine, et partant de toute œuvre réalisée par une femme.

Or, la particularité de la moralité féminine consiste précisément en ce qu'elle ne relève pas de l'impératif absolu (résumé par la formule d'un Emmanuel Kant, « Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en loi universelle de la nature »). Plutôt que d'exiger l'obéissance catégorique à une norme universelle, la femme chercherait (ou tendrait) davantage à ajuster sa conception du devoir à la situation concrète de l'homme, et au lieu de s'interroger sur les fondements absolus de la morale, elle s'attacherait plus volontiers à découvrir des recettes pratiques pour permettre à l'homme de vivre heureux. A travers ses œuvres, la femme-écrivain se préoccuperait ainsi bien plus d'indiquer aux lecteurs le chemin du bonheur (ou du moins une voie possible pour y accéder) qu'à leur révéler des principes supposés absolus. La moralité des auteurs-femmes s'inscrit ainsi dans le prolongement de la sollicitude et du souci de l'autre propres à leur sexe, ce qui, aux yeux du public, constitue précisément l'une des vertus majeures des réalisations artistiques féminines :

Je ne crois pas à la « gratuité » de l'art, je crois que littérairement, à cause des mots que notre art de la plume emploie, à cause du sens de ces mots, les écrivains ont de grandes responsabilités. [...] Je veux aussi montrer le vrai sens de la vie : la vie expliquée par l'idée de Dieu ; je veux montrer le vrai sens de la vie humble aux travaux ennuyeux et faciles, ou plutôt montrer qu'il n'y a pas de tâches laides, petites, pauvres, qu'elles sont toujours à *la hauteur de l'âme qui s'y emploie*, que notre bonheur est en nous. Mon « rôle », si j'y réussis, sera de remettre en honneur la vie méditative, l'amour sain et régulier, d'aider les femmes à dégager la beauté de leur existence, même si, en apparence, elle peut sembler terne à d'autres.¹²⁶

Ainsi, renonçant d'emblée à tenter de changer le comportement de l'homme pour lui faire atteindre quelque idéal lointain, la femme-écrivain s'attacherait plutôt à modifier la pensée même de cet idéal, à réduire la distance qui le sépare de la vie ordinaire – plutôt que de vouloir faire entrer l'humain dans le lit de Procuste d'une morale absolue, c'est l'idéal moral qu'elle s'attache au contraire à tailler à la mesure humaine : c'est en cela que la littérature féminine fait œuvre charitable. Si elle postule bien quelques impératifs, ceux-ci s'adressent avant tout aux écrivains, et non à leurs lecteurs :

¹²⁶ Henriette Charasson dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.25-26.

« Découvrir la poésie partout où elle se cache, essayer de tourner mes lecteurs du côté de la bonté, de l'indulgence, de la grandeur d'âme. Exalter l'enfance, montrer, selon le mot de Maeterlinck, « le trésor des humbles », chercher la candeur, la fraîcheur, la sincérité des petits et celle du pauvre monde. »¹²⁷ Pour autant que la littérature féminine repose sur l'esprit de groupe, le sens de la collectivité et l'identification compassionnelle à l'autre, il faut l'envisager comme porteuse d'une éthique artistique qui lui est intrinsèque, aux antipodes de l'esthétisme gratuit de l'art pour l'art.

Ainsi les « vertus » et les « vices » de la littérature féminine dérivent-ils des mêmes qualités que l'on croit volontiers inhérentes à la sensibilité des auteurs-femmes. La double interprétation, tantôt dédaigneuse et tantôt laudative, de chacun de ces traits distinctifs tient moins à la qualité propre des œuvres écrites par les femmes qu'à la place qu'elles prétendent occuper au sein du champ littéraire. Ainsi, les caractéristiques mêmes que l'on peut regarder comme leurs défauts, si on les considère sous l'angle de l'universel, deviennent péchés mignons, ou même qualités fort louables, dès lors qu'il n'est plus question de la littérature en général et de ses ambitions universalistes, mais bien de l'une de ses sous-catégories étranges, de ce cas d'espèce à part qu'est la « littérature *féminine* ». Celle-ci apparaît en effet comme un cas particulier, dont l'appréciation appelle le recours à des unités de mesure, à des critères propres au genre féminin : ainsi, la sensiblerie se transforme-t-elle, sitôt que l'on change de perspective, en sensibilité particulièrement fine et subtile « de la femme », l'emphase pathétique en marque du génie poétique du sexe faible, le manque de culture et la naïveté des opinions en innocence et pureté enfantines, et enfin la tendance à moraliser en parfaite démonstration de l'éthique organique propre aux femmes.

On assiste ainsi à la constitution d'un sujet mineur, ou plutôt minorisé – *la* femme de lettres. Il s'agit donc bien ici d'une exclusion tacite, mais menée avec beaucoup de prévenances et de politesses, sinon un respect affiché, ce qui rend d'autant plus difficile d'en reconnaître d'emblée le caractère discriminatoire et d'y opposer une résistance. En effet, le statut de sujet n'est nullement refusé à la femme : elle est tout simplement pensée en tant que sujet particulier – le sujet *féminin* dont les capacités, les attitudes, les choix, les actes, et par conséquent les droits et les responsabilités, sont déterminés par son être-femme. Or, dans le cas des sujets minorisés, et des expressions hybrides qui tentent de rendre compte de cette expérience (« sujet-femme », par exemple), l'attribut qualificatif qui les caractérise pèse toujours bien plus lourd que le substantif « sujet » : le sujet-femme est donc femme avant d'être sujet. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce qu'un abîme sépare l'être de l'être-femme, ou encore la littérature de la « littérature féminine ». Le statut du sujet mineur n'est donc pas celui du non-acteur, mais celui de l'acteur prisonnier de son genre ou d'une autre caractéristique minoritaire, pas plus qu'il n'est celui de l'absent, mais bien d'un sujet censé être présent *sous une espèce particulière*. C'est ainsi que le sujet mineur est invité à reconnaître sa « nature » (la « féminité », la « judéité », la

¹²⁷ Lucie Delarue-Mardrus dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.41.

« perversité », etc.), à en accepter les contraintes et consentir à se définir dans les termes et de cette identité exclusive et déprivative :

Il ne s'agit nullement de faire aux femmes, qui aiment tant à être victimes, parce qu'elles savent que c'est la meilleure manière d'être bourreau, le plaisir de leur refuser tout ; mais simplement de reconnaître exactement, - en le déterminant, - ce qu'elles ont, et ce qu'on ne veut pas, certes ! leur ôter. Or ce qu'elles ont, ce sont des facultés quelquefois exquises et relativement puissantes mais des facultés de l'ordre femelle. Seulement est-ce donc si malheureux d'être, en art ou en littérature, quelque chose comme la Venus de Milo ?¹²⁸

Si être sujet, c'est être libre de se situer et de prendre position dans le monde, alors être sujet minorisé correspond à une liberté de positionnement limitée à un champ restreint, déterminé par le qualificatif qui substantialise le sujet mineur (la « féminité », la « négritude », le « handicap », le statut d' « étranger » ou de « non-diplômé », la position d' « autodidacte », etc.). Être une femme-écrivain implique ainsi la liberté d'écrire tant que l'on écrit « comme une femme » et que l'on accepte de figurer parmi les auteurs de la « littérature féminine ». Le statut de sujet mineur/minorisé présuppose donc l'existence d'une « nature » occulte, bien cachée mais cependant omnipotente dans son essentialisme : « le fond mystérieux de la nature féminine : voix intérieure qui parle à chaque être du Dieu infini, présent à notre existence individuelle et à notre destinée passagère ». ¹²⁹ Objet de foi, sinon d'un véritable culte, la « nature » féminine est une essence indivise et totalisante. Elle a besoin pour se déployer d'un cadre global d'un sérieux absolu, où tout doit être pris entièrement au premier degré : elle est donc absolument incompatible avec le dédoublement comique, l'ironie, le pastiche et le rire. Ainsi n'est-il rien de plus logique que de voir l'auteur de la première histoire de la littérature féminine conclure son étude en signalant l'absence de ce dernier registre dans les œuvres des écrivains-femmes :

L'homme sait se critiquer avec assez d'objectivité pour se moquer de lui-même aussi franchement qu'il se moque des autres. La femme, si elle est capable de s'étudier, au physique et au moral, suffisamment pour s'amender dans le sens indiqué par son désir de plaire, semble se garder de toute moquerie à son égard. Elle a bien trop peur d'être ridicule qui tue la considération, le respect, l'amour, sentiments dont elle ressent éminemment le besoin. Elle évite d'y tomber. Elle évite même d'en rire quand il l'atteint. Elle en a si peur qu'elle ne veut même pas sourire lorsqu'on le lui montre chez une femme qui ne lui porte pas directement ombrage : l'héroïne d'un roman ou d'une pièce du théâtre, par exemple. Car, rire de cette femme, qui représente plus au moins la femme en général, c'est déconsidérer le sexe féminin, c'est donc se déconsidérer soi-même.¹³⁰

C'est aussi dans ce sens que Françoise Lott soutiendra plus tard que « [l]e pouvoir de rire, c'est le pouvoir masculin par excellence. Le rire est possible à qui regarde le monde comme ouvert à lui, et

¹²⁸ Jules Barbey d'Aureville, *Les Bas-Bleus*, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. XXII.

¹²⁹ Félix Pécaut, *Etudes au jour le jour sur l'éducation nationale*, Paris, Hachette, 1879, p.102.

¹³⁰ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France, op.cit.*, p.255.

Un essai autobiographique de Françoise Lott montre l'écrasante pression exercée sur les femmes par ces images/modèles identitaires, ce qui rend impossible l'attitude plus légère et ludique propre au comique : « Pour savoir, pouvoir, oser rire, il aurait fallu que je sois un être humain à part entière. Les droits de l'homme, oui. Les droits de la femme, non. J'avais honte de ne pas être « de leur avis », de leur trouver des défauts, de désirer une autre vie que la leur ; j'avais honte ou peur, de tout.

Il fallait être « sérieuse ». Partout. A l'école, bien sûr, à la maison, devant les gens de la famille, avec les camarades. C'était l'époque où l'on faisait l'apologie du travail, de la volonté, de la maîtrise de soi. Ce qui permettait de distiller mille petits poisons dans le cœur des petites filles « capricieuses » et « inconscientes ». Le rire, ça demande de l'espace, une chambre à soi, un jardin secret, un lieu où l'on puisse s'aimer soi-même : ça s'apprend dans l'enfance. » Cf. Françoise Lott, « Quand les femmes riront... » dans *La Faute à Rousseau. Journal de l'association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique*, juin 1999, n° 21 (« Rire de soi. Rire des autres »), p.28.

peut y entrer à plain-pied s'il le veut. Il est signe de liberté. L'homme qui rit a les deux pieds sur terre, et le droit de dire ce qu'il pense comme il l'entend. Pas la femme. Pas moi. »¹³¹

L'impossibilité du rire révèle en fait la très grande fragilité de la position du sujet minorisé. La fixité, l'immutabilité même de sa place au sein du champ littéraire est ainsi préservée par le diktat tacite qui lui impose une attitude sérieuse, à défaut de quoi il peut se voir congédier ou frapper d'exclusion ; car le rire, en effet, démystifie la « nature », la réduisant soit à un caractère typé, une caricature reconnaissable à ses tics, ou bien au rôle social qu'un sujet remplit de façon performative dans des circonstances données. Ainsi le rire libère en substituant à la prédestination – corollaire de la « nature » – la pure liberté d'un jeu de masques :

Tandis que le destin déroule l'énorme complication de la personne livrée à la culpabilité, la complication et la nature contraignante de sa faute, le caractère donne à cet esclavage mythique de la personne dans le rapport à la faute, la réponse du Génie. La complication devient simplicité, le *fatum* liberté. Car le caractère du personnage comique n'est pas l'épouvantail des déterministes, il est le flambeau sous les rayons duquel la liberté de ses actes devient visible.¹³²

Le rire introduit ainsi la relativité et la contingence dans le rapport du sujet à sa situation particulière dans le monde et dans la société, et c'est justement cette liberté de se définir soi-même, de jouir d'un jeu ou d'une marge vis-à-vis de sa condition propre, qui manque à la littérature féminine.

D. Le devenir-écrivain de l'écrivain-femme

Il ne fait guère de doute pour l'époque que la femme-écrivain ne dispose pas d'une grande et pleine liberté pour concevoir ni pour réaliser son œuvre. Son écriture ne relève pas d'un questionnement du monde. De même n'a-t-elle rien non plus du long et pénible travail sur les mots nécessaire à ses pairs pour enfin saisir le miroitement incertain du sens. L'œuvre de la femme est l'expression aisée et fluide de son essence, et en tant que telle elle ne nécessite pas vraiment d'efforts volontaires de la part de l'auteur : « Les femmes n'ont, en général, ni assez d'empire sur elles-mêmes pour rester étrangères à ce qu'elles écrivent, ni assez de force pour se contraindre dans la stricte armature des conventions [...] ». ¹³³ L'image de la libre coulée de l'écriture est si profondément enracinée dans les représentations de la créativité féminine que dès lors qu'il s'agit d'une œuvre née sous la plume d'une femme, toute mention d'un travail de mise en forme est immédiatement considérée comme une preuve de son caractère forcé et contre nature : s'agissant des auteurs-femmes, le travail délibéré et conscient sur le texte semble n'être rien d'autre qu'une imitation (inutile puisqu'impuissante) des procédés de création masculins. Méditer soigneusement, patiemment l'édifice de son œuvre, en mûrir longuement la structure, est donc une entreprise que l'on réservera à des femmes qui n'auraient rien à raconter de sa propre vie, ce qui est pourtant la seule façon de créer proprement féminine :

¹³¹ *Ibid.*, p.28.

¹³² Walter Benjamin, « Destin et caractère » dans Walter Benjamin, *Critique de la violence*, Paris, Payot & Rivages, 2012 (édition originale allemande 1921), p.118.

¹³³ Georges Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », *op.cit.*, p.159-160.

C'est plutôt un homme de lettres qu'une femme de lettres ; jamais elle n'a songé à se raconter dans un roman ; elle ne dénude ni son corps ni son âme. Elle n'obéit pas seulement à l'inspiration, ne travaille pas seulement son style, elle construit, elle prépare, elle délimite. Elle ne subit pas sa sensibilité, elle la dirige.¹³⁴

L'expressivité féminine est spontanée et organique, elle n'engage pas de projets conscients et ne coûte guère d'efforts à l'écrivain-femme. C'est à cette image irénique de la créativité des femmes que Nathalie Sarraute choisit de répliquer en affirmant haut et fort qu'au contraire, les éléments expressifs de l'œuvre puisent leur force dans l'ascendant qu'exerce sur le public l'ingéniosité du travail réalisé par l'auteur : « La structure de l'œuvre, le style de l'écrivain révèlent la qualité de cet effort. En l'absence d'une forme qui les crée, il est évident que ces éléments seraient restés invisibles. La forme seule les fait exister. Sans la forme, ils ne sont rien. »¹³⁵ Mue par un esprit de contradiction et de contestation, la femme-écrivain pousse à l'extrême l'image qu'elle cherche à donner du processus créateur, image qu'il s'agit d'opposer à tout prix à l'idée d'une « œuvre facile » souvent associée au travail des artistes-femmes. Ainsi Nathalie Sarraute ne recule-t-elle pas devant l'affirmation que, dans une œuvre d'art, seul coûte (et seul compte) l'effort de son créateur, quitte à ignorer complètement les tenants et les aboutissants de cet effort : « Or il me semble que c'est l'effort qui, en l'occurrence, nous intéresse. Cette interpénétration de la sensation et du langage en laquelle consiste le travail de tout écrivain - quels que soient les résultats obtenus. Ce qui peut être instructif, c'est moins la réussite que la tentative. »¹³⁶

Cette mise en valeur des efforts et du travail ardu de l'auteur prend ostensiblement le contre-pied des classiques apologies de l'œuvre fluide et informe que les artistes-femmes, selon les stéréotypes de l'époque, tendraient spontanément et inconsciemment à mettre au monde. L'écriture féminine, à en croire du moins l'opinion commune, trahirait en effet chez la femme un esprit créateur amorphe, inconsistant et malléable, et cette particularité de la création au féminin se manifesterait aussi bien au niveau de la forme que du contenu des textes littéraires produits par les femmes.

a) L'attrait pour les genres souples

La mollesse et l'indolence que l'on attribue à l'esprit féminin tendraient en effet à faire opter celui-ci pour les genres qui imposent le moins de contraintes formelles, et d'une façon générale pour la prose, que l'on croit à l'époque dépourvue d'ambitions ou de prétentions particulières tant sur le plan des thématiques abordées que sur celui de la composition et du style. Il est tout à fait révélateur que cette vision de la créativité féminine soit partagée, et pleinement assumée, par un certain nombre des femmes-écrivains connaissant à l'époque une certaine renommée, telle une Lucienne Favre récitant en ces termes sa profession de foi littéraire :

¹³⁴ Henriette Charasson, « La littérature féminine » dans *Vingt-cinq Ans de Littérature Française (Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920)* / Sous la direction d'Eugène de Monfort, t.2, Paris, Librairie de France, 1925, p.77-78.

¹³⁵ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes* / Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p.1644-1645.

¹³⁶ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1688.

Comme j'ai horreur des systèmes, des armatures de fer et que je redoute avant tout les soutenances de thèses, je partirai de moins en moins d'un sujet bâti arbitrairement, d'une affabulation difficilement souple et maniable. Une phrase entendue au hasard, un type humain entrevu ou révélé dans la vie, leur prolongement dans le monde et leur vérité momentanée. Cette fantaisie passionnante de chercheuse de pistes me mènera Dieu sait où !¹³⁷

Ainsi les femmes-écrivains semblent-elles prédestinées à se faire romancières, et à produire de préférence des romans autobiographiques :

Entre toutes les formes littéraires, le roman est, sans aucun doute, celle qui convient le mieux au sexe féminin. Il exige moins d'art que la poésie. Mais la composition, d'autre part, n'en a pas autant de rigueur que celle d'une pièce de théâtre, et, de plus, on peut en faire sans inconvénient une sorte d'autobiographie.¹³⁸

L'attention affûtée du lecteur d'aujourd'hui entendra un net écho de ces croyances alors répandues dans l'ardente plaidoirie de Nathalie Sarraute pour *l'art du roman*, auquel elle consacre un essai sous ce titre. S'adressant en effet à un répondant invisible, qui incarne à l'évidence les certitudes unanimes de l'opinion du temps, la femme-écrivain souligne :

Chacun croit pouvoir entrer dans le roman de plain-pied, sans la moindre préparation. Chacun, en ce qui concerne le roman, a son mot à dire. Cette familiarité un peu condescendante, on ne la trouve jamais à l'égard d'œuvres appartenant à d'autres formes d'art.

Cette prose, que chacun perfectionne à sa manière, elle ne paraît pas être autre chose qu'un véhicule. Elle ne paraît pas avoir d'existence propre, pas de valeur en elle-même. Sa raison d'être, sa fonction, consiste à transmettre... A transmettre le mieux possible quelque chose qui se trouve en dehors d'elle.¹³⁹

Marguerite Yourcenar cherche elle aussi à renverser cette hiérarchie implicite des genres (les uns plus spécifiquement masculins, les autres typiquement féminins), lorsqu'elle retourne comme on le ferait d'un gant l'idée classique de la suprématie de la poésie sur la prose. Il s'agit là en effet d'une opposition habituelle, aux termes de laquelle la première est vue comme une démarche créative d'une grande rigueur, soumise à de nombreuses contraintes formelles, apportant ainsi la preuve de la maîtrise du geste artistique qui caractérise les hommes, tandis que la seconde reste associée à la création intuitive inconsciente, sinon, implicitement, au laisser-aller des femmes-artistes. Or, pour Marguerite Yourcenar, c'est tout le contraire qui est vrai : les jalons formels du texte poétique offrent des points de repère qui facilitent en réalité l'expression, tandis que l'absence de règles fixes et l'incertitude foncière du genre romanesque constituent l'épreuve par excellence du véritable don littéraire :

Presque tous les écrivains commencent, ou commençaient, par écrire des poèmes. Ce qui est très naturel, parce qu'on est soutenu aussi bien que contraint par un rythme. Il y a un élément de chant. Il y a un élément de jeu et de redites, qui rend les choses plus faciles. La prose, c'est un océan dans lequel on pourrait très vite se noyer.¹⁴⁰

On retrouve dans les textes critiques sarrautiens la même revalorisation du genre romanesque : « Le roman est le genre le plus ouvert, le plus libre, le plus apte à se transformer, à prendre toutes les formes possibles. »¹⁴¹ L'on voit bien d'ailleurs que ce qui pourrait ici se lire comme un *ars poetica* des auteurs-femmes ne se limite pas à la seule dimension esthétique, mais est fortement marqué par l'esprit

¹³⁷ Lucienne Favre dans Elie Moroy, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, op.cit., p.55.

¹³⁸ Georges Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », op.cit., p.162.

¹³⁹ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », op.cit., p.1680-1681.

¹⁴⁰ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.54.

¹⁴¹ Nathalie Sarraute, « Littérature aujourd'hui -II », op.cit., p.51.

de revendication des femmes-écrivains : en visant ainsi à la réhabilitation de genres et d'œuvres souvent jugés mineurs, les considérations des femmes-écrivains sur la prose constituent assurément une prise de position bien marquée au sein du champ littéraire :

Comme celui de la poésie, le langage du roman est un langage essentiel. On ne peut que s'indigner de ce rôle que certains veulent lui faire jouer, celui d'un domestique bien stylé, revêtu d'une livrée correcte et élégante, qui fait son service en se rendant le plus discret, le plus invisible possible. Et je me réjouis de l'indignation de certains écrivains devant ce dédain qui relègue le roman loin de tous les autres arts, en fait un art mineur ou pas un art du tout.¹⁴²

Il semble que l'évocation elliptique de « certains » renvoie bien ici à la conviction, partagée par de nombreux hommes de plume, savants et critiques, que le roman serait l'exemple par excellence d'une production littéraire informelle et inessentielle au service d'objectifs extralittéraires, qu'ils soient divertissantes et récréatifs ou instructifs et formateurs. A cela, les femmes-écrivains répondent en soulignant au contraire l'importance pour elles de la mise en forme, de l'élaboration formelle, travail d'autant plus ingénieux et subtil qu'il n'est pas réglementé d'avance par les interdits ou les impératifs normatifs du genre (strophes, rimes et prosodie dans la poésie, dialogues, monologues et didascalies au théâtre, etc.), mais dépend au fond seulement de la pertinence de la ponctuation formelle dont l'auteur habille son récit de la réalité. La profondeur de l'analyse, la netteté de la vision, la cohérence dans l'agencement des composantes textuelles, la rigueur de l'ordre intrinsèque, souvent implicite, qui détermine la composition de l'œuvre, telles sont les qualités littéraires que célèbrent par dessus tout les écrivains-femmes. Ainsi rien d'étonnant à ce qu'elles insistent sur le caractère auto-réflexif du texte, et cherchent à faire valoir l'écart, fruit d'un travail de re-création du réel, entre la forme de la narration et ce qui est narré, mettant ainsi en question les certitudes énoncées tout autant que les procédés mêmes de l'énonciation. Face au cliché de la femme-écrivain ingénue, porteuse d'une parole inspirée et spontanée, nos auteurs mettent ainsi en avant les qualités opposées – l'esprit critique, la mise en abîme dans le texte littéraire de l'expérience spontanée et de la vision naïve des choses, le travail méthodique sur l'architectonique de l'œuvre.

b) Le penchant pour les effusions autobiographiques

Une autre preuve du manque de maîtrise que l'on croit caractéristique des œuvres d'écrivains-femmes est leur incapacité à séparer l'art de la vie, à empêcher toute confusion de la narration (et de ce qui est narré) avec le vécu personnel de l'auteur. La femme-écrivain se révèle ainsi inapte à préserver son texte « littéraire » de l'instantané, du fugitif et du futile. C'est pourquoi son œuvre témoigne surtout de son incapacité à s'arracher au piétinement dans la matière, souvent insignifiante, de sa vie, de son inaptitude à se soustraire à l'impérieuse emprise du moment, du milieu, des sensations ou des sentiments forts. Les femmes-artistes ont le génie du temps présent, des durées courtes, de « petits faits

¹⁴² Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire » dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. II. Pratiques*. Actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle / Sous la direction de Jean Ricardou, Françoise Van Rossum-Guyon, Paris, Union générale d'éditions, 1972, p.27.

vrais » et des anecdotes, des détails minuscules mais pleins de justesse, tout cela mêlé et (con)fondu dans la coulée de leurs écrits autobiographiques.

La prégnance de ces représentations des auteurs féminins nous permet de comprendre l'empressement avec lequel une Marguerite Yourcenar cherchera plus tard à convaincre ses lecteurs que la prise de recul – que ce soit sur le plan temporel/spatial ou intellectuel/analytique – a toujours été partie intégrante de sa démarche littéraire. La femme-écrivain affirmera en effet avoir toujours su s'abstenir de parler du présent, et s'imposer des années de patiente attente avant d'aborder par écrit un événement vécu, afin de laisser au passage du temps et à l'histoire le soin de démêler les choses, d'en faire le tri :

Ce moment présent, qui est tellement court, est aussi tellement vaste, et riche de coordonnées qui nous échappent, il n'y a que le recul qui puisse nous permettre d'en dénombrer quelques-unes. Je crois que j'ai toujours été consciente de cela. Je me suis toujours beaucoup méfiée de l'actualité, en littérature, en art, dans la vie. Du moins de ce que l'on considère comme l'actualité, et qui n'est souvent que la couche la plus superficielle des choses.¹⁴³

Les forces qui amènent les femmes-écrivains à prendre ainsi leurs distances vis-à-vis des événements et expériences autobiographiques ont été rarement mises en lumière d'une façon plus explicite que dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, lorsque celle-ci y évoque les raisons pour lesquelles elle ne souhaitait pas recourir aux souvenirs personnels :

- De retrouver un de mes chagrins? Mais non, à quoi penses-tu ? Un vrai chagrin à moi ? vécu par moi pour de bon... et d'ailleurs, qu'est-ce que je pouvais s'appeler de ce nom ? Et quel avait été le premier ? Je n'avais aucune envie de me le demander... ce qu'il me fallait, c'était un chagrin qui serait hors de ma propre vie, que je pourrais considérer en m'en tenant à bonne distance... cela me donnerait une sensation que je ne pouvais pas nommer, mais je la ressens maintenant telle que je l'éprouvais... un sentiment...
- De dignité, peut-être... c'est ainsi qu'aujourd'hui on pourrait l'appeler... et aussi de domination, de puissance...
- Et de liberté... Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce qui n'est qu'à moi... mais je prépare pour les autres ce que je considère étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces chagrins qui leur conviennent.¹⁴⁴

Cette explication des motifs qui ont guidé l'écrivain est singulièrement révélatrice des dilemmes et des choix qui se présentaient à l'époque aux femmes de lettres. En effet, se maintenir dans ses écrits à bonne distance des sujets autobiographiques permettait de revendiquer une dignité, une liberté et une puissance autrement inaccessibles, surtout si l'on entend par là la reconnaissance de l'auteur en tant qu'écrivain à part entière, plutôt qu'en tant qu'écrivaine censée toujours transcrire, ou plutôt transposer dans l'écriture, son vécu personnel à peine camouflé. La proximité même de ces trois notions (la dignité issue de la reconnaissance publique, le sentiment de puissance et, enfin, celui de la liberté) semble très révélatrice de la position des femmes-écrivains au sein du champ littéraire français du XX^e siècle.

En effet, puisque la transposition des sujets autobiographiques dans le roman est considérée comme une forme de création foncièrement inférieure, par comparaison avec l'idéal de l'invention *ex nihilo* par l'auteur-démiurge, toute allusion à un possible recours au présent immédiat au lieu du passé simple paraît si compromettante que les femmes-écrivains s'empressent de se disculper par avance de

¹⁴³ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, op. cit.*, p.65.

¹⁴⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1985, p.208-209.

cette faute de goût : « je n'ai pas d'objection au temps présent, du moment que le sujet y oblige ou s'y prête. Seulement, c'est infiniment plus difficile ; le coup d'œil nécessaire pour filtrer les événements du moment, au moment même où ils se passent, est extrêmement difficile à acquérir : on tombe dans le journalisme. »¹⁴⁵ Pour parer au danger de sombrer dans cette écriture « inessentielle », superficiellement journalistique, il semble nécessaire de creuser l'écart qui sépare le sujet et l'objet de l'écriture. Ainsi, paradoxalement, même les événements autobiographiques doivent être appréhendés comme s'ils étaient extérieurs à la femme qui écrit, voire comme s'ils lui étaient absolument étrangers. Les archives et les souvenirs familiaux ne sont plus dans ce cas rien d'autre qu'un « excellent champ d'étude, ne fût-ce que parce que, différant en cela des documents historiques bien connus, ils n'ont pas été tirés à hue et à dia par les érudits, de vues et de partis opposés les uns aux autres. »¹⁴⁶

Cette insistance sur la nécessité de séparer nettement le sujet et l'objet du discours vise à prouver au lecteur que le narcissisme féminin est ici dépassé, et que la femme-écrivain peut s'ouvrir à des sujets de société d'importance majeure – deux aptitudes fortement contestées lorsqu'il s'agissait des auteurs féminins. La tendance à mettre l'accent sur la distance de l'auteur vis-à-vis de la problématique traitée dans son œuvre est ainsi révélatrice de la fragilité de la position féminine sur la scène littéraire française de l'époque. Leur situation n'a rien de comparable avec celle de leurs confrères, qui peuvent de leur côté se permettre une toute autre nonchalance, à l'instar d'un Proust ouvrant son immense roman-fleuve – si novateur et audacieux – par une scène célébrant, précisément, la fusion absolue entre la conscience de l'auteur-narrateur et la matière autobiographique de son œuvre :

[...] il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non.¹⁴⁷

C'est justement cette « liberté de s'y appliquer ou non » qui est systématiquement mise en question dès qu'il s'agit des textes écrits par les auteurs-femmes. Face aux réticences à leur accorder ou simplement à leur reconnaître cette pleine liberté dans le recours à la matière autobiographique et à son remaniement, les femmes-autobiographes préfèrent parier sur le dédoublement de l'auteur : dans leurs métacommentaires, elles reviennent instamment sur l'écart qui sépare le travail réflexif de l'écriture de l'entreprise existentielle de vivre. Les rapports que nos femmes de lettres cherchent ainsi à établir entre le vécu autobiographique et la conscience artistique de l'auteur sont ceux d'une matière passive et de la forme qui vient structurer celle-ci.

¹⁴⁵ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.86.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.218-219.

¹⁴⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 2000 (édition initiale chez Grasset 1913, édition modifiée chez Gallimard 1919), p.11.

Cette insistance sur la nature réflexive de l'œuvre nous invite à nous interroger, avec Henri Bergson, sur les raisons qui peuvent amener à accorder ainsi une importance exclusive à la conscience, au détriment des autres formes d'expérience de la vie :

Quels sont, d'autre part, les moments où notre conscience atteint le plus de vivacité ? Ne sont-ce pas les moments de crise intérieure, où nous hésitions entre deux ou plusieurs partis à prendre, où nous sentons que notre avenir sera ce que nous l'aurons fait ? Les variations d'intensité de notre conscience semblent donc bien correspondre à la somme plus ou moins considérable de choix ou, si vous voulez, de création, que nous distribuons sur notre conduite. [...] Si conscience signifie mémoire et anticipation, c'est que conscience est synonyme de choix.¹⁴⁸

La tendance à mettre l'accent sur le rôle de la réflexion et de la conscience dans l'acte de création, tout comme l'insistance sur la nécessité d'interposer une nette distance entre le sujet et l'objet de l'écriture, traduisent ainsi la situation de choix qui caractérise la position des femmes de lettres du XX^e siècle, au carrefour de la littérature féminine et de la littérature tout court : deux voies entre lesquelles il faut trancher. L'affirmation de l'extrême importance d'un recul, d'une distance vis-à-vis du vécu, et la mise en avant d'un travail de construction du sens, dénotent le parti pris de celles qui ont choisi d'être *écrivains* au prix de leur féminité, plutôt que d'être *femmes-écrivains*. Le silence qu'elles choisissent d'affecter quant à leur expérience personnelle leur permet ainsi de couper court à toute approche critique qui voudrait évaluer leurs œuvres à travers une grille de lecture spécifiquement féminine (les qualités intrinsèques de la sensibilité féminine étant semble-t-il bien connues : la complaisance narcissique de la femme, son sentimentalisme, son goût pour les sujets intimistes, sa propension à exprimer des partis pris corporatistes ou/et régionalistes et, enfin, sa tendance à un conservatisme passéiste et moralisateur incompatible avec l'exploration de nouveaux horizons littéraires). Ainsi l'effacement – presque la mort symbolique – de l'auteur biographique devient-il indispensable à la naissance de l'artiste, et le refus de s'inscrire dans la tradition des femmes de lettres permet à un petit nombre d'auteurs-femmes de trouver leur place dans le panthéon des écrivains, intellectuels et autres « grands hommes » qui jouissent pleinement de la reconnaissance de la patrie.

L'examen des clichés et des stéréotypes de la critique littéraire que nous avons entrepris dans ce chapitre nous a donc permis de faire ressortir les principales caractéristiques alors attribuées à la « littérature féminine » : le traitement de sujets autobiographiques d'une portée sociale limitée, la dimension de confession intime de ces écrits, due notamment à l'incapacité des femmes-écrivains à adopter un point de vue surplombant sur les thèmes abordés dans les œuvres, le sensualisme et le sentimentalisme d'un art primitif, ainsi que de nombreux partis pris jamais mis en question, qui font même parfois l'objet d'une vénération quasi religieuse. Ces particularités de la création littéraire au féminin permettent aux textes des auteurs-femmes de remplir une fonction sociale singulièrement importante : en renforçant ainsi le socle des idées et des croyances partagées, les femmes-écrivains participent à la consolidation des fondements de la société. Véritables agents de liaison du corps social,

¹⁴⁸ Henri Bergson, *La conscience et la vie* / Avant-propos de Frédéric Worms, présentation et dossier critique d'Arnaud François, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 2011 (conférence prononcée le 29 mai 1911, publiée initialement en 1919 dans *L'Energie spirituelle*), p.11.

leurs œuvres – autobiographiques, centrées sur la vie domestique et familiale, soucieuses de respecter les usages et les valeurs traditionnelles – jouissent ainsi d’une certaine reconnaissance, quoique limitée, à raison de leur utilité toute pragmatique dans le champ social, qualité qui tient précisément au manque d’ambitions intellectuelles et artistiques des auteurs.

Aussi n’y a-t-il rien d’étonnant que la dévalorisation inhérente à l’idée d’une littérature féminine mineure amène les femmes-écrivains qui souhaitent s’en démarquer à déguiser avec le plus grand soin le fond autobiographique de leurs textes. C’est pourquoi la première partie de la présente recherche sera consacrée à l’examen de ce que nous appellerons ici les « autobiographies détournées » des auteurs-femmes. Nous commencerons donc par tenter d’en esquisser une typologie en passant en revue les œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar ; ensuite, après avoir établi le cadre général et le contexte des différents genres dans lesquels se glisse, sous la plume des écrivains-femmes, un discours de soi déguisé, nous développerons davantage l’analyse de deux exemples particulièrement révélateurs des techniques de dissimulation, de réécriture et de déplacement/refoulement que l’on trouve dans les premiers textes de nos auteurs-femmes. Ainsi nous attacherons-nous à comparer la façon dont Simone de Beauvoir retravaille dans son premier roman (dont l’inspiration autobiographique est consciencieusement occultée) le souvenir de la mort de sa meilleure amie, avec son traitement du même sujet dans l’autobiographie qu’elle rédigera près de vingt ans plus tard. Nous conclurons cette partie consacrée au discours de soi voilé en examinant le double-fond du déni de la représentativité dans *Tropismes* de Nathalie Sarraute. La lecture attentive de cette œuvre nous permettra en effet de mettre en lumière les efforts de l’auteur pour masquer l’expérience autobiographique originelle, qui sous-tendent la poétique de la fragmentation narrative et de la disparition des personnages dans le premier « nouveau roman » de la femme-écrivain.

Chapitre 2 :

La palette des écrits autobiographiques détournés : l'exemple de Marguerite Yourcenar

Peu d'œuvres peuvent se prétendre aussi représentatives des contraintes du champ littéraire que celle de Marguerite Yourcenar. Limités par le volume du présent chapitre, nous nous contenterons ici de relever deux de ces contraintes dont l'élaboration de l'œuvre yourcenarienne se fait l'écho. La première relève de la croyance, générale à l'époque, que les textes de petit format réussissent mieux aux femmes, tandis que les grands panoramas (sociaux, historiques ou psychologiques) doivent être réservés aux plumes masculines. Ainsi serons-nous amenés à constater les effets de ce lieu commun de la critique de l'époque en retraçant les origines de la carrière d'écrivain de Marguerite Yourcenar, et notamment en cherchant à percer le secret de la disparition de son premier roman, *Remous*. Ensuite, travaillant sur les épaves échouées de ce premier projet inabouti, nous nous intéresserons au choix qui a pu présider au sauvetage de tel ou tel des fragments de souvenirs personnels qui devaient faire partie de *Remous*, ce qui nous amènera à examiner de plus près le tabou qui s'attache à l'époque au traitement des sujets autobiographiques, que l'on avait la tendance à associer aux causeries et aux bavardages féminins, ou encore à la propension des femmes à s'abandonner aux confidences personnelles, à leurs petites cachotteries. L'inventaire des autobiographies détournées de Marguerite Yourcenar, qui embrassent la quasi-totalité de sa production littéraire de l'entre-deux-guerres, nous permettra enfin de relever les stratégies utilisées par les auteurs-femmes pour contourner les lois implicites du champ culturel et parler de soi sous le couvert de la fiction romanesque.

A. Un grand vide comme point de départ de la carrière littéraire féminine : autour de la disparition de *Remous*

Dans les interviews et les essais de ses dernières années, Marguerite Yourcenar a indiqué à plusieurs reprises que le projet initial par lequel elle avait véritablement inauguré sa carrière

littéraire¹⁴⁹ était celui qui formerait quarante ans plus tard le germe de son autobiographie. Cette autobiographie originelle aurait fait fonds sur un vaste tableau romanesque, à travers lequel l'écrivain souhaitait représenter, sur l'arrière-plan de l'histoire européenne, la généalogie de sa famille depuis le Moyen Age jusqu'aux années 1920. Force est de constater qu'en effet la description de ce projet inabouti correspond parfaitement à ce qui est devenu *Le Labyrinthe du monde*, rédigé pour sa part dans les années 1970-1980.¹⁵⁰ Or, à en croire Mme Yourcenar, l'écriture de ce premier roman autobiographique avait bel et bien été achevée, au point que le texte en était presque prêt pour publication – mais l'auteur y avait renoncé au dernier moment, décision qui ne paraît pas très claire dans l'argumentation rétrospective de Marguerite Yourcenar : d'une part, elle insiste sur l'état d'achèvement de *Remous* (tel devait être le titre de cette grande fresque d'histoire familiale), qu'il ne lui restait soi-disant plus qu'à faire imprimer – mais d'autre part, dans toutes les évocations ultérieures, Marguerite Yourcenar persiste à nommer ce roman une « ébauche » : « Pour *Remous*, je suis allée plus loin, presque jusqu'à la publication, c'est-à-dire que j'ai fait d'énormes ébauches d'un roman qui aurait couvert plusieurs époques ».¹⁵¹

Cette apparente contradiction dans le raisonnement de l'auteur peut être résolue si on prête davantage d'attention à la fin de la phrase citée : « roman qui aurait couvert plusieurs époques ». En effet, un tel ouvrage panoramique restait à l'époque le privilège exclusif du génie créateur masculin. Dans l'imaginaire collectif, le domaine réservé des femmes-écrivains était celui des ouvrages courts, des petits volumes, couvrant les genres lyriques ou les thèmes de la vie privée. S'agissant d'un auteur-femme, l'ambition d'analyser une réalité extérieure à cet univers domestique (celle du fonctionnement de la société ou de son évolution historique, par exemple) aurait forcément été perçue comme démesurée, et qui plus est, déplacée.¹⁵² C'est pour cette raison que la rédaction de cette copieuse

¹⁴⁹ Ce début véritable vient après les deux recueils de poèmes en prose (*Le jardin des chimères* en 1922 et *Les dieux ne sont pas morts* en 1924) qui relevaient des imitations d'une adolescente plus que les créations indépendantes d'un auteur mûr. De plus, ces deux petits livres ont été publiés à compte d'auteur par le père de l'écrivain fier de son enfant précoce. Il importe de noter le caractère singulier de ce recours à un soutien extérieur dans la carrière littéraire de Yourcenar écrivain, ce qui contribue sans aucun doute au fait qu'elle n'a jamais considéré ces deux volumes – contrairement à tous ses autres textes, y compris les textes inachevés et inédits – comme faisant véritablement partie de son œuvre.

¹⁵⁰ Marguerite Yourcenar évoque abondamment ce premier projet autobiographique, suggérant qu'il n'a jamais été réalisé directement, mais qu'il a alimenté toutes ses œuvres principales et a contribué à la création de tous ses personnages clés (au premier chef, Hadrien et Zénon). Cf. Marguerite Yourcenar *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.213 ; Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, p.241 ; Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.98.

¹⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.57.

¹⁵² L'idée que les capacités intellectuelles des femmes-écrivains ne suffisent pas au travail d'abstraction et de généralisation nécessaires pour un roman complexe et volumineux qui ne se limiterait pas à l'enregistrement subjectif du vécu personnel est très courante à l'époque. L'avis de Paul Valéry est tout à fait représentatif des opinions répandues parmi ses contemporains, et son point de vue exprimé dans la conférence à l'Union Nationale des femmes a été largement soutenu de son temps : « Ceci convenu, on trouve sur-le-champ que *plus un art est abstrait, moins on compte de femmes parmi les personnes qui s'y firent un nom illustre*. [...] Le sentiment n'en peut fournir que la substance. Il faut des facultés de combinaison, et des attentions profondes ; il y faut essentiellement une intuition comme *transcendante* qui embrasse le tout et les parties de l'immense tout, une manière de vision qui compose le spontané et le médité, l'émotion et l'ordonnance, l'humain et l'inhumain, dans une sorte de calcul tout personnel et incommunicable. » Cf. Paul Valéry, « Destin intellectuel de la femme » dans Paule Valéry, *Remarques extérieures*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1929.

Aussi n'est pas un hasard si l'on retrouve dans les textes de Sarraute ce genre d'exhortations révélatrices : « Il faudrait avoir moins peur, oser vous déployer... dans un format plus grand, vous voyez ce que je veux dire... Sinon, vous

chronique familiale a été interrompue presque au terme de son achèvement, et qu'au lieu de publier son épopée autobiographique¹⁵³, ce qu'elle finirait par faire quatre décennies plus tard avec *Le Labyrinthe du monde*, Marguerite Yourcenar a fragmenté le vaste ensemble originel, dont en tant que femme elle ne se croyait pas capable de tenir le souffle, pour en extraire quelques histoires particulières et les traiter séparément dans trois courtes nouvelles centrées sur un seul personnage. Cette forme littéraire plus concise et supposée plus facile semblait mieux convenir à l'auteur-femme. L'autocensure ainsi effectuée sur le texte déjà écrit est apparente dans les souvenirs de Marguerite Yourcenar concernant ces débuts littéraires :

Et puis, quand j'ai relu cette ébauche, à l'âge de dix-huit ans, je me suis rendu compte que cela ne tenait pas debout, que les lacunes étaient formidables et que je n'aurais pas pu les remplir. Je ne connaissais pas assez l'Histoire. Alors j'ai tailladé dans tout cela, et j'en ai gardé trois nouvelles qui ont paru en 1934 : c'était *La mort conduit l'attelage*.¹⁵⁴

Il est d'ailleurs très significatif que, toute maniaque qu'elle pût être en matière d'archives personnelles (l'écrivain conservait soigneusement non seulement ses brouillons, mais aussi ses notes et ses matériaux de recherches préparatoires, publiés plus tard dans deux copieux volumes des « Sources »¹⁵⁵), Marguerite Yourcenar a tout simplement détruit le texte de ce premier ouvrage autobiographique qui avait l'ambition d'être également une vaste épopée historique et familiale. Interrogée par Matthieu Galey sur les raisons d'une suppression aussi radicale de cette œuvre de jeunesse, Marguerite Yourcenar tirera prétexte de ses qualités stylistiques inférieures pour justifier ce geste (auto-)destructeur.¹⁵⁶ L'explication est d'autant plus improbable que la technique de travail de Marguerite Yourcenar consiste précisément dans les multiples réécritures du texte initial, pour refaçonner patiemment jusqu'à la perfection chaque phrase écrite.¹⁵⁷ Ce travail constant de réécriture ne s'arrête pas même après la publication de l'œuvre, l'écrivain revenant souvent sur le texte au moment d'en éditer une nouvelle version, qui serait ainsi encore un peu plus proche de l'idéal visé. C'est pourquoi en règle générale, plutôt que d'éliminer un passage ou d'abandonner un sujet, Marguerite Yourcenar les retravaille dans une édition ultérieure ou dans un nouveau projet.¹⁵⁸ D'autre

comprenez, ça ne vaudrait pas la peine... » Cf. Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1973 (première édition 1968), p.78.

¹⁵³ « [...] j'avais ébauché à vingt ans un immense roman historique qui aurait contenu, très transformées par ma fantaisie, toutes les générations de ma famille » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op.cit.*, p.213.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.58.

¹⁵⁵ Marguerite Yourcenar, *Sources / Texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones*, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999 ; Marguerite Yourcenar, *Sources. II / Texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones*, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999.

¹⁵⁶ « - *Mais pourquoi brûler ces premières versions ?*

Le moyen le plus sûr de se débarrasser de quelque chose qui n'est pas bon, c'est encore de le détruire. »

Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op.cit.*, p.61.

¹⁵⁷ Marguerite Yourcenar elle-même est pleinement consciente de son obsession de la réécriture, qu'elle essaye de justifier dans la préface à la réédition de ses nouvelles de jeunesse, une fois de plus modifiées : « Je tiens à parler plus longuement des quelques corrections apportées à ce texte, ne fût-ce que pour répondre d'avance à ceux qui croient que mon temps se passe, de façon maniaque, à tout refaire et à tout changer. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule*, *op.cit.*, p.251.

¹⁵⁸ A part des *Feux* et des *Songes et les sorts* (et pour des raisons qu'on traitera dans la deuxième partie de ce chapitre), Marguerite Yourcenar a révisé **toutes** ses œuvres autobiographiques de la première période : les corrections apportées allaient des changements stylistiques (tels étaient les cas d'*Alexis* de 1929, revu en 1952, des *Nouvelles orientales* de 1938,

part, les faits parlent d'eux-mêmes : même certains textes de jeunesse encore plus anciens, inédits du vivant de l'auteur, ont été pieusement conservés comme en attente d'une publication posthume, qui sera d'ailleurs effectuée par Josyane Savigneau, amie et biographe attitrée de Marguerite Yourcenar.¹⁵⁹ De toute évidence, parmi tous les textes de cette période marquée pour l'écrivain par des œuvres à la dimension autobiographique latente, *Remous* est le seul qui soit condamné à ne laisser aucune trace.

Or, à force de scruter attentivement les commentaires que Marguerite Yourcenar elle-même émet au sujet de cette disparition, on peut finir par entrevoir dans la destruction de *Remous* une intention délibérée de rétablir le plein contrôle de l'auteur sur l'œuvre et ses interprétations : « Chose curieuse – là je puis parler, personne ne me démentira, puisque je suis seule à avoir lu ces textes ». ¹⁶⁰ Le désir d'être la seule à connaître le texte de départ pourrait en effet s'expliquer par le fait que les trois nouvelles que Marguerite Yourcenar a ouvertement reconnues être extraites de *Remous* ne sont pas en réalité les seuls ouvrages tirés de ce projet autobiographique initial. Ainsi doit-on constater, si l'on regarde de près les autres œuvres de la même période, qu'au moins trois autres textes de cette époque rentrent parfaitement dans le cadre des *Remous* : ce sont d'une part les deux romans de l'entre-deux-guerres les plus célèbres de l'auteur (*Alexis* et *Le coup de grâce*) et, d'autre part, un de ses tous premiers textes acceptés à la publication (il s'agit du *Premier soir*, une nouvelle qui raconte toute l'histoire du mariage de ses parents à travers le récit du premier jour de leur voyage de noces).

Ainsi nous apparaît-il que la quasi-totalité de la production littéraire de l'écrivain durant cette période serait en fait issue des fragments du premier livre autobiographique détruit par l'auteur. Or ce simple fait vient largement démentir ou contester l'image de soi que Marguerite Yourcenar cherchait à imposer tout au long de sa carrière d'écrivain : en effet, l'écrivain qui se voulait indépendant du conditionnement externe et dédaigneux des normes et usages de la société¹⁶¹ apparaît dans ce cas de figure comme un individu au contraire qui se plie aux régulations du champ littéraire, et même du marché éditorial, en acceptant de réaliser à la place de l'ambitieux panorama historique et social une série d'ouvrages de petit format sur des sujets touchant à la vie privée (car il est évident qu'à la seule exception de *Remous*, tous les autres ouvrages remontant à ses débuts littéraires se conforment à l'impératif du petit format intimiste).¹⁶²

retouchées en 1963, et du *Coup de grâce* de 1939, retravaillé en 1953) à l'écriture d'une deuxième version considérablement différente du texte de départ pour le *Denier du rêve* (dont le texte initial date de 1934, et la seconde version de 1959) ou même à l'écriture d'un texte entièrement neuf : ainsi, le contenu de *La mort conduit l'attelage* de 1934 se retrouve-t-il transformé dans *Anna, soror...*, *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, et les thèmes de deux premiers recueils poétiques sont retravaillés tout à fait différemment dans *Les charités d'Alcippe* en 1956.

¹⁵⁹ Cf. Marguerite Yourcenar, *Conte bleu ; Le premier soir ; Maléfice*, Paris, Gallimard, 1993 (édition de travail 2002).

¹⁶⁰ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.59.

¹⁶¹ « [...] je suis de nouveau gênée par des transpositions inutiles, et surtout par des coupures sur lesquelles l'auteur attire lui-même l'attention en les signalant en marge. Ou ce qu'il écrit est beau et valable, et alors il devait le garder, sans s'arrêter aux craintes, aux pudeurs, qu'elles fussent patriotiques ou sexuelles ; ou ces morceaux étaient sans valeur, et alors pourquoi en signaler l'absence ? » Cf. *Ibid.*, p.253.

¹⁶² Plus tard, en parlant d'*Alexis* dans l'un de ses interviews à Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar va faire cet aveu partiel : « Ce livre "intimiste" était écrit en réaction contre mes immenses projets antérieurs. [...] Pour la première fois,

Ces mêmes ouvrages témoignent également de la soumission de Marguerite Yourcenar à une autre exigence majeure que le champ littéraire de l'époque adressait aux écrivains-femmes. En effet, la déconsidération systématiquement attachée à la lecture biographique des textes des auteurs-femmes devait inciter ces dernières à écarter avec soin la moindre connotation autobiographique de leurs œuvres. Lorsqu'il survient sous la plume de l'auteur féminin, l'autobiographisme est en effet perçu comme synonyme de l'inaptitude à dépasser les limites de l'expérience personnelle pour nourrir une vision du monde transcendante, sans rapport avec les préoccupations quotidiennes.¹⁶³ Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que la crainte d'être (dé)considérées comme « autoresses » romançant leur propre vécu intervienne instamment dans l'élaboration des textes écrits par les femmes : « Comme tout le monde, j'ai souvent pensé à écrire un jour un volume de souvenirs intimes : quelques scrupules, trop évidents pour tous les esprits bien faits, me détournent d'avance de ce projet que seule l'âme la plus affermie, ou la plus dure peut-être, pourrait exécuter sans mensonges. »¹⁶⁴

Chez Marguerite Yourcenar, l'appréhension de se voir classée parmi les femmes de lettres, que l'on a tendance à se figurer sous les traits des salonnières, dont l'expérience est limitée à l'espace domestique et aux routines mondaines – puisque telle est précisément l'image caricaturale d'une Mme de Sévigné ou d'une Mlle de Scudéry sous le regard acerbe d'un Barbey d'Aureville¹⁶⁵, préjugé partagé par les contemporains comme les successeurs de ce dernier –, cette appréhension donc atteint un point où l'autobiographique se voit par définition banni de la création littéraire :

Cette obsession française du « culte de la personnalité » (la sienne) chez la personne qui écrit ou qui parle me stupéfie toujours. Oserais-je dire que je la trouve affreusement petite-bourgeoise ? Je, moi, me, mon, ma, mes... Ou tout est dans tout, ou rien ne vaut la peine qu'on en parle. Pour mon compte, dans une réunion dite « mondaine », je m'écarte aussi discrètement que je peux de la dame qui m'apprend qu'elle aime beaucoup les marrons glacés, « ses » confiseries favorites, ou du monsieur, généralement sénile, qui se montre disposé à me raconter « ses » aventures d'amour. Le public qui cherche des confidences personnelles dans le livre d'un écrivain est un public qui ne sait pas lire.¹⁶⁶

Dans la perspective de Marguerite Yourcenar, la notion même du *personnel* est en soi si compromise que toute expérience qui se présente comme autobiographique *stricto sensu* devrait d'emblée être exclue du champ d'activité d'un auteur sérieux. Pourtant, paradoxalement, c'est bien le vécu individuel qui constituait la matière première de la vaste majorité des œuvres de jeunesse

j'essayais de me concentrer sur un récit aux bornes très resserrées, mais allant aussi loin que je le pouvais dans la psychologie du personnage. » Cf. *Ibid.*, p.66.

¹⁶³ C'est ainsi que Yourcenar autobiographe (d)évalue le texte d'une nouvelle ébauchée par sa mère : « Fernande déjà mariée s'était livrée à une composition littéraire assez lamentable : c'était une nouvelle romanesque ayant pour cadre un vieux baron breton (Mme de C. ne connaissait pas la Bretagne) et décrivant tout au long la jalousie d'une seconde femme pour la première épouse, dont le fantôme la hantait. Monsieur de C. y prenait l'aspect d'un sportsman pourvu du chic britannique. Je ne juge pas Fernande sur ce petit morceau, qui témoignait surtout du besoin de romancer sa propre vie. » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, p.57). Ici, la sentence finale « je ne juge pas » ne sert qu'à atténuer à peine le jugement péremptoire de l'autobiographe : les écrits de Fernande sont médiocres, et la preuve en est justement le désir qui s'y marque de romancer le vécu personnel de l'auteur.

¹⁶⁴ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts* dans Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991 (édition originale 1938), p.1541.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet : Jules Barbey d'Aureville, *Les Bas-Bleus*, Genève, Slatkine reprints, 1968 (première publication 1878).

¹⁶⁶ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op.cit.*, p.218.

yourcenariennes. Bien plus, les enjeux personnels apparaissent à l'époque comme la force motrice dominante de son écriture. La contradiction entre l'inspiration autobiographique qui transparait à l'évidence dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et le peu de prestige accordé à l'écriture de soi au sein du champ littéraire français aboutit à toute une gamme de textes autobiographiques détournés, où le personnel se laisse raconter à des degrés très divers dans les ouvrages « littéraires », et où les moyens les plus variés sont mis en œuvre pour faire passer les réalités autobiographiques pour des fictions romanesques.

B. L'autobiographique déguisé en romanesque : la typologie des mystifications littéraires de Marguerite Yourcenar

Ainsi tenterons-nous, dans la suite de ce chapitre, de proposer une classification des principaux modes de présence de l'autobiographique détourné dans les textes yourcenariens de l'entre-deux-guerres. La plus importante ligne de séparation passe au niveau thématique entre deux groupes de textes autobiographiques – ceux qui relatent la vie de Michel de Crayencour, le père de l'écrivain, d'une part, et ceux d'autre part qui mettent en scène la vie de la narratrice elle-même.

a) L'autobiographique extradiégétique : la part de la mémoire collective dans l'histoire personnelle

Au premier groupe appartiennent trois œuvres qui mettent en récit les expériences charnières qui ont marqué la vie de la personne la plus proche de l'écrivain, son père, et qui sont en même temps des jalons essentiels dans la constitution de l'identité personnelle de l'auteur-femme. Il s'agit, d'une part, de décrire le point d'origine symbolique (le mariage parental mis en scène dans *Le premier soir*), et, d'autre part, de rendre compte de l'histoire mythique du grand amour de Michel envers Jeanne de Vietinghoff et du ménage à trois qui réunissait, entre 1907 et 1909, Michel, Jeanne et le mari bisexuel de celle-ci, Conrad de Vietinghoff (*Alexis ou le traité du vain combat*, 1929, et *Le coup de grâce*, 1939). Si le premier épisode figure les relations entre les parents biologiques de la narratrice, le deuxième cherche à reconstruire un passé de famille légendaire, tout en tissant simultanément les fils du « roman familial » de façon à réunir les fragments éclatés de la famille réelle (Michel, veuf de son épouse) et de la famille adoptive (Jeanne, mère par substitution de la narratrice, et son mari-artiste androgyne).

Il est important de préciser qu'au moment de leur rédaction, ces récits rendaient compte des événements qui venaient à peine d'être racontés à Marguerite Yourcenar par son père septuagénaire, à la veille de sa mort dans une clinique de Lausanne le 12 janvier 1929. Que le vécu représenté dans ces œuvres ne relève donc pas de l'expérience autobiographique au sens strict, c'est là un fait qu'il ne faut pas négliger. Pour autant, la notion de l'autobiographique est en elle-même très complexe et n'est nullement réductible à la seule participation directe du sujet aux événements relatés. La difficulté de

définir l'autobiographique résulte en effet de la complexité du concept de « soi ». ¹⁶⁷ Ayant absorbé par l'intermédiaire de récits oraux et écrits un certain nombre d'expériences vécues par les autres, le « soi » est plus large, plus ample que le « je », qu'il déborde souvent. Partant, si, comme le suggère Maurice Halbwachs, on aborde la notion de l'« autobiographique » par le biais de la mémoire du sujet, on se verra obligé de reconnaître que *la réalité subjective* est plus vaste que *la réalité du sujet*. ¹⁶⁸

C'est pourquoi les souvenirs confiés à la fille par un père mourant ne relèvent pas pour celle-ci des vagues histoires d'un passé révolu. Bien au contraire, ces récits qui, pour la première fois depuis la petite enfance de l'écrivain, évoquent la femme qui avait remplacé auprès de son père sa mère morte en couches, revêtent à ses yeux une singulière importance : ainsi Jeanne Vietinghoff, perdue de vue plus de vingt ans auparavant, émerge-t-elle subitement du silence dont la famille de Crayencour avait entouré tout souvenir d'elle, et jusqu'à l'évocation de son nom, afin que Michel puisse jouir d'une toute dernière occasion d'expliquer à sa fille ce roman fougueux et étrange qui avait vu cohabiter les deux familles dans une villa d'été à Schveningue avant de se terminer par une rupture douloureuse à la suite du refus de Jeanne d'abandonner son mari.

L'apparition de ce spectre ressuscité de sa petite enfance a dû bouleverser Marguerite Yourcenar pour qui Jeanne, objet de l'amour chevaleresque de son père, était à jamais restée à la fois l'incarnation de l'idéal féminin, ¹⁶⁹ le modèle en matière de liberté intérieure de la femme ¹⁷⁰ et la figure de la mère rêvée que l'écrivain n'avait jamais eue en vrai. ¹⁷¹ Ainsi, comprendre les relations entre Michel et Jeanne, entre la figure paternelle et cette autre liée à lui, devient pour Marguerite Yourcenar une entreprise essentielle, et dont les enjeux autobiographiques et identitaires sont de la plus haute importance. Reconstruire la chronique de leur liaison égale pour l'écrivain remonter à ses propres sources, restituer l'histoire de ses origines, voire de l'origine du « soi » ¹⁷², et rassembler en un tout

¹⁶⁷ Pour la question de la constitution et des frontières du «soi» voir : Alain de Libera, *Archéologie du sujet*, Paris, Editions Joseph Vrin, 2007 ; Jean-Claude Kaufmann, *Ego : pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001 ; Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004 ; Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁶⁸ Voir à ce sujet : Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* / Avec la postface de Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1994 (édition initiale 1925).

¹⁶⁹ Le degré d'idéalisation pieuse de Jeanne se voit dans le *Tombeau de Jeanne Vietinghoff*, texte destiné à glorifier et à rendre immortelle l'image de la bien-aimée du père de Marguerite Yourcenar. Cf. Marguerite Yourcenar, « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit.

¹⁷⁰ Selon l'interprétation de Marguerite Yourcenar, Jeanne quitte Michel précisément au moment où elle comprend que « ce qu'il veut d'elle est la suppression de la personne elle-même, des innombrables riens qui la font ce qu'elle est. » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1990, p.193.) Cette décision devient pour Marguerite Yourcenar l'exemple de la liberté de la femme qui choisit elle-même son destin et défend le droit d'être son propre maître.

¹⁷¹ Seule amante de Michel qui prêtait attention à sa fille et prenait soin d'elle, Jeanne s'est vue tout de suite installée dans la place vacante de la mère. Ainsi, dans *Quoi ? L'Eternité*, la petite excursion vers la mer que Jeanne organise pour son fils Axel et la petite Marguerite est immédiatement réinterprétée comme le moment symbolique de l'adoption : « C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, que je préfère imaginer ce beau visage penché sur moi, cette voix plus douce que celle de Barbe, cette étreinte de doigts intelligents et légers. » (Cf. *Ibid.*, p.123).

¹⁷² L'importance singulière de Jeanne pour la construction des repères identitaires de sa « fille adoptive » se manifeste clairement dans ce type de constats : « Ces quelques phrases de Jeanne, transmises comme malgré soi par cette voix d'homme, me montraient le chemin. D'autres encore, et d'autres exemples plus émouvants que tous les conseils, me parvinrent plus tard. Je serais sans doute très différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m'avait formée. » Cf. *Ibid.*, p.249.

cohérent les fragments du passé pour fonder sur cette base une autoreprésentation solide et ferme. C'est pourquoi peu après la mort du père, Marguerite Yourcenar se lance à la recherche de Jeanne, rencontre qu'elle décrira plus tard dans un roman de voyage initiatique.¹⁷³ Ainsi va-t-il de soi, pour Marguerite Yourcenar, que la réécriture des souvenirs paternels a valeur d'entreprise autobiographique. Il s'agit en effet d'une sorte d'anamnèse au sens grec du terme, à savoir la remémoration du soi existant avant le surgissement de la conscience du sujet. Dans le cas de Marguerite Yourcenar, cet acte de se ressouvenir signifie la réappropriation d'une partie de son passé, jusque-là passée sous silence, et la réintégration de ce savoir oublié, occulté, dans l'image de soi de l'écrivain-femme.

C'est aussi pour cette raison que la mise en récit des souvenirs paternels est presque immédiate dans l'écriture de Marguerite Yourcenar. Or, en dépit de la rapidité de la fixation littéraire de ces histoires de famille, le travail n'a rien de bâclé, et la femme-écrivain fait preuve d'une ingéniosité impressionnante dans le déploiement de diverses stratégies de déguisement de l'autobiographique détourné :

➤ *Le travestissement des personnages autobiographiques*

Le travestissement des personnages autobiographiques est la première de ces techniques qu'il nous faut mentionner, d'autant plus que ses origines sont singulièrement évocatrices dans le cas de Marguerite Yourcenar.

Or, avant d'avancer plus loin sur ce terrain, il convient d'attirer l'attention sur l'extrême importance de la dimension dialogique de la réinvention de soi qui fait suite à l'assimilation des souvenirs familiaux par l'auteur-narratrice. En effet, nous ne pouvons nous permettre d'ignorer que l'écriture autobiographique détournée joue le rôle de moyen de communication dans les échanges indirects, intertextuels et allusifs entre une Yourcenar auteur et son père, qui se trouve être à la fois le personnage et la source d'informations de ses récits. Cet étrange dialogue est une conversation toute en détours qui se poursuit par le biais des échanges autour des textes autobiographiques voilés. C'est ainsi qu'au cours de la rédaction d'*Alexis*, Marguerite Yourcenar en lit des extraits à Michel, espérant, bien davantage que de recueillir son avis critique – à savoir, s'assurer de son approbation. Suite aux remarques du père, la fille « rectifie » d'ailleurs le récit des événements. Ainsi pas à pas l'histoire *se* tisse, *se* raconte : à travers le travail de la construction d'images et de figures *vraisemblables* des protagonistes, le père et la fille rédigent et fixent ensemble par écrit la version commune de leurs souvenirs de Jeanne et de Conrad Vietinghoff.

Cette mise en commun textuelle du passé crée un terrain d'entente entre le père et la fille. Progressivement, du silence émergent aussi les autres spectres qui hantait la mémoire de Marguerite Yourcenar : le souvenir de la mère adoptive, Jeanne, appelle l'interrogation sur la mère biologique,

¹⁷³ Cf. Marguerite Yourcenar, *La nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931.

Fernande, morte dix jours après la naissance de l'écrivain. Or jusqu'à présent, Marguerite Yourcenar n'avait reçu de son père que les renseignements les plus généraux et insignifiants sur la personne de la défunte.¹⁷⁴ D'autre part, du point de vue de Michel, le récit de l'histoire de sa grande passion pour Jeanne, passion qu'il confie à sa fille, l'oblige à poursuivre les confidences pour s'expliquer sur les liens qui, bien qu'ils ne fussent pas des liens d'amour, le liaient à son épouse légitime, la mère de Marguerite Yourcenar.

Pour répondre à cette question sous-jacente, le dialogue doit se poursuivre dans les interstices des textes que s'échangent le père et la fille. La réplique suivante, dans cette conversation allusive qu'ils mènent ensemble, appartient à Michel, et prend justement la forme d'un nouvel ouvrage autobiographique détourné. En effet, suite à la lecture d'*Alexis*, le père de l'écrivain lui présente un texte qu'il dit être l'ébauche du premier chapitre du roman qu'il avait commencé à rédiger en 1904, mais n'avait jamais mené à son terme. Dans les *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar elle-même fait remarquer le caractère inhabituel, sinon extraordinaire qu'aurait revêtu une telle entreprise pour son père : « A part une traduction de quelques poèmes, c'était le seul ouvrage littéraire qu'il eût entrepris. »¹⁷⁵ Or il apparaît que le « seul ouvrage littéraire » de Michel n'est autre que la description romancée de la première journée de son mariage avec Fernande – l'histoire en est relatée, bien évidemment, du point de vue du jeune marié qui observe et évalue son épouse, tout en réfléchissant, parallèlement, sur les raisons d'être de ce mariage. Ce récit « inachevé », le père le soumet à la fille en suggérant, si l'envie lui vient, d'en terminer la rédaction et de le publier sous son nom.¹⁷⁶

Quelques décennies plus tard, quand Marguerite Yourcenar racontera cet épisode dans son autobiographie, elle le décrira comme une sorte de « jeu » de société, c'est-à-dire un loisir certes à la fois intelligent et amusant, mais de caractère foncièrement ludique, et dépourvu de ce fait d'implications sérieuses pour les deux écrivains. Mais le texte des *Souvenirs pieux* trahit ici son auteur, nous laissant entrevoir ce que la femme-écrivain pense vraiment : le véritable enjeu de cette écriture autobiographique à deux consistait en effet à (ré)inventer par écrit un passé commun, en parvenant, au fil des rédactions et retouches successives, à une vision partagée, sinon consensuelle, du mariage de raison parental. Pour le père et la fille de la lignée Crayencour – famille baignant dans une culture toute victorienne du non-dit, du silence et de la discrétion –, la rédaction croisée de cette nouvelle devient un moyen de s'expliquer et se comprendre de façon indirecte, d'accéder au « tout dire » rousseauiste (ou au « tout *se* dire ») sans justement rien dire explicitement. Issue du questionnement de la fille, cette œuvre à quatre mains s'inscrit dans le cadre d'un dialogue où les interlocuteurs échangent non pas des répliques de vive voix, mais des textes écrits dont l'arrière-plan ou le fond

¹⁷⁴ « cette mère dont je ne savais presque rien, dont mon père ne m'avait jamais montré l'image ». Cf. Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux, op.cit.*, p.43.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.283.

¹⁷⁶ La publication du récit remonte à décembre 1929, l'année même de la mort de Michel de Crayencour. Cf. Marguerite Yourcenar, « Le premier Soir », dans *Revue de France*, décembre 1929, tome 6, n°23.

autobiographique est convenablement voilé. Que le soi-disant « seul ouvrage littéraire » de Michel fasse justement partie intégrante de cet échange communicatif mené par l'entremise des textes autobiographiques, et que par conséquent la rédaction par Marguerite Yourcenar du *Premier soir*, qui reprend le même matériau, trouve son explication et sa raison d'être dans la situation communicative au sein de la famille, cela n'échappe pas à l'autobiographe : « Pas plus que Michel ne s'étonnait de me voir écrire les confidences d'*Alexis*, il ne trouvait rien d'incongru à mettre sous ma plume cette histoire d'un voyage de noces 1900. »¹⁷⁷

Les co-auteurs n'ignorent pas que la réécriture présuppose l'appropriation de l'expérience étrangère, assimilée à soi par l'auteur dans l'acte de l'écriture.¹⁷⁸ Qui plus est, cette appropriation est même l'objectif essentiel de toute l'entreprise, comme le déclare Michel avant même le début du « jeu » :

Je refusai, pour la simple raison que je n'étais pas l'auteur de ces pages. Il insista :
- Tu les feras les tiennes en les arrangeant à ton gré.¹⁷⁹

De fait, la représentation du couple parental sous la plume de Marguerite Yourcenar témoigne du succès, au bout du compte, de la stratégie choisie par Michel : non seulement Marguerite Yourcenar accepte de considérer (et de montrer) l'histoire des jeunes mariés du point de vue du père (Georges de... dans le récit), dont elle fait l'unique narrateur du *Premier soir*, mais elle se fait presque plus royaliste que le roi, adoptant si bien la perspective paternelle qu'elle en grossit le trait, attribuant volontiers à la figure maternelle des aspects caricaturaux. Le principal objet de moquerie est l'absence chez la jeune femme de tout avis personnel et sa « bonne » volonté de partager les vues de son mari. La focalisation de la narration est ici significative. Marguerite Yourcenar dépeint la jeune épouse du *Premier soir* comme une chose-en-soi kantienne : sa vie intérieure échappe complètement au narrateur, on ne peut la déchiffrer et la décrire qu'à l'aide de déductions, à partir des objets et des éléments de comportement observés par une conscience extérieure. Toute herméneutique du sujet est donc exclue, et Marguerite Yourcenar auteur envisage l'épouse anonyme de ce récit comme objet d'une étude physiologique, elle la soumet à une sorte de vivisection de façon à faire ressortir de son portrait les habitus déterminés par le temps, la nationalité, la classe sociale, le sexe, l'éducation, l'entourage. Ainsi, le personnage de la mère dans *Le Premier soir* est-il moins un caractère plein, doté d'une vie intérieure, qu'un assemblage des traits qui pourraient la définir sociologiquement, et qui doivent ici compenser l'absence d'individualité.

¹⁷⁷ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op.cit., p.284.

¹⁷⁸ A ce sujet voir : Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 2001; *Pratiques de réécritures, l'autre et le même / Etudes réunies par Chantal Foucrier et Daniel Mortier*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2001 ; Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 ; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New-York - Oxford, Oxford University Press, 1997.

¹⁷⁹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op.cit., p.284.

En outre, ces traits sont loin d'être tous flatteurs et méritoires : sous la plume de Marguerite Yourcenar, le portrait de la jeune épouse de Michel devient une collection d'idées reçues sur la femme et ses figures stéréotypées dans l'imaginaire de l'époque¹⁸⁰ : la jeune fille innocente et pure ; la femme au foyer, incapable de prendre part aux échanges intellectuels ; la poursuite fantomatique du grand Amour, qui meuble le quotidien en l'absence d'autres intérêts et préoccupations ; les amants que l'on prend pour se distraire et fuir l'ennui ; la maternité vécue comme une vocation naturelle ; l'éducation des enfants, auxquels la femme ne peut transmettre les connaissances, les valeurs ou les opinions qu'elle ne possède pas elle-même. Le personnage de Michel, lui aussi, change au fil du récit, et la direction que prennent ces changements n'est pas moins parlante. Si l'on suit en effet l'interprétation de Marguerite Yourcenar, le protagoniste masculin de la nouvelle est de prime abord un être supérieur, un libre penseur et un artiste, qui s'avilit au contact de la quotidienneté prosaïque qu'incarne sa jeune épouse :

Il comprenait qu'il aurait maintenant à s'intéresser à cette famille qui n'était pas la sienne, - lui qui s'était vanté si longtemps de n'en avoir aucune ; qu'il s'émouvrait de leurs deuils, se réjouirait des promotions ou des naissances, que chacun de ces impondérables, avec lesquels il entrerait en contact, le modifierait si peu que ce fût, et qu'ainsi qu'il arrive à de très vieux époux qui finissent par se ressembler comme un frère à une sœur, il prendrait les tics de ces gens, leurs manies culinaires, et peut-être leurs opinions politiques. [...] Comme un nageur décidé à se laisser couler à fond s'abandonne, avec une sorte de douceur, à la succion de l'eau, il avait l'impression de se laisser aller mollement à cette vie ordinaire, facile, qui suffisait aux autres.¹⁸¹

Il est facile de reconnaître dans ce portrait familial peint par Marguerite Yourcenar les éléments du mythe romantique (repris ensuite par les modernistes) de l'artiste qui dépérit, sinon meurt, en se heurtant à la banalité de la vie ordinaire. Le recours à ce mythe très puissant dans l'imaginaire de l'époque permet à l'écrivain de replacer le contenu autobiographique dans des schémas cognitifs et axiologiques courants. Ainsi le jugement à porter sur cette couche du passé semble-t-il aller de soi. En effet, sous l'éclairage de ce mythe romantique, il paraît évident que l'auteur(-autobiographe) se range du côté du père, soutenant ce dernier dans la contestation des idées reçues, des banalités et des routines qu'incarne dans la nouvelle le personnage autobiographique de la mère. Ainsi, au niveau métadiscursif, la réécriture de l'histoire du couple parental atteste qu'à l'issue de ce dialogue intertextuel allusif entre Michel et Marguerite de Crayencour, les sceaux des secrets de famille sont rompus, le père est interrogé, jugé et acquitté pour son attitude à l'égard de Fernande, et c'est bien le travestissement des personnages autobiographiques qui permet à l'auteur-femme d'aborder dans les œuvres « de fiction » certains sujets qui seraient autrement restés tabous.

¹⁸⁰ Le glissement du singulier au pluriel, de l'image concrète de cette incarnation romanesque de Fernande aux lieux communs sur les femmes est extrêmement révélateur. Il se manifeste nettement par exemple dans un passage comme celui-ci : « Il se demanda ce qu'elle pensait, Pensait-elle à cela ? Ou, pour mieux dire, pensait-elle ? Tant de femmes ne pensent à rien. Etait-elle vraiment assez simple pour attendre de la vie la révélation d'un secret, quand elle ne nous apporte que d'incessants rabâchages ? Finirait-elle par implorer d'un amant le bonheur qu'il ne lui aurait pas donné, qu'un autre ne lui donnerait pas non plus, parce qu'il ne le posséderait pas ? Se figurait-elle que l'on a dans son portefeuille le bonheur, comme un chèque qu'il ne s'agit que d'endosser ? » Cf. Marguerite Yourcenar, *Conte bleu ; Le premier soir ; Maléfice*, *op.cit.*, p.44.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.52.

➤ Le récit autobiographique à double-fond

Hormis l'importance que ces histoires d'amour paternelles revêtent pour le « roman familial » et donc pour la genèse du « soi » de l'auteur, la réécriture des souvenirs de Michel semble investie pour Marguerite Yourcenar d'une dimension plus personnelle et plus déterminante encore. C'est ainsi qu'au-delà de cette première couche ou strate d'éléments autobiographiques (que nous avons pu voir déployée dans *Le premier soir*), on peut découvrir dans certaines de ses œuvres ce que nous serions tentés d'appeler « l'autobiographisme au second degré » de l'auteur-femme. En effet, en sus du travestissement romanesque des personnages autobiographiques dans *Alexis* (Conrad et Jeanne Vietinghoff devenus Alexis et Monique dans *Le Traité du vain combat*) et *Le coup de grâce*¹⁸² (le cousin de Conrad en Courlande y devient l'officier prussien d'origine balte Erich von Lhomond), ces personnages masculins, déjà déguisés, servent également à l'auteur(-autobiographe) d'écrans lui permettant de projeter sur eux le récit d'une expérience personnelle qu'une femme-écrivain française de l'entre-deux-guerres ne pouvait pas raconter en son nom propre : il y a donc ici un double déguisement autobiographique, où sous le masque des personnages de « fiction » on retrouve, au premier degré, l'entourage familial de Marguerite Yourcenar, et au second degré, une projection intime de l'écrivain lui-même. L'expérience interdite, indicible et taboue, est ici l'homosexualité féminine¹⁸³, sujet que malgré le succès d'une Colette, aucune romancière sérieuse ne se serait risquée à aborder même sous la forme romanesque, de peur d'être assimilée aux auteurs des ouvrages libertins, grivois ou tout simplement scabreux qui constituaient alors le contexte littéraire dominant du récit ce type d'expérience.¹⁸⁴ C'est pourquoi, n'ignorant pas que la censure de la société est bien moins rigoureuse pour ce qui est de l'évocation des débauches masculines, Marguerite Yourcenar préfère dissimuler les événements de sa propre vie derrière l'écran des personnages masculins empruntés aux souvenirs paternels.¹⁸⁵ En outre, afin de s'assurer que son œuvre soit prise au sérieux, Marguerite

¹⁸² Ce roman raconte l'histoire du « désir interdit » qu'un des cousins de Conrad Vietinghoff éprouve pour son ami d'enfance. Cette histoire que Conrad avait apprise au cours de sa visite clandestine dans les pays baltes occupés par les bolchéviques est ensuite confiée à Michel, comme en témoignent les pages de *Quoi ? L'Éternité...*

¹⁸³ « J'imagine que l'homosexualité féminine a toujours été trop invisible, trop liée aux rapports de la maîtresse de maison et des servantes, des amies et parentes vivant dans le gynécée. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts, op.cit.*, p.183.

¹⁸⁴ La difficulté consiste à raconter une expérience pour laquelle la langue française (ou plutôt l'emploi usuel de cette langue) ne prévoit pas de mode d'expression qui n'aurait pas été déjà discrédité. Cet aveu, Marguerite Yourcenar le fera beaucoup plus tard, dans une préface de 1963 écrite pour la troisième édition du roman (sortie finalement en 1971), mais toujours sans aucune référence à la dimension personnelle de ce « problème de la langue » : « On n'a peut-être pas assez remarqué que le problème de la liberté sensuelle sous toutes ses formes est en grande partie un problème de liberté d'expression. Il semble bien que, de génération en génération, les tendances et les actes varient peu ; ce qui change au contraire est autour d'eux l'étendue de la zone de silence ou l'épaisseur des couches de mensonge. [...] L'écrivain qui cherche à traiter avec honnêteté de l'aventure d'Alexis, éliminant de son langage les formules supposées bienséantes, mais en réalité à demi effarouchées ou à demi grivoises qui sont celles de la littérature facile, n'a guère le choix qu'entre deux ou trois procédés d'expression plus ou moins défectueux et parfois inacceptables. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Alexis ou Le Traité du vain combat*, suivi du *Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1974, p.13-14.

¹⁸⁵ Ainsi voit-on les critiques féliciter Marguerite Yourcenar de la retenue avec lequel elle a traité ce sujet délicat, et de l'incertitude qu'elle choisit de laisser en ce qui concerne l'aspect factuel de la trame : « Mme Yourcenar avait publié un petit livre curieux : *Alexis ou le Traité du vain Combat* où, par une sorte de gageure, elle avait abordé un sujet qui semble particulièrement interdit aux romancières. [...] Entre chacun des éléments de l'anecdote que j'ai contée plus haut, Mme Yourcenar a donc glissé une foule des questions auxquelles ni elle, ni vous, ni moi, ne sommes capables de répondre. Deux

Yourcenar, qui souhaite traiter ce sujet autobiographique sur le ton grave, sinon tragique, se place sous les auspices d'André Gide. En effet, le choix du deuxième titre de son œuvre (*Alexis ou le Traité du vain combat*), qui renvoie explicitement à un des récits de jeunesse gidiens¹⁸⁶, est ici un de ces éléments péritextuels visant à établir un pacte de lecture. Ainsi la femme-écrivain signale-t-elle sa volonté d'être lue et interprétée dans le sillage de l'auteur des *Faux-monnayeurs* et de *Corydon*¹⁸⁷, c'est-à-dire en qualité d'auteur grave et sérieux, en dépit de l'apparente frivolité du thème choisi pour son premier roman par l'écrivain débutant.

Dans *Quoi ? L'Eternité*, Marguerite Yourcenar laisse entrevoir les origines autobiographiques d'*Alexis*, mais le fait sous la forme, si caractéristique chez elle, du demi-aveu, qui démasque autant qu'il dissimule la réalité révélée : « Il en résulta en 1928 *Alexis* où je m'étais servie, pour reculer dans le passé ma mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon [le nom sous lequel Conrad Vietinghoff figure dans *Le Labyrinthe du monde*]. »¹⁸⁸ Dans la version ainsi présentée aux lecteurs dans ce dernier volume de l'autobiographie yourcenarienne, il semblerait que la « mince aventure » de l'auteur puisse renvoyer à l'histoire, vraisemblablement inventée, que Marguerite Yourcenar évoque sommairement à la fin du « Trépied d'or », où il est question d'un « ami de l'auteur », rongé par le remord et la culpabilité à cause des désirs homosexuels qu'il ne pouvait s'empêcher d'éprouver, tout en les sachant illégitimes. Informée de ses souffrances, Marguerite a donc l'idée de présenter son ami à Michel, qui aurait su selon elle reconforter cet esprit troublé. Pourtant, n'étant pas sûre que son père prête suffisamment d'attention au problème d'« un de ses amis », elle

amis. C'est bientôt dit ! Quelle sorte d'amitié les liait ? Etait-ce pure camaraderie ? N'y avait-il pas un sentiment d'affection inconsciente entre eux ? Thérèse, belle et bonne. Oui, mais jusqu'où allait cette bonté ? Etait-elle l'honnête femme que se représentait celui qui l'aimait ? D'ailleurs, l'aimait-il ? N'aimait-il pas davantage son ami ? Et elle, l'aimait-elle ? Etait-elle vraiment abandonnée par son mari ? Celui-ci avait-il inventé les infidélités qu'il lui contait pour la laisser libre, ou pour l'éprouver ? [...] Vous avez maintenant le secret pour écrire un roman psychologique. » Cf. Pierre Audrat, « L'actualité littéraire » dans *La Revue de France*, novembre-décembre 1931, n°6, p.142-143.

Le flou dans lequel la femme-écrivain laisse la description factuelle de ces événements est cependant si prononcé que même les critiques avertis doivent avouer leur désarroi face au dénouement de l'intrigue :

« [...] la fin nous laisse par trop en suspens. On dirait qu'arrivé à ce point de son récit, l'auteur ne sache plus très bien ce qui a dû se passer. Cela arrive dans la littérature comme dans la vie. On a créé des êtres qui sont devenus si réels qu'ils finissent par vous échapper comme vous échappent ceux que vous connaissez.

N'exagérons rien : la conclusion du livre est pleinement portée par le livre tout entier ; c'est seulement dans ses détails d'expérience que l'union d'Alexis et de Monique et leur séparation manque de netteté. On soupçonne plus qu'on ne voit ; mais je crois bien que l'auteur l'a voulu ainsi. » Cf. Edmond Jaloux, « Epilogue de la vie amoureuse, par Abel Hermant (*Flammarion*). – Alexis, ou le Traité du vain Combat, par Marg. Yourcenar (*Au Sans-Pareil*). » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 26 avril 1930, n°393, p.3.

¹⁸⁶ André Gide, « La Tentative amoureuse ou Le Traité du vain désir », dans André Gide, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009 (édition originale 1893).

¹⁸⁷ Le souci de lier la réception de son œuvre à la renommée d'une gloire littéraire consacrée, comme l'était aux yeux de ses contemporains André Gide, est si fort chez Marguerite Yourcenar que pour son premier roman elle adopte non seulement la façon gidienne d'aborder la question de l'homosexualité, mais aussi son style, pourtant très éloigné des expérimentations modernistes sur la forme que l'on peut voir à l'œuvre dans tous les autres textes yourcenariens de cette période (le flux de conscience, les monologues intérieurs, la superposition de plusieurs perspectives narratives, etc.). Ce changement de style relève ainsi de l'intention préméditée de l'auteur d'être reçue sous la tutelle de Gide. Le recours ou l'appel à l'autorité du « grand auteur » dans le champ littéraire ne sera avoué qu'un demi-siècle plus tard : « [...] il s'agissait d'un récit « à la française », et que ce genre de récit, pour nous, à cette époque, c'était Gide. On pensait toujours à lui dans ce cas-là. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.67.

¹⁸⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.138.

décide finalement de lui raconter elle-même cette histoire – c’est ainsi que la narratrice charitable est amenée à évoquer avec son père, bien sûr à la troisième personne, la question de l’homosexualité, et à recueillir en guise de réponse une autre histoire, celle de Conrad Vietinghoff torturé autrefois par le même démon – une histoire vraie, donc, racontée par Michel afin que Marguerite puisse s’en servir pour reconforter son ami souffrant. La légende de cet ami inconnu de Marguerite Yourcenar revient plus d’une fois dans les interviews données au cours des dernières années de la vie de la femme-écrivain (au moment où la publication de son autobiographie amène à poser de plus en plus la question des sources autobiographiques de ses œuvres « de fiction ») : « Alexis était quelqu’un que je connaissais et aimais, mais que je désirais décrire en l’éloignant assez pour le placer un peu à une autre époque : vingt ans en arrière, avec le fossé de la guerre de 1914. »¹⁸⁹

Apparaissant d’emblée assez invraisemblable, ne serait-ce que par le caractère succinct et vague du récit, mais aussi du fait de l’absence de toute information concernant l’existence d’un tel « ami » dans l’entourage de Marguerite Yourcenar à cette époque, l’histoire de cet ami anonyme en quête de réconfort spirituel se révèle à l’examen d’autant moins plausible que, dans la vie de l’écrivain, ces mêmes années 1927-1928 sont précisément marquées par une crise identitaire majeure, et par le trouble provoqué par l’éveil d’émotions homosexuels qu’elle croit alors répréhensibles. Dans son autobiographie, Marguerite Yourcenar garde le silence sur l’effarement qui caractérise pour elle cette période. Les seules allusions dont nous disposons aujourd’hui concernent sa lecture des *Dialogues avec le corps endormi* de Jean Schlumberger. De toute évidence, ce petit livre du fondateur de *La Nouvelle Revue française*, ami intime d’André Gide, joue un rôle décisif pour Marguerite Yourcenar, lui permettant de trouver une explication et une justification aux choses ressenties et d’intégrer sa sexualité « anormale » dans l’image de soi.

Ainsi, pour dissimuler ses propres « égarements » dans *Le Traité du vain combat*, Marguerite Yourcenar se sert-elle du double masque de Conrad-Alexis. « [O]n ne traduit que son double : c’est toujours de soi-même qu’on parle », insinue-t-elle au tout début du récit.¹⁹⁰ Ce roman de jeunesse possède ainsi un double-fond autobiographique : au premier niveau, la confession d’Alexis dévoile les événements véridiques de la vie de Conrad Vietinghoff ; mais à un second niveau, ces péripéties de la vie d’un autre ne sont au fond qu’un l’écran sur lequel projeter l’expérience autobiographique de l’auteur. Ce double refoulement qui structure cette œuvre de la femme-écrivain jette la lumière sur les dernières pages de son roman. En effet, selon toute apparence, la fin du récit ne met pas un point final à l’histoire (bien que celle-ci soit censée avoir lieu dans un passé déjà historique, avant la Grande Guerre). Le récit s’achève sur les adieux symboliques que le « narrateur » fait à son passé, mais l’auteur reste muet sur ses projets pour l’avenir. En effet, une démarche prospective n’aurait pas été possible à l’époque pour Marguerite Yourcenar elle-même, incapable alors de se projeter ainsi vers les

¹⁸⁹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.65.

¹⁹⁰ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou Le Traité du vain combat*, suivi du *Coup de grâce*, op.cit., p.33.

perspectives du futur, et sa propre histoire personnelle avait précisément atteint le stade où elle laisse le personnage de son roman – la séparation avec le passé s’est accomplie, mais les débouchés n’ont encore rien de clair :

[...] comme le récit s’arrête quand Alexis n’a que vingt ans, les problèmes qu’il se pose sont en réalité des amorces de problèmes. Que se serait-il passé quand il aurait eu quarante ans ? Mon livre n’avait pas à le dire ; l’avenir d’Alexis ne me préoccupait pas et je n’étais pas obligée de prendre en considération ses changements possibles. Du reste, je n’y pensais pas moi-même, ayant le même âge. Je voyais mal, ou je ne voyais pas du tout, les avenir possibles du personnage.¹⁹¹

Lié au tournant des années 1927-1928 dans le drame autobiographique de Marguerite Yourcenar, *Alexis* remplit donc un rôle précis dans la réinvention de soi de l’écrivain-femme. C’est pourquoi il n’y a rien d’étonnant à ce que Marguerite Yourcenar ne retienne de la totalité de l’histoire de Conrad Vietinghoff qu’un seul moment – celui de la rupture avec le passé, le pays d’origine et le milieu familial : c’est bien ce moment critique, cette étape cruciale dans l’histoire de soi, qui fait écho à sa propre situation, à son propre stade de développement personnel au moment de la rédaction du texte, qui l’interpelle la femme-écrivain et retient son intérêt. Marguerite Yourcenar s’accapare le vécu de ce personnage historique/romanesque, en mettant dans sa bouche son propre aveu et ses propres justifications. Protégée par la fiction littéraire, Marguerite Yourcenar accomplit à travers ce texte un travail d’émancipation du sujet écrivain, qui se libère en effet au fil du récit « fictionnel » des réseaux discursifs, des idées reçues par le biais de l’éducation et des échanges sociaux. La production du (nouveau) texte se substitue ainsi à la reproduction des discours courants et des opinions toutes faites, et la libération de l’être passe par la libération de son langage. C’est pourquoi, pour Marguerite Yourcenar (comme pour son avatar romanesque, Alexis/Conrad), ce roman d’autobiographisme détourné représente avant tout une tentative de construire sa propre langue – la langue étant, on le sait, la prémisses du sujet, sa condition de possibilité. Il s’agit donc de trouver une manière de parler de l’homosexualité qui ne serait pas générique, classificatrice et prescriptive, mais individuelle, intime, fondée sur la connaissance de soi et l’expérience personnelle de l’être :

Je sens que je deviens très obscur. Assurément, il suffirait pour m’expliquer de quelques termes précis, qui ne sont même pas indécents parce qu’ils sont scientifiques. Mais je ne les emploierai pas. Ne croyez pas que je les craigne : on ne doit plus craindre les mots lorsqu’on a consenti aux choses. Tout simplement, je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m’adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même. Je sais qu’il y a des noms pour toutes les maladies, et que ce dont je vous parle passe pour être une maladie. Moi-même, je l’ai cru longtemps. Mais je ne suis pas un médecin ; je ne suis même plus sûr d’être un malade. La vie [...] est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles ; toute image simplifiée risque toujours d’être grossière.¹⁹²

L’enjeu de ce roman, ainsi que sa raison d’être, est donc un travail de délivrance d’une vérité personnelle de l’être, auquel l’écriture de soi permet de parler en son nom propre et de témoigner à haute voix de son existence et de sa nature. En effet, « [l]es autres voient notre présence, nos gestes, la

¹⁹¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.68.

¹⁹² Marguerite Yourcenar, *Alexis ou Le Traité du vain combat*, suivi du *Coup de grâce*, op.cit., p.37.

façon dont les mots se forment sur nos lèvres ; seuls, nous voyons notre vie. »¹⁹³ Il serait probablement paradoxale que le « je » soit déclaré le seul porte-parole légitime dans le récit de soi détourné si ce texte ne sortait pas de la plume de l'écrivain-femme. Or, pour elle, verbaliser la perception du soi et de son image égale l'affirmation du sujet incarné dans la chair du texte, rendu visible, signifiant et donc significatif à travers le Verbe : « écrire ma vie me confirme en moi-même ». ¹⁹⁴

C'est pourquoi la portée du roman autobiographique détourné dépasse le champ strictement textuel et devient pour son auteur(-femme) un acte autobiographique tout autant qu'un acte d'écriture. Ainsi, aux yeux de Marguerite Yourcenar, la valeur d'*Alexis* se mesure moins par la somme de ses qualités et défauts purement littéraires que par sa signification et sa dimension illocutoires, c'est-à-dire par la transformation du sujet qui s'effectue au cours de son écriture, et surtout par le biais de celle-ci. Puisque, pour son auteur, ce texte a le sens d'un acte (un acte de courage ou de folie), il n'y rien donc d'étonnant à ce que ce soient la sincérité de l'expression et l'authenticité du soi exprimé qui deviennent les principaux critères de sa valeur littéraire. Ainsi n'est-ce plus la forme ni le style, mais l'efficacité illocutoire qui détermine la réussite du travail de l'écrivain. C'est pourquoi, de tout le corpus yourcenarien, ces romans autobiographiques détournés, qui ont aux yeux de l'auteur la valeur d'un acte, sont les seuls à n'avoir jamais été (re)touchés. C'est que, en dépit de toutes les critiques « littéraires » qui pourraient être adressées à leurs défauts stylistiques, ils ont gardé pour Marguerite Yourcenar leur sens initial, celui d'un pur geste – geste achevé et donc parfait. Cette différence essentielle entre les œuvres romanesques (œuvres-textes) et les œuvres autobiographiques (œuvres-actes) n'échappe pas à Marguerite Yourcenar commentant pour Matthieu Galey la raison pour laquelle elle n'a jamais cessé de retravailler les unes et n'a jamais songé à perfectionner les autres :

- *C'est tout de même un des rares livres que vous n'avez jamais tenté de récrire.*
- Parce qu'*Alexis* me semblait se suffire à soi-même. Je n'ai récrit que des livres que j'estimais ratés ou incomplets, pour une raison ou pour une autre. [...] Mais il y a plusieurs livres que je n'ai jamais récrits : *Alexis*, *Le coup de grâce* et *Feux*, parce que je croyais être arrivée à ce qu'il fallait dire.¹⁹⁵

Que l'on soit amené(e) à dissimuler les origines autobiographiques de son œuvre, soit, mais à quoi sert l'architecture si complexe de ce roman à double-fond autobiographique, ou quelle fonction remplit-elle ? De toute évidence, dans le cas de Marguerite Yourcenar, s'il y a ainsi double écran, c'est que deux destinataires différents sont visés : si le personnage fictif d'*Alexis* est une façade présentée au grand public, les références à la personnalité réelle de Conrad Vietinghoff ont, elles, pour unique destinataire Michel de Crayencour, seul capable de déceler la couche constituée par ses propres souvenirs dans le récit de sa fille. Ainsi l'édifice du roman prévoit-il deux niveaux de déchiffrement ou de lecture susceptibles de s'appliquer au texte de l'œuvre : là où la plupart de lecteurs ne verront que la couche supérieure des travestissements (les préoccupations de l'auteur attribuées à son personnage), un

¹⁹³ *Ibid.*, p.38.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.139.

¹⁹⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.70.

lecteur avisé démêlera un second degré de refoulement, et mettra au jour un autre écran, celui des événements authentiques de la vie de Conrad Vietinghoff, destiné à tromper les proches de l'auteur – ou à se confier à eux ? En parallèle de ces considérations, il est important de noter que pendant près de soixante ans après la rédaction d'Alexis en 1927-1928, et plus précisément jusqu'à la publication (posthume) de *Quoi ? L'Éternité* en 1988, le père de l'écrivain, mort en 1929, est resté le seul lecteur qui ait disposé de tous les éléments pour saisir pleinement la dimension autobiographique de l'œuvre.

En effet, au moment la parution du roman, Michel était le seul à pouvoir faire le rapprochement, derrière le masque d'Alexis, entre Marguerite et Conrad. Ainsi, de manière imperceptible pour ses autres lecteurs, Marguerite Yourcenar engage-t-elle le dialogue avec le père : n'ayant pas osé en parler directement, elle prend le masque de Conrad pour s'expliquer et se justifier devant Michel. La figure de Conrad Vietinghoff n'est pas choisie par hasard. Le fait est que, sous l'influence de Jeanne, Michel a été jadis amené à lui reconnaître le droit d'avoir des goûts sexuels particuliers sans être taxé pour autant de dépravé : « Nous sommes pareils, mais nos choix vont en sens inverse »¹⁹⁶, absout-il ainsi Conrad après avoir écouté son aveu. Or, d'une façon générale, cette ouverture d'esprit dans les questions de morale sexuelle n'était pas du tout dans le caractère de Michel, qui n'acceptait volontiers que les infractions dans lesquelles il voyait des corollaires inévitables de la loi elle-même (tel l'adultère, complément nécessaire du mariage monogame), mais restait d'ordinaire intransigeant face aux transgressions du cadre normatif général :

Les goûts sensuels de ses contemporains, connus de lui ou célèbres, ne l'intéressaient pas, pas plus que les « histoires de mœurs » des petits journaux. D'autre part, le préjugé renaissait de ses moindres irritations personnelles. Un « inverti » (nous sommes à l'époque et dans le vocabulaire de Proust), ridicule ou agaçant sur le plan social, était vite qualifié en termes pittoresques et grossiers, tout comme cet admirateur du génie hébraïque traitait de « sale Juif » un médecin louche.¹⁹⁷

Dans *Quoi ? L'Éternité*¹⁹⁸, Marguerite Yourcenar soutient que la tolérance à l'égard de l'homosexualité de Conrad était chez Michel le résultat de l'ascendant bénéfique de Jeanne, qui prônait la nécessité d'accepter chaque être dans la singularité de ses prédispositions et de ses choix. On peut ainsi supposer que le recours à l'histoire de Conrad Vietinghoff dans ce roman autobiographique à double-fond vise à rappeler à Michel la position de Jeanne sur ce point litigieux. La question épineuse ne peut être abordée que de biais. Cette situation énonciative de la femme-écrivain empêchée de parler de soi à ceux qu'elle aime trouve un écho dans le cadre de la fiction romanesque – le protagoniste rédige en effet une lettre pour défendre son choix devant la seule personne à qui il se croit obligé de donner des justifications :

Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie. Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve ; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et

¹⁹⁶ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.137.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.138.

¹⁹⁸ Voir plus précisément p.127-128.

que c'est désirer beaucoup. Mais vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes.¹⁹⁹

Ainsi, au niveau d'une lecture autobiographique approfondie – plan sur lequel se situe l'ensemble des références au passé unissant Michel de Crayencour à Conrad et à Jeanne – *Le Traité du vain combat* peut être lu comme une autre « Lettre au père », visant à obtenir pour Marguerite elle-même la grâce accordée autrefois par lui à cet « ami ». De toute évidence, Michel a bien saisi le jeu de miroirs qui fait secrètement de ce roman une lettre qui lui est adressée (ou est-ce en fait cette longue lettre qui prenait la forme d'un roman ?), comme le témoigne sa réaction à la lecture d'*Alexis* rapportée par Marguerite Yourcenar dans ses interviews à Matthieu Galey :

Il ne m'en avait pas parlé, mais j'ai trouvé un petit papier qu'il avait glissé dans le dernier livre qu'il ait ouvert, la *Correspondance* d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière. C'était un tout petit bout de papier sur lequel il avait écrit : « Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'*Alexis*. » J'étais heureuse, vous pensez ! Dans cette dernière parole, il y avait toute l'amitié, toute la compréhension entre mon père et moi.²⁰⁰

Or ce qualificatif de « limpide », qui renvoie à l'idée de clarté, d'accessibilité, sinon d'intelligibilité du récit, à son caractère évident et à sa transparence, pourrait sembler une appréciation assez étrange pour un texte littéraire, s'il ne sonnait pas ici comme l'accusé de réception du parallélisme esquissé entre le contenu autobiographique de l'œuvre et l'histoire biographique de Conrad Vietinghoff. Le fait que le père ait su comprendre d'emblée l'intention du texte est tout de suite interprété comme le signe de la compréhension et du pardon, d'où la joie exprimée par l'écrivain dans le commentaire cité ci-dessus. Sous ce rapport, il n'est pas sans intérêt de relever qu'il existe dans les écrits de Marguerite Yourcenar une autre version du souvenir de ce même événement. Celle-ci date des toutes dernières années de sa vie, et prend place dans le dernier volet de sa trilogie autobiographique publié à titre posthume. La juxtaposition de ces deux récits nous permet de voir clairement dans quelle direction s'oriente la réinterprétation de cette remarque paternelle par Marguerite Yourcenar, car la subtile modification qui affecte ici la chaîne signifiante²⁰¹ est singulièrement révélatrice du sens que la femme-écrivain souhaite donner au mot du père :

Cet *Alexis*, Michel le lut sur son lit de mort et nota en marge de ce petit récit que rien n'était « plus pur », commentaire qui m'émeut encore aujourd'hui, mais montre à quel point le mot « pur » devenait dans la bouche de Michel autre chose que ce qu'il est pour la plupart des pères.²⁰²

Il est inutile de souligner que, dans cette reprise tardive du même souvenir, Marguerite Yourcenar renforce le trait et ravive les couleurs : la dimension dramatique devient patente, sinon outrée (le père se trouve sur le lit de mort), le geste de Michel à la fois plus spontané, plus appuyé et plus significatif – il ne glisse plus en cachette dans le livre un feuillet annoté d'une phrase d'approbation, mais il écrit en marge du manuscrit de la fille ses impressions de lecture, comme saisies

¹⁹⁹ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou Le Traité du vain combat*, suivi du *Coup de grâce*, op.cit., p.39.

²⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.72.

²⁰¹ Voir à ce sujet : Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 ; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 ; Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

²⁰² Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.138.

au vol. Or le fait le plus intéressant est ici le glissement du « limpide » au « pur », car la signification de ce dernier adjectif ne peut plus être réduite au simple constat de la lucidité du « message » poétique : le jugement de valeur se trouve ainsi placé au cœur des vertus littéraires du roman yourcenarien. En effet, le mot « pur » renvoie, sinon à l'absence de tout défaut moral, du moins à l'accomplissement parfait du dessein initial, ou encore à la concordance idéale d'un être avec sa propre nature. Le commentaire critique de Michel est ainsi complètement réinterprété : il ne dénote plus tant la reconnaissance des talents littéraires de Yourcenar écrivain, qu'il ne se fait le signe de la reconnaissance de l'altérité de Marguerite en tant qu'être humain.

L'arrière-plan autobiographique des œuvres de jeunesse, ainsi que l'identification intime de l'auteur avec ses personnages « romanesques », sont extrêmement caractéristiques de cette première période de l'écriture yourcenarienne. Ces traits présupposent une vision de la littérature qui ne se limite pas à la littérarité de l'œuvre, mais qui repose sur l'impossibilité de séparer la création artistique de la question de l'émancipation de la femme-écrivain. Toutefois, il est très important de noter que, du point de vue de la femme de lettres française du XX^e siècle, le devenir-sujet(-femme) ne demeure possible qu'à travers la pratique de l'écriture en tant qu'activité intransitive.²⁰³

b) L'autobiographique intradiégétique : la part du vécu personnel

Le deuxième type de textes autobiographiques produits au cours de cette première période dans la carrière littéraire de nos auteurs regroupe les œuvres centrées sur (la dissimulation de) certaines expériences autobiographiques au sens strict, c'est-à-dire les événements auxquels la femme-écrivain a elle-même participé, comme actrice ou comme témoin. Pour Marguerite Yourcenar, trois ouvrages en particulier entrent dans cette catégorie : il s'agit de *Denier du rêve*, en 1934, des *Songes et les sorts*, en 1938, et enfin de *Feux*, de 1936. Or, la transcription du vécu personnel n'était nullement aisée pour les auteurs féminins de l'époque. En effet, leurs textes émergent (et doivent s'inscrire) au sein d'un champ culturel dominé par l'image d'une « littérature féminine » qui ne serait capable de fournir au lecteur rien d'autre que les reflets de l'expérience autobiographique de la femme-écrivain. Face à ce schéma perceptif, la réaction la plus logique est l'autocensure, qui se fait d'autant plus appuyée chez nos auteurs que les éléments du passé personnel qui peuvent être évoqués sans discréditer l'écrivain(-femme) sont d'un nombre particulièrement restreint. C'est pourquoi nous consacrerons la suite de ce chapitre à l'examen des composantes autobiographiques qui ont tout de même pu être introduites dans

²⁰³ En termes barthésiens, la transformation qui conférerait le statut de sujet à l'auteur-femme implique le passage de l'activité de l'écrivante à la fonction de l'écrivain : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. [...] la littérature est au fond une activité tautologique, comme celle de ces machines cybernétiques construites *pour elles-mêmes* (l'homéostat d'Ashby) : l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire. » Cf. Roland Barthes, « Ecrivains et écrivains » dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.148.

les textes littéraires de Marguerite Yourcenar, des détours empruntés par l'auteur pour dissimuler l'origine de ces éléments, et enfin des justifications mobilisées pour rendre raison du recours à l'expérience personnelle dans les œuvres d'art.

Quels sont donc ces éléments autobiographiques qui ont survécu au filtrage, au passage au crible de l'autocensure exercée par l'écrivain-femme ?

➤ *Le contexte historique et politique de l'intrigue romanesque*

Dans la conception de la littérature dominante à l'époque, une œuvre littéraire doit viser au dépassement du personnel afin de toucher à l'universel.²⁰⁴ C'est pourquoi la part de l'expérience personnelle qui s'intègre le plus aisément dans un texte littéraire est celle qui est liée à des processus d'intérêt général, notamment à l'évolution de la société ou à l'engagement politique le plus pressant. Du fait de leur portée considérable pour l'ensemble du corps social, de tels sujets justifiaient en effet le recours à des éléments d'une actualité fugitive et passagère. Le souci du bien commun offrait ainsi une parfaite excuse pour se référer aux événements vécus par l'auteur. Marguerite Yourcenar use de ce subterfuge dans *Denier du rêve*. Ce roman autobiographique détourné rend en effet compte de son séjour à Rome en 1925-1926, et s'attache à traduire le choc qu'une jeune touriste aisée et désinvolte avait éprouvé à la rencontre des Italiens de son âge contraints de former des groupes clandestins pour s'opposer au régime de Mussolini.²⁰⁵ Pourtant, dans la mesure où l'on croit à l'époque qu'en matière de la littérature, rien n'est plus « féminin » que la transcription des souvenirs personnels (opération qui n'exige pas de recul ni de travail analytique de l'esprit), Marguerite Yourcenar s'obstine à réfuter la nature autobiographique de ce roman :

Des amis italiens ont cru plus tard pouvoir mettre sur les personnages de ce groupe leurs vrais noms ; en fait, ce type de protestataires à la fois imprudents et timides, flottant entre le libéralisme et l'anarchie, a dû être assez fréquent à l'époque, et je n'avais guère que l'embarras du choix pour les êtres réels à partir desquels inventer.²⁰⁶

Ces réticences à apparaître comme l'auteur de textes autobiographiques illustrent l'impact des « collègues invisibles »²⁰⁷ sur l'écriture des écrivains-femmes. En effet, les milieux littéraires et artistiques de l'époque sont quasiment unanimes à penser que les qualités artistiques d'une œuvre dépendent du degré de transformation de la réalité (le matériau de base) par la force du génie créateur

²⁰⁴ « L'écrivain qu'on appelle classique – du moins en France – sacrifie en lui la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel. Le calme d'une forme réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au-delà de la personne et voudrait être au-delà du temps. » Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1995 (édition originale 1955), p.23.

²⁰⁵ « C'est en Italie, puisque vous parlez du rapport avec les événements, c'est dans l'Italie de 1922 que j'ai eu la première fois le choc de la politique, la montée au pouvoir de Mussolini. Alors, ça, ç'a été un spectacle qui m'a marquée. D'ailleurs, *Denier du rêve*, finalement, est sorti de là. » Cf. Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987, op.cit.*, p.140.

²⁰⁶ Marguerite Yourcenar, *Théâtre I : Rendre à César, La Petite sirène, Le Dialogue dans le marécage*, Paris, Gallimard, 1987, p.11.

²⁰⁷ La notion du « collègue invisible » est empruntée à Thomas Kuhn, qui y recourt pour expliquer le fonctionnement des communautés intellectuelles dont les membres adhèrent à leur insu à un paradigme culturel qu'ils considèrent évident et indubitable, et qu'ils soutiennent sans même s'en rendre compte, ce qui constitue les prémisses du consensus « spontané » et de l'entente « naturelle » qui semblent régner entre eux. Cf. Thomas Samuel Kuhn, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972 (édition américaine originale 1962).

de l'écrivain. Aussi n'est-il guère étonnant que, dans tous ses commentaires à propos des romans autobiographiques détournés, Marguerite Yourcenar tienne à souligner l'immense et incessant travail, effectué sur le sujet tiré du vécu personnel. Les origines autobiographiques de l'œuvre²⁰⁸ doivent être compensées par une transformation radicale – une élaboration et une métamorphose – des matières premières, afin de ne pas compromettre la valeur littéraire de l'ouvrage achevé, ni la réputation de l'écrivain qui en est l'auteur. Ainsi, quarante ans après la première parution du roman, Marguerite Yourcenar se résout-elle finalement à en donner quelques explications, fort révélatrices :

Ces thèmes si souvent quittés, puis repris, cette longue fréquentation avec quelques êtres imaginaires nés de rencontres ou d'expériences d'il y a près de quarante ans demandent, semble-t-il, quelque explication, du moins pour le peu de lecteurs qu'intéresse le problème de la création littéraire elle-même. La valeur intrinsèque du produit, bien entendu, n'entre pas en cause, non plus que sa cote présente ou future.²⁰⁹

Les prototypes autobiographiques des personnages et des événements sont ainsi condamnés à être oblitérés, occultés et à sombrer dans l'oubli. Dans *Denier du rêve*, le souci de la transfiguration artistique du vécu personnel se manifeste nettement dans l'imitation des techniques de l'*Ulysse* de Joyce ; par le biais d'une telle élaboration technique et formelle, Marguerite Yourcenar s'efforce de donner à ses souvenirs italiens l'éclat des événements mythologiques, et à ses connaissances et relations romaines l'envergure de personnages éternels : « Le glissement vers le mythe ou l'allégorie [...] tendait également à confondre en un tout la Rome de l'an XI du fascisme et la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine. »²¹⁰

Or la contradiction entre, d'une part, le réalisme des portraits consacrés aux membres de son entourage romain des années 1920 et d'autre part le symbolisme atemporel des figures mythiques que Marguerite Yourcenar essaye de faire entrevoir à travers les visages de ses contemporains, se révèle si forte que la femme-écrivain pense n'avoir d'autre choix que de rédiger une deuxième version du roman où « les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité, [auraient] cessé d'y être séparés, à peu près inconciliables, pour s'y fondre davantage en un tout qui est la vie. »²¹¹ Comme le choix d'un sujet particulier nécessite encore et toujours de se justifier de sa portée générale, Marguerite Yourcenar présente désormais cette version du texte comme une tentative désespérée d'attirer l'attention des Européens sur les problèmes urgents de la vie politique de l'époque, ce qui constitue incontestablement une excellente raison de mettre en scène les activités clandestines de ses amis italiens : ainsi purifiés par le politique (notion qui dans la tradition occidentale est en effet inséparable de l'idée d'un noble souci du bien commun), les souvenirs personnels deviennent d'intérêt public, et le particulier touche à l'universel. Or l'insistance sur l'engagement politique comme moyen de toucher à

²⁰⁸ « Les personnages du roman de 1933, dessinés par moi d'un trait assez mou, forcé ici et incertain là, avaient en bonne partie leurs modèles vivants, les uns trouvés sur place à l'époque où ce premier texte fut mis sur pied dans un hôtel de Ravenne, d'autres, au contraire, rencontrés au cours de précédents séjours en Italie et soumis déjà aux retouches du souvenir. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Théâtre I : Rendre à César, La Petite sirène, Le Dialogue dans le marécage*, op.cit., p.11.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.10.

²¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971 (édition initiale, chez Grasset, en 1934), p.8.

²¹¹ *Ibid.*, p.13.

ce but agace fortement l'éditeur de Marguerite Yourcenar aux éditions Grasset, qui dénonce âprement et non sans colère ce mensonge, sinon cette mystification rétrospective, de la femme-écrivain :

Le premier *Denier du rêve* n'était absolument pas antimoussolinien, contrairement à celui que nous pouvons lire aujourd'hui. Marguerite Yourcenar n'avait alors aucune préoccupation de cet ordre. Elle s'accommodait très bien de la vie dans l'Italie fasciste. C'est postérieurement à la Seconde Guerre mondiale qu'elle a voulu donner une coloration politique à ce roman.²¹²

A cet égard, le point de vue de l'auteur-femme de l'entre-deux-guerres diffère drastiquement de celui de son confrère masculin. Pour elle, en effet, cette prise de position politique de façade est un moyen légitime de concilier le personnel et le sociétal, la petite histoire autobiographique et la grande Histoire universelle. De ce point de vue, l'historique des corrections de *Denier du rêve* est particulièrement révélateur des contraintes auxquelles demeurait soumise l'écriture des auteurs-femmes de ce milieu du siècle écoulé : celles qui voulaient compter parmi les auteurs sérieux étaient sans cesse obligées de justifier le recours aux sujets autobiographiques, considérés comme « féminins » par excellence, en faisant appel :

- soit aux phénomènes objectifs qu'étaient censés analyser leurs textes littéraires (la régularité historique, le déterminisme social, l'engagement politique, etc.),
- soit aux modèles reconnus dans l'histoire littéraire (ce qui venait avec un risque : celui d'être accusées de pratiquer une écriture d'imitation, autre trait supposément inhérent à la « littérature féminine »²¹³).

➤ *Les éléments irrationnels impossibles à soumettre à l'interprétation*

D'un autre côté, le champ littéraire de l'entre-deux-guerres fait preuve d'une autonomie largement suffisante²¹⁴ pour permettre d'avancer des justifications proprement artistiques de l'importance d'une œuvre pour la société, sans que l'auteur soit pour cela nécessairement amené(e) à faire appel aux métarécits du développement, du progrès, de la connaissance ou du bien commun.²¹⁵ La justification artistique des écrits de soi présuppose qu'une expérience autobiographique peut faire l'objet d'une œuvre sans en compromettre les qualités littéraires si et seulement si le degré de

²¹² Interview d'André Fraigneau à Josyane Savigneau citée dans : Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1993 p.154.

²¹³ Anticipant cette éventuelle imputation d'un crime littéraire majeure, Marguerite Yourcenar s'empresse de reconnaître sa dette vis-à-vis de ses prédécesseurs, tout en cherchant à souligner que les emprunts et les empreintes sont le lot de tout auteur : « Tout livre porte son millésime et il est bon qu'il le fasse. Ce conditionnement d'un ouvrage par son temps s'accomplit de deux manières : d'une part, par la couleur et l'odeur de l'époque elle-même, dont la vie de son auteur est plus ou moins imprégnée ; de l'autre, surtout quand il s'agit d'un écrivain encore jeune, par le jeu compliqué des influences littéraires et des réactions contre ces mêmes influences, et il n'est pas toujours facile de distinguer les unes des autres ces diverses formes de pénétration. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Feux*, Paris, Gallimard, 2007 (1936 pour la première édition chez Grasset), p.14.

²¹⁴ Voir à ce sujet : Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Michael Einfalt, Joseph Jurt, *Le texte et le contexte : analyses du champ littéraire français, XIX^e et XX^e siècle*, Berlin : Editions A. Spitz, Paris : Editions MSH, 2002 ; *Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements* / Sous la direction de Pierre Chiron et Francis Claudon, Paris, l'Harmattan, 2008 ; Fabrice Thumerel, *Le champ littéraire français au 20^e siècle : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

²¹⁵ Sur la légitimation de l'écriture par le recours aux métarécits du progrès, de la vérité et du bien public voir : Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

perfection technique et formelle de l'ouvrage est incontestable. Le recours à ce deuxième type de légitimation des écrits personnels est particulièrement manifeste, chez Marguerite Yourcenar, dans *Les Songes et les Sorts* : ce texte est en effet présenté comme l'enregistrement scrupuleux des rêves de l'auteur, accompagnés d'explications qui décrivent en détail les conditions dans lesquelles ils sont survenus. Au vu d'une telle présentation, on serait en droit d'attendre, pense-t-on, un récit autobiographique et entièrement subjectif qui nous ferait pénétrer dans le sanctuaire de la psyché de l'auteur. Or il n'en est rien, car les descriptions des rêves sont soigneusement retravaillées de façon à être revêtues du prestige de la recherche artistique, compensant ainsi la soi-disant médiocrité des matériaux personnels qui forment le point du départ de ces récits – fait que ne manque pas de remarquer les critiques contemporains de la femme-écrivain :

Dans tous pourtant, si différents qu'ils soient, se rencontre la même atmosphère, un peu ruskinienne, de villes d'art, de cathédrales gothiques, de chambres closes. [...] Mais précisément, l'objection qu'on pourrait leur faire, c'est qu'ils paraissent trop bien transcrits. L'écrivain ne semble pas avoir résisté à ce désir de choix, d'arrangement, qui constitue la substance même de l'art. Or, l'art de ce recueil est précieux et raffiné. Même dans l'horreur, Marguerite Yourcenar garde une distinction qui donne à tous ses livres leur caractère particulier. Parmi eux, *Les Songes et les Sorts* occupe une place de choix, car, rêvés ou imaginés, ces récits forment autant de poèmes subtils et émouvants.²¹⁶

On constate en effet d'emblée que la femme-écrivain travaille minutieusement à écarter toute lecture autobiographique des *Songes et les Sorts*, en présentant ces derniers comme une série d'illuminations poétiques, dotées du sens et de la signification impersonnels des grandes visions prophétiques de l'artiste. C'est pourquoi Marguerite Yourcenar se révolte, à maintes reprises et avec force, contre toute possibilité d'utiliser ces textes, pourtant intimement autobiographiques, comme une source de renseignements personnels sur leur auteur. Sous ce rapport, il paraît particulièrement parlant que, à contre-courant de la pensée d'un Freud qui cherche à promouvoir la compréhension symbolique des rêves, estimant qu'il s'agit de rébus dont le déchiffrement nous fait percer la vie la plus secrète de l'homme²¹⁷, la femme-écrivain fait tout pour revenir en arrière dans l'histoire de la pensée et rétablir le point de vue ancien selon lequel les songes ne sont rien d'autre que ce qu'ils représentent, non pas des rébus, mais des dessins qu'il faut (com)prendre littéralement :

En ce qui concerne le rêve, comme d'ailleurs presque toute chose au monde, les meilleures explications se disposent autour de l'objet dont elles ont à rendre compte un peu à la façon de cercles qui volontiers s'étendent à l'infini, mais demeurent toujours concentriques à ce même objet qu'ils peuvent tout au plus cerner de plus en plus près, mais dont ils n'intersectent pas le cœur.²¹⁸

Cette conception éclaire fort bien un parti pris assez surprenant, sinon inouï, de la part de l'auteur des *Songes et les Sorts*. En effet, la même Marguerite Yourcenar d'ordinaire si infailliblement réticente à admettre le droit à la libre interprétation de ses œuvres, prend ici au contraire, contre toute attente, la défense de la pluralité des lectures possibles :

²¹⁶ Georges Charensol, «Les Songes et les Sorts par Marguerite Yourcenar» dans *Les Nouvelles Littéraires*, 13 août 1938, p.5.

²¹⁷ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1987 (édition originale en allemand 1900), p.241-242.

²¹⁸ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, op.cit., p.1539.

L'hypothèse freudienne donne une équation à peu près satisfaisante du mystère des songes ; par des voies différentes, les théories des occultistes parvenaient au même résultat, ainsi que les mages de Pharaon. Sous des appellations diverses, c'est toujours la même somme qu'on retrouve au fond du trébuchet. Les problèmes de l'esprit sont naturellement sans limites, et celui du rêve possède sans doute un nombre infini de solutions.²¹⁹

Or, paradoxalement, ce brusque revirement d'opinion ne vise pas tant à encourager les activités interprétatives des lecteurs, qu'à les persuader par avance, au contraire, de l'absurdité de telles entreprises. Par le biais de ces indications de lecture, la femme-écrivain cherche à guider le mode de réception de façon à faire glisser l'interprétation de tout ce corpus d'écrits autobiographiques du statut de rébus freudiens, qui appellent un déchiffrement, à celui de simples dessins destinés à être contemplés sans y chercher des significations au-delà de l'apparence des images contenues dans chaque songe. Le statut purement pictural, iconique, que Marguerite Yourcenar attribue ainsi aux informations autobiographiques présentées dans *Les songes et les sorts* doit empêcher le lecteur d'y intercepter la voix des désirs et des aspirations cachés de l'auteur. Ainsi la femme-écrivain parvient-elle à la fois à se raconter sans pour autant se livrer aux lecteurs, et à réaliser une œuvre autobiographique sans se voir reprocher sa myopie féminine (l'incapacité à voir plus loin que le bout de son nez) ni son narcissisme de la femme (l'incapacité de s'intéresser à autre chose qu'elle-même). Les critiques contemporains, en effet, apprécient particulièrement la transfiguration artistique des éléments autobiographiques. De toute évidence, l'effacement de l'homme (ou plutôt de la femme) dans ce processus permet de faire place à la vision sacrée de l'artiste :

Nous y reconnaissons souvent des incidents tout pareils à ceux de la vie quotidienne, mais ils y apparaissent enveloppés d'une atmosphère singulièrement fascinante et comme recouverts de signes et de symboles, d'intentions qui ont quelque chose de fatidique. On n'a point l'impression d'y dévoiler la présence de ces significations simplistes et grossières qu'y lit M. Sigmund Freud, mais de quelque chose qui ressemblerait à des avertissements ou à des leçons du destin. Tout se passe comme si le sort lui-même vous disait : « Je te donne ici le sens profond de ta vie, mais ce sens ne peut être éclairé que par une lumière qui t'est inconnue et selon un langage chiffré encore fermé à ton intelligence. »²²⁰

Il n'est nullement fortuit que l'on soit ici amené à souligner l'absence notable de tout type d'allusions qui pourrait alimenter des lectures (post-)freudiennes.²²¹ La première traduction française de *l'Interprétation des rêves*, effectuée par Ignace Meyerson, paraît en effet en 1926 sous le titre *La science des rêves* : dans la mesure où ce texte sera beaucoup lu et commenté dans la France des années 1930, les interprétations freudiennes de ces récits des rêves semblent inévitables et imminentes. Marguerite Yourcenar, qui en a parfaitement conscience, effectue un tri scrupuleux pour éviter de prêter le flanc à de telles lectures, en supprimant de ses récits autobiographiques tout élément qui pourrait fournir des informations personnelles sur la vie intime de leur auteur. Cette (auto)censure concerne surtout deux types d'éléments autobiographiques :

²¹⁹ *Ibid.*, p.1539.

²²⁰ Edmond Jaloux, « Nouvelles orientales, par Marguerite Yourcenar (*Nouvelle Revue Française*) – Les Songes et les Sorts, par Marguerite Yourcenar (*Bernard Grasset*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 8 octobre 1938, p.4.

²²¹ A cet égard, l'avis de Georges Charensol fait écho à celui d'Edmond Jaloux cité ci-dessus : « Rien d'équivoque, d'ailleurs, et les psychanalystes devront s'employer à fond pour découvrir des allusions symboliques dans ses songes. » Cf. Georges Charensol, « Les Songes et les Sorts par Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.5.

- En premier lieu, les coupes visent à éliminer tout ce qui relève des menus détails personnels. Aussi considère-t-on insignifiants et supprime-t-on sous ce prétexte ces fragments ténus du vécu qui sont en fait les plus caractéristiques et les plus révélateurs de l'être, mais dont l'interprétation est la plus difficile à prévoir, et donc à contrôler :

[...] j'écarte plus soigneusement encore ces songes embrouillés et vagues, nés d'une indigestion de la mémoire, qui ne sont guère plus que le résidu informe de petites tribulations quotidiennes aussi indignes d'ordinaire d'avoir été rêvées que vécues. Ce sont les plus fréquents, car dans le monde du rêve comme dans celui de la veille il y a malheureusement plus de billions que de pièces d'or.²²²

Ces petits détails personnels sont donc écartés par crainte de leur potentiel de révélation explosive : ils risquent de laisser voir ce que l'on ne veut point dire. On se souvient bien en effet que, (d')après Freud, il n'existe pas de rêves innocents : aussi n'importe quel objet rêvé d'apparence limpide et de signification, semble-t-il, évidente peut-il renvoyer aux événements vécus et/ou révéler les désirs refoulés.²²³ Ainsi tout élément autobiographique est-il par définition dangereux, parce qu'il est susceptible de trahir la femme-écrivain, de livrer sur elle à son insu plus d'informations qu'elle ne voudrait, et plus qu'elle ne pense consciemment en donner au moment d'écrire. C'est pourquoi Marguerite Yourcenar construit le récit de sa vie nocturne par anticipation d'éventuelles lectures psychanalytiques : elle prévoit les interprétations qui pourraient être envisagées dans le cadre de l'approche symbolique suggérée par Freud, et les écarte par avance en supprimant les séquences qui pourrait éclairer d'un jour cru sa vie. L'argumentation en faveur de ces coupes se fait ainsi contre Freud, son contradicteur implicite dans *Les Songes et les Sorts*.²²⁴

²²² Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, *op.cit.*, p.1534.

²²³ « [...] tout ce à quoi nous rêvons ou bien a manifestement une signification psychologique, ou bien est déformé et ne peut être jugé qu'après interprétation : on en aperçoit alors une signification cachée. Le rêve ne s'occupe jamais de vétilles, nous ne laissons pas troubler notre sommeil pour si peu. Les rêves innocents en apparence sont pleins de « malice » quand on les interprète, ils ont, si on peut dire, quantité d'idées de derrière la tête. » Cf. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op.cit.*, p.164.

²²⁴ Dans la pensée de Marguerite Yourcenar, la polémique implicite avec l'approche de Freud est une constante au moment de la rédaction des *Songes et les sorts*, ce qui permet de lire l'ensemble de ce texte comme une sorte de palimpseste du texte freudien, une *Interprétation des rêves* à rebours. La préface du livre prend en effet la forme d'une série de contre-arguments visant à démentir les principales thèses freudiennes. Ainsi, par exemple, le passage « j'écarte avec soin de ces pages les rêves physiologiques, trop visiblement causés, ou favorisés, par un mauvais fonctionnement de l'estomac ou du cœur » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, *op.cit.*, p.1534) nous renvoie au passage similaire de *L'Interprétation*, et ne saurait se comprendre pleinement en dehors de cette référence latente : « Mais, dans d'autres cauchemars, l'impression d'angoisse est d'origine somatique (maladies des poumons, du cœur, gêne respiratoire). Le rêve l'utilise alors à accomplir des désirs fortement réprimés qui, pour des motifs psychiques, se seraient achevés par une angoisse analogue. Il n'est pas difficile d'unir ces deux cas, différents en apparence. » (Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op.cit.*, p.207). Ce n'est qu'en restituant les répliques sous-jacentes de cette polémique avec Freud que l'on peut saisir tous les tenants et aboutissants du récit autobiographique détourné de Marguerite Yourcenar.

Que ce texte soit le fruit d'une très forte autocensure auctoriale, ce fait n'échappait d'ailleurs pas complètement même aux critiques de l'époque : « Il y a dans ce recueil de songes visiblement une réfutation implicite mais définitive de la grossière théorie freudienne, infiniment plus gratuite et plus fantaisiste, sous son apparence scientifique, que la bonne et vieille théorie de la clef des songes. Aucun poète digne de ce nom, aucune personne aimant et comprenant la vérité ne peut accorder de crédit à une théorie qui rend si positivement et si platement compte des rêves domestiques, des rêves insignifiants, mais qui explique avec tant de niaiserie et de bassesse les seuls rêves qui nous intéressent, les grands rêves saisissants [...] C'est pourquoi les rêves rapportés par Mme Yourcenar nous font l'effet d'une confiance au second degré, plus profonde et plus pathétique que ne serait le récit des événements intimes de sa vie personnelle. » Cf. Francis de Miomandre, « Livres à lire » dans *Plaisir de France*, novembre 1938, n°50, p.XXII.

- La deuxième catégorie d'éléments autobiographiques voués au silence comprend les éléments qualifiés de trop communs pour être significatifs :

J'écarte enfin ces grands communs à tous dont l'explication reste incertaine, mais qui se présentent à chacun de nous sous une forme presque invariable, et ne nous confèrent que des émotions communes à tout le peuple des dormeurs : rêves qui sont comme les routes nationales et les jardins publics au pays des songes. [...] ces songes ne nous renseignent pas plus à eux seuls sur la personnalité du dormeur, qu'une métaphore consacrée par l'usage ne nous éclaire sur l'âme secrète de l'homme qui la prononce après dix mille autres.²²⁵

Au premier abord, cette déclaration semble contredire l'intention de prêter avant tout attention aux phénomènes essentiels et universels, que Marguerite Yourcenar affiche pourtant fréquemment à cette époque. Dans cette optique, en effet, ne pourrait-on pas penser que l'écrivain aurait tout intérêt à traiter, justement, ces rêves communs, ces rêves que partage l'ensemble du genre humain ? Quelle meilleure voie d'accès à l'essence de la nature humaine peut-on imaginer ? Pour autant, le choix de Marguerite Yourcenar suit une logique rigoureuse : les rêves singuliers, enracinés dans le propre vécu de l'auteur, sont incompréhensibles sans leur clef, qui est la connaissance du contexte personnel : faute de cette connaissance, leur matière est résistante, opaque, impénétrable, ce qui donne à la rêveuse la pleine maîtrise de la situation – par un simple refus de fournir des renseignements supplémentaires²²⁶, elle peut dérober à ses lecteurs tout pouvoir interprétatif, puisque l'on sait fort bien que « [n]ous ne pouvons pas interpréter les rêves des autres s'ils ne veulent pas nous dire quelles pensées inconscientes se cachent derrière ; cela entrave fortement l'utilisation pratique de notre méthode. »²²⁷ En revanche, les rêves communs, ceux dont le langage est partagé, permettraient à chaque lecteur d'entrer de plein pied dans le for intérieur de l'auteur, impuissant à en garder les barrières.²²⁸

Ayant ainsi éliminé des *Songes et [d]es Sorts* à la fois les menus détails personnels et les constantes universelles de la vie onirique, Marguerite Yourcenar ne risque plus d'avoir à en affronter des interprétations biographiques non désirées. Ce travail de dépersonnalisation de l'écriture de soi parvient à son terme lorsque la femme-écrivain avance en complément l'argument de la surdétermination des rêves par la somme des expériences vécues par le rêveur, par les contraintes sociales qu'il/elle est amené(e) à subir (milieu, race, époque, sexe, etc.) et par les schémas mentaux à l'œuvre dans l'élaboration des songes.²²⁹ Ainsi la description de cette matière personnelle et subjective

²²⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, op.cit., p.1534.

²²⁶ « Et ce livre a des mérites, seulement il n'est pas assez explicatif. Par exemple, il ne donne pas les conditions dans lesquelles ces rêves ont été rêvés, ni la méthode de transcription. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.110.

²²⁷ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op.cit., p.210.

²²⁸ « [...] en dépit de la liberté que manifeste chacun de nous dans ses rêves, il y a un certain nombre de rêves que nous avons presque tous eus de la même manière et dont on peut dire qu'ils ont, pour tous, la même signification. » Cf. *Ibid.*, p.211.

²²⁹ Le caractère radical de son insistance sur la force du déterminisme, à la fois social, historique et mental, se manifeste avec le plus d'évidence dans les notes dactylographiées inédites pour la préface des *Songes et les sorts* : « Même les plus individuels des rêves sont encore bourrés d'éléments sociaux, ethniques, historiques. Les thèmes oniriques varient d'époque à époque comme les philosophies, les vêtements, ou les habitudes culinaires, semblent se conformer à cet étrange loi qui veut qu'à l'intérieur de circuits presque fermés l'esprit humain raffine, combine, répète, complique, réorganise et défait des constructions purement expérimentales ou purement ludiques, aussi éloignées que possible du plausible et du réel. » Cf. Marguerite Yourcenar, « Dossier des *Songes et les sorts* », dans Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, op.cit., p.1607.

par excellence, et sur laquelle nous avons le moins de contrôle, qu'est la matière de nos rêves, ne laisse rien voir au bout du compte qu'une série d'empreintes déterminées par les conditions extérieures, indépendantes de la femme-écrivain :

L'auteur de songes sublimes est aussi étroitement déterminé dans son ciel intérieur que la ménagère avare qui rêve de marmites ébréchées, mais plus on se hausse sur l'échelle de Jacob où montent et descendent les hommes, plus la liberté et la fatalité se résorbent l'une dans l'autre, et forment ce tout indivisible qui est un destin.²³⁰

Etrangement, la liberté dont il est ici question n'est pas seulement celle de l'auteur, mais également celle de son public. Cet argumentaire vise en effet à focaliser le regard (et à cadrer le champ visuel) des lecteurs uniquement sur le « dessin » du songe, c'est-à-dire sur les images qui le composent. Cette assimilation des rêves à des tableaux vivants proposés par l'auteur a pour effet de colmater la texture du récit, qui ne laisse plus aux lecteurs de lacunes, de failles ou de brèches susceptibles d'être comblées par leur propre travail interprétatif. Tous ces éléments débouchent sur un certain mutisme de ce texte qui régit sévèrement sa réception : il demande à être saisi du dehors comme un *en-soi*, une entité autosuffisante et autonome, un objet hermétique refermé sur lui-même et qui ne se donne que dans la contemplation.

Ainsi les récits de soi dans *Les Songes et les Sorts* se transforment-ils en calligrammes, qui ne se laissent pas subdiviser, découper en extraits ni interpréter, mais s'imposent au contraire aux lecteurs comme une totalité dans toute la matérialité de leur présence.²³¹ Ce n'est donc aucunement par hasard que les épisodes autobiographiques relatés dans ce récit se cristallisent en blocs impénétrables, qui appellent la comparaison avec le travail du graveur : « Ce qui m'importe au contraire ici, c'est la frappe d'un destin individuel imposée au métal du songe ». ²³² Devenus pures images sensuelles, compositions figuratives ou installations artistiques de l'auteur, les souvenirs du passé sont métamorphosés en camées : des objets d'art faits d'une seule pièce, qui tiennent tout entiers dans le regard, et qu'on ne saurait plus aborder sur le plan biographique ou existentiel. C'est pourquoi, s'appuyant sur les thèses surréalistes, Marguerite Yourcenar s'attache à assimiler le travail du rêve à la création elle-même, ce qui lui permet de présenter les descriptions de ses propres songes comme une entreprise proprement littéraire :

A mes yeux (et il va de soi que ce point de vue est étroitement personnel) l'expérience du rêveur n'est pas sans analogie avec celle du poète, et l'on peut comparer les éléments oniriques à l'état brut, avec leurs résonances symboliques multipliables à l'infini, aux rimes vulgaires ou sublimes alignées sur les colonnes d'un dictionnaire. Le dormeur assemble des images comme le poète assemble des mots : il en use avec plus ou moins de bonheur pour parler de soi à soi-même.²³³

²³⁰ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, *op.cit.*, p.1535.

²³¹ Sur les particularités du statut d'un texte calligrammatique voir : Nicole Marie Mosher, *Le texte visualisé : le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*, New-York - Bern - Paris, Peter Lang, 1990.

²³² Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, *op.cit.*, p.1535.

²³³ *Ibid.*, p.1535.

Compte tenu de cette assimilation de l'onirique au poétique, on ne saurait s'étonner qu'au projet d'écrire l'histoire de sa vie rêvée se substitue désormais l'« étude de l'esthétique du rêve »²³⁴. Le vécu de l'auteur est dépersonnalisé sous l'effet des stratégies textuelles adoptées dans *Les Songes et les Sorts* : le « je » autobiographique y perd ses dimensions dénotative et indicative et devient un sujet grammatical vide, une instance de discours fictive nécessaire pour parler du travail impersonnel du rêve : « Et il y a un rêve de bonheur mélancolique, reconnaissable à ce qu'il se déroule toujours sous un certain ciel rosé, et il y a un rêve de félicité parfaite, que je n'ai rêvé qu'une seule fois, et où ne se passe qu'une inoubliable couleur bleue. »²³⁵ Ici, la première personne du singulier, initialement dérivée du « je » autobiographique de l'écrivain, évolue vers une simple fonction grammaticale (qui plus est, le sujet d'une clause subordonnée, élément secondaire et facultatif du récit). En vérité, le « je » autobiographique est ici réduit à jouer le rôle d'un « effet du réel » barthésien, auquel on ne recourt que pour appuyer la crédibilité des généralités avancées dans les propositions principales de cette « étude de l'esthétique » yourcenarienne. Le « je » n'exprime donc plus l'expérience personnelle, mais utilise celle-ci comme un simple prétexte pour étaler devant les lecteurs des paysages fantasques fortement stylisés.

Ce caractère métonymique du pronom personnel, et de la première personne du singulier en général n'est probablement nulle part plus manifeste que dans la description du fameux « songe bleu », mentionné à plusieurs reprises au fil de divers écrits yourcenariens. On peut mesurer le degré qu'atteint le travail artistique d'épuration ou de purification des faits autobiographiques dans *Les Songes et les Sorts* par le décalage frappant que révèlent les deux versions de ce souvenir nocturne. La première se trouve dans *Feux*, où la description de ce rêve est placée entre les deux chapitres « grecs » consacrés à Achille et à Patrocle, encadrement qui semble suggérer fortement la nature fictionnelle du récit. La deuxième version s'insère dans le cadre des *Songes et les Sorts*, dont le pacte autobiographique oriente tout autrement la narration du même souvenir. Dans le premier cas, la femme-écrivain ne cherche pas à isoler le rêve du contexte autobiographique de sa survenue : le songe bleu, en effet, naît de l'amour fou de la narratrice – c'est ce sentiment éperdu qui est la source du bonheur intense éprouvé par l'auteur avant de s'endormir, qui se traduit dans le rêve par la sensation immensément joyeuse de nager dans des eaux d'un bleu cristallin :

L'autre jour, ivre de bonheur comme on est ivre d'air à la fin d'une longue course, je me suis jetée sur mon lit à la façon d'un plongeur qui se lance de dos, les bras en croix : j'ai basculé dans une mer bleue. Adossée à l'abîme comme une nageuse qui fait la planche, soutenue par la vessie d'oxygène de mes poumons pleins d'air, j'émergeai de cette mer grecque comme une île nouveau-née.²³⁶

²³⁴ C'est ainsi que Marguerite Yourcenar définira plus tard la nature des *Songes et les Sorts* dans les entretiens avec Matthieu Galley. Cf. Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.105.

²³⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, op.cit., p.1534.

²³⁶ Marguerite Yourcenar, *Feux*, op.cit., p.42.

Le récit simple et concret de *Feux* contraste fortement avec la présentation de la même expérience dans *Les Songes et les Sorts*, où la posture autobiographique de la narratrice est ouvertement assumée :

Inerte, endormie, je me sens immergée dans les pures profondeurs d'un océan bleu, fluide comme l'air d'un matin de printemps, transparent comme le plus clair cristal, et les mots d'aigue-marine et de saphir sont opaques et lourds comparés à ces précieuses couches liquides dont le moindre mouvement, le simple poids de mon corps se maintenant en équilibre entre deux profondeurs me font sentir la douce pression fraîche. Je respire sans suffoquer cette eau transparente comme le vide et comme le ciel, et ce bonheur qui ne peut s'exprimer par des paroles devrait se traduire ici par une série d'arpèges bleus.²³⁷

La simple comparaison de deux passages permet de voir comment son sens évolue, et de saisir la direction vers laquelle Marguerite Yourcenar oriente progressivement la présentation de cet épisode autobiographique. Dans *Les Songes et les Sorts*, l'accent est délibérément déplacé du contexte autobiographique à celui du travail de réécriture (voire de l'embellissement) que la femme-écrivain réalise sur la matière du vécu personnel afin de la traduire (voire de la transfigurer) dans des formes artistiques qui sortent de l'ordinaire (voire le transcendent). Ainsi le récit ne rend-il plus compte de la vie rêvée de l'auteur, ni des événements réels dont les fragments et les débris sont rassemblés et recomposés dans les songes : *Les Songes et les Sorts* se présentent au contraire comme entièrement factices, au sens premier du terme – ce qui est fait artificiellement ou artisanalement, qui est fabriqué. Le livre prétend en effet, non sans ambition, exprimer l'expérience onirique qui, à son point d'origine, n'est pas une expérience verbale ni même, peut-être, une expérience verbalisable.²³⁸ Les talents littéraires de la femme-écrivain ne sont donc plus à prouver : en mettant ainsi des mots sur les souvenirs de ces sensations effilochées à la frontière de l'insaisissable et de l'indicible, elle fait amplement la démonstration de son art et de son aptitude professionnelle. La mise en avant de la difficulté de la tâche de l'écrivain dans *Les Songes et les Sorts* est ainsi une manière détournée, sinon de faire l'éloge de son propre travail littéraire, tout au moins d'attirer l'attention du public sur ses mérites en tant qu'auteur. Il est de fait très parlant que la quête de la reconnaissance prenne sous la plume de l'auteur féminin des formes métonymiques : n'osant prétendre à intéresser le lecteur par le

²³⁷ Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, *op.cit.*, p.1559.

²³⁸ A cet égard, il est très significatif que Marguerite Yourcenar mette en exergue des *Songes et les sorts* (texte dont la nature autobiographique est affirmée ouvertement dans la préface du récit) une phrase destinée à rappeler au lecteur le caractère foncièrement préverbal et non-narratif des rêves : « C'est à peine un rêve : cette vision toute d'une pièce, toute d'une couleur, échappe aux conventions nocturnes : pas d'affabulation, pas de changements à vue, pas de personnages, pas de péripéties, aucun des trucs de coulisses du songe. » (Cf. *Ibid.*, p.1559). Mise en relief au tout début du récit, cette caractéristique de l'activité onirique déréalise l'expérience de la rêveuse. La narratrice parvient ainsi à prévenir par avance toute possibilité de voir dans ses écrits des avant-textes autobiographiques réels. Qui plus est, elle met l'accent sur l'artifice et la littérarité de l'univers onirique restitué dans *Les Songes et les Sorts*. De toute évidence, ce travail de démiurge doit démontrer le talent de la femme-écrivain, lui assurant une place parmi les hommes de lettres.

Sous ce rapport, il n'est pas sans intérêt de remarquer que dans *Feux*, où le « je » narratif n'est pas directement lié au « je » autobiographique de la femme-écrivain, la conception du rêve est diamétralement opposée : la description des songes y est justifiée par leur proximité aux secrets de la vie éveillée, c'est même la propriété caractéristique du rêve : « On se souvient de ses rêves : on ne se souvient pas de ses sommeils. Deux fois seulement, j'ai pénétré dans ces fonds traversés de courants où nos songes ne sont que les épaves de réalités submergées. » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Feux*, *op.cit.*, p. 42). Le récit de rêve qui suit prend place dans ce cadre narratif qui affirme la véracité des choses racontées, établissant ainsi un pacte de confiance entre la narratrice et ses lecteurs.

seul contenu (autobiographique) de son œuvre, la femme-écrivain tente d'arracher sa conviction en lui démontrant qu'il est possible de transfigurer complètement ce matériau.

➤ L'autobiographique comme la source pulsionnelle génératrice des figures et des images artistiques

Dans les textes des écrivains-femmes, l'autobiographique peut également se laisser entrevoir par l'intermédiaire de figures et d'images-écrans qui ne correspondent pas directement au vécu personnel de l'auteur, mais évoquent des expériences analogues : leur description vient occuper le centre vide de ces autobiographies détournées. Cette manière de circonscrire une expérience humaine qui resterait autrement indicible est décrite et brillamment théorisée par Thomas Stearns Eliot, à travers la notion de « corrélat objectif » (*objective correlative*) qu'il avance dans l'essai « Hamlet et ses problèmes » de 1919 :

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.²³⁹

Empruntant à la méthode suggérée par le maître à penser du modernisme, Marguerite Yourcenar abordera dans *Feux* l'histoire de son amour fougueux envers André Fraigneau, écrivain et intellectuel homosexuel qui était son éditeur chez Grasset. Ce livre délibérément incomplet et fragmenté fait alterner des passages relevant de deux types de narration différents : ce sont d'une part de courts poèmes en prose, non-narratifs, écrits à la première personne et décrivant les sentiments d'une femme amoureuse, et d'autre part des textes narratifs, bien plus volumineux que les séquences poétiques, où la femme-écrivain fait défiler les corrélats objectifs de son sentiment. C'est à ce titre que sont convoquées dans *Feux* les grandes figures de la passion amoureuse dans l'histoire de la culture occidentale.²⁴⁰ Les drames de leurs amours sont relatés à travers des discours au style indirect libre, qui font entendre les voix des protagonistes : Phèdre, Achille, Patrocle, Antigone, Marie-Madeleine, Phédon, Clytemnestre et, bien sûr, Sappho. Leurs confessions sont censées créer et instituer par avance l'horizon de la réception de *Feux*, qui est, selon la qualification même de l'auteur, un livre-aveu. Le

²³⁹ Thomas Stearns Eliot, "Hamlet and His Problems" dans Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1972 (première publication 1920), p.100.

²⁴⁰ Parmi les protagonistes de ces récits dans *Feux*, on ne compte qu'une seule quasi inconnue. Sa présence devient d'autant plus saillante qu'elle est évoquée à côté des personnages incontournables du patrimoine classique européen (héros de la mythologie grecque, des épopées d'Homère ou de l'Écriture Sainte, etc.). De plus, cette héroïne méconnue de Marguerite Yourcenar est le seul personnage historique parmi les héros légendaires des autres récits de *Feux*. La double singularité de ce personnage atteste son extrême importance dans l'imaginaire de l'écrivain. Cette Léna, dont l'histoire vraie est tirée des chroniques antiques, comme s'empresse de nous en informer Marguerite Yourcenar, était en effet une courtisane grecque qui a pris part au complot d'Harmodius et d'Aristogon en 525. Or son histoire change visiblement de coloration sous la plume de la femme-écrivain du XX^e siècle. Du point de vue de celle-ci, en effet, la femme rebelle ne peut être qu'un imposteur : la Léna de Marguerite Yourcenar devient ainsi une pauvre femme, qui ignore tout de l'organisation de la conspiration et souffre de ne pas être envisagée comme possible complice de la révolte ni, *a fortiori*, comme sujet de l'action commune. Soumise à la torture, Léna prétend avoir participé et avoir agi là où elle avait été *a priori* exclue de la participation et de l'action. L'apparition inopinée de ce personnage absolument marginal de l'histoire ancienne dans la galerie des masques de l'auteur-narratrice dans *Feux* révèle la perception de la condition féminine à une époque où la participation des femmes dans les principaux domaines de l'activité sociale (la politique, la gestion, la science, l'art, l'enseignement, les médias) semble encore relever soit de l'amusement oisif, soit de l'imposture et d'une ingérence dangereuse dans les affaires non féminines.

récit de l'amour douloureux de la femme-écrivain doit ainsi être lu en parallèle de ces histoires classiques, et le lecteur se voit ainsi invité à y voir une autre de ces passions épiques qui constituent le fonds de la *grande* littérature, et qui sont par nature hors de tout contrôle rationnel ou volitif, tout comme ils sont étrangers aux jugements moraux et aux considérations de l'opinion publique.

Aussi la fonction de ces personnages-masques dans *Feux* est-elle, au minimum, double. Selon la femme-écrivain, ce sont eux qui lui permettent d'exprimer l'indicible – cet amour en effet paraît si fort, qu'il s'apparente aux cris de douleur, aux prières mystiques et quasi religieuses, aux incantations magiques, au délire sacré de ceux qui ont perdu la raison, et la capacité d'expression limpide qui est le signe de celle-ci.²⁴¹ Sous ce rapport, les personnages-masques semblent offrir à l'écrivain des supports pour cerner une expérience autobiographique limite, ce qui est ici d'autant plus essentiel que l'« aveu » de l'auteur a lieu dans des circonstances où son monde s'écroule, où le sentiment de l'intégrité de soi se dissout et où le sujet s'évanouit face à la douleur éprouvée : « Fais de moi ce que tu voudras, même un écran, même le métal bon conducteur. »²⁴² Mais, d'un autre côté, cette manière d'articuler l'expérience personnelle à travers les figures clefs de la mythologie culturelle européenne immunise Yourcenar narratrice contre les lectures biographiques réductrices susceptibles de ne voir dans ce récit de la vie amoureuse de la femme rien d'autre que la preuve de l'irréparable sentimentalisme de la « littérature féminine ». La narration autobiographique effectuée ainsi par un détour auprès de ces personnages classiques, et par le truchement de ceux-ci, devient ainsi pour un auteur féminin de l'époque le moyen de se raconter sans se voir imputer des épanchements sentimentaux, ni le mauvais goût d'une prose « féminine » qui n'aspirerait qu'aux confidences et aux confessions amoureuses. Il est intéressant de noter que la critique de l'époque saisit parfaitement les enjeux de ces transformations, sinon de ces métamorphoses littéraires :

On voit du coup les raisons d'être de la transposition mythique. Elle sauvegarde une aventure romanesque de la banalité ; elle fait la preuve de son intensité ; elle la grandit aux mesures des sentiments éternels. Aux feux d'une passion étrange, l'anecdotique s'est consumé ; il n'est resté que l'essentiel, de tous temps, pareil.²⁴³

En effet, placé aux côtés de ces belles légendes d'amour, le sentiment éprouvé par l'auteur non seulement s'anoblit, mais change également plus profondément de nature, s'approchant ainsi de plus en plus de la fiction littéraire. L'histoire d'amour réelle obtient ainsi une seconde existence textuelle, narrative et discursive, qui ne peut plus désormais être abordée autrement que sous son aspect strictement littéraire, c'est-à-dire comme une nouvelle occurrence (ou récurrence) de l'un de ces sujets éternels de la tradition culturelle européenne : « Produit d'une crise passionnelle, *Feux* [...] ne nécessite comme tel aucun commentaire, l'amour total, s'imposant à sa victime à la fois comme une

²⁴¹ « [...] je tiens à dire aussi que l'expressionnisme presque outré de ces poèmes continue à me paraître une forme d'aveu naturel et nécessaire, un légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Feux, op.cit.*, p.18.

²⁴² *Ibid.*, p.52.

²⁴³ Emilie Noulet, « Feux, par Marguerite Yourcenar (Grasset) » dans *La Nouvelle revue française*, 1^{er} janvier 1937, n°280, p.105.

maladie et comme une vocation, étant de tout temps un fait d'expérience et un des thèmes les plus rebattus de la littérature. »²⁴⁴

A mesure que le temps passe et que la crise originelle s'éloigne, étrangement, les efforts de l'écrivain pour occulter la source autobiographique de *Feux* ne font que redoubler. De fait, dans la nouvelle préface qu'elle rédige en 1967, Marguerite Yourcenar présente *Feux* comme une expérimentation artistique ayant pour objectif la recherche du langage poétique *par excellence*. Ainsi, trente ans après la première publication de l'œuvre, elle n'évoque plus parmi ses objectifs premiers la nécessité de maîtriser une expérience autobiographique déchirante, tout comme elle ne met désormais plus en relief la surdétermination psychologique de l'œuvre, dont l'écriture pourtant semblait jadis s'imposer à la femme-écrivain comme le seul moyen de nommer et de localiser une douleur qui risquait de la mener au bord de l'autodestruction (puisque c'est à la toute fin du récit que l'auteur-narratrice décide de renoncer aux idées suicidaires et de transformer en victoire, très probablement littéraire, la douleur et le chagrin endurés : « On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire. [...] Il ne s'agit pas d'un suicide. Il ne s'agit que de battre un record. »²⁴⁵). Dans la nouvelle présentation de *Feux* de 1967, la dissolution de l'autobiographique dans le textuel est achevée : seule subsiste de cette œuvre sa texture, incarnation verbale des pulsions langagières inconscientes qui, d'après une contemporaine plus jeune de Marguerite Yourcenar,²⁴⁶ constituent l'essence de l'expression poétique ou, dans les termes propres de Marguerite Yourcenar, le courant « qui persiste ou renaît à chaque époque dans toutes les littératures, en dépit des sages restrictions puristes ou classiques, s'acharne, peut-être chimériquement, à créer un langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres. »²⁴⁷

Dans la nouvelle édition de *Feux*, Marguerite Yourcenar est très visiblement préoccupée de minimiser (sinon de réduire) l'importance et la portée des éléments autobiographiques de son œuvre. Ce souci porte avant tout sur les références au quotidien contemporain, dont l'auteur avait parsemé les récits de ses personnages antiques (ainsi, dans le décor mythique de la Grèce ou de l'Empire Romaine, on trouve de nombreuses évocations du métro, des grenades et des tanks, des smokings, des bas de soie et de l'eau de Cologne, des casinos et des concierges des immeubles, etc.). Ces éléments hétérogènes, appartenant au vécu de l'auteur plutôt qu'à celui de ses héros, frappent le public de l'époque justement parce qu'ils ruinaient l'illusion de l'univers fictionnel et ramenaient ainsi inmanquablement l'esprit du lecteur vers la dimension foncièrement autobiographique de *Feux*. Or, dans la préface de 1967, Marguerite Yourcenar s'efforce d'ôter à ces références à la réalité contemporaine leur rôle initial

²⁴⁴ Marguerite Yourcenar, *Feux*, *op.cit.*, p.11.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.148.

²⁴⁶ Voir à ce sujet : Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

²⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Feux*, *op.cit.*, p.18.

d'indices de l'écriture de soi, et cherche à en faire tout autre chose, à savoir des jeux littéraires qui soulignent la complexité de la construction formelle : « L'important est d'essayer de montrer dans ces jeux (où le sens d'un mot, en effet, joue dans sa monture syntaxique), non pas une forme délibérée d'afféterie ou de plaisanterie, mais comme dans le lapsus freudien et les associations d'idées doubles et triples du délire et du songe, un réflexe du poète aux prises avec un thème particulièrement riche pour lui d'émotions ou de dangers. »²⁴⁸ De toute évidence, la transposition du texte dans le domaine strictement littéraire est la seule réponse que Marguerite Yourcenar peut donner à la présence de ces détails autobiographiques trop ostensiblement décalés par rapport aux personnages de l'histoire ancienne. Or, tout compte fait, la femme-écrivain ne peut que constater ici l'insuffisance de ces justifications artistiques, qui ne viennent pas à bout du geste autobiographique initial de l'œuvre, ce qui l'amène à conclure par un demi-aveu : puisqu'il s'avère impossible de conjurer ou d'interdire les lectures biographiques, elle fait mine d'en admettre la validité pour leur refuser immédiatement toute importance réelle : « J'ai beau dire (ce qui pourtant est vrai en principe) qu'un recueil de poèmes sur l'amour ne nécessite pas de commentaires, je sais que j'ai l'air de refuser l'obstacle en traitant si longuement de caractéristiques stylistiques ou thématiques, après tout secondaires, et en passant sous silence l'expérience passionnelle qui inspira ce livre. »²⁴⁹

Le fait que l'on ne puisse pas passer complètement sous silence la dimension autobiographique de l'œuvre incite Marguerite Yourcenar à de nouvelles virevoltes conceptuelles pour s'en justifier. Ainsi adopte-t-elle rétrospectivement un point de vue platonicien²⁵⁰, selon lequel les différentes couches constitutives de *Feux* sont rigoureusement hiérarchisées : les petits poèmes en prose écrits à la première personne se révèlent n'être que des préliminaires circonstanciels nécessaires pour présenter au lecteur contemporain, soumis aux contraintes de l'époque avec ses passions et ses modes, un sujet de méditation éternel et une face invariable du beau. De toute évidence, Marguerite Yourcenar détourne ici à sa convenance la vision de l'art platonicienne : d'après elle, l'écriture autobiographique saisit une part de vérité infiniment moins ample que celle qui est contenue dans les récits mythologiques – anonymes, impersonnels et atemporels ; de ce constat procède la nécessité d'envisager l'expérience personnelle simplement comme un premier pas, nécessaire mais non suffisant, vers l'appréhension du sens des phénomènes généraux qui intéressent l'auteur : « Ce sont toujours les mythes, de nouveau les grands aspects de l'être humain, plutôt que moi. C'est moi, bien sûr, mais c'est aussi une voie d'accès vers différentes grandes images possibles de l'humain. »²⁵¹ C'est pourquoi l'expérience et l'écriture autobiographiques ne servent ici que d'étapes intermédiaires (des « voies d'accès ») dans la connaissance de la nature humaine, qui est le véritable centre d'intérêt et l'objectif ultime de la femme-écrivain :

²⁴⁸ *Ibid.*, p.20-21.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.21.

²⁵⁰ Voir à ce sujet : Platon, *Cratyle*, Paris, Flammarion, 1998.

²⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op.cit.*, p.96.

J'ai dit « Je » de temps en temps dans *Feux*, mais c'est plutôt comme lorsqu'on accorde son instrument avant le concert. Je voulais sortir de l'anecdote, enfermée dans un cadre très étroit, et tâcher de montrer ce qui se trouve derrière.²⁵²

Toutefois, malgré tous les efforts rétrospectifs de l'écrivain pour atténuer la portée de l'« anecdote » autobiographique dans *Feux*, l'expérience refoulée reste un élément structurant de l'œuvre. L'ordre de succession des récits à la troisième personne, en particulier, laisse clairement percevoir une telle structuration : il est en effet tout à fait évident que leur enchaînement ne tient en rien de la juxtaposition arbitraire, mais suit un principe de gradation en *crescendo*. En effet, la multiplication des histoires homologues qui modulent le même motif de la puissante passion qui reste inassouvie permet d'amplifier graduellement la résonance de ce thème commun, jusqu'au point culminant qui se donne à lire dans le dernier récit, « Sappho ou le suicide ». Or ce dernier épisode narratif de *Feux* donne justement lieu au surgissement de plusieurs éléments autobiographiques, comme si la tension accumulée au cours de la description des « corrélats objectifs » de l'expérience personnelle de l'auteur était à présent devenue si forte qu'elle faisait subitement sauter les barrages de l'autocensure, laissant apparaître au milieu du récit consacré à la poétesse grecque la chronique de la folie amoureuse vécue par Mme Yourcenar elle-même. La légende de Sappho connaît ainsi une réécriture fondamentale destinée à la rendre mieux apte à contenir l'histoire de l'auteur. Sous la plume de Marguerite Yourcenar, la poétesse antique de Mytilène se transforme ainsi en acrobate vagabonde : sa vie de femme indépendante et solitaire est à la fois dangereuse et suspecte aux yeux des autres, allégorie qui trahit sans doute la perception par l'auteur de son propre statut incertain en tant qu'écrivain et intellectuelle dans l'entre-deux-guerres.²⁵³ On doit d'ailleurs à ce dernier récit de *Feux* un aveu sans précédent : revêtant le masque de la première poétesse européenne (geste en soi très parlant), Marguerite Yourcenar admet la part de prédétermination inhérente au fait d'être née femme : « Seule, elle sait que sa gorge contient un cœur trop pesant et trop gros pour loger ailleurs qu'au fond d'une poitrine élargie par des seins ».²⁵⁴ Or le genre ne fait pas le destin, et il existe des aléas susceptibles de chanceler de fond en comble l'architecture complexe des représentations, des prescriptions et des rôles sociaux assignés à la femme : il s'agit notamment des aléas du métier (car on peut désirer exercer une profession qui n'est pas regardée comme féminine), et des caprices du désir (car une femme peut se consumer de désir pour une autre femme). La réunion en elle de ces deux conditions (une profession et une sexualité toutes deux contraires aux usages, sinon inadmissibles pour l'époque) éloignent des autres et de la société la Sappho de Marguerite Yourcenar (ou même pourrait-

²⁵² *Ibid.*, p.97.

²⁵³ « Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel. Chaque soir, livrée aux bêtes du Cirque qui la dévorent des yeux, elle tient dans un espace encombré de poulies et de mâts ses engagements d'étoile. Son corps colle au mur, haché menu par les lettres des affiches lumineuses, fait partie de ce groupe de fantômes en vogue qui planent sur les villes grises. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Feux, op.cit.*, p.134.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.134.

on dire la Sappho-Yourcenar, tant les deux figures sont liées), et l'amènent vers la plus profonde solitude existentielle :

Son métier est intervenu pour l'obliger chaque soir à une espèce d'isolement en hauteur ; couchée sur le tréteau de son destin d'étoile, exposée à demi nue à tous les vents du gouffre, elle souffre du manque de douceur comme d'un manque d'oreillers.²⁵⁵

Sappho, être singulier (une « étoile ») qui ne peut être défini dans les termes simplificateurs et rigides des deux sexes/genres, rencontre son grand amour, mais sa passion est condamnée à rester non-partagée. Or Attys, la bien-aimée de Sappho, la quitte pour un homme, ce qui d'emblée rend impossible toute rivalité et tout espoir pour la protagoniste. Ces péripéties illustrent parfaitement le mécanisme du renversement, ou remplacement par le contraire, tel que Freud le décrit dans sa présentation des principaux outils psychiques de déplacement du sens que l'on souhaite dissimuler. Et de fait, à cette situation romanesque où une femme interrompt une liaison homosexuelle pour retourner vers les relations hétérosexuelles, correspond ici en réalité l'état des choses où un homme refuse les relations hétérosexuelles pour se vouer au partenaire du même sexe : par la grâce du déplacement freudien du sens, Attys se refusant à Sappho masque mal André Fraigneau rejetant les sentiments que lui voue Marguerite Yourcenar. Or, ce sentiment d'amour transgressif qui naît dans le cœur de Sappho avant de s'imposer à elle d'une façon de plus en plus implacable, est perçu comme défi à la fois à la nature et à la norme sociale. On relèvera ici le caractère crucial de la prédestination qui, parce qu'elle ne laisse aucun choix, condamne la femme-écrivain à l'incompréhension, au rejet et à la douloureuse indépendance des solitaires, en même temps qu'elle la revêt de la dignité des grandes figures des tragédies antiques :

Le Destin est gai. Celui qui prête à la Fatalité on ne sait quel beau masque tragique ne connaît d'elle que ses déguisements de théâtre. [...] Les personnages des Tragiques sursautent, dérangés brutalement par le gros rire du tonnerre. Avant d'être aveugle, Œdipe n'a fait toute sa vie que jouer à colin-maillard avec le Sort.²⁵⁶

Inutile de s'attarder sur le nietzschéisme flagrant de cette posture élitiste qui veut que l'on accepte la souffrance avec un sourire hardi. En effet, la passion de la femme-écrivain tient ainsi du prométhéen ou du luciférien, elle porte en elle quelque chose de surhumain, qui relève de l'insurrection contre la tyrannie des lois « naturelles » proclamées divines et sacrées. Ainsi son obstination à vivre cette passion torturante semble-t-elle traduire une volonté (et toute volonté d'émancipation et de puissance est nécessairement sacrilège²⁵⁷) de plier à ses vœux la nature et de triompher du conditionnement social que d'aucuns croient être une réalité objective. C'est pourquoi les enjeux de cet amour illégitime dépassent largement la sphère de la vie sentimentale. Dans *Feux*, cette passion contre-naturelle (ou plutôt contre-culturelle) est un signe métonymique d'élection, la frappe du destin sur le front d'une personne (une femme ?) hors du commun. Chargé de toutes ces connotations, le choix amoureux devient ainsi un élément clef de la construction identitaire de la Sappho de Marguerite Yourcenar,

²⁵⁵ *Ibid.*, p.135.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.41.

²⁵⁷ « Pour qu'une assomption soit possible, il faut un Dieu. Tu as juste assez de beauté, d'aveuglement et d'exigences pour figurer un Tout-Puissant. J'ai fait de toi faute de mieux la clef de voûte de mon univers. » Cf. *Ibid.*, p.116.

figure par excellence de la femme de lettres en quête d'une reconnaissance de sa propre singularité et de la singularité de son parcours.

A la poursuite de cet impossible amour (et en suivant d'ailleurs les traces de la narratrice elle-même dans son voyage au Moyen-Orient en 1935), Sappho entame une errance hantée par le fantôme d'Attys. A Istanbul (notons une fois encore combien l'anachronisme est parlant), elle rencontre Phaon, homosexuel et travesti, dont elle fera un temps son compagnon, voué à combler le vide en se substituant à l'absente. Ce personnage du livre dissimule à peine la figure d'André Embiricos, poète surréaliste rencontré à l'été 1935 qui accompagne Marguerite Yourcenar dans sa croisière à Istanbul, où elle fuit les souvenirs de son amour envers un autre André, André Fraigneau. Du reste, Phaon mérite à peine le nom de personnage romanesque, tant son image dans *Feux* est strictement fidèle au prototype (de ses origines grecques et son éducation européenne cosmopolite à son engagement politique et à ses affaires commerciales suspectes, de ses problèmes avec la loi à sa liberté très inhabituelle pour l'époque sur le plan de la morale sexuelle, le portrait détaillé d'André Embiricos est parfaitement exact). De même le reste de l'histoire de Sappho reflète-t-elle les événements biographiques du séjour yourcenarien dans l'ancienne capitale turque (l'arrivée en bateau de croisière, la vie mondaine dans les hôtels, cabarets et casinos du Levant, les promenades avec André travesti le long du Bosphore, la rupture rapide de leurs relations, puisqu'il ne pouvait remplacer l'autre, le temps du désespoir et, enfin, le retour à soi de l'écrivain acceptant son inévitable solitude, y acquiesçant même, et embrassant le métier d'artiste devenu désormais son seul et ultime refuge). Fable de la tentation par un amour « humain » et du pénible retour à la réalité de son sort d'une femme exceptionnelle, l'histoire de Sappho qui clôt le psychodrame de *Feux* représente ainsi une autre autobiographie détournée de Marguerite Yourcenar, qui relate cette fois non pas son origine familiale, mais la naissance du sujet affranchi, affirmé dans ses propres choix d'itinéraire, personnel comme professionnel : c'est à la fois une œuvre-bilan et une œuvre-programme. De fait, peu après la rédaction de *Feux*, Marguerite Yourcenar abandonnera sa vie errante, fondera un ménage avec Grace Frick, émigrera aux Etats-Unis où elle s'installera définitivement sur l'île des Monts Déserts et se remettra à écrire, même si désormais son œuvre littéraire s'articulera autour des romans historiques, rédigés à la manière à la fois épique et objective des chroniques, et en se coulant dans l'expression et le style maîtrisé des grands écrivains classiques.

Ce panorama des écrits de jeunesse de Marguerite Yourcenar est éclairant, tout d'abord en ce qu'il permet de découvrir derrière l'image de l'écrivain célèbre pour sa critique du « culte du moi », de l'obsession de sa propre personnalité et des détails du vécu personnel²⁵⁸, une autre Marguerite Yourcenar – un écrivain-*femme* dont le parcours professionnel est révélateur des contraintes du champ littéraire de

²⁵⁸ « Une des erreurs irréparables de l'Occident [...] consiste à n'imaginer de travail de perfectionnement ou de libération intérieurs qu'en faveur du développement de l'individu, ou de la personne, et non de l'effacement de ces deux notions au profit de celle de l'être ou de ce qui va plus loin que l'être. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *op.cit.*, p.200.

son temps. La dévaluation de l'écriture personnelle, que l'on associe étroitement au manque d'ouverture d'esprit chez les auteurs féminins, l'amène à abandonner le projet initial de la grande fresque de son histoire familiale, projet qui, après maints détours par la fiction plus ou moins autobiographique, aboutira finalement à la trilogie du *Labyrinthe du monde*. Or, en même temps qu'ils révèlent ainsi la force des choses, les premiers textes de la femme-écrivain laissent aussi voir la puissance de son désir autobiographique (ou pour le formuler autrement, l'importance des enjeux que l'écriture de soi revêtait pour un auteur-femme, sujet encore en gestation). C'est ainsi que toutes les œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar s'évertuent à déguiser son expérience autobiographique. Or, soumis à des coupes sévères dues à l'autocensure de l'écrivain qui veut éviter l'étiquette infamante de la « littérature féminine », les éléments du vécu personnel sont soigneusement scrutés et triés avant d'apparaître dans les textes littéraires. Les événements qui parviennent à franchir ces dispositifs de filtrage concernent souvent l'histoire parentale, à laquelle il est plus aisé de donner la forme d'un roman à la troisième personne. Du vécu personnel au sens strict, l'écrivain retient de préférence soit les événements de la vie politique ou sociale, partagés d'une certaine manière avec l'ensemble de ses concitoyens, soit les souvenirs de sa vie rêvée, qui relèvent d'un socle commun à nombre de rêveurs, ou encore le compte rendu d'un état affectif illustré par ses « corrélats objectifs », c'est-à-dire les récits de la même expérience passionnelle tirés de la culture générale ou recueillis dans les pages des mythes et des livres anciens. La transformation du singulier à l'universel que le lecteur est invité à apprécier au fil des pages de ces autobiographies détournées doivent servir de meilleure preuve du génie créateur de l'écrivain(-femme).

Chapitre 3 :

Les enjeux des détours romanesques : **les autobiographies détournées de Simone de Beauvoir**

Les premiers romans de Simone de Beauvoir témoignent nettement de la vigueur de son désir autobiographique. Un quart de siècle plus tard, dans *La Force de l'âge*, l'écrivain fera le bilan rétrospectif de ses premiers pas dans l'écriture, qu'elle avouera à ce moment être toutes sans exception des tentatives de mettre en roman le vécu personnel. L'auteur fait ainsi mention d'au moins trois ébauches de romans, jamais achevés, qui transposaient dans un décor imaginaire, presque sans aucun changement, la description de certaines périodes de la vie de l'auteur. Chose curieuse (mais peut-être en fin de compte attendue de la part d'un écrivain si attaché au contrôle de son image), comme dans le cas de Marguerite Yourcenar, absolument rien de ces débuts littéraires n'a été conservé jusqu'à nous, sinon par quelques allusions dans l'œuvre postérieure. Toutefois, les textes de jeunesse qui ont bel et bien été publiés (soit immédiatement après leur rédaction, soit bien des années plus tard à l'occasion de l'édition des œuvres complètes) nous offrent déjà un vaste terrain pour analyser les transformations (et, bien évidemment, les déformations) de la matière autobiographique dans le processus de sa mise en forme littéraire par une femme-écrivain de l'entre-deux-guerres. Cela nous amènera à nous interroger, dans le cadre du présent chapitre, sur les particularités qu'affectent la structure et de la forme narrative de ces textes issus de la transposition de l'autobiographique dans le champ du littéraire, du fictionnel et du romanesque. En nous appuyant sur l'exemple du premier roman publié de Simone de Beauvoir, dont nous livrerons une analyse détaillée, nous comptons bien jeter la lumière sur les enjeux de l'autobiographie détournée pour les femmes-écrivains du milieu du siècle dernier.

Dans le corpus romanesque de Simone de Beauvoir, l'étape des autobiographies détournées correspond à ses deux romans de jeunesse – *Anne, ou quand prime le spirituel* et *L'Invitée*. Le premier de ces ouvrages, rédigé au cours des années 1935-1937, fut proposé ensuite par l'intermédiaire de Sartre aux éditions Gallimard et Grasset ; toutes deux en refusèrent la publication, tirant prétexte de l'imperfection formelle du roman. C'est ainsi que ce texte de jeunesse n'a vu la lumière du jour qu'en

1979, lorsqu'il a finalement été publié sur l'initiative et sous la direction des universitaires américaines Glaude Francis et Fernande Gontier. Ce roman représente ainsi un document d'autant plus précieux qu'à la différence des autobiographies détournées de Marguerite Yourcenar, le texte a été publié dans son état originel, sans changements apportés ultérieurement par un auteur en pleine maturité et déjà reconnu.

A. La scène du récit : la scène du crime

Primauté du spirituel, titre initial du roman lorsque l'auteur s'attèle à sa composition dans les années 1930, ne raconte rien d'autre que l'histoire de la fameuse Zaza, Elisabeth Lacoïn, la meilleure amie de Simone de Beauvoir depuis l'enfance jusqu'à sa mort prématurée à l'âge de vingt-deux ans. La simple comparaison avec la quatrième partie des *Mémoires d'une jeune fille rangée* suffit pour voir que les deux textes constituent bien, à de menus détails près, deux élaborations différentes d'un seul et même sujet. En effet, le canevas des événements autobiographique est facilement reconnaissable dans *Anne, ou quand prime le spirituel*. Sa protagoniste, Anne Vignon, nom sous lequel Zaza Lacoïn figure dans ce premier « roman » de Simone de Beauvoir, est l'enfant d'une famille catholique fervente. Les rouages du drame se mettent en marche lorsque la jeune fille est présentée par son amie Chantal Plattard, professeur de philosophie au lycée provincial de Rougemont, à un jeune intellectuel parisien, Pascal Drouffe. Chantal machine soigneusement cette rencontre, y voyant le moyen pour son amie de trouver un substitut plus sain à sa quête d'exaltation religieuse, largement encouragée par la famille de la jeune fille. Sur le plan autobiographique (et c'est aussi une version que l'on trouve dans le premier volume de l'autobiographie beauvoirienne, rédigée vingt ans plus tard), on devine facilement sous les traits de Chantal Simone de Beauvoir elle-même, alors étudiante en pleine préparation de son baccalauréat en philosophie pour accéder à un poste de professeur au lycée. Dans la vie réelle, c'est elle qui fut l'instigatrice et le maître d'œuvre de la tendre amitié de son amie avec Maurice Merleau-Ponty (Pascal Drouffe dans *Primauté du spirituel*, Jean Pradelle dans les *Mémoires*), cherchant à la soustraire ainsi à l'influence d'une mère trop religieuse et trop bien-pensante au goût de Simone de Beauvoir. Très vite les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre, mais leurs relations restent secrètes sous prétexte de ne pas perturber le repos de la mère malade du jeune homme (qui devient sa sœur aînée dans le roman). Sur ces entrefaites, Mme Vignon apprend l'amitié entre Anne-Zaza et un jeune homme inconnu de la famille. Pour rompre cette liaison inconvenante, elle décide d'envoyer sa fille passer un séjour d'un an à l'étranger (Berlin pour la vraie Zaza, Londres pour Anne dans le roman de Simone de Beauvoir). Or la perspective du départ et d'une longue séparation avec son bien-aimé s'avère la dernière épreuve que puisse supporter la jeune fille, depuis longtemps épuisée par ses vaines tentatives de vaincre les préventions maternelles contre son ami, tout autant que par l'indécision du jeune homme qui hésite à demander officiellement sa main auprès de ses parents. Anne-Zaza tombe malade d'une sorte de fièvre nerveuse, et se présente dans cet état de trouble chez la mère/sœur de

Pascal, ce qui trahit enfin pour celle-ci ces relations si longtemps dissimulées. Il est déjà hélas trop tard pour le mariage, car la jeune fille meurt au quatrième jour de cette affection aigüe (probablement d'un épuisement nerveux que les deux familles préfèrent passer sous silence, faisant figurer une encéphalite dans l'acte de décès de la jeune fille).

B. L'orchestration du passé dans les autobiographies détournées : quelques indications générales de la partition

L'abondance des similitudes entre l'« œuvre de fiction » et l'autobiographie revendiquée de la femme-écrivain ne laisse aucun doute sur le fait que l'intrigue du roman restitue fidèlement les événements du vécu auctorial, sans guère en modifier le système des personnages ni les péripéties principales. Il est donc important de relever la part minimale de fabulation sur le plan factuel du récit. Et pourtant, l'inconscient esthétique²⁵⁹ de l'époque, et notamment la proscription implicite de l'écriture de soi, surtout sous la plume des auteurs-femmes, empêche Simone de Beauvoir de présenter cette histoire vraie comme un pur compte rendu de la réalité vécue. Cherchant à élever à l'universel le drame personnel, l'écrivain choisit donc de transposer l'autobiographique dans le romanesque. Dissimuler la nature autobiographique de ses œuvres lui permet de leur donner une portée plus générale, si bien que pour l'écrivain-femme, ce geste d'universalisation apparaît comme la principale justification de ses prétentions au titre de l'écrivain. Or ces transformations créent une situation paradoxale : sous un certain angle de vue, les autobiographies revendiquées écrites à l'âge mûr pourraient être considérées comme les avant-textes des écrits de jeunesse plus soucieux de la réécriture, de la transfiguration artistique de la matière autobiographique originelle. Ainsi la comparaison entre les autobiographies détournées de la jeunesse et les autobiographies revendiquées du grand âge peut-elle nous permettre d'identifier les principaux axes des modifications que les femmes-écrivains qui débutaient leur carrière en France de l'entre-deux-guerres avaient tendance à apporter à leurs textes afin de mieux satisfaire aux exigences du champ littéraire de l'époque. Dans le même temps, un tel examen comparatif nous aidera à mieux comprendre les enjeux (littéraires, conjoncturels, existentiels) de ces détours romanesques pour le traitement des sujets autobiographiques.

En effet, la confrontation des deux types du traitement du même thème autobiographique nous permet rapidement de relever leurs différences essentielles :

a) Diégèse versus mimesis

En règle générale, dans les autobiographies détournées, le canevas factuel est présenté par le biais du récit diégétique, de sorte que toutes les péripéties se déploient directement sous les yeux des lecteurs. A l'inverse, dans les autobiographies revendiquées, on constate plutôt une prédominance de la

²⁵⁹ Sur le concept de l' « inconscient esthétique » voir : Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

mimesis ou des récits diégétiques insérés dans un encadrement mimétique²⁶⁰, en sorte que le lecteur connaît les personnages, apprend leurs actes et leurs motivations par le biais des réflexions (commentaires, explications, jugements de valeur) de l'autobiographe : son regard est ainsi orienté et déterminé par le point de vue que l'écrivain adopte par rapport aux événements racontés.

La comparaison plus détaillée d'un certain nombre de passages parallèles des *Mémoires d'une jeune fille rangée* et de *Primaauté du spirituel* nous en fournit plusieurs exemples. En effet, la divergence fondamentale dans les préférences relatives aux mécanismes narratifs (mimétique ou diégétique), est flagrante lorsque l'on juxtapose les scènes analogues dans l'autobiographie revendiquée et dans le roman autobiographique détourné. C'est ainsi que, dans les *Mémoires*, les complications dans les relations de Zaza-Anne et de Pradelle-Pascal qui précipitent la maladie de la jeune fille nous sont racontées par une tierce personne, l'autobiographe, qui s'impose ainsi comme le détenteur exclusif de la vérité sur toute cette histoire vieille de trente ans. De fait, dans la mesure où l'auteur-narratrice est l'unique source d'information à ce sujet, les lecteurs n'ont d'autre choix que d'adhérer à son point de vue, et la perspective narrative devient ainsi inséparable des partis pris auctoriaux : « Ma prévision se justifiait : Pradelle n'était pas facile à aimer, surtout par un cœur aussi violent que celui de Zaza. Avec une sincérité qui ressemblait à du narcissisme, il se plaignait à elle de manquer de passion, et elle ne pouvait s'empêcher de conclure qu'il l'aimait avec mollesse. »²⁶¹ Le pronom possessif qui ouvre ce passage des *Mémoires* est révélateur de la stratégie narrative de l'autobiographie : il s'agit bien avant tout d'une version personnelle du passé, racontée à la première personne, et dont la partialité est assumée par l'auteur.

Dans *Primaauté du spirituel*, au lieu d'être ainsi annoncées par le verdict auctorial (« Ma prévision se justifiait : ... »), les frictions dans le couple sont suggérées à l'aide d'une mise en scène complexe, presque théâtrale, donnant directement à voir les personnages, leurs paroles, leurs expressions et leurs gestes :

Le visage de Pascal se rembrunit ; le ton pressant de cet appel l'étonnait, et chez lui l'étonnement était toujours proche du blâme ; l'accent de la passion lui semblait indécent. La passion d'Anne le déconcertait d'autant plus qu'elle était réfléchie et mesurée.

Il soupira : « Peut-être m'est-il impossible d'éprouver ce que les gens appellent amour », murmura-t-il ; il l'avait avoué à Anne avec humilité. Anne en avait été peinée ; comme il était difficile d'être sincère ! Elle prétendait admirer ce souci de vérité, mais elle aurait été plus heureuse si Pascal lui avait dit simplement : « Je vous aime. » Elle était toujours tourmentée. Comment lui faire comprendre qu'il l'aimait beaucoup mieux que s'il l'eût aimée davantage ?²⁶²

Il apparaît donc clairement que le recours à la narration diégétique ne modifie pas en soi la nature du conflit : l'amant manque toujours de fermeté et de détermination dans l'expression de ses sentiments, et l'amante souffre toujours de cette incertitude, ignorant si sa passion est réellement partagée. Mais la

²⁶⁰ Sur le mimesis et la diégèse comme modes narratifs principaux voir : Erich Auerbach, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 ; Gérard Genette, *Figures. I*, Paris, Seuil, 1966 ; Gérard Genette, *Figures. II*, Paris, Seuil, 1969.

²⁶¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1976 (édition originale 1958), p.497.

²⁶² Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, Paris, Gallimard, 2006 (édition originale 1979), p.249.

manière de présenter cette disposition des forces change, quant à elle, en profondeur : on passe de la simple constatation d'un « état des choses » à la reconstitution en images, en scènes vivaces et en dialogues des souvenirs du vécu : le récit de l'autobiographie détournée cherche donc moins à éclairer comment l'autobiographe a pu percevoir à l'époque, et perçoit rétrospectivement, tel ou tel événement de sa vie, qu'à donner à voir, de façon sensible et presque concrète, ce même événement tel qu'il a eu lieu selon ses souvenirs. Ainsi le lecteur est-il confronté, non pas à la conscience englobante de l'auteur-narrateur où se trouvent sédimentés strate par strate les souvenirs de chaque événement décrit dans l'autobiographie, mais bien à la mise en scène de l'événement lui-même. Dans ce cas de figure, la « conscience de l'auteur », comme l'a brillamment démontré Mikhaïl Bakhtine²⁶³, est présente dans son œuvre à l'état « dilué », en tant que génie créateur qui anime l'ensemble du texte, mais qui ne s'incarne dans aucun élément précis du récit. Cet auteur « dilué », omniprésent, ne ressent donc nullement le besoin d'une instance discursive, d'un porte-parole par la voix duquel il pourrait faire ouvertement état de ses opinions ou donner son avis. En l'absence d'une telle manifestation explicite de l'auteur, le lecteur a donc l'illusion de la neutralité et de la distance par rapport à la réalité décrite. Il faut bien comprendre que cette présence de l'auteur qui reste latente, intermittente, mais en même temps ubiquitaire, et d'autant plus puissante qu'elle est en apparence effacée, est un effet que Simone de Beauvoir recherche ici délibérément, comme en témoigne « Littérature et métaphysique », son article à caractère de manifeste, publié dans *Les Temps modernes* en 1945 :

[...] toute idée trop claire, toute thèse, toute doctrine qui tenterait de s'élaborer à travers une fiction en détruirait aussitôt l'effet car elle en dénoncerait l'auteur et la ferait, du même coup, apparaître comme fiction. Mais cet argument n'est guère décisif ; tout est ici une question d'adresse, de tact, d'art. De toute manière, en feignant de s'abolir, l'auteur triche, il ment ; qu'il mente assez bien, il dissimulera ses théories, ses plans ; il demeurera invisible, le lecteur se laissera prendre, le tour sera joué.²⁶⁴

Cette volonté de disparaître du champ visuel des lecteurs doit donc être appréhendée à la lumière des représentations courantes d'une « littérature féminine » considérée comme trop souvent autothématique et presque fatalement rivée à la seule transcription de l'expérience personnelle de l'auteur-femme. Il est donc parfaitement logique que l'ambition de masquer la présence du « moi » de la femme-écrivain se traduit par un amenuisement certain de la part du discours mimétique (descriptif, explicatif ou analytique) en faveur de la narration diégétique, c'est-à-dire de la mise en scène directe des péripéties. Dans la mesure où la présence de l'auteur n'est plus directement saisissable et où son point de vue devient plus difficile à identifier dans l'enchevêtrement des perspectives narratives du récit, le lecteur reste sous l'impression d'une plus grande objectivité de la narration, et l'expérience racontée lui semble revêtir une dimension ou une portée plus générale. Il est inutile, à ce point de notre analyse, de

²⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

²⁶⁴ Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique » dans Simone de Beauvoir, *L'existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Gallimard, 2007, p.74.

souligner encore à quel point ces deux caractéristiques sont justement les plus recherchées par les femmes-écrivains de l'époque.

Or, dans le registre de l'autobiographie, c'est tout le contraire qui est vrai : la domination d'une seule voix narrative en fait, toujours en termes bakhtiniens, une œuvre monologique où toutes les autres voix (dialogues des personnages, extraits de lettres, citations de livres, annonces de presse, etc.) se trouvent subordonnées au discours auctorial. La situation de communication de l'autobiographe est foncièrement celle du soliloque, ce qui présuppose des formes d'énonciation liées à une prise de parole exclusive : longues digressions méditatives, commentaires abondants au sujet des expériences vécues, jugements explicites sur les personnes rencontrées, tentatives discursives de percer leurs motivations et d'expliquer leurs choix. C'est pourquoi dans l'autobiographie le récit des souvenirs s'accompagne souvent de commentaires idéologiques qui lui servent de contexte et d'encadrement : ainsi, dans les *Mémoires*, la simple mention de la froideur de la mère de Zaza à l'égard de l'autobiographe entraîne-t-elle immédiatement une explication développée, et très étoffée, de cette attitude somme toute assez anodine : « J'avais mesuré l'hostilité de Mme Mabile, j'avais compris qu'entre les deux camps auxquels nous appartenions aucun compromis n'était possible : les « bien-pensants » voulaient l'anéantissement des « intellectuels », et réciproquement. »²⁶⁵ Il n'y a partant rien de bien étonnant à ce que la présence d'une instance narrative unique favorise la proclamation des partis pris personnels, des interprétations partiales et des jugements tendancieux, qui rendent la présence de l'autobiographe dans le texte particulièrement saillante, inséparable qu'elle est des manifestations de « soi » idéologiques, intellectuelles ou affectives. Au lecteur de choisir sa position par rapport à ces commentaires qui peuvent sembler envahissants : que l'on y adhère et que l'on se laisse guider par le narrateur, ou que l'on trouve ce dispositif rebutant, agaçant et que l'on abandonne la lecture en cours de route, la décision est prise en tous cas en fonction de l'intérêt et/ou des affinités que l'on éprouve vis-à-vis de cette voix narrative.

Or la femme-écrivain qui débute dans la carrière littéraire ne se sent pas du tout prête (ni même désireuse) de parler ainsi à pleine et haute voix, d'autant que la critique, surtout dans le cas d'auteurs féminins, taxe volontiers d'exhibitionnisme vulgaire, sinon indécent, l'omniprésence de la personnalité de l'auteur-narrateur ; c'est pourquoi la jeune femme-écrivain est davantage tentée par des modes d'expression plus discrets, où l'auteur semble s'effacer pour laisser toute la place aux phénomènes qu'il décrit. Aussi les autobiographies détournées lui apparaissent-elles comme le meilleur moyen d'évoquer l'expérience personnelle sans avoir l'air de s'imposer aux lecteurs (ou plutôt de *s'offrir à eux*, puisque c'est ainsi que l'on a l'habitude de parler, non sans quelques connotations audacieuses, lorsqu'il s'agit des auteurs de sexe féminin). La narration diégétique des autobiographies détournées présuppose par ailleurs l'absence de monopole narratif, et donc une plus grande autonomie des personnages : la multiplicité de leurs voix, ainsi que le dialogue et/ou les polémiques constants entre

²⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.400.

leurs points de vue respectifs, créent ainsi une dynamique interne de l'œuvre, qui permet de couper court à toute spéculation relative aux événements décrits. Ainsi retrouve-t-on dans *Primaauté du spirituel* la même explication que dans les *Mémoires* de l'antipathie de Mme Vignon à l'égard de Chantal ; mais elle est ici intégrée au monologue intérieur de Mme Vignon et tient en une seule phrase simple : « Il fallait depuis longtemps la [Anne-Zaza] faire rompre avec Chantal, je hais ces intellectuels. »²⁶⁶ Rien de surprenant, donc, à ce que l'apparente neutralité de la forme romanesque semble aux écrivains-femmes (surtout à l'aube de leur carrière littéraire) nettement préférable, à bien des égards, à la franchise parfois outrancière de l'autobiographie revendiquée.

b) Fragmentation et incertitude versus cadre narratif unique

La deuxième difficulté que la forme de l'autobiographie pose à l'auteur tient à ce qu'il ne peut plus prétendre à restituer véridiquement et exactement les événements vécus, car l'authenticité de son compte rendu semble minée en permanence, comme rongée de l'intérieur, du simple fait que l'expérience racontée doit nécessairement passer par la médiation de la conscience (subjective) et de la mémoire (défaillante) de l'autobiographe. Or les contradictions inhérentes à la forme autobiographique se donnent à voir de façon particulièrement transparente dans le cas d'un écrivain comme Simone de Beauvoir : le réalisme de la narration ne peut qu'être désamorcé par la présence constante du « je » auctorial, qui organise à sa guise l'espace et le temps du récit et tire ostensiblement les ficelles de toute la mise en scène du sujet. Ce trait caractéristique de la forme autobiographique se manifeste à l'évidence dans les très nombreux passages similaires à celui-ci :

Pradelle, d'autre part, l'avait avertie que son frère venait de s'embarquer et que pendant une semaine le soin de consoler sa mère l'occuperait tout entier. Cette fois encore, elle affectait de trouver naturel qu'il n'hésitât pas à la sacrifier ; mais j'étais certaine que de nouveaux doutes la rongeaient.²⁶⁷

Ici, l'effet de compte rendu objectif, fidèle à la réalité, s'écroule brutalement au premier mot de la clause finale, qui fait surgir l'écran de la conscience perceptive construisant sa propre vision de choses. Ainsi, dans l'autobiographie, et ce même lorsque son style semble des plus réalistes, les lecteurs se voient constamment rappeler qu'ils se trouvent face à la perception purement subjective de l'autobiographe, à laquelle ils doivent accorder leur confiance, si du moins ils souhaitent poursuivre leur lecture.

Dans la mesure où le subjectif représente la part inaliénable de l'autobiographie, celle qui ne peut en être retirée, éliminée ou gommée, et où le champ littéraire de l'époque encourage plutôt le dépassement du personnel, les sujets autobiographiques, pour être jugés recevables, doivent emprunter la forme romanesque. Celle-ci, croit-on en effet, est plus appropriée à l'analyse des problèmes sociaux et au questionnement existentiel, et c'est d'ailleurs en cela même qu'elle se distingue des révélations intimes de ceux (et surtout de celles) qui ne savent parler que d'eux-mêmes. C'est pourquoi la préoccupation qui

²⁶⁶ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, op.cit., p.204.

²⁶⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.500.

habite la jeune Simone de Beauvoir de conférer à ses souvenirs personnels l'apparence de la critique d'un mal social se lit dès le titre du roman, *Primauté du spirituel*, emprunté à un essai d'éthique et de philosophie sociale de Jacques Maritain, à qui l'écrivain prétend répliquer en forme de roman. Dans un second temps, l'objectivité dont se réclame l'auteur est soulignée par la multiplication des points de vue concernant le problème central suggéré par le titre du roman. Le pluralisme des perspectives ainsi proposées au lecteur – le roman est composé de cinq nouvelles, qui constituent autant de versions différentes des mêmes événements selon le point de vue de chacun des personnages principaux du récit – doit apporter à celui-ci la preuve, s'il en doutait encore, que la femme-auteur tient compte de toute la complexité du phénomène examiné. L'entreprise de la femme-écrivain s'apparente ainsi à la création d'une image cubiste²⁶⁸ ou simultanéiste²⁶⁹ de la réalité, c'est-à-dire une représentation pluridimensionnelle de l'objet qui vise à le restituer le plus pleinement et le plus véridiquement possible dans une œuvre d'art : dans le cas de *Primauté du spirituel*, l'élévation de l'histoire personnelle à une portée générale s'opère précisément à l'aide de la démultiplication des points de vue sur un unique événement. Ainsi chaque perspective personnelle présentée dans le roman s'y voit-elle immédiatement mise en abyme. C'est au regard de cet objectif de relativisation de la narration que Simone de Beauvoir applique systématiquement à la chair autobiographique du récit les procédés narratifs suivants :

➤ *L'accumulation des verbes de parole, de perception et de pensée*

On constate tout d'abord la surabondance de l'emploi des verbes qui dénotent l'activité mentale ou verbale du sujet, et servent à introduire le discours rapporté. Ainsi s'enchaînent les unes aux autres les phrases qui présentent les points de vue subjectifs, voire biaisés, des personnages. Considérons à titre d'exemple le passage suivant de *Primauté du spirituel* :

Depuis longtemps, Anne s'étonnait que la voie du salut fût semée pour elle d'airs de jazz, d'essayages, de tasses de thé ; elle avait peine à croquer ses petits fours avec la même ferveur qu'elle apportait y à ses communions ; en vain, pour la rassurer, sa mère lui citait saint François de Sales ; à présent elle commençait à comprendre combien il se mêlait de prudence bourgeoise au souci que Mme Vignon prenait de son âme ; quand elle sera bien écœurée de cette hypocrisie, pensa Chantal, la partie sera presque gagnée.²⁷⁰

Le texte fonctionne ici sur le principe de la régression à l'infini, ou comme une série de poupées russes : X s'étonne que Y se fie à l'opinion de Z et commence à comprendre... ce que pense W ! Les perspectives partielles de chaque sujet communiquent entre elles, se heurtent, se reflètent l'une dans l'autre, se brouillent, coïncident, se renforcent ou s'excluent mutuellement jusqu'à se détruire l'une l'autre. Mettant ainsi en évidence la subjectivité du locuteur à l'œuvre dans chaque acte énonciatif, Simone de Beauvoir parvient à relativiser le contenu de tout énoncé : c'est dorénavant le règne de

²⁶⁸ Voir à ce sujet : Serge Fauchereau, *La Révolution cubiste*, Paris, Denoël, 1982 ; Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia : ArtAlliance Press, London, Toronto : Associated University Presses, 1985 ; William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du cubisme* / Suivi d'une chronologie documentaire par Judith Cousins, Paris, Flammarion, 1990.

²⁶⁹ Voir à ce sujet : *Jules Romains et les écritures de la simultanéité : Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart* / Textes réunis par Dominique Viart, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

²⁷⁰ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, op.cit., p. 246.

l'incertitude. L'image achevée et rassurante est délibérément brisée. Toute perspective est en soi incomplète et donc douteuse, et ce n'est que par un savant montage de tous les points de vue narratifs, nous suggère à travers la structure même du « roman » l'écrivain-femme, que l'on peut espérer parvenir à une vision globale du problème examiné. Ainsi l'histoire (qui plus est, l'histoire vraie !) que raconte la femme-écrivain n'est-elle plus une unité « naturelle » qui préexisterait à l'écriture du texte littéraire et qu'au moment favorable, l'auteur pourrait extraire toute faite des tréfonds de sa mémoire : la trame du récit est une reconstruction analytique en lieu et place de l'expérience vécue.

➤ Le discours indirect libre au sein de la narration « objective »

D'autre part, dans les autobiographies détournées, l'auteur cède plus volontiers la parole à ses personnages, fréquemment en imitant leurs voix intérieures. Une fois de plus, la comparaison entre *Primauté du spirituel* et les *Mémoires d'une jeune fille rangée* est révélatrice de partis pris de ces deux ouvrages beauvoiriens. Prenons l'exemple de la scène où Pradelle-Pascal exprime son admiration pour Zaza-Anne. Dans les *Mémoires*, on notera tout de suite le regard extérieur, assuré et intègre, que l'autobiographe promène sur ces deux personnages de son passé :

Ce même jour, comme nous sortions, vers minuit, du cinéma des Agriculteurs, Pradelle me dit en quelle estime il tenait mon amie ; elle ne parlait jamais que de ce qu'elle savait parfaitement, de ce qu'elle ressentait sincèrement, et c'est pourquoi elle se taisait souvent : mais chacun de ses mots pesait lourd. Il admirait aussi que dans les circonstances difficiles où elle se trouvait elle se montrât si égale à elle-même.²⁷¹

Dans ce passage, après une sorte de brève didascalie au tout début pour signaler le temps et le lieu de l'action, le point focal se précise rapidement : les pronoms possessifs (« mon amie ») et l'encadrement du discours rapporté (« Pradelle *me* dit ») pointent nettement vers le foyer, le centre narratif du récit. La réalité est ainsi fixée dans les formes définies par la seule instance d'autorité, la conscience de l'auteur-narrateur-protagoniste. Les voix (des) autres ne se laissent plus entendre sans médiation de l'auteur, sauf quelques courtes citations (extraits de lettres ou de carnets de notes, etc.), telles des bouteilles à la mer venues tout droit des temps passés. Tout cela n'est que bien logique : dans les autobiographies, que l'on écrit d'ordinaire des années, ou même des décennies, après les événements racontés, l'auteur cherche surtout à sauver de l'oubli les souvenirs personnels, et à consolider l'intégrité de sa propre identité en en faisant le foyer, le lieu de rencontre de toutes ses expériences, remémorées et retranscrites dans leur pleine diversité.

A l'inverse, dans les autobiographies détournées qui datent de la jeunesse de l'écrivain, les mêmes événements sont présentés de l'intérieur, du point de vue de chacun des acteurs de l'intrigue. A l'aide du discours indirect libre, l'auteur cherche à restituer la perception de chacun de ses personnages. En revenant à notre exemple de la manière dont nous est communiqué le jugement de Pradelle-Pascal au sujet de Zaza-Anne, nous pouvons constater qu'il est cette fois livré directement par la voix intérieure du personnage :

²⁷¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.462.

Il y avait une sorte de ferveur dans sa voix, et Pascal la regarda avec complaisance ; il avait bien placé son amour. Anne n'était ni égoïste ni faible, après un court moment de désarroi, elle avait fini par comprendre.²⁷²

Lorsque l'on change ainsi de sujet énonciateur, on modifie du même coup la perspective narrative : par le biais du discours indirect libre, la narration se glisse « à l'intérieur », dans le for intérieur du personnage dont il est question. La « réalité » est ainsi constituée par l'intersection de plusieurs perceptions individuelles du réel, qui se croisent, communiquent, dialoguent et/ou s'affrontent. Il en résulte l'image d'un univers fragmenté, dont les diverses parties ne sont rassemblées qu'à raison du travail de la femme-écrivain. En partant des points de vue partiels et « naïfs » de ses personnages, celle-ci parvient en effet à composer un panorama représentatif de toute la société française, où régnait en effet alors sans guère de contestation la doxa de la primauté du spirituel. La généralisation de l'expérience personnelle et le dépassement du « moi » autobiographique dont la femme-écrivain fait ainsi preuve doivent lui garantir la reconnaissance des qualités littéraires et intellectuelles de son œuvre.

➤ La démultiplication des narrateurs

Dans *Primauté du spirituel*, la fragmentation de l'image supposée continue et cohérente du passé est délibérée et démonstrativement appuyée : Simone de Beauvoir y abandonne en effet la forme du roman traditionnel avec son narrateur principal (qu'il soit intradiégétique ou extradiégétique), et divise son texte en cinq récits parallèles ayant pour titres les noms des héroïnes (« Marcelle », « Chantal », « Lisa », « Anne », « Marguerite ») qui se font narratrices dans « leur » partie du roman. Chacun de ces cinq personnages principaux est en effet le portrait, soit de l'une des amies de jeunesse de Simone de Beauvoir, soit de l'auteur elle-même.²⁷³ Or le fond et l'arrière-plan autobiographiques de l'œuvre ne seront dévoilés qu'au début des années 1960 par une Simone de Beauvoir désormais au faîte de sa gloire, écrivain consacré et intellectuelle de renom : « Je m'interdis de fabriquer du merveilleux ou du romanesque de pacotille ; je renonçai à échafauder des intrigues auxquelles je ne croyais pas, à peindre des milieux dont j'ignorais tout ; je me limiterais aux choses, aux gens que je connaissais ; j'essaierais de rendre sensible une vérité que j'avais personnellement éprouvée ».²⁷⁴

Nonobstant cette résolution secrète et muette d'évoquer uniquement des personnes connues et des expériences vécues personnellement, la seule idée d'avouer ouvertement le caractère autobiographique du texte demeure inconcevable pour la jeune (femme-)écrivain, qui doit encore

²⁷² Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, op.cit., p.263.

²⁷³ Vingt-trois ans plus tard, dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir révélera les identités des personnes de son entourage qu'elle a dépeintes sous les traits des personnages de son premier roman : Lisa, amie de longue date de Simone de Beauvoir, s'est trouvée ainsi peinte en Marcelle Drouffé ; la sœur du docteur A. que l'écrivain avait connue à Marseille est devenue Renée, une élève rebelle de Chantal dans la deuxième nouvelle du roman ; Chantal Plattard elle-même, l'héroïne titulaire de la deuxième partie de *Primauté du spirituel*, fixait, selon Simone de Beauvoir, les traits de Simone Labourdin, sa collègue marseillaise et sa confidente du moment ; le personnage d'Anne dans le quatrième volet de l'œuvre était évidemment la première esquisse du portrait d'Elisabeth Lacoïn, ou Zaza des *Mémoires*, tandis que celui de Marguerite devait correspondre à la Simone de Beauvoir adolescente.

²⁷⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 2007 (1960 pour la première édition de l'œuvre), p.255.

défendre âprement ses chances de pénétrer dans le champ littéraire. Fuyant de ce fait l'ombre diffamante de l'écriture autobiographique, Simone de Beauvoir cherche à objectiver les souvenirs personnels en restructurant la narration. C'est ainsi que chaque partie de son texte devient la restitution d'un point de vue particulier sur la réalité commune à toutes les héroïnes du récit – celle de l'éducation des jeunes filles et de leur entrée dans le monde des adultes qui se font sous le signe des discours alors prégnants et dominants sur la primauté du spirituel : c'est toute une atmosphère particulière, une expérience commune à nombre de jeunes femmes de l'époque, qui est ainsi mise en lumière par petites touches qui permettent de souligner à la fois le vécu commun et la diversité des perceptions. D'une part, cette segmentation de la narration crée une polyphonie à l'intérieur du texte beauvoirien, ce qui permet de mettre en valeur la complexité de sa représentation d'un milieu social et la finesse de sa conceptualisation d'une situation particulière de l'homme (ou, en l'occurrence, de la femme). D'autre part, la récurrence de certaines problématiques, qui resurgissent dans chaque nouveau récit, fait émerger le centre de gravité vers lequel convergent les cinq lignes narratives du roman : « Je voulais indiquer, à travers des histoires privées, quelque chose qui les dépassât : la profusion de crimes, minuscules ou énormes, que couvrent les mystifications spiritualistes. »²⁷⁵ L'architecture sophistiquée de l'œuvre contrebalance ainsi son contenu personnel, qui reste perçu, notamment dans les textes d'auteurs-femmes, comme un défaut, un manquement ou une déficience.

c) Fin ouverte versus rétrospective

Dans l'autobiographie revendiquée, l'identification de l'auteur au narrateur et au personnage principal l'oblige à mettre nettement en lumière le comportement et les motifs de tous les acteurs de l'histoire, à chercher (et/ou à apporter) une logique et une cohérence dans leur présentation, et parfois à émettre un jugement à leur propos.²⁷⁶ La prise de position vis-à-vis des événements et des personn(ag)es du passé, ainsi que leur intégration dans une perspective globale, comptent parmi les enjeux majeurs de l'autobiographie. C'est pourquoi il n'est pas rare que le souci de clarté et les intérêts identitaires conduisent les autobiographes à affecter un ton moralisateur : leurs opinions tendent à devenir tranchantes et définitives, leurs jugements sur les personnages péremptores. Ainsi le texte de l'œuvre risque-t-il de se transformer en une scène judiciaire pour certains des principaux acteurs de l'histoire : il s'agit sinon d'une condamnation, du moins d'un règlement de comptes au fil du récit. Aussi le système des personnages est-il souvent polarisé sur un mode binaire (les amis et les ennemis, les alliés et les rivaux, etc.), et dans leurs confrontations et leurs affrontements les sympathies de

²⁷⁵ *Ibid.*, p.255.

²⁷⁶ Certains chercheurs y voient un legs de l'origine du genre d'autobiographie, qui prend sa source dans les mémoires officiels. Ainsi l'autobiographe est-il toujours amené à défendre ses actes, cherchant à fixer une image de soi respectable pour la postérité : « [...] l'autobiographie est à la fois quête de soi et effort pour construire son tombeau personnel, donc auto-apologie. Aussi les questions de « vérité » ou « sincérité » ne peuvent se poser qu'à travers la question clé de l'image de soi offerte à l'autre. » Cf. Annie Cantin, « Autobiographie » dans *Le dictionnaire du Littéraire* / Publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.34.

l'auteur ne sont parfois que trop claires – il est donc fréquent que l'écrivain tende à forcer la note dans sa dépeinture des conflits (les innocents s'y opposent aux coupables, les victimes aux bourreaux, les esprits bornés aux libres-penseurs, les valeurs petite-bourgeoises aux priorités de l'artiste). Le conflit autour de l'éventuel futur mariage de Pradelle et Zaza dans les *Mémoires* est à cet égard parfaitement exemplaire, car il divise l'ensemble des personnages en deux camps – d'un côté, les grands cœurs et, de l'autre, les esprits mesquins et timorés :

D'après elle [Mme Mabile, la mère de Zaza], [...] cette histoire ne tenait pas debout ! Sur ce point, j'étais de son avis ; de toute façon, le mariage n'aurait pas lieu avant deux ans, le cas de Mme Pradelle ne me paraissait pas tragique : « Je ne veux pas qu'elle souffre à cause de moi », me disait Zaza. Sa grandeur d'âme m'exaspérait. Elle comprenait ma colère, elle comprenait les scrupules de Pradelle, et la prudence de Mme Mabile ; elle comprenait tous ces gens qui ne se comprenaient pas entre eux et dont les malentendus retombaient sur elle.²⁷⁷

En revanche, dans les autobiographies détournées comme celle qu'élabore la jeune Simone de Beauvoir, la pluralité des narrateurs relativise chaque jugement exprimé et, *a fortiori*, apporte un cinglant démenti à l'idée même d'une vérité absolue et d'une image véridique du réel. Ainsi, dans *Primaauté du spirituel*, la critique de l'ajournement du mariage d'Anne conserve-t-elle tout le radicalisme que nous avons pu voir à l'œuvre dans le passage correspondant des *Mémoires*. Cependant, elle n'y apparaît que comme une des perspectives possibles (celle de Chantal²⁷⁸), à égalité avec les autres, ce qui en modifie immédiatement la portée. En outre, la présentation de l'avis de Chantal est immédiatement suivie du compte rendu d'un point de vue opposé : le supposé coupable, Pascal Drouffe, argumente en effet ses choix et révèle la cohérence et la logique intrinsèque de ses actions :

« Personne ne peut souffrir plus que moi des soucis que j'inflige à Anne », dit Pascal un peu sèchement. Il estimait Chantal, il savait c'est qu'elle avait été pour Anne ; [...] mais ce n'était pas une raison pour qu'elle prît à l'égard d'Anne une attitude protectrice. Pascal était souvent agacé qu'Anne elle-même regardât comme des supériorités la culture de Chantal et la liberté de sa vie. « Si j'étais seul en question, il n'aurait rien que je ne lui sacrifie joyeusement, reprit-il avec plus de douceur.²⁷⁹

Ainsi, dans l'autobiographie détournée, l'imbrication de plusieurs perspectives narratives (dont chacune est manifestement subjective et partielle) permet d'évoquer le passé personnel sans imposer de jugements de valeur.²⁸⁰ L'ambiguïté et la complexité des événements ainsi décrits rendent

²⁷⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.497.

²⁷⁸ En effet, dans *Primaauté du spirituel*, ce point de vue sur le mariage de deux amoureux appartient à une seule héroïne du récit : « Chantal demeura silencieuse ; elle avait toujours été persuadée qu'Anne avait trouvé en Pascal le plus sûr des appuis ; elle comprenait soudain que par scrupule, par délicatesse de sentiment et un goût méticuleux de la sincérité, Pascal n'avait pas su donner à Anne la sécurité. » Cf. Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, *op.cit.*, p.248.

²⁷⁹ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, *op.cit.*, p.261-262.

²⁸⁰ Ici, il est important de noter que, dans un article publié dans *Les Temps modernes* quelques années plus tard, Simone de Beauvoir attire l'attention des lecteurs sur l'impossibilité de fixer une vérité objective en matière de vécu personnel, fait qu'elle explique par l'irréductible subjectivité de la vie humaine. C'est pourquoi le désir de comprendre un événement lui paraît incompatible avec la volonté de juger ses acteurs, car la compréhension présuppose le désir de pénétrer le « dedans » ; or, appréhendée de l'intérieur, toute expérience s'avère protéiforme et donc inclassable dans des catégories rigides de la morale conventionnelle « extérieure » à l'homme : « Il faut beaucoup d'orgueil et bien peu d'imagination pour juger autrui. Comment mesurer les tentations qu'a pu subir un homme ? Comment apprécier le poids des circonstances qui donnent à un acte sa vraie figure ? Il faudrait tenir compte de son éducation, de ses complexes, de ses échecs, de tout son passé, de la totalité de son engagement dans le monde : alors, à coup sûr, sa conduite s'explique ; on peut expliquer même Hitler, si on l'a connu d'assez près. Mais expliquer, c'est comprendre, c'est déjà admettre. Dans la mesure où ils découlent d'une situation, d'un tempérament donnés, les crimes mêmes perdent cette arrogance qui les rendait haïssables. L'aspect

impossible une présentation cohérente et consensuelle du passé, qui est pourtant l'un des objectifs essentiels de l'écriture de soi dans l'autobiographie. En effet, l'intégrité et le caractère englobant du regard de Beauvoir autobiographe sont particulièrement flagrants dans les *Mémoires*, dont le dernier paragraphe résume en quelques mots toute l'histoire de Zaza et en propose, qui plus est, une synthèse et une clef de lecture :

Zaza avait-elle succombé à un excès de fatigue et d'angoisse ? Souvent la nuit elle m'est apparue, toute jaune sous une capeline rose, et elle me regardait avec reproche. Ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort.²⁸¹

La nécessité de trouver un sens à l'enchevêtrement chaotique des événements vécus pousse les autobiographes à réinterpréter le passé lui imposant une certaine logique linéaire, le plus souvent celle de l'évolution progressive (ou progressiste, la frontière n'est pas toujours très nette entre les deux) et/ou celle de la vocation poursuivie à travers une série d'échecs, de pièges et de rudes épreuves. La tendance à aligner la représentation du passé sur l'image du sujet tendu (ou dirigé) vers un but précis fait s'arrêter l'autobiographie (probablement l'un des genres littéraires les plus difficiles à manier) au moment où cet objectif premier semble atteint, ou bien au moment où l'autobiographe est amené, avec une sincérité plus ou moins grande, à s'y résigner.²⁸² Dans l'autobiographie détournée, en revanche, l'auteur masqué sous l'identité fictive du personnage romanesque peut raconter sa vie sans devoir en présenter un sommaire bien ordonné, sans avoir à y chercher à toute force une cohérence, et sans se sentir contraint de légitimer ses choix et ses actes devant le lecteur. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que les autobiographies détournées tendent vers une fin ouverte et comme inachevée. Le refus de représenter le passé dans des formes arrêtées, d'en sceller une interprétation définitive aux intonations édifiantes et moralisatrices, est ainsi apparent dans le récit de la mort subite de Zaza-Anne, qui correspond au passage que nous venons d'évoquer dans les *Mémoires*.

En effet, la pluralité des narrateurs et partant la mise en abyme de chaque perspective partielle rendent dérisoire toute conclusion « définitive » de la part des personnages. Il y a en effet au moins trois points de vue sur la mort de la jeune fille qui s'expriment dans *Primaauté du spirituel* (celui du fiancé, Pascal Drouffe, de la mère, Mme Vignon, et de Chantal Plattard, la meilleure amie de la défunte). Ces trois visions narratives se succèdent dans le texte de Simone de Beauvoir, et chacune de ces interprétations subvertit et suspend la version précédente. Se disputant la vérité, elles s'affaiblissent et se décrient l'une l'autre, avant de finalement s'évanouir dans un jeu de reflets et de miroirs. Dès la première de ces trois introspections devant le cercueil d'Anne se voient mis en

objectif qu'ils revêtaient d'abord à nos yeux se dissipe ; ce n'est pas de cette manière qu'ils ont existé pour leur auteur [...] ». Cf. Simone de Beauvoir, « Œil pour œil » dans Simone de Beauvoir, *L'existentialisme et la sagesse des nations*, *op.cit.*, p.104.

²⁸¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.503.

²⁸² Dans le cas de Simone de Beauvoir, son objectif existentiel majeur est annoncé dès le début des *Mémoires d'une jeune fille rangée* : « Chaque fois, il me fallait sinon me dépasser du moins m'égaliser à moi-même : la partie se jouait toujours à neuf ; perdre m'eût consternée, la victoire m'exaltait. » (Cf. *Ibid.*, p.93.) Une fois formulée, cette profession de foi restera un point de référence constant tout au long de l'autobiographie beauvoirienne.

évidence l'instrumentalisation et le réarrangement presque immédiat d'un passé qui doit trouver sa place dans l'identité narrative des survivants. Il est parlant que le processus s'opère directement sous les yeux des lecteurs, pris à témoin de cette transformation « naturelle » des souvenirs récents :

[...] peut-être était-ce seulement dans la mort qu'Anne pouvait se manifester d'une manière si éclatante ; cette mort était la merveilleuse ruse d'un amour trop grand pour la terre. Pascal inclina la tête, une grande paix descendait en lui. [...] Il comprenait l'ineffable message. C'est dans la mort qu'elle trouvait son sens, cette vie tournée vers la mort : la vie s'accomplit par la mort et la mort est la source de vie ; aucune malédiction ne pèse sur la terre... Pascal se mit à sangloter ; l'âme lumineuse d'Anne habitait en lui à jamais, elle versait en lui la certitude et la paix ; éperdument il acceptait le monde.²⁸³

Ainsi les astuces de la conscience, qui retaille et raccommode les souvenirs en fonction des besoins présents du sujet, sont-elles déjà apparentes dans le premier de ces trois monologues successifs, qui présentent au lecteur trois manières de faire le deuil de l'être aimé. Le deuxième monologue intérieur de la série est encore plus éloquent. Il montre la mère d'Anne en train de couper et de recoller les morceaux du journal intime de sa fille, cherchant à en extraire un *memento* en mémoire de la défunte – ce qui dans le cas de Pascal n'était qu'une opération mentale s'objective à travers l'entreprise « littéraire » de Mme Vignon :

Mme Vignon tamponna ses yeux et reprit sa lecture. C'était un être d'exception ; Dieu ne l'avait pas faite pour gagner le ciel par les voies ordinaires : il avait conduit son âme par d'étranges chemins. [...]
« Anne, ma petite sainte, murmura Mme Vignon, prie pour moi, pauvre pécheresse. Aide-moi à accepter sans murmure d'avoir été l'instrument de ta souffrance, de ton salut. » Elle se laissa glisser à genoux le front contre la table ; longuement elle demeura prosternée aux pieds de sa fille rayonnante de gloire.²⁸⁴

Bien évidemment, les divers points de vue d'autres personnages sont également présents dans l'autobiographie – mais ils y sont enchâssés dans (et s'y subordonnent à) la vision auctoriale qui embrasse et englobe l'ensemble du récit. Dans cet encadrement métanarratif de l'auteur-narrateur, les voix des personnages n'ont d'utilité que fonctionnelle : leurs avis sont convoqués lorsqu'ils peuvent être mis au service de la démarche démonstrative de l'autobiographe. Dans l'autobiographie détournée, au contraire, chaque récit est dans une égale mesure incomplet et biaisé, et celui qui a le dernier mot n'a aucun privilège par rapport aux intervenants précédents. En effet, la succession des trois monologues de deuil dans *Primaauté du spirituel* ne nous rapproche en rien d'une « vérité » qui serait progressivement révélée par l'auteur. Ainsi lorsque Chantal prend la parole, dans le troisième monologue intérieur, et qu'elle dénonce l'hypocrisie des deux locuteurs précédents, elle ne fait que verbaliser le problème du pouvoir discursif inhérent à toute réécriture du passé²⁸⁵, ce qui a été déjà largement mis en évidence dans

²⁸³ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, op.cit., p.273.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.275-276.

²⁸⁵ La notion du « pouvoir discursif » est introduite dans l'appareil conceptuel et théorique des sciences humaines par Michel Foucault. A ce sujet voir : Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 (édition originale 1975) ; Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1991 (édition initiale 1976). Plus tard, le rôle des différentes pratiques discursives, y compris les pratiques artistiques, dans la réglementation et le contrôle social des comportements individuels a été largement étudié dans le cadre des recherches sur la constitution de l'identité. Voir à ce sujet : *Censure(s) et identité(s) / Textes réunis et présentés par Marie-Aline Barrachina*, Poitiers, Université de Poitiers, 1999 ; *Identité sociale et langage : la construction du sens / Sous la direction d'Anne-Marie Costalat-Founeau*, Paris – Montréal - Budapest, l'Harmattan, 2001 ; Khadiyatoullah Fall, Danielle Forget,

les deux discours précédents. Toute prétention à occuper une position supérieure à celle de Pascal et de Mme Vignon est ainsi démentie – tout comme eux, elle arrange à sa guise les plis du linceul :

Avec cynisme, elle voyait Pascal et Mme Vignon accommoder à leur manière le souvenir d'Anne et se réconcilier avec sa mort ; elle, elle n'acceptait pas ; elle voulait rester fidèle à la vraie figure d'Anne et elle savait que la mort était venue vers Anne en ennemie. C'était cela le plus atroce : qu'Anne eût été détruite avant d'avoir tout à fait existé ; et par-delà la mort, personne n'essayait de la sauver ; on faisait d'elle une mystique, une dévote [...]²⁸⁶

Au premier abord, on pourrait se croire en mesure de s'attendre à l'émergence, au terme de cette autoflagellation, d'un point de vue surplombant, d'une prise de position de l'auteur soit directement, soit par l'intermédiaire d'un personnage porte-parole. De telles attentes seraient d'autant plus justifiées qu'un lecteur contemporain reconnaît ici un des autobiographèmes récurrents sous la plume de Simone de Beauvoir – il s'agit de la douleur que la narratrice éprouve en pensant que « par delà de la mort [d'Anne], personne n'essayait de la sauver ». En effet, cette attitude envers la mort, envisagée comme une double disparition (la mort physique redoublée par l'indifférence et l'oubli²⁸⁷), et l'appel à sauver de l'inexistence les objets et les êtres sans vie, relèvent véritablement des lieux communs beauvoiriens. En tant qu'objets des manipulations des autres, les morts s'apparentent aux objets inanimés.²⁸⁸ Or, selon Simone de Beauvoir, la conscience de l'homme a ce pouvoir presque miraculeux ou magique de ressusciter, grâce à l'attention prêtée à autrui, les morts – un pouvoir qui est en même temps un devoir humain. Selon toute apparence, la mémoire d'Anne, ainsi que son image authentique, semblent devoir être sauvées ainsi par son amie. Le surgissement de cet autobiographème dans la bouche de Chantal

Georges Vignaux, *Construire le sens, dire l'identité : catégories, frontières, ajustements*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, Laval : Presses de l'université de Laval, 2005.

²⁸⁶ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, *op.cit.*, p.277.

²⁸⁷ « Je me rendais compte avec angoisse que cette absence de mémoire équivalait au néant ». Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.68.

²⁸⁸ Dans le premier volume de son autobiographie, Simone de Beauvoir rapporte un souvenir infantile lié à l'un de ses plus grands traumatismes, à savoir la révélation de la mort. Cherchant à comprendre le néant à partir de la réalité connue, la petite Simone en trouve l'analogie dans l'état des objets inanimés qui sont entièrement passifs et deviennent ainsi des outils au service des autres. Cette perte du statut de sujet capable de diriger soi-même le train de sa vie est la première définition que Simone articule pour expliquer le mystère de la non-existence : « Du moins avais-je émergé des ténèbres ; mais les choses autour de moi y restaient enfouies. [...] J'ai raconté ailleurs comment, à Meyrignac, je contemplai stupidement un vieux veston abandonné sur le dossier d'une chaise. J'ai essayé de dire à sa place : « Je suis un vieux veston fatigué. » C'était impossible et la panique me prit. Dans les siècles révolus, dans le silence des êtres inanimés je pressentais ma propre absence : je pressentais la vérité fallacieusement conjurée de ma mort. » Cf. *Ibid.*, p.69.

Du moment de cette révélation commence la mission que s'assigne la petite Simone de Beauvoir atterrée par le vertige du néant. Celle-ci consiste à ranimer des objets et des êtres morts par un effort de concentration de conscience dont l'intentionnalité permet aux choses sans vie d'occuper son espace vide. On trouve au cœur de ce travail de résurrection des morts l'amour et la pitié qui amènent le sujet à céder l'espace de sa vie intérieure à l'autre. A plus forte raison, c'est le type de travail qui anime chaque acte langagier (et bien sûr toute œuvre littéraire) : les mots sauvent les choses du mutisme, une autre face de l'inexistence. La vision beauvoiriennne de l'écriture est apparemment liée à cette croyance infantile dans la nécessité de sauver les êtres et les choses de l'injustice, de l'ignorance ou de l'oubli.

Plus tard, cette conception de l'écriture sera formulée dans les termes de Sartre, à qui Simone de Beauvoir empruntera sa distinction ontologique essentielle entre l'« en-soi » (la conscience humaine, active et autonome) et le « pour-soi » (tout autre objet, passif et asservi aux opérations arbitraires de la conscience). (Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.) A ce sujet, il est important de noter l'usage que Simone de Beauvoir fait des concepts sartriens. En effet, dans l'activisme de la conscience (elle n'existe qu'à force de se manifester, d'intervenir dans le monde des objets) et dans son lien intime avec la parole (la plus évidente manifestation de l'activité de la conscience), Simone de Beauvoir voit la garantie des possibilités d'affranchissement et de liberté pour tout sujet. D'autre part, la nature passive est muette des objets (et des êtres aliénés en objets) doit inciter toute conscience scrupuleuse à en prendre sur elle la responsabilité.

Plattard, héroïne dont le parcours est si proche de celui de Simone de Beauvoir, semble nous promettre qu'après deux magnifiques exemples de mauvaise foi, nous pourrions finalement entendre la voix d'un personnage qui serait un *alter ego* de l'auteur.

Mais la vision de Chantal ne diffère guère en réalité des deux approches précédentes – son projet de réarrangement du passé est même plus cynique, car cette fois le remaniement des souvenirs se fait en toute connaissance de cause et dans le but d'en tirer un profit : en effet, la mémoire d'Anne peut servir – et elle servira à Chantal pour composer un roman dont l'écriture doit la dédommager de la frustration et de l'insatisfaction de son sort d'enseignante dans un collège provincial, ainsi que de son rôle d'amante négligée. La mise par écrit de cette histoire saisissante devra donner un sens à sa vie autrement terne et vide. La matière du vécu complexe et ambivalent, parfois douloureux et tragique, parfois drôle ou piteux et dénué de sens, comme l'est la mort de la jeune fille, sera transformée en une belle allégorie du Vrai et du Beau dans le futur roman autobiographique de Mme Plattard. En outre, cette transfiguration artistique s'opère dans l'instant, sous les yeux des lecteurs qui viennent tout juste d'apprendre le projet de la narratrice :

Chantal inclina son visage vers le feu ; une grande émotion l'envahissait ; après tant de semaines de regrets arides, elle sentait soudain qu'elle n'avait pas été frustrée ; son action avait échoué, l'avenir ne lui avait pas docilement obéi ; mais voici qu'en échange un passé lui avait été donné ; dans l'ombre sereine de cette vieille maison, elle avait enfin rencontré ce qu'elle cherchait depuis si longtemps ; quelque chose qui n'appartint qu'à elle seule et qu'on pût lui envier ; une belle et tragique histoire alourdissait à jamais sa vie [...] La tête de Chantal se courba davantage ; il pesait lourd contre son cœur, ce merveilleux fardeau ; elle ne pouvait pas prévoir encore toutes les richesses qu'il lui dispenserait, mais elle se sentait transfigurée par sa présence ; mieux qu'autrefois elle saurait aimer, comprendre, éclairer, consoler ; peut-être même serait-elle capable de transformer sa douloureuse expérience en une œuvre de sereine beauté.²⁸⁹

Il semble donc que la fin cathartique soit bien loin. Tout au contraire, quand on touche le fond de la question, l'approche artistique ne diffère pas des autres accommodements : la représentation du passé s'y fait toujours en fonction des besoins actuels de celui qui « se souvient ». Ainsi se trouve déjoué le mythe moderniste de l'art sauveur²⁹⁰, qui à l'aide des inventions du génie créateur apporterait une harmonie dans la banalité et la misère de la vie. Prenant le contre-pied de la profession de foi du milieu littéraire de l'époque²⁹¹, Simone de Beauvoir montre que l'artiste ne cherche pas à sauver le

²⁸⁹ Simone de Beauvoir, *Anne, ou quand prime le spirituel*, *op.cit.*, p.280.

²⁹⁰ Au milieu du siècle dernier, Maurice Blanchot en constate une nouvelle réincarnation :

« La littérature est faite de mots ; ces mots opèrent une transmutation continue du réel en irréel : ils aspirent les événements, les détails vrais, les choses tangibles et les projettent dans un ensemble imaginaire, le donne comme réel. Cette activité qui nous fait vivre ce que nous connaissons sur le mode de l'inconnu et regarder comme véritable ce que nous ne pourrions jamais vivre, doit nécessairement donner quelquefois à celui qui s'y exerce le sentiment d'une puissance remarquable et telle qu'il puisse, grâce à elle, faire des découvertes et apprendre plus qu'il ne sait. Il en vient donc soit à se sentir, quand il écrit, le répondant de forces supérieures, soit – plus modestement – à reconnaître dans cette activité une expérience originale, une sorte de moyen de connaissance et de voie de recherche.

Inutile de rappeler combien cette idée est courante aujourd'hui : la possibilité pour une fiction de devenir une expérience révélatrice hante toute notre littérature moderne. » Cf. Maurice Blanchot, « Les romans de Sartre » dans *L'Arche*, octobre 1945, n°10, p.123.

²⁹¹ Comme plusieurs pages de son autobiographie en témoignent, Simone de Beauvoir reçoit cette idée de la théodicée de l'art conjointement avec d'autres idées de son temps : « Cependant, quand à quinze ans j'inscrivis sur l'album d'une amie les préférences, les projets qui étaient censés définir ma personnalité, à la question : « Que voulez-vous faire plus tard ? » je répondis d'un trait : « Etre un auteur célèbre. » Touchant mon musicien favori, ma fleur préférée, m'étais inventé des

monde de la laideur et la banalité du quotidien, il s'en sauve seulement lui-même, et c'est la seule Bonne Nouvelle que porte la littérature.²⁹²

Refusant à tous ses personnages la prérogative de transcender les limites du « moi » et d'exprimer un point de vue surplombant, Simone de Beauvoir garde donc ouverte la fin du « roman ». Plus de Vérité qui serait en dernière instance sanctionnée par l'autorité de l'auteur : l'autobiographie détournée s'ouvre vers (et s'achève sur) la parade des petites « vérités » personnelles, malléables et changeantes, conditionnées par le moment présent et, sinon utilitaires, du moins parfaitement fonctionnelles. Ainsi ne trouve-t-on, en lieu et place d'une vérité objective, qu'un kaléidoscope des « raisons instrumentales ».²⁹³ Et c'est en effet un tel modèle narratif qui correspond le mieux à l'optique de l'autobiographie détournée, dont l'histoire se situe dans le « passé immédiat » : à la différence de l'autobiographie assumée produite par l'auteur consacré, son domaine de prédilection demeure une expérience certes révolue, mais néanmoins encore proche, et dont on ressent encore pleinement l'opacité et l'incertitude. Ainsi, bien que tout ait déjà eu lieu, il est encore trop tôt pour établir un bilan ou tirer la leçon du vécu – les lignes de fuite semblent encore se prolonger à l'infini, et l'horizon recule toujours plus loin. La situation du narrateur est en revanche radicalement différente dans l'autobiographie, et les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont à cet égard tout à fait exemplaires. Le passé sur lequel se penche ici l'autobiographe est le « passé composé » et même le « passé simple » : les événements racontés se sont depuis longtemps sédimentés, ils forment maintenant un tout monolithique où les relations de cause à effet paraissent beaucoup plus claires, où les jugements péremptaires sont désormais possibles, où les avis tranchés sont courants, et où la finalité téléologique de l'histoire racontée se fait de plus en plus évidente.

goûts plus ou moins factices. Mais sur ce point je n'hésitais pas : je convoitais cet avenir, à l'exclusion de tout autre. [...] En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je me créerais moi-même à neuf et je justifierais mon existence. En même temps, je servirais l'humanité : quel plus beau cadeau lui faire que des livres ? » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.196-198.).

Or dès ses premiers textes, tant littéraires que philosophiques, Simone de Beauvoir cherche à se départir de cette religion de l'art que professent nombre de ses contemporains (il suffit de rappeler la formule célèbre de Butor dans la *Modification* : « Si le premier crime est de vivre, le second est d'écrire ; mais accomplissant le premier, celui-ci l'innocente. »). Il est très significatif que, pour la femme-écrivain, avant d'être esthétiques ou intellectuels, les enjeux de la création soient avant tout existentiels : « Du fait qu'il a constitué ainsi un objet absolu, le créateur est alors tenté de se considérer comme absolu lui-même ; il justifie le monde et pense donc n'avoir besoin de personne pour se justifier. Mais, en vérité, l'effort créateur est authentique en tant que mouvement vers l'existence se confirmant elle-même ; si l'œuvre devient une idole par où l'artiste croit s'atteindre comme être, il referme autour de lui l'univers du sérieux, il tombe dans l'illusion que Hegel a dénoncée quand il décrit la race des « animaux intellectuels ». » (Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1962 (édition originale : 1947 pour le premier ouvrage du volume, 1944 pour le second), p.99-100.).

²⁹² De ce constat naît le questionnement qui est au cœur des réflexions de Simone de Beauvoir écrivain : si l'écriture ne change pas le monde, comment la littérature pourrait-elle agir ? L'action et la transformation du monde sont pour l'écrivain les visées ultimes de toute entreprise humaine, y compris de l'entreprise littéraire.

²⁹³ Les deux notions sont empruntées à Max Horkheimer. Voir à ce sujet : Max Horkheimer, *Critique of Instrumental Reason: lectures and essays since the end of World War II*, New-York, Continuum, 1994.

d) Enjeux existentiels versus enjeux identitaires

La fragmentation de la narration et le relativisme des positions exprimées par tous les personnages de l'autobiographie détournée empêchent donc l'attribution de l'autorité de la position auctoriale à un seul personnage du récit. Par conséquent, l'identification ou même simplement le repérage du point de vue de l'auteur devient plus hasardeuse et nécessite un déchiffrement du texte, tâche d'autant plus ardue que les autobiographies détournées présentent souvent des cas de très curieuses mutations de l'image du « moi » biographique de l'écrivain. Ainsi, par exemple, n'est-il pas rare de voir les différents éléments du vécu personnel répartis entre deux ou trois personnages de l'œuvre. Or cette répartition n'est jamais aléatoire, mais suit une logique précise (les deux personnages peuvent représenter l'auteur à deux âges différents de sa vie, ou bien incarner respectivement ses qualités et ses défauts). Les deux premiers « romans » de Simone de Beauvoir, *Primauté du spirituel* et *L'Invitée*, offrent à ce sujet un champ d'observation d'une très grande richesse. L'examen des représentations de soi de l'écrivain-femme (et de la réinterprétation de l'expérience biographique au cours de leur construction) sera ainsi la ligne directrice de notre analyse dans la suite de ce chapitre.

➤ Les âges de la vie : perspective chronologique de Primauté du spirituel

Dans *Primauté du spirituel*, Simone de Beauvoir se peint deux fois, et les deux autoportraits sont radicalement différents. D'un côté, on nous présente Marguerite Drouffe, jeune ingénue pleine de projets d'avenir, et, de l'autre, on trouve Chantal Plattard, une sorte de tartuffe en jupe, une dame entre deux âges, frustrée dans sa vie personnelle et professionnelle. Ces deux incarnations de l'auteur dans le roman semblent refléter son image à deux époques différentes de son évolution. La jeune Marguerite est ainsi l'autoportrait de Simone de Beauvoir à vingt ans : comme son prototype, Marguerite Drouffe a été formée dans une école religieuse qui ressemble exactement au Cours Désir des *Mémoires beauvoiriens* ; enfant précoce, elle a vécu assez tôt une crise de foi qui l'a éloignée de la famille bien-pensante et l'a forcée à se débattre seule contre le désenchantement et l'angoisse nés de la perte des repères métaphysiques et moraux – inutile donc de souligner à quel point l'on trouve déjà ici tous les leitmotivs des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, qui seront publiés vingt ans après la rédaction de ce premier roman. Or les similitudes ne s'arrêtent pas là, et la biographie de Marguerite dans *Primauté du spirituel* résume parfaitement les principales étapes de vie de son auteur :

- la Grande Guerre qui marque les dernières années de l'enfance de Simone comme de son personnage ;
- le premier amour pour un cousin de son âge dont le plus grand attrait réside, pour la jeune fille, dans son mode de vie bohème, qui lui laisse entrevoir une liberté alors inconcevable pour une femme (le cousin Jacques des *Mémoires* et Denis, le beau-frère de Marguerite, dans *Primauté du spirituel*) ;

- la révolte contre la famille pour défendre ses droits aux loisirs supposés non féminins et, par conséquent, interdits à la jeune fille bien élevée de l'entre-deux-guerres (la fréquentation de bibliothèques publiques, des cafés et des salles du cinéma) ;

- les escapades dans les quartiers populaires, les bars et les dancings de mauvaise réputation afin de choquer et d'épater la famille conservative ;

- la brouille avec les parents indignés par ce manque de respect des convenances ;

- les amitiés avec de pauvres étudiants étrangers du Quartier Latin (c'est ainsi que l'on trouve dans les deux œuvres une description à peu près identique de Wanda, étudiante polonaise à Paris et amie intime de Simone de Beauvoir à partir du milieu des années 1920) ;

- et enfin, l'expérience homoérotique avec une femme plus âgée – à cet égard, les analogies entre Simone de Beauvoir et Marguerite Drouffe sont particulièrement parlantes : en effet, les deux jeunes femmes sont incitées à prendre part à ces relations par des hommes qu'elles aiment et dont elles cherchent à gagner ainsi l'estime et l'approbation (ainsi Sartre incitant Simone à une liaison avec l'actrice Camille Dullin apparaît dans *Primaauté du spirituel* sous le nom de Denis, écrivain et mondain qui pousse Marguerite dans les bras de sa propre maîtresse Marie-Ange, une riche femme du monde dont les nombreuses relations sont fort utiles au jeune écrivain) ;

- les dénouements des deux histoires se ressemblent également comme deux gouttes d'eau : les deux jeunes filles prennent conscience de l'hypocrisie sociale, s'affranchissent des idées reçues de leur milieu et entreprennent de construire elles-mêmes leur propre vie, bravant les normes de la bienséance et l'opinion publique.

Ainsi même ce bref aperçu des similitudes entre les deux personnages permet de voir que, de toute évidence, Marguerite de *Primaauté du spirituel* est la première ébauche, le brouillon de Simone de Beauvoir jeune fille dans l'autobiographie écrite vingt ans plus tard. Les deux textes s'attachent donc à formuler le même mythe personnel des origines de la femme-écrivain et intellectuelle, en mettant en scène sa jeunesse difficile, son combat pour le droit de l'individu de choisir lui-même son destin et de préserver son identité en dépit des pressions (et de l'oppression) de la société. Il importe ici de préciser que dans ses commentaires postérieurs, Simone de Beauvoir se reconnaît toujours volontiers dans cette image idéale : « Le livre se terminait sur une satire de ma jeunesse. Je prêtai à Marguerite mon enfance au Cours Désir et la crise religieuse de mon adolescence. [...] J'avais surtout réussi le chapitre autobiographique ». ²⁹⁴

Pourtant, Marguerite n'est pas l'unique incarnation de l'auteur dans le texte du roman. A côté de ce personnage héroïque, le caractère et les faits biographiques de Simone de Beauvoir sont tout aussi faciles à identifier sous les traits de la mesquine et grotesque Chantal Plattard :

²⁹⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.258.

▫ les deux femmes, après avoir été admises à l'agrégation de philosophie, reçoivent un poste de professeur au lycée en province (Chantal a un poste à Rougemont, tandis que Simone de Beauvoir commence à enseigner la philosophie à Marseille, puis à Rouen) ;

▫ toutes deux envisagent d'abord le déménagement en province comme une chance de prendre enfin en main leur destin, mais perdent très vite leurs illusions face aux mœurs locales, et surtout aux esprits étriqués des enseignants provinciaux – les rêves d'un retour « de l'exil » alimentent ainsi les ambitions d'ascension sociale des deux femmes ;

▫ toutes deux souffrent de l'ostracisme des collègues, choqués par leurs habitudes vestimentaires et leur comportement supposé trop libre ;

▫ incomprises dans leur milieu familial et professionnel, toutes deux se rapprochent des élèves les plus éveillées de leurs classes, et dans les deux cas ces relations reposent sur l'admiration des jeunes filles pour la professeure provocante et rebelle, tout autant que sur l'attraction physique des enseignantes envers leurs belles élèves (ainsi Olga Kosakiewicz et Bianca Bienenfeld, élèves et amantes de Simone de Beauvoir évoquées dans son autobiographie, deviennent-elles Monique Fournier et Andrée Lacombe dans *Primauté du spirituel*) ;

▫ toutes deux s'efforcent de conquérir le cœur d'un brillant intellectuel parisien, partisan des relations libres et non exclusives (le Paul Baron de *Primauté du spirituel* est de toute évidence modelé à l'image de Jean-Paul Sartre) ;

▫ toutes deux ont une meilleure amie d'enfance qu'elles présentent à leur camarade d'études... On connaît la suite de l'histoire de ces deux couples homologues (Anne Mabilie et Pascal Drouffe dans *Primauté du spirituel*, Zaza Lacoïn et Jean Pradelle dans les *Mémoires*) ;

▫ enfin, toutes deux se destinent à écrire un « roman de la dénonciation » de l'hypocrisie sociale, en utilisant le plus beau sujet du monde qui est, comme on sait, la mort d'une jeune femme ; l'écriture autobiographique détournée est ainsi annoncée et justifiée par le personnage de Chantal Plattard au niveau hypodiégétique de l'œuvre de Simone de Beauvoir.

Ainsi, si Marguerite Drouffe incarne à l'évidence la jeunesse de Simone de Beauvoir, le portrait de Chantal Plattard trahit quant à lui les traits de l'auteur à l'époque de la rédaction du roman. Sous ce rapport, il n'est pas anodin que la plus longue des cinq nouvelles de *Primauté du spirituel* soit précisément celle qui est consacrée à Chantal. De plus, cette séquence du roman est la seule à se présenter sous la forme d'un journal intime, genre voué à fixer au jour le jour les derniers événements, les impressions immédiates, les sentiments et les réflexions de son auteur. Il semble donc bien que ce soit la proximité des préoccupations et des états d'esprit attribués à Chantal avec les siens propres qui a incité Simone de Beauvoir à choisir cette forme du journal intime pour la section du roman consacrée à son double, son sosie dans le « roman ». Les entrées ponctuelles, à la fois intermittentes et régulières, du journal intime, convenaient en effet parfaitement pour consigner les événements récents, les doutes

et les interrogations identitaires, les admonestations à soi-même et aux autres, ainsi que les espoirs du personnage de voir changer bientôt le cours de sa vie.

Toutefois, contre toute évidence et en dépit de ce travestissement romanesque presque transparent, l'écrivain récuse le caractère autobiographique du personnage. Selon elle, les analogies entre l'auteur et son héroïne sont secondaires et se limitent à une sorte d'aveuglement volontaire :

Chacun à notre manière, nous avons poursuivi des rêves. Je voulais encore que ma vie fût «une belle histoire qui devenait vraie au fur et à mesure que je me la racontais » ; tout en me la racontant, je lui donnais des coups de pouce pour l'embellir ; comme ma triste héroïne, Chantal, je la chargeai, pendant deux ou trois ans, de symboles et de mythes.²⁹⁵

Or un curieux lapsus va bientôt faire surgir la vérité niée. En effet, le deuxième volume de l'autobiographie de Simone de Beauvoir évoque de très intéressants souvenirs concernant la création de *Primaauté du spirituel* :

Dans l'histoire suivante, je m'en prenais à Simone Labourdin que je nommais Chantal. Au sortir de Sèvres, elle venait enseigner la littérature à Rouen. Avec une mauvaise foi crispée, elle essayait de se donner d'elle-même et de sa vie une image qui pût éblouir ses amis. A travers son journal intime et des monologues intérieurs, on la voyait transfigurer chacune de ses expériences, faire la chasse au merveilleux, se fabriquer un personnage de femme affranchie, à la chatoyante sensibilité. En fait, elle avait grand souci de sa réputation.²⁹⁶

La référence à la ville de Rouen, qui apparaît soudainement dans ce commentaire écrit un quart de siècle après la rédaction du roman, est un parfait exemple de lapsus révélateur. En effet, la ville où, selon la remarque citée plus haut, Chantal Plattard vient enseigner la littérature au sortir des études, n'a jamais été mentionnée dans le texte de *Primaauté du spirituel*. Si, dans ce commentaire rétrospectif, son nom surgit subitement bien des années plus tard, c'est que ce retour (du refoulé ?) renvoie non pas au parcours du personnage, mais bien à celui de l'auteur qui, de 1932 à 1936, a bel et bien enseigné dans un des lycées rouennais. Ici, la dénégation explicite recèle les indices de l'identification subconsciente avec le personnage ridiculisé.

La dialectique suggérée par ces deux représentations contrastées du « moi » auctorial dans *Primaauté du spirituel* est révélatrice de la structure temporelle de l'autobiographie détournée, qui diffère considérablement de celle des autobiographies revendiquées. Dans ces dernières, le récit suit la trajectoire d'une quête identitaire dont l'horizon est d'emblée déterminé par la situation actuelle du sujet. Fournir une explication, un éclairage du passé sur ce point d'arrivée, et détailler l'itinéraire qui a mené le sujet où il est, telles sont, parmi d'autres, les tâches de l'autobiographe.²⁹⁷ Les

²⁹⁵ *Ibid.*, p.412.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.256.

²⁹⁷ Sous ce rapport, il est important de relever la tentative de Simone de Beauvoir autobiographe de gommer ces années d'enseignement en province. En effet, l'autobiographe déclare avoir joué le rôle d'un professeur au lycée rouennais, mais en maintenant tout ce temps une distance entre le « moi » authentique et la *persona* sociale : « Je répugnais à toute démarche qui m'eût fait assumer ma condition, je refusais, comme autrefois, de coïncider avec le professeur que j'étais. [...] j'éprouvais mon métier comme une contrainte; il m'obligeait à résider à Rouen, à venir au lycée à heures fixes, etc. Il n'en demeurait pas moins un rôle, qu'on m'imposait, auquel je me pliais, mais derrière lequel se dérobait, pensais-je, ma vérité. » (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.186).

Ainsi, comme d'un coup de baguette magique, presque quinze années d'une vie d'enseignante dans le secondaire deviennent une parenthèse, un passage obligé, mais qui ne touche en rien l'essence du projet originel du sujet Beauvoir. Derrière les apparences de cette mascarade sociale, nous convainç l'autobiographe, son évolution personnelle suivait son

autobiographies détournées, quant à elles, nous proposent d'autres manières d'envisager les rapports entre les différentes images diachroniques du « moi » auctorial. Ici, le déploiement du récit ne suit plus la logique implicite et chronologique du rapprochement progressif d'un « soi » authentique qui est l'horizon vers lequel avance l'auteur-narrateur – un rapprochement que le lecteur découvre en bon ordre au fil de la lecture, suivant la même progression, présume-t-on, que l'autobiographe a (re)vécue au long du travail d'écriture, et à travers lui. Or cette perspective progressiste n'est plus possible lorsque plusieurs images successives de l'auteur-narrateur coexistent simultanément dans le texte de l'autobiographie détournée. Dans ce cas, en effet, chaque autoportrait est saisi indépendamment de l'autre, sans que les images qui se trouvent à l'aval ne prennent un quelconque ascendant sur les représentations d'un « soi » plus ancien. Ainsi les autoportraits antécédents s'émancipent-ils et peuvent-ils, à leur tour, servir de mesure, de critère aux jugements portés sur les images de soi postérieures, sinon actuelles, de l'auteur. Ainsi, dans *Primauté du spirituel*, une Chantal conformiste et aigrie ne fait-elle guère le poids face à la jeune Marguerite Drouffe, rebelle et intrépide : l'image antérieure conserve une pureté perdue dans les autres états du « soi », et l'image plus récente ne gagne pas à la comparaison – le maintien simultanée des deux images dans l'autobiographie détournée permet de mesurer une dégradation. Cette hiérarchie axiologique implicite est importante, car elle permet de voir comment l'autobiographie détournée peut servir (et sert en effet très souvent) d'outil d'autocritique et même d'autodérision. Mais il ne s'agit pas là, comme dans les autobiographies assumées à la Leiris, de se flageller, dans une démarche de dégoût de soi qui ferait de l'autobiographe un juge-pénitent à la Jean-Baptiste Clamence. La dénonciation de soi latente que l'autobiographe déguisé met en œuvre en permettant la comparaison immédiate avec des images de soi antérieures doit être envisagée, au contraire, comme le moyen d'invoquer des changements bénéfiques – le sujet n'étant pas enfermé dans l'horizon d'une fin déterminée, le « soi » reste en effet multiple, mouvant et dynamique.

Toutefois, force est d'admettre qu'au bout du compte, le seul fait d'investir ainsi différents personnages du roman avec des éléments du passé auctorial n'est nullement propre à l'autobiographie détournée : tout ouvrage autobiographique, sinon toute œuvre d'art, se prête dans une certaine mesure à ce jeu. Nous oserons donc avancer qu'à cet égard, le trait distinctif de l'autobiographie détournée tient plutôt à la fonction illocutoire de ce bal masqué : c'est ainsi qu'en esquissant son portrait déguisé dans *Primauté du spirituel*, Simone de Beauvoir non seulement établit un constat, ou un diagnostic, sur cette « femme affranchie », professeur en province, mais cherche d'emblée à se démarquer de cette incarnation romanesque. En effet, sur le plan performatif de l'acte de langage, l'incarnation de tous ces traits rebutants dans un personnage autobiographique aussi manifestement mesquin, affecté et ridicule, équivaut à un acte symbolique de prise de distance. Se faisant le dépôt de tout ce que l'écrivain

chemin, prolongeant sa jeunesse rebelle à la Marguerite Drouffe et anticipant la force de l'âge de l'écrivain engagé. L'effacement de ces années de piétinement et d'insuccès dans la rhétorique de Simone de Beauvoir autobiographe est un exemple révélateur de la restitution (voire de l'invention) rétrospective de l'unité du sujet en lieu et place de la diversité des expériences vécues.

considère être ses défauts, failles et faiblesses, le personnage de l'enseignante de Rougemont fonctionne comme un repoussoir. Ainsi s'ébauche la transformation du « moi » de l'autobiographe déguisé, qui s'opère dans la dimension performative de l'écriture littéraire. A la différence des autres romans autobiographiques, l'autobiographie détournée cherche à transgresser la frontière entre le réel et l'imaginaire. La création littéraire de l'autobiographe déguisé doit ainsi être suivie d'effets dans la vie même de son créateur : le travail sur l'image du « soi » vise à la transformation du sujet.²⁹⁸

On trouve la confirmation d'une telle interprétation de l'image fortement antipathique de Chantal Plattard dans l'une des remarques postérieures de l'écrivain concernant *Primaauté du spirituel* : « Si les travers que j'imputai à Chantal m'agaçaient tant, c'était moins pour les avoir observés chez Simone Labourdin que pour y être tombée moi-même ».²⁹⁹ On notera d'emblée le caractère oblique de cette reconnaissance rétrospective de l'origine autobiographique de Chantal Plattard, qui est sans doute le personnage clef de *Primaauté du spirituel*. En effet, dissenter sur ces sujets intimes et personnels avec la franchise d'un Leiris n'est pas opportun pour la femme-écrivain de l'entre-deux-guerres, dont le statut dans le champ littéraire reste bien trop incertain. En 1935-1937, dates de la rédaction de *Primaauté du spirituel*, le rapprochement entre l'œuvre des femmes-écrivains et la prose autobiographique intimiste se fait encore presque automatiquement, et sous-entend la dépréciation de ce type de création « immédiate et facile » qui ôte à la littérature dite « féminine » une grande partie de sa valeur esthétique. Même vingt ans plus tard, en évoquant *Primaauté du spirituel*, Simone de Beauvoir, qui est désormais un écrivain consacré, reste très soucieuse de garder ses distances par rapport aux éléments autobiographiques de l'œuvre :

Cette fois encore, j'avais évité de me compromettre ; je ne figurais qu'au passé, à une très grande distance de moi-même. Je n'avais pas prêté la chaleur de ma vie à ces histoires où des héroïnes anémiques évoluaient dans un monde falot.³⁰⁰

Le lexique de ce commentaire est très suggestif. L'idée de corruption (« j'avais évité de me compromettre ») adjointe à l'écriture de soi témoigne clairement de la force des idées reçues qui dominant au sein du champ littéraire, mais aussi de l'importance que les auteurs-femmes elles-mêmes attachent à ses clichés pour déterminer leurs choix formels. Ainsi, pour être admis(e) dans la confrérie, mieux valait-il éviter de traiter les sujets autobiographiques ou tout au moins les pourvoir du déguisement romanesque. Ce détour dicté par la pression des idées reçues conduit à la composition de ces singulières autobiographies détournées, où le décor imaginaire des œuvres de fiction rejoint le contenu personnel et la dimension performative de l'autobiographie.

²⁹⁸ La culture du travail sur « soi » par le biais de la transformation du sujet écrivant au cours de l'acte énonciatif a fait l'objet d'une brillante étude de Michel Foucault. Voir à ce sujet : Michel Foucault, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

²⁹⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.257.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.258.

➤ Le bien et le mal : perspective axiologique de L'Invitée

Ayant introduit avec *Primauté du spirituel* quelques uns des personnages-masques essentiels des autobiographies détournées de Simone de Beauvoir, nous concluons en décrivant brièvement un second couple paradigmatique de ces personnages, tel qu'il est mis en scène dans *L'Invitée* (1943). Deuxième roman de Simone de Beauvoir, qui est aussi sa première œuvre publiée, ce texte transpose dans le milieu de la bohème théâtrale parisienne (que l'écrivain fréquentait beaucoup à ce moment, qui correspond à la création des *Mouches* au Théâtre de la Cité) l'histoire d'une liaison amoureuse et sexuelle qui se joue déjà depuis quelques années entre les trois acteurs principaux du drame : Jean-Paul Sartre (devenu Pierre Labrousse dans *L'Invitée*), Simone de Beauvoir (Françoise Miquel), son étudiante rouennaise Olga Kosakievicz (Xavière) et un personnage secondaire, un jeune étudiant préparant sa licence de philosophie sous la direction Sartre, Jacques-Laurent Bost (Gerbert). A l'exception de la dernière page du texte, manifestement romancée (nous reviendrons plus loin sur les raisons de cet ajout fictionnel), toutes les péripéties biographiques du célèbre trio sont fidèlement reproduites dans *L'Invitée*, et ce jusque dans leurs moindres détails. Ainsi Sartre, occupé à monter *Les Mouches* dans le théâtre de Dullin, devient-il le jeune metteur en scène Pierre Labrousse. Il éprouve de l'affection et du respect pour une artiste talentueuse, Françoise Miquel, à qui le lie un pacte d'amour libre. Epris d'une jeune provinciale Xavière, amie rouennaise de Françoise, il incite Françoise à mettre en place un ménage à trois, où les deux partenaires plus âgés et plus expérimentés doivent assurer l'éducation (sentimentale et sexuelle, mais aussi l'éducation générale) de la novice.

Nous nous intéresserons donc de plus près à un autre couple de personnages-masques de l'écrivain – Françoise Miquel et Elisabeth Labrousse. Fort curieusement, bien qu'elles soient opposées l'une à l'autre dans le texte de *L'Invitée*, les trajectoires de ces deux personnages féminins sont jusqu'à un certain point très similaires. Toutes deux sont des artistes douées et respectées dans leur domaine (Françoise est écrivain et marionnettiste, Elisabeth est peintre), et vivent en union libre avec un autre artiste de talent (le metteur en scène Pierre et le dramaturge Claude) qu'elles considèrent comme leur supérieur sur le plan intellectuel comme artistique (cette union entre les deux esprits créateurs basée sur la reconnaissance réciproque de la pleine liberté de chaque partenaire, la liberté sexuelle y comprise, semble à l'évidence un décalque des relations de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre). Chacune de ces deux femmes consacre beaucoup de temps à aider son amant dans ses affaires, et apporte ainsi une contribution non négligeable à l'avancement de sa carrière (Françoise révise les manuscrits de Pierre, tandis qu'Elisabeth remplit une fonction d'entrepreneur auprès de Claude). Les deux femmes perçoivent la liberté même de ces relations comme la preuve de leur caractère nécessaire, couronnement de la fusion amoureuse absolue de deux êtres.³⁰¹ Il en découle une construction de

³⁰¹ Les racines autobiographiques de cette vision du couple amoureux comme unité indissociable de deux êtres où chaque « je est un autre » sont bien connues. Les cinq volumes de l'autobiographie de Simone de Beauvoir sont parsemés de passages portant sur sa complicité exclusive avec Sartre : « Sartre répondait exactement au vœu de mes quinze ans : il était

l'image de soi assez particulière (et strictement autobiographique) où le « je » de la femme-artiste fait partie intégrante du « nous » (on reconnaît d'emblée ici le fameux « nous » de l'autobiographie beauvoirienne) et ne saurait pleinement se concevoir en dehors de ces rapports exclusifs. Cette idée de la complémentarité identitaire (et de l'identité complémentaire qui en résulte) constitue le facteur déterminant de la vie intérieure des deux héroïnes dans *L'Invitée*.

Comme le rôle de compagne d'un homme du génie est ainsi la pierre angulaire de l'identité et de la représentation de soi des deux personnages, l'apparition d'une autre femme qu'elles sont obligées d'accepter en tant que troisième membre de leur union idéal(isé)e entraîne l'effondrement de la construction identitaire de deux femmes-artistes (dans le rôle de l'« autre femme », nous trouvons d'une part, Xavière, qui fuit le foyer paternel à Rouen et s'installe à Paris sous la tutelle de son amie Françoise et, d'autre part, Suzanne, la femme souffrante de Claude, dont il refuse de divorcer, suppliant Elisabeth d'accepter le partage). La présence de cette rivale, et la conscience du désir qu'éprouve pour elle l'homme aimé, scinde le « nous » qui faisait partie intégrante de la définition de soi des deux femmes-artistes, ce qui les pousse à fixer, pour la première fois, les frontières du « soi » au sens strict :

Le tort qu'elle avait, c'était de reposer sur Pierre de tout son poids ; il y avait là une véritable faute, elle ne devait pas faire supporter à un autre la responsabilité d'elle-même. [...] Pour devenir totalement responsable d'elle-même, il lui aurait suffi de le vouloir ; mais elle ne le voulait pas réellement. Ce blâme qu'elle s'adressait, elle demanderait encore à Pierre de l'approuver ; tout ce qu'elle pensait, c'était avec lui et pour lui ; un acte qu'elle tirât de soi seule et qu'elle accomplît absolument sans rapport avec lui, un acte qui affirmât une authentique indépendance, elle ne pourrait même pas l'imaginer.³⁰²

Ce bouleversement des repères identitaires de la femme-artiste correspond sans nul doute à l'expérience autobiographique à travers laquelle a dû passer Simone de Beauvoir elle-même, confrontée aux amours contingentes de Sartre ; elle en rend compte d'ailleurs dans *La Force de l'âge* dans des termes très similaires à ceux de Françoise Miguel, à une seule différence près : ce qui pour la protagoniste de *L'Invité* apparaît comme un dessein incertain, un but à atteindre (le sentiment de « soi » autonome de la femme) se présente rétrospectivement comme un acquis bien assuré aux yeux de Simone de Beauvoir autobiographe :

[...] je m'avouai qu'il était abusif de confondre un autre et moi-même sous l'équivoque de ce mot trop commode : nous. Il y avait des expériences que chacun vivait pour son compte ; j'avais toujours soutenu que les mots échouent à donner la présence même de la réalité : il me

le double en qui je retrouvais, portée à l'incandescence, toutes mes manies. Avec lui, je pourrais toujours tout partager. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.482.). Des années plus tard, cette vision semble à peine entamée : « «On ne fait qu'un », affirmais-je. Cette certitude m'évitait de jamais contester mes désirs. Je concevais encore moins qu'aucune dissension intellectuelle pût se produire entre nous : je croyais à la vérité, et elle est une. Confrontant inlassablement nos idées, nos impressions, nous n'étions satisfaits qu'après avoir abouti à un accord. » (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.166-167).

Sur ce point, Françoise Miguel et Pierre Labrousse, les protagonistes de l'autobiographie détournée de Simone de Beauvoir, reproduisent exactement le modèle de relations dans le couple Beauvoir - Sartre : « On ne fait qu'un, se répétait-elle. Tant qu'elle ne l'avait pas raconté à Pierre, aucun événement n'était tout à fait vrai : il flottait, immobile, incertain, dans des espèces de limbes. [...] si on n'en parlait pas, c'était presque comme si ça n'avait pas été ; ça faisait en dessous de la véritable existence une végétation souterraine et honteuse où l'on se retrouvait seule et où l'on étouffait » (Cf. Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1972 (édition originale 1943), p.30).

³⁰² *Ibid.*, p.138-139.

fallait en tirer les conséquences. Je trichais quand je disais : « On ne fait qu'un. » Entre deux individus, l'harmonie n'est jamais donnée, elle doit indéfiniment se conquérir.³⁰³

Là s'arrêtent cependant les similitudes entre Elisabeth et Françoise, les deux autoportraits déguisés de l'auteur dans *L'Invitée*. Or, si les ressemblances sont plutôt factuelles (la situation analogue des deux personnages), les différences, quant à elles, sont d'ordre stylistique : Françoise apparaît uniquement dans des contextes sérieux, et est systématiquement décrite dans un style soutenu, tandis qu'Elisabeth semble être un sosie (tragi)comique du personnage principal. A mesure que la narration progresse, son image glisse du mélodrame à la caricature, pour ne plus nous présenter *in fine* que la figure d'une malheureuse psychotique, persuadée que son amant finira par apprécier son dévouement – dont il profite sans vergogne pour obtenir de nouvelles commandes – et par abandonner pour elle la rivale plus belle et plus riche (qui est en outre l'épouse légitime). Le seul commentaire de l'auteur concernant la différence dans le traitement de ces deux personnages, pourtant si similaires, semble assez elliptique: « Elisabeth truquait sa figure et toute son existence ; Françoise essayait de réaliser sans tricher l'unité de sa vie ». ³⁰⁴

La dichotomie de la mauvaise foi et de l'authenticité que suggère ici Simone de Beauvoir renvoie en effet non pas à la situation (identique) de deux femmes, mais à leur réaction face à la condition féminine. Prises dans le même piège des représentations dominantes de la féminité (la quête de l'amour fusionnel, le culte de l'abandon de soi comme valeur proprement féminine, etc.), ces deux *alter egos* de l'auteur réagissent d'une manière radicalement différente à la situation de dépendance dans laquelle elles se retrouvent. Elisabeth assume cette identité « féminine » (passivité, obéissance, patience, aptitude à tout endurer de la part de l'homme aimé), et cette décision, qui marque le commencement de sa perte de contact avec la réalité, fait progressivement d'elle une figure dérisoire. A l'inverse, Françoise refuse le statut d' « être relatif » et entame sa marche vers la liberté. Ainsi, même si sa révolte contre la féminité douce, acceptante et compréhensive³⁰⁵ peut prendre à l'occasion des formes ridicules ou inutilement absurdes (telle sa liaison doublement adultère avec Gerbert, l'apprenti de Pierre et l'amant de Xavière, épisode qui fictionnalise d'ailleurs l'histoire vraie des relations entre Simone de Beauvoir et Jacques-Laurent Bost, l'étudiant de Sartre et le futur mari d'Olga-Xavière), Françoise n'en reste pas moins une héroïne tragique et sublime. Sous ce rapport, il paraît significatif que si l'évolution du personnage d'Elisabeth la fait glisser du dramatique au comique, celle de Françoise semble parcourir un chemin exactement inverse.

³⁰³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.298.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.388.

³⁰⁵ Cet aspect iconoclaste de l'attitude de Françoise cherchant à se libérer des représentations dominantes de la féminité a été très bien saisi par Maurice Merleau-Ponty : « Elle a tout sacrifié à ce mythe, elle est devenue incapable de tirer d'elle-même un acte qui fût sien, de vivre dans l'intimité de ses désirs, et c'est pourquoi elle a cessé d'être précieuse à Pierre, comme Xavière sait si bien l'être. Cette pureté, ce désintéressement, cette moralité qu'on admirait, elle en vient à les haïr, parce qu'elle faisait partie de la même fiction. » Cf. Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique » dans *Les Cahiers du Sud*, mars-avril 1945, n°270, p.201.

En effet, dans la mesure où reconquérir l'égalité dans les rapports avec Pierre revêt pour Françoise une importance vitale, elle ne recule pas devant le meurtre de Xavière. Par delà la simple jalousie face à une rivale plus chanceuse, la logique de cette vengeance est celle de la loi du talion, œil pour œil : en enfermant Françoise dans le triangle du désir mimétique,³⁰⁶ Xavière la prive du statut de sujet, sans lequel elle n'a plus de vie propre. C'est que Xavière, cette jeune provinciale rêvant de conquérir Paris, se met en effet à imiter le comportement de Françoise, qui incarne la réussite à ses yeux – imitation qui ne se limite pas aux gestes et aux discours, mais cherche à lui emprunter jusqu'aux objets de son désir : si l'amour et le respect de Pierre ont de la valeur pour Françoise, il doit mimétiquement en être de même pour Xavière. Réduite à la position de passivité d'un modèle à suivre, dépossédée de *ses* désirs, de *ses* choix et de *ses* modes de vie, Françoise y perd sa singularité, et avec elle son être. L'imitation de Xavière porte atteinte à son identité et donc à sa vie même.³⁰⁷ C'est pourquoi, pour retrouver *sa* vie, Françoise tourne le levier du compteur du gaz dans la chambre où dort la jeune fille. Cette fin tragique de *L'Invitée* est, d'ailleurs, quasiment le seul élément inventé de l'histoire, et relève plutôt du registre des fantasmes beauvoiriens. Son origine onirique est manifeste : ce dénouement survient brusquement et contre toute attente, surprenant le lecteur à la toute dernière page du texte, comme s'il obéissait à la logique non-motivée des rêves.³⁰⁸

Ainsi l'opposition entre Françoise et Elisabeth devient-elle plus claire. Elle s'explique, encore une fois, par la dimension illocutoire de *L'Invitée*. En effet, au moment de la rédaction de cette autobiographie détournée, les deux personnages-masques servent à l'auteur de modèles pour explorer les hypothétiques aboutissements de ces deux voies d'évolution des relations dans le trio, de ces deux choix ou issues possibles. A l'aide de ces deux héroïnes qui se retrouvent dans la même situation, Simone de Beauvoir peut pousser jusqu'au bout la logique du développement interne de chaque scénario. Aussi, partant du même point, les deux destinées féminines commencent à diverger en conséquence de prises de position différentes à l'égard de la réalité : si on prend le parti de défendre à toute force l'autonomie personnelle, on peut reprendre la maîtrise de son destin (c'est le cas de Françoise), tandis que le consentement ou l'acquiescement passif et docile conduit au sort pitoyable de la poupée de chiffons que l'on plaint ou que l'on méprise selon les circonstances (c'est le lot d'Elisabeth). La leçon à en tirer semble évidente... Or il est essentiel de préciser que pour l'auteur de

³⁰⁶ Sur le caractère mimétique du désir et ses médiateurs voir : René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1997 (édition originale 1961) ; René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982 ; René Girard, *La conversion de l'art / Textes rassemblés par Benoît Chantre et Trevor Cribben Merrill*, Paris, Flammarion, 2010 ; René Girard, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005* / Edited and with an introduction by Robert Doran, Stanford, Stanford University Press, 2008.

³⁰⁷ « Le roman repose plus exactement sur le face-à-face, sans jalousie vulgaire, que les deux femmes soutiennent, chacune daignant de l'être à proportion que l'autre en perd. », résume l'intrigue du roman Georges Blin. Cf. Georges Blin, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action » dans *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, octobre 1945, n°45, p.722.

³⁰⁸ Plusieurs critiques contemporains de l'auteur ont constaté le caractère irréel et fantasmagique de cette chute tragique. Faute d'autres explications, certains ont soutenu le caractère métaphorique du meurtre : « L'impression finale de livre n'est pas de désespoir. Le roman a un double aspect qui s'affirme progressivement : l'aventure vivante et la signification métaphysique, dualité dont mademoiselle de Beauvoir joue avec un talent particulier. Xavière est tuée mais c'est plutôt son entité philosophique, son double. Il reste une promesse tacite de réconciliation dans un monde humain où Françoise, Pierre et Xavière, faits de chair et de sang, peuvent se tendre la main. » Cf. S.A., « Simone de Beauvoir, *L'Invitée* » dans *La France libre. Liberté, égalité, fraternité*, 15 décembre 1944, n°50, vol. VIII, p.150.

l'autobiographie détournée, il ne s'agit pas ici que d'une prospection purement théorique et analytique : le dédoublement de l'*alter ego* auctorial dans *L'Invitée* est avant tout un acte performatif. Projeter ainsi dans l'avenir les deux images hypothétiques de *soi* représente une odyssée herméneutique permettant de prendre pleinement conscience de sa situation et de déterminer son choix à travers l'acte même d'écrire (de se décrire) :

Et pourtant dans la mesure où la littérature est une activité vivante, il m'était indispensable de m'arrêter à ce dénouement : il a eu pour moi une valeur cathartique. [...] en déliant Françoise, par un crime, de la dépendance où la tenait son amour pour Pierre, je retrouvai ma propre autonomie. Le paradoxe, c'est que je n'ai pas eu besoin pour la récupérer de commettre aucun geste inexpiable, mais seulement d'en raconter un dans un livre. Car, même si on est attentivement encouragé et conseillé, écrire est un acte dont on ne partage avec personne la responsabilité.³⁰⁹

Cet aveu de Simone de Beauvoir met en évidence que, pour un auteur-femme, l'écriture (« dont on ne partage avec personne la responsabilité ») est aussi un acte et que l'imaginaire constitue pour elle le terrain où l'on (s')essaye, où l'on ose, où l'on tente, où l'on prépare et fabrique le réel. C'est là que réside précisément un des mécanismes de fonctionnement fondamentaux des autobiographies détournées, à savoir que la réalisation imaginaire dans l'univers fictionnel du roman anticipe l'accomplissement de l'acte dans la vie réelle. En cela, ces textes ne relèvent pas uniquement de l'art, mais ont pour leurs auteurs des enjeux existentiels. Et il s'agit ici moins de la compensation symbolique du manque, ou de l'ersatz imaginaire de l'objet du désir réel, que de l'exploration du champ des potentialités de l'écriture, qui peuvent servir à l'auteur pour inventer éventuellement de futures stratégies d'action ou de nouveaux modèles identitaires. De ce point de vue, certes, l'héroïque Françoise montre l'exemple à suivre, tandis que la grotesque Elisabeth sert de repoussoir à l'acte de son amie et en prouve la nécessité *a contrario*. C'est pourquoi « Elisabeth n'était pas une simple utilité; j'attachais beaucoup d'importance à son personnage. [...] [Françoise] était amenée à se demander, en considérant son amie, ce qui sépare une construction vraie d'une fausse. »³¹⁰

Dans les autobiographies détournées, il existe ainsi un système de fortes motivations réciproques entre les besoins vitaux de l'auteur et les constructions romanesques qu'il « invente ». C'est ainsi qu'ayant fait sa première apparition dans *L'Invitée*, le double *alter ego* de l'auteur (le Moi et son Ombre³¹¹) devient l'une des constantes de l'œuvre beauvoirienne. Le couple paradigmatique de ces deux héroïnes contrastées et complémentaires, l'une indépendante, et l'autre soumise et résignée, réapparaît ainsi à plusieurs reprises dans d'autres décors : on les reconnaît par exemple dans Hélène et Denise du *Sang des autres* (1945), dans Anne et Paule des *Mandarins* (1954), ainsi que dans Isabelle et Monique de *La femme rompue* (1968). Le caractère récurrent de ce binôme, tout au long de la carrière littéraire de Simone de Beauvoir, semble révélateur de sa condition de l'écrivain-femme

³⁰⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.387-388.

³¹⁰ *Ibid.*, p.388.

³¹¹ Sur ces archétypes psychiques et leurs fonctions voir : Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, Paris, Librairie générale française, 1996 (première édition 1912) ; Carl Gustav Jung, Marie-Louise Von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniele Jaffé, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Pont royal, 1964 ; Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1973 (première publication en 1933).

toujours hantée par la peur de se voir reléguée dans le domaine véritablement « féminin » de la sphère familiale. Cette présence obsessionnelle de deux modèles de comportement féminins dans l'écriture de Simone de Beauvoir atteste donc bien qu'au milieu du siècle dernier, une femme-écrivain et intellectuelle française devait toujours ressentir le besoin de réaffirmer son autonomie, aussi bien sur le plan biographique, dans sa vie personnelle, qu'au niveau des représentations courantes, des images stéréotypées et des clichés discursifs.

Ainsi l'examen des premiers pas dans la carrière littéraire de Simone de Beauvoir, que nous avons tenté dans le présent chapitre, démontre-t-il la force de suggestion des opinions accréditées et des idées toutes faites qui dominant encore la société et le champ littéraire français de l'entre-deux-guerres. Les avis communément partagés sur les qualités génériques de la littérature « féminine » fait de la femme-écrivain qui prétend produire une prose réflexive et formellement complexe (une prose « virile »), un imposteur. Ayant intériorisé une conception péjorative de la littérature féminine (autothématique et intimiste), Simone de Beauvoir, comme beaucoup de ses contemporaines, s'efforce de passer outre ce stéréotype, notamment en masquant la nature autobiographique des événements et des problématiques évoqués dans ses œuvres. Ce déguisement du « moi » de l'auteur s'accompagne d'importants changements au niveau de la narration (soit impersonnelle et omnisciente, soit déléguée à de multiples narrateurs variés). C'est ainsi que l'impératif d'un dépassement du « soi » dans la création l'œuvre, sous-jacent à la conception des Lettres de l'époque, amène Simone de Beauvoir à adopter la forme de l'autobiographie détournée, qui permet d'aborder les sujets personnels d'une manière ostensiblement détachée, impartiale et neutre.

L'analyse comparée des romans de jeunesse et des extraits de l'autobiographie tardive consacrés aux mêmes thèmes nous a permis de dégager certaines particularités des autobiographies détournées de l'auteur-femme. Ainsi, dans le cas des récits narratifs traditionnels, desquels la prose de Simone de Beauvoir relève assurément, on peut parler d'une préférence appuyée pour les mises en scène directes, sans encadrement explicatif du discours auctorial. On constate aussi la présence de narrateurs multiples, ce qui permet une description plus complète des événements racontés, et en même temps empêche aucune des voix narratives (puisque toutes sont partielles dans le texte) d'occuper une méta-position par rapport à la réalité décrite. Ces deux caractéristiques structurales de l'autobiographie détournée favorisent l'hétérogénéité et la polyphonie de tels « romans », excellent alibi contre le subjectivisme borné imputé à l'œuvre des auteurs-femmes. Or, bien que sur le plan formel la présence du « moi » auctorial semble parfaitement évincée, la problématique de ces textes reflète les préoccupations autobiographiques réelles de leur auteur. A la différence des autobiographies assumées cherchant à consigner les souvenirs, les autobiographies détournées ont fondamentalement une dimension prospective et projective : l'auteur y tâche non seulement de construire son identité narrative, mais aussi de trouver (ou d'inventer) une stratégie identitaire et des modèles de comportement pour l'avenir.

Chapitre 4 :

Le « nouvel autobiographisme » de Nathalie Sarraute

Dans le chapitre précédent, nous avons tenté d'analyser les outils et les enjeux du déguisement romanesque dans les autobiographies détournées de Simone de Beauvoir, textes dont la narration restait assez traditionnelle ; la suite de nos considérations nous amènera à interroger les manifestations de l'autobiographique dans les textes de Nathalie Sarraute, dont la structure narrative expérimentale (celle du « Nouveau Roman » français) semble s'opposer à toute possibilité d'interprétation biographique. C'est plus particulièrement sa première œuvre publiée, *Tropismes*, qui fera ici l'objet de notre attention critique.³¹² La réflexion sur le « nouvel autobiographisme » sera menée dans ce chapitre en trois temps. En premier lieu, nous montrerons comment les commentaires postérieurs de Nathalie Sarraute ont modifié le cadre interprétatif de cette première œuvre afin de l'inscrire *a posteriori* dans le sillage du Nouveau Roman (bien évidemment incompatible avec la représentativité mimétique du roman narratif traditionnel). Après avoir déjoué la ruse, sinon le faux-semblant, que représentent ces guides de lecture auctoriaux imposés après coup au texte originel, nous ébaucherons une analyse détaillée du récit afin de dégager la trame autobiographique de ce premier texte de la femme-écrivain. La dernière partie du chapitre donnera lieu à quelques hypothèses permettant d'explicitier les possibles raisons d'un si habile déguisement du sujet autobiographique dans l'œuvre de l'auteur-femme de l'entre-deux-guerres.

³¹² Dans ce chapitre, nous utiliserons la deuxième édition de *Tropismes*, publiée chez Gallimard en 1957. Nous avons pris la décision de la préférer au texte de l'édition initiale, car la deuxième édition permet de suivre jusqu'à la fin l'élaboration de l'œuvre, qui s'est poursuivie bien après la première publication chez Denoël. En effet, au moment de la parution du livre en février 1939, Nathalie Sarraute poursuivait encore le travail sur le texte, ce qui l'a amenée dans les deux ans qui ont suivi à en composer cinq nouvelles séquences, dont la publication a été refusée par Jean Paulhan. Les derniers chapitres de l'œuvre n'ont vu le jour que lors de sa réédition chez Gallimard, dix-huit ans après la première publication. C'est pourquoi, dans le cadre de la présente recherche, nous avons fait le choix de nous rapporter principalement à la version finale éditée chez Gallimard. Là où des références à la première édition seront nécessaires, des précisions seront données dans les notes en bas de page.

A. De l'avantage d'écrire des « nouveaux romans »

L'appartenance de Nathalie Sarraute au courant du Nouveau Roman fait si solidement partie des lieux communs de l'histoire littéraire que ce lien s'établit d'une manière immédiate et quasiment automatique aussi bien dans l'esprit des plus fins connaisseurs de la littérature que dans celui des dilettantes. Sous certaines réserves, ce point de vue paraît d'ailleurs indiscutable même auprès des spécialistes de l'œuvre sarrautienne.³¹³ On a certes abondamment souligné la part du circonstanciel et de l'arbitraire dans la constitution de ce mouvement, tout comme dans la codification de la liste pour ainsi dire officielle des nouveaux romanciers.³¹⁴ La réinterprétation rétrospective de certaines œuvres dans l'optique du Nouveau Roman a elle aussi été amplement commentée et mise en relief par les critiques littéraires.³¹⁵ Il subsiste, néanmoins, un aspect de ce problème qui n'a guère retenu jusqu'à présent l'attention des chercheurs : il s'agit de la déformation délibérée de leur autoportrait littéraire que certains des nouveaux romanciers (et en particulier Nathalie Sarraute) semblent avoir opérée rétrospectivement sous l'influence de leur adhésion au mouvement du Nouveau Roman. C'est ainsi qu'au milieu des années 1950 et durant la première moitié des années 1960, Nathalie Sarraute accepte volontiers que l'on rapproche systématiquement son nom de cette marque de fabrique littéraire, qui connote un caractère d'avant-garde. Elle se sert notamment tout à fait consciemment de ce rapprochement pour promouvoir l'idée selon laquelle son premier texte, ces fameux *Tropismes*, dont la rédaction remonte à l'année 1932 et la publication à 1939, serait le premier nouveau roman, sinon un nouveau roman avant la lettre³¹⁶ :

Eh bien, quand j'ai commencé à écrire en 1932, j'avais déjà la conviction qu'on ne pouvait plus écrire des romans dans la forme traditionnelle, avec des personnages, une intrigue, des noms, etc. Mon premier livre intitulé *Tropismes* ne comportait aucune intrigue et montrait des mouvements intérieurs auxquels les personnages servaient de simple support.³¹⁷

³¹³ *Nathalie Sarraute : portrait d'un écrivain* / Textes réunis par Annie Angremy, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995 ; Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2002 ; Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Rodopi, 1994 ; Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 ; Emer O'Beirne, *Reading Nathalie Sarraute: Dialogue and Distance*, Oxford, Oxford University Press, 1999 ; Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995 ; Jeanette M.L. den Toonder, « *Qui est-je ?* » : *l'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern - Berlin - Paris, Peter Lang, 1999 ; Ann Jefferson, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge - London - New York, Cambridge University Press, 1980 ; Galia Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

³¹⁴ Roger-Michel Allemand, *Le nouveau roman*, Paris, Ellipses, 1996.

³¹⁵ Francine Dugast-Portes, *Le nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan université, 2001.

³¹⁶ A ce propos, l'intention de l'auteur s'accorde parfaitement avec l'impulsion qui anime à ce moment la critique littéraire française, toute occupée après le triomphe du Nouveau Roman à reconstituer la généalogie du mouvement à la mode. C'est pourquoi il n'est pas rare à l'époque de voir *Tropismes* être lu à la lumière des *Fruits d'Or*, roman conçu trente ans après le premier jet de *Tropismes*. Le compte rendu de François Erval dans *L'Express* de 1963 nous offre un parfait exemple de cette perspective renversée très caractéristique de la critique littéraire : « [...] il ne faut jamais oublier qu'en France, elle fut le précurseur de cet art nouveau, aussi bien au point de vue théorique (« L'Ere du soupçon ») qu'au point de vue romanesque (« Tropismes » et « Portrait d'un inconnu ») [...] ». Cf. François Erval, « Les Fruits d'Or » dans *L'Express*, 25 avril 1963, p.31.

³¹⁷ Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor - Robert Pinget - Alain Robbe-Grillet - Nathalie Sarraute - Claude Simon*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1985, p.46.

De fait, dans ses commentaires postérieurs, Nathalie Sarraute n'a de cesse de souligner l'intention contre-représentative de ce récit, qui se manifeste à travers différents traits caractéristiques : l'absence de personnages et d'intrigue, le flux qui n'est même pas un flux de conscience (le fameux *stream of consciousness*), mais relève de ces mouvements préconscients qui correspondent aux phénomènes psychiques à la fois primaires et essentiels de *chaque* être humain, et pour finir, en lieu et place de la restitution des conflits d'intérêts médiocres et mesquins qui constituent le terrain du roman psychologique traditionnel, l'étude des forces motrices anonymes du psychisme humain. On remarque d'emblée que ce raisonnement de la femme-écrivain vise à destituer, à faire choir en quelque sorte de son piédestal le sujet classique, doté d'une identité définissable (et donc reconnaissable). C'est pourquoi Nathalie Sarraute s'applique à ôter à ses personnages tout trait qui pourrait servir de repère dans la description (et donc de support à l'identification) :

a) La disparition des noms propres

« [...] j'ai dû m'abstenir de désigner les personnages par leur nom, et même je les ai souvent confondus dans l'anonymat d'un groupe. »³¹⁸, déclare ainsi la femme-écrivain. De toute évidence, le renoncement aux noms propres, ce support premier de toute identification, vise un effet d'effacement du sujet, comme le souligne brillamment Jean Ricardou³¹⁹, lorsqu'il salue dans l'écriture des nouveaux romanciers l'entrée en scène de l'ère pronominale.

b) La dépersonnalisation de personnages

En déplaçant constamment le point de vue, Nathalie Sarraute parvient à emmêler les propos des uns et des autres et à brouiller ainsi l'attribution de traits caractéristiques aux personnages de son récit. Les renversements sériels de la perspective narrative rompent en effet la continuité nécessaire à la peinture d'un caractère, et la réversibilité du discours renvoie à l'absurde la notion même d'une singularité de l'être, fondement de l'identité du sujet :

Ce qui est communément *unique* (tel personnage, tel événement) essuie la *dislocation* de variantes contradictoires ; ce qui est ordinairement *divers* (plusieurs personnages, plusieurs événements) subit l'*assimilation* d'étranges ressemblances. La fiction exclut singularité parfaite comme pluralité absolue. Bref elle est partout investie de miroirs. Miroirs déformants pour la dislocation de l'unique ; miroirs « formants » pour l'assimilation du divers.³²⁰

c) Le cloisonnement temporel et spatial de l'univers du « nouveau récit »

La suppression de l'intrigue prônée par l'écrivain-femme lui permet non seulement de se débarrasser de la biographie (c'est-à-dire de l'histoire *personnelle*) de ses personnages, mais, à plus forte raison, de rendre impossible tout récit retraçant l'évolution chronologique des événements et des faits. Ayant ainsi disloqué la perspective temporelle linéaire, le texte sarrautien s'organise selon le

³¹⁸ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *op.cit.*, p.1654.

³¹⁹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

³²⁰ *Ibid.*, p.262.

principe de l'ensemble³²¹ : sa logique cumulative est purement spatiale, et repose sur la mise en place en parallèle des épisodes distincts d'une façon qui doit aboutir à leur présence simultanée et comme hors du temps dans l'esprit du lecteur. Par conséquent, les rapports de causalité fondés sur l'enchaînement des événements volent en éclat, et les nouvelles relations entre les composantes du récit s'établissent désormais en fonction des ressemblances et des oppositions qui se font jour entre elles, ou tout simplement de leur voisinage dans la série des éléments et sur les pages du livre. Cette substitution aux rapports causaux (largement dépendants de la succession temporelle des événements) d'une structure topologique manifestement arbitraire déréalise l'univers du récit : la cloison entre la vie et l'écrit gagne en épaisseur jusqu'à en devenir presque étanche, en sorte que le lecteur n'est même plus tenté de chercher à établir des correspondances entre ces deux sphères qui paraissent désormais si parfaitement étrangères l'une à l'autre.

d) La définition de l'objet d'intérêt de l'écrivain(-femme)

Il est révélateur que dans tous les commentaires qui concernent les visées de ses œuvres, Nathalie Sarraute emploie systématiquement le pluriel lorsqu'elle cherche à préciser l'objet de son attention : c'est ainsi par exemple qu'on la voit, dans l'extrait cité plus haut, souligner que *Tropismes* « montrait des mouvements intérieurs **auxquels** les personnages **servaient** de simple support ». Ainsi la femme-écrivain prétend-elle s'intéresser uniquement aux phénomènes génériques, et ce faisant mettre entre parenthèses les traits particuliers d'un individu ou d'un groupe, qui ne sont pour elle que des idiosyncrasies d'ordre privé, dépourvues de toute importance pour la connaissance du phénomène. Sur le plan de la nature humaine, qui semble constituer le centre d'intérêt unique et exclusif de Sarraute écrivain, tout être humain se prête à égale mesure à la description littéraire, et par conséquent n'importe lequel d'entre les hommes peut devenir en toute légitimité un de ses personnages ; c'est au fond que chaque personnage n'est à l'évidence convoqué dans son œuvre que dans le seul but de rendre témoignage de ce qui est propre à toute l'espèce humaine. Aussi devient-il inutile de signaler les changements de perspective narrative ou d'attribuer le discours à un locuteur d'une manière claire et univoque. Or, dans la mesure où le foyer d'énonciation n'est plus localisable, il semble évident que le contenu de l'énoncé lui-même perd par contrecoup sa valeur indicative, et ne peut plus être rapporté, sur un mode largement métaphorique, qu'à l'ensemble de l'univers romanesque.

Ces caractéristiques, que dans ses commentaires critiques Nathalie Sarraute souhaite étendre à *toute* sa création littéraire, s'accordent fort bien avec l'art poétique des nouveaux romanciers, et permettent ainsi à l'écrivain de se présenter comme un précurseur, bien avant Alain Robbe-Grillet *et alii*, du Nouveau Roman. La pertinence de cette image reconstruite après coup de l'écrivain n'a pourtant pas été mise en doute en ce qui concerne *Tropismes*, ouvrage antérieur d'au moins vingt

³²¹ A ce sujet voir : Claude Simon, *Chemins de la mémoire / Textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle, Sainte-Foy* : Editions Le Griffon d'argile, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

ans³²² à la constitution formelle du courant, comme si la critique dans son ensemble, que l'on a connue plus soupçonneuse, avait choisi de prendre ici pour argent comptant les propos de l'auteur. Il est vrai du reste qu'au premier abord, le texte semble amplement confirmer ce jugement. En effet, *Tropismes* se présente comme un assemblage de vingt-quatre courts fragments dont l'unité paraît douteuse et visiblement arbitraire ; l'autonomie de chaque partie du texte est d'ailleurs soulignée par l'altération des sujets pronominaux, qui diffèrent d'une séquence à l'autre (ce changement manifeste est signalé dès la première phrase de chaque fragment). Le seul contrepoids à cette tendance centrifuge du texte est la numérotation des séquences, qui court d'un bout à l'autre de l'ouvrage et semble ainsi suggérer l'appartenance de ces pièces disjointes à un ensemble plus vaste, bien que leur regroupement paraisse aléatoire et mécanique, comme s'il tenait davantage de l'inventaire que de la composition.

Or, dans cette structure d'ensemble en apparence amorphe et floue, se laissent déceler, dans un second temps, des traits qui viennent contredire, sinon nier, cette première apparence, celle d'un recueil de fragments asystématique. Il convient tout d'abord de revenir sur la numérotation des séquences, technique de fait assez peu ordinaire dans les pratiques d'écriture de Nathalie Sarraute. En effet, après *Tropismes*, l'écrivain ne reviendra à ce procédé qu'à la toute fin de son parcours littéraire, et plus précisément dans ses deux derniers ouvrages publiés respectivement quatre et deux ans avant sa mort, *Ici* (paru en 1995) et *Ouvrez* (qui voit le jour en 1997). Dans l'ensemble des cas de figure où l'auteur y recourt, les lettres numériques servent à démarquer nettement les frontières entre les particules élémentaires du récit. Il existe toutefois une différence essentielle à cet égard entre le premier et les derniers textes de l'écrivain-femme : en effet, si les deux derniers recueils se consacrent exclusivement à la dissection de la matière langagière (la scansion numérique correspondant ainsi à l'introduction d'un nouveau mot ou d'une nouvelle phrase, qui devient le protagoniste central, et purement linguistique, de chaque nouveau chapitre d'*Ouvrez* ou d'*Ici*), *Tropismes* en revanche semble comporter des personnages et des péripéties plus classiques : dépourvue de la fonction constructive qu'elle remplira dans les textes plus tardifs, la numérotation des séquences pourrait presque être considérée comme un élément textuel surnuméraire, sinon tout à fait accessoire, si elle ne jouait pas dans ce recueil séminal un autre rôle de première importance.

En effet, si l'on s'attache à scruter de plus près la structure narrative de *Tropismes*, force est de constater qu'il n'y est nullement question de la fusion de plusieurs perspectives narratives de personnages anonymes et indifférenciés, comme Nathalie Sarraute semble le suggérer dans ses commentaires postérieurs. Le souci constant d'introduire le protagoniste (*elle, il, le petit, ils, elles*) dès le premier mot de chaque séquence de *Tropismes*, et de séparer nettement les séquences par le recours

³²² La période de vingt ans comprend l'intervalle entre les dernières corrections apportées à la première édition de *Tropismes* en 1937 et la première mention du Nouveau Roman avec majuscules pour désigner un nouveau groupe littéraire (la mention se trouve dans l'article d'Emile Henriot dans *Le Monde* du 22 mai 1957 où le terme « Nouveau Roman » apparaît pour la première fois en tant que qualificatif commun à deux romans contemporains que le critique croit relever du même état d'esprit : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (1957) et *Tropismes* (1939) de Nathalie Sarraute).

à une numérotation ordonnée, semblent en effet contradictoires au regard de l'ambition rétrospectivement affirmée de mêler (sinon de confondre) les traits individuels et les histoires personnelles des personnages dans une sorte de portrait collectif et emblématique de l'espèce humaine : la numérotation rigoureuse des séquences permet en effet de structurer le récit en identifiant clairement ses protagonistes et en traçant des frontières précises entre les différentes lignes narratives de l'œuvre, aux antipodes donc du soi-disant objectif revendiqué par l'auteur.

De même ne serait-il pas superflu de soumettre à un examen un peu plus attentif l'allégation tardive de la femme-écrivain, selon laquelle elle serait parvenue dès *Tropismes* à dépasser la narrativité et la mimésis propres à la prose traditionnelle. En effet, la prétention à avoir su outrepasser, ou court-circuiter, la représentation mimétique, notion vigoureusement décrite par les nouveaux romanciers³²³, repose ici uniquement sur la pluralité des sujets d'énonciation, que la femme-écrivain fait ostensiblement varier d'une séquence à l'autre. Mais cette argumentation est-elle au bout du compte si convaincante ? Ne suffit-il pas, en réalité, de ne pas réduire les modèles de la représentativité littéraire au récit réaliste et linéaire (à la Balzac ou à la Flaubert) pour se rendre compte que ces constants changements du sujet grammatical n'entravent au fond aucunement la constitution d'une image cohérente, bien qu'allusive et fragmentée, de la réalité. En outre, le recours à une telle narration déstructurée s'inscrit en fait parfaitement dans la perspective du mouvement moderniste, cherchant précisément à renouveler les modes de représentation littéraire pour mieux rendre compte de la perception subjective de la réalité, et restituer dans l'œuvre le processus même de la subjectivation.³²⁴

B. La grammaire de la nouvelle autobiographie, ou ce que raconte le premier « nouveau roman » de Nathalie Sarraute

Ainsi, pour la suite de nos réflexions sur *Tropismes*, nous laisserons de côté cette idée d'un nouveau roman avant la lettre (ensemble rhizomatique et discontinu de textes non liés par un système

³²³ Voir à ce sujet : *Nouveau roman, hier, aujourd'hui... 1. Problèmes généraux* / Communications au colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle publiées sous la direction Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, Marseille, Editions du Sud, 1971 ; *Nouveau roman, hier, aujourd'hui... 2. Pratiques, op.cit.*

³²⁴ Voir à ce sujet : *Modernism, 1890-1930* / Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Harmondsworth, Penguin books, 1981.

Nathalie Sarraute elle-même confirme ce point de vue dans l'un de ses derniers entretiens avec Simone Benmussa :

« N.S. : Chez les classiques ce narrateur ne me gênait pas, ça allait tellement de soi, c'était tellement plein de vie, ça sortait avec une telle ingénuité et une telle force du texte qu'on ne remarquerait pas le narrateur.

S.B. : *Pourquoi te gêne-t-il maintenant ?*

N.S. : Parce qu'il ne correspond plus à ce que nous savons, à ce que nous voyons, à ce que nous sentons. C'est de la copie d'ancien. On prend une forme qui convenait parfaitement bien à ce temps-là, qui a donné des œuvres remarquables et on la plaque sur une réalité qui n'est plus le même. Nous ne voyons plus les choses comme les voyaient Balzac ou Flaubert. »

(Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute, op.cit.*, p.64-65.).

Cette remarque atteste clairement que, loin de récuser la composante mimétique de l'œuvre littéraire, Nathalie Sarraute insiste sur la nécessité du renouveau des modèles de représentativité traditionnels. Puisque la réalité humaine n'est pas abstraite et universelle, mais historique, subjective et conjoncturelle, la narration romanesque doit s'adapter à la subjectivité contemporaine. Ainsi chaque nouvelle vision du monde appelle-t-elle l'invention d'autres formes représentatives qui permettraient de rendre compte des choses telles qu'elles sont vues par l'auteur et en même temps d'exprimer sa perception individuelle.

de personnages, ni par l'unité de l'intrigue), forgée tardivement, dans les années 1960 à 1980, pour orienter la lecture et l'interprétation de la première œuvre de la femme-écrivain. Nous attachant au contraire à refaire l'opération dans le sens inverse, et à reconstruire ce que les commentaires rétrospectifs de l'écrivain tâchaient de déconstruire, nous nous efforcerons de reconstituer au plus serré la trame du récit. Dans ce but, nous tenterons de démêler au fil de l'œuvre cinq lignes narratives majeures, ce qui correspond au nombre des personnages principaux indiqués par l'emploi des sujets pronominaux : elle, il, il/elle (l'enfant), ils, elles. De ce point de vue, il devient possible de résumer sous forme d'un tableau les péripéties de *Tropismes* :

<i>Séquence</i>	<i>Sujets pronominaux</i>	<i>Contenu narratif</i>
I.	Ils	La foule des passants dans la rue
II.	Il - Elle - Ils	Observant les loisirs sans prétention de sa femme, Il voit en Elle la parfaite incarnation de la médiocrité ambiante caractéristique des personnes de leur entourage (« Ils »)
III.	Ils	Eux saisis dans leur vie familiale, le quartier et le bâtiment où Ils habitent
IV.	Elles	Elles vues par Lui comme de jolies poupées, insignifiantes et futiles
V.	Elle	Elle nous est dépeinte dans un état d'attente solitaire et angoissée
VI.	Elle	Sa matinée, toujours la même malgré l'écoulement des jours
VII.	Elle - Il	Elle anticipe l'image qu' Il peut se faire d' Elle afin de corriger son propre comportement et surtout d'éviter de révéler la tension de sa vie intérieure et ses pensées en dehors des préoccupations « féminines » quotidiennes
VIII.	Il (le grand-père) et il (l'enfant)	Le grand-père emmène l'enfant faire une promenade et lui pose la question de la mort
IX.	Elle - Il	Elle est transie de peur, sentant dans son for intérieur la présence d'une force inconnue et incontrôlable ; Il observe l'agitation de sa femme qui débouche sur une crise nerveuse
X.	Elles	Elles nous sont présentées comme des dames mondaines, glissant à la surface des choses
XI.	Elle - Ils	Elle découvre l'immense univers de la culture
XII.	Il (<i>professeur de médecine</i>)	La figure du professeur de médecine qui se transforme progressivement au cours de cette séquence en symbole de l'homme « sérieux » et « raisonnable », ennemi de la culture maniérée des lettrés
XIII.	Elles	Elles à la recherche d'un produit à la mode
XIV.	Elle - Ils	Sous couvert de l'exécution en toute modestie d'un ouvrage de dames, Elle épie les discussions des hommes
XV.	Elle – <i>le vieux Monsieur</i>	Elle guette l'arrivée d'un vieil ami de ses parents qui accepte d'échanger avec Elle sur des sujets « hors de la portée des femmes »
XVI.	Ils (<i>vieux couple</i>)	Ils sont un couple de personnes âgées se plaignant du désœuvrement et de l'abandon de la vieillesse
XVII.	Ils (couple) – l'enfant, le petit	Ils emmènent l'enfant faire sa promenade dominicale, leur présence l'empêche de se mêler aux jeux des enfants de son âge
XVIII.	<i>Une vieille dame et sa cuisinière Ada</i> (scène de Londres)	Une vieille demoiselle se délecte de la lecture dans le calme de sa maison aux environs de Londres
XIX.	L'enfant , le petit – Ils (les vieux)	L'enfant se sent meurtri par les égards excessifs et les prévenances affectées dont Ils le comblent

XX.	Il (enfant et adulte) - Elles	Ayant grandi, Il est toujours troublé par l'extrême complexité des rapports humains et éprouve toujours le besoin d' Elles , ces génies du superficiel dont l'insouciance aveugle le réconforte dans son angoisse existentielle
XXI.	Elle (enfant et adulte) - Elles	Ayant grandi, Elle les chérit (Elles) par pitié pour ces malheureuses esclaves de la routine, privées de l'expérience de la transcendance
XXII.	L'enfant , le petit - Ils	Il a appris à contrôler sans relâche ses plus petits gestes pour qu' Ils puissent avoir de lui une image conforme aux convenances – une image « bien comme il faut »
XXIII.	Elle - Ils	Elle bute sur les lieux communs de leur langage, mais y consent en fin de compte, car l'usage le plus conventionnel des mots est le seul moyen de communiquer avec Eux
Epilogue	Ils	Sûrs d'eux-mêmes et autosatisfaits , Ils observent l'imminent rabaissement de tout être singulier et esseulé qui tente de se rapprocher d'Eux.

A présent que nous avons restitué les principaux jalons du récit, les présupposés qui doivent guider notre lecture de *Tropismes* ne sont plus vraiment les mêmes : ainsi, plutôt que de voir dans l'emploi des sujets pronominaux, comme l'auteur voudrait nous y inviter *a posteriori*, la marque de blancs dénotatifs, le signe du délitement du référent du discours revendiqué par les nouveaux romanciers, nous nous attacherons au contraire à envisager ces pronoms personnels dans leur fonction dénominative. Ainsi, là où l'identité de personnages n'est pas indiquée métonymiquement par l'évocation des traits de leur *persona* sociale (la cuisinière, le professeur de médecine, le grand-père, etc.), et où l'auteur se réfère à eux uniquement à l'aide du pronom personnel, ce dernier aura pour nous le statut d'un nom propre : ultimes résidus de l'identification, les pronoms personnels deviendront ainsi les supports de la continuité de l'identité des héros.³²⁵ De cette manière, on pourra parler du « il » ou du « elle » du récit sarrautien comme de « Il » ou « Elle » – à savoir des personnages distincts, et qui bien qu'innomés, restent parfaitement identifiables en tant que tels. Une fois ce changement de perspective opéré, le lecteur sera bien forcé d'admettre, quoi qu'en prétende l'écrivain, l'existence tout au long de *Tropismes* d'une nette unité thématique, narrative et stylistique.

En effet, le texte déploie cinq grandes lignes narratives liées par des rapports d'opposition, de complémentarité ou de concrétisation explicative et/ou descriptive. Chacun de ces cinq récits partiels et fragmentés qui dessinent en creux l'unité narrative de l'œuvre est centré sur un des cinq personnages principaux de *Tropismes*. La présence (et le nombre) de ces protagonistes se déduit en fait aisément de l'emploi systématique de cinq sujets pronominaux (Ils, Elles, Il, Elle et l'enfant, à la fois masculin et féminin, « il » et « elle » – ce dernier sujet fonctionne dans le récit comme une instance du « Neutre »

³²⁵ L'emploi de pronoms personnels dans ce récit autobiographique détourné est en effet assez curieux. Les pronoms de la première et de la deuxième personne y apparaissent uniquement dans le discours rapporté de personnages, tandis que dans le discours du locuteur primaire (la narratrice), on ne trouve que quatre pronoms personnels de la troisième personne (il, elle, ils, elles). Or ce sont justement les seules formes pronominales qui, selon Emile Benveniste, ont des référents objectifs dans le domaine de la réalité décrite et qu'il oppose ainsi à tous les autres pronoms caractérisés par la vacuité du sens (« je », « tu », « moi », « toi », « soi » sont pour lui les signes vides dotés de corrélats réels uniquement dans le contexte, au moment – volatil – du discours, c'est pourquoi leur attribution ne peut jamais être absolument sûre). A ce sujet voir : Emile Benveniste, « La nature des pronoms » dans Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, vol.1.

barthésien³²⁶). Ainsi le cœur de notre argumentation dans le présent chapitre concernera-t-il l'existence d'un unique conflit qui traverse le livre de part en part, et dont nous nous efforcerons de démontrer le caractère tangible. Ces efforts pour dégager une cohérence narrative cachée dans les replis du texte, mais qu'une lecture un tant soit peu systématique ne manquera pas de repérer, nous permettrons d'évoquer dans un second temps l'unité de problématique et d'action sur laquelle est secrètement bâti *Tropismes*. Pour reconstituer cette trame générale du texte, nous commencerons donc par examiner chacune des cinq lignes narratives et par dépister les rapports discrets qui les lient entre elles dans la structure globale de l'œuvre.

a)ELLE

La ligne narrative d'*Elle* embrasse onze séquences du récit, soit plus du double de tout autre personnage, ce qui fait incontestablement d'*Elle* la protagoniste principale de *Tropismes*. Mais qui est-elle donc, cette « Elle » autour de laquelle se construit visiblement le récit ?

➤ L'instantané du présent

« Elle » est une femme mariée, mère de plusieurs enfants en bas âge, qui consacre une grande partie de son temps aux devoirs « de la femme » (tâches ménagères, maintien du foyer familial, obligations et visites mondaines, etc.), existence qui l'occupe sans la combler. A cet égard, les détails concrets sont réduits au strict minimum, et tiennent dans une ou deux remarques faites comme en passant, ostensiblement insignifiantes, mais qui suggèrent pourtant au lecteur averti des pistes intéressantes. Ce sont, tout d'abord, les cheveux lisses de l'héroïne, qui ne les trouve pas assez féminins. Or ce détail doit sans doute faire penser à la coiffure habituelle de la femme-écrivain elle-même, fameuse en effet pour ses cheveux courts et sa coupe garçon. Mais ce qui doit ici retenir davantage encore notre attention, c'est évidemment l'adresse où Elle habite – un sombre appartement rue Gay-Lussac : l'emplacement d'autant plus parlant qu'à l'époque où elle s'attèle à la rédaction du livre, Nathalie Sarraute, mariée depuis une dizaine d'années et mère de trois petites filles, Claude, Anne et Dominique, habite à deux pas de l'endroit où elle fait résider son personnage féminin anonyme – les Sarraute louent en effet successivement des appartements situés presque en face de cette adresse fictionnelle, de l'autre côté du boulevard Saint-Michel, d'abord rue de Vaugirard et plus tard, dans les années 1930, rue d'Assas. Les occupations journalières de l'Elle de *Tropismes* ne sont pas non plus très différentes de celles de l'auteur qui, à partir de 1932, date du début de la composition de ce premier récit, abandonne son travail au barreau et se consacre entièrement à la littérature. Or l'extrême fragilité et l'incertitude foncière du statut de l'écrivain sont bien connues : c'est en effet un métier dont l'exercice doit recevoir la sanction de la société, sanction qui prend la forme de l'acceptation des œuvres par un éditeur, de la parution de recensions et de critiques dans les revues littéraires

³²⁶ Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978* / Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil – IMEC, 2002.

spécialisées, etc. – faute de ces signes extérieurs d’approbation, l’écrivain reste à jamais un simple gratte-papier.³²⁷ C’est pourquoi Nathalie Sarraute, qui ne recevra pas la moindre preuve de reconnaissance publique de son travail avant la fin des années 1930, et qui vient alors d’essuyer plusieurs refus de publication, notamment de la part de Gallimard et de Grasset, se trouve réduite au seul rôle social qu’elle possède en toute évidence, celui de « femme au foyer ». Ainsi semble-t-il manifeste, dès la toute première séquence narrative de l’œuvre (qui en est en même temps l’exposition, livrant au lecteur les informations de base qui doivent lui permettre de suivre les péripéties de l’action), que nous nous trouvons ici en face d’une protagoniste fortement autobiographique.

➤ L’image du passé : des traits indistincts dans un cadre net

Cette ligne narrative se poursuit par un aperçu rétrospectif de *son histoire à Elle*, qui retrace les principales étapes et les tournants majeurs de sa vie. Ce retour en arrière doit rendre compte de la constitution de sa personnalité, et éclairer ainsi *a posteriori* l’impasse dans laquelle nous trouvons l’héroïne au début du livre. Aussi l’entreprise que semble mener Nathalie Sarraute à travers le développement de cette ligne narrative s’accorde-t-elle parfaitement avec la définition de l’autobiographie par Philippe Lejeune : « nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité ».³²⁸ Il n’y a en effet qu’une seule condition essentielle de l’autobiographie selon Lejeune qui n’est pas remplie (ou pas entièrement) dans *Tropismes* : il s’agit bien évidemment du pacte autobiographique, c’est-à-dire de l’admission explicite par l’auteur du fait que les événements relatés dans le livre sont tirés de son propre vécu. Or, en l’absence de tout pacte de lecture et dans les conditions d’un anonymat absolu de la protagoniste, *Tropismes* correspond justement au fameux (et unique) cas de figure indéterminé dans la classification de Philippe Lejeune, qu’il situe entre l’autobiographie et le roman, et dont sur le moment le théoricien ne parvient à citer aucun exemple :

³²⁷ Dans sa brillante étude sociologique sur le métier de l’écrivain, Nathalie Heinich démontre d’une manière très probante qu’il est impossible d’« être écrivain » uniquement par la définition personnelle de son identité professionnelle. Selon elle, on ne devient écrivain que par la reconnaissance sociale, sans laquelle la personne qui écrit reste toujours un scripteur - amateur, dilettante ou même graphomane : « « Faire un livre », « avoir un contrat » sont les moments par excellence de l’objectivation de l’état de l’écrivain, au double sens où il se trouve matérialisé dans des objets et rendu objectif par son détachement à l’égard de la seule subjectivité de l’auteur ou, plus exactement, du « scripteur » - celui qui, écrivant, n’a pas encore passé le cap de la publication. Celle-ci, marquant, nous l’avons vu, le moment où l’œuvre est physiquement détachée de la personne en même temps qu’elle lui est symboliquement rattachée par la signature, c’est là le moment le plus apte à faire coïncider le sentiment personnel de son identité avec une représentation collective : représentation que restituent à l’intéressé les mots qui le qualifient et qui, par la publication, se trouvent indexés à des objets tangibles, comme attestés par eux. Aussi la signature d’un contrat éditorial est-elle l’opération qui autorise au mieux la mise en cohérence de l’autoperception de soi et de la désignation par autrui : cohérence sensible au fait que la représentation donnée de lui-même par le sujet pourra, sans trop d’hésitation, de trouble ou de mauvaise conscience, emprunter le mot « écrivain ». Ainsi se comprend l’investissement dont ce passage de seuil peut faire l’objet, en tant qu’épreuve où se joue – de « scripteur » à « écrivain » - un changement de grandeur en même temps que d’identité. » (Cf. Nathalie Heinich, « Façons d’« être » écrivain. L’identité professionnelle en régime de singularité » dans *Revue française de sociologie*, juillet-septembre 1995, n°36, p.513).

³²⁸ Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998 (1971 pour la première édition), p.10.

Pacte = 0 : non seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte, - ni autobiographique, ni romanesque. L'indétermination est totale. [...] Le lecteur, selon son humeur, pourra le lire dans le registre qu'il veut.³²⁹

De toute évidence, *Tropismes* de Nathalie Sarraute constitue un rare exemple de texte littéraire qui ne peut être défini d'une manière univoque, ni comme autobiographie, ni comme roman. Aussi semble-t-il que sa lecture est vouée à rester fortement ambiguë, et que les lecteurs pencheront pour telle ou telle interprétation de façon purement subjective. Or, même en l'absence d'un pacte de lecture explicite, il peut en effet y avoir dans le texte d'autres indices qui fassent basculer l'œuvre vers un pôle d'interprétation précis – et ce pôle est incontestablement autobiographique dans le cas de *Tropismes*. Il importe toutefois de souligner ici que sur une longue période, avant que Nathalie Sarraute ne prenne place parmi les classiques du XX^e siècle et que sa vie et son œuvre ne fassent ainsi l'objet d'un examen académique minutieux, cette lecture autobiographique de *Tropismes* était pour une large part réservée au cercle étroit de famille et des amis intimes de la femme-écrivain, tandis que pour un lectorat extérieur à ce cercle le texte présentait une façade de pure littéarité, l'apparence d'une œuvre entièrement inventée, voire fabriquée, jusque dans ses formes et ses modes d'expression. Ce double registre de lecture, romanesque pour le grand public, autobiographique pour les initiés, fait de *Tropismes* un des meilleurs exemples d'une autobiographie détournée (et peut-être une des plus grandes mystifications de la littérature française contemporaine).

Outre les nombreux autobiographèmes qui parsèment le texte de *Tropismes*, on y trouve également au niveau de la structure des indices qui ne laissent aucunement croire au caractère fortuit de la présence des éléments autobiographiques (lesquels se retrouvent, pourrait-on objecter, dans presque toutes les œuvres d'art). En effet, l'architectonique mathématiquement exacte de ce texte révèle à l'examen une structure logique savamment composée, qui pour être aux antipodes de l'assemblage plus ou moins gratuit de vignettes ou de saynètes tirées de la vie quotidienne et d'inspiration vaguement autobiographique (ce qui correspondrait au cliché répandu du roman autobiographique dit « féminin »), n'en suit pas moins une ligne profonde qui tient du secret autobiographique.

L'unité de ces vingt-quatre séquences est en effet soulignée par l'encadrement que forment les deux premiers et les deux derniers chapitres de l'œuvre, dont la symétrie crée une structure circulaire centrée autour d'un récit qui trouve là, rétrospectivement, sa chronologie. En effet, si l'on revient un instant sur le tableau récapitulatif de *Tropismes* dressé plus haut, on remarquera d'emblée le puissant jeu d'échos qui unit le début et la fin de l'œuvre, puisque la dernière séquence reprend très précisément le thème de la première, de sorte que le texte s'ouvre et s'achève sur la même image d'« Eux » – la masse indifférenciée et indifférente qui menace l'individu osant passer outre ses schémas de comportement prescriptifs et simplistes. Les correspondances thématiques créent ainsi une première boucle qui scelle l'unité des vingt-quatre séquences. Mais il y a plus : une seconde boucle émerge de la

³²⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.29.

même manière par le biais de la symétrie entre la deuxième et l'avant-dernière séquence. Cette fois, le thème commun aux deux fragments est la place qu'Elle, l'héroïne centrale pour ainsi dire de *Tropismes*, occupe parmi Eux/« Ils », les individus moyens qui forment la masse. Or il est important de noter qu'ici la similitude du sujet sert à mettre en relief le renversement de perspective qui s'est opéré au cours du récit (et qui en est l'un des enjeux essentiels). Dans la deuxième séquence, les rapports entre Elle et Eux nous sont en effet présentés de l'extérieur :

Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé. «Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours vannés ?» disait-elle quand elle parlait à la cuisinière. [...] Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter [...] « Mais peut-être que pour eux c'était autre chose. » C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement.³³⁰

Dans cette séquence, le point de vue sur lequel est axée la description de l'univers d'« Elle » est aisé à identifier : le foyer de perception est en effet directement et explicitement indiqué (« il sentait », « c'était ce qu'il pensait »), de sorte que le lecteur comprend d'emblée qu'on ne la voit (« Elle ») que par les yeux de son mari, qui l'observe tandis qu'elle vaque à ses routines quotidiennes. Par des moyens moins apparents, mais tout aussi nets, le texte suggère fortement un rapprochement implicite entre « Elle » et la masse indistincte des « Ils », des Monsieur et Madame Tout-le-Monde. On constate ainsi, par exemple, par exemple, que dans l'extrait cité plus haut le sujet de la phrase a tendance à glisser facilement de l'un de ces pronoms à l'autre, du « ils » au « elle » et à rebours, tout comme l'on remarque l'introduction d'un troisième terme, qui alimente le rapprochement entre ces deux instances : les multiples références aux objets concrets d'une pièce bien spécifique de l'appartement, à savoir la cuisine, et par association d'idées à l'univers restreint de la vie domestique, servent ainsi à rapporter les soucis de la maîtresse de la maison aux préoccupations de l'homme moyen, à l'ennuyeuse banalité du « commun des mortels ». Les deux procédés sont significatifs de ce regard extérieur, qui se pose sur Elle sans rien approfondir de sa personnalité, en ne retenant d'elle que la « femme d'intérieur », indissociable des contingences de la sphère domestique.

En revanche, dans l'avant-dernière séquence du texte, cette relation qui la lie (« Elle ») à la foule anonyme (« Ils »), se trouve réinterprétée de fond en comble du simple d'un déplacement de la focalisation énonciative et narrative, puisque la situation est dorénavant considérée du point de vue intérieur de la protagoniste :

Et peu à peu une faiblesse, une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux, d'être approuvée par eux, la faisait entrer avec eux dans la ronde. Elle sentait comme sagement [...] bien sagement, comme une bonne petite fille docile, elle leur donnait la main et tournait avec eux.³³¹

Ainsi retrouve-t-on bien, aux deux extrémités du texte, à travers l'image de la « ronde », le même motif, sinon d'une complicité secrète, du moins d'une certaine similarité de destin entre Elle et Eux :

³³⁰ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Minuit, 1986 (1957 pour l'édition originale), p.15-17.

³³¹ *Ibid.*, p.135.

ce second exemple de parallélisme, reposant sur les échos thématiques, entre le début et la fin de l'œuvre, souligne nettement l'unité de l'ensemble. Mais il se trouve que le lecteur retire cette fois de la « ronde » des activités sociales une image radicalement différente : entre le début et la fin de l'œuvre, il a parcouru la distance qui sépare le dédain du sujet masculin pour « leur pensée [...] tournant en rond » du « besoin [...] d'entrer avec eux dans la ronde » qu'exprime de sa propre voix intérieure, et de sa propre perspective, le sujet féminin. Ce glissement des angles de vision, qui nous fait entrer progressivement dans la conscience du personnage principal, et même habiter celle-ci de l'intérieur, résume bien l'évolution que le texte nous laisse saisir entre ces deux séquences, pourtant marquées par le recours apparent au même sujet - les rapports entre « Elle » et « Ils », des hommes moyens. Ainsi, pour ne pas en rester à une vision de détail et replacer à présent ces éléments sur le plan de la structure générale du texte, la récurrence du même motif, qui subit lors de sa reprise des modifications en apparence légères et superficielles, mais qui en affectent le sens en profondeur, permet de donner une direction claire au déploiement du récit dans *Tropismes* : partant de l'image extérieure que projette la protagoniste, ainsi réduite du dehors au cliché de la « femme au foyer », de la « femme d'intérieur », oisive et un peu niaise, l'écrivain déplace progressivement la narration vers l'intériorité, s'appropriant cette image « pour-autrui » et s'en faisant une arme, une pointe acérée pour pénétrer ensuite dans l'intimité de l'être « pour-soi » de l'héroïne principale de l'œuvre.

➤ *Le temps de l'histoire personnelle : saccades, époques et tournants*

L'évolution qui se produit entre ces deux pôles de la narration, marqués par un glissement prononcé de la focalisation énonciative, s'accomplit par le biais d'un récit de soi à caractère nettement rétrospectif, qui revient sans cesse en arrière par à-coups, pour scander les étapes charnières du devenir-sujet de la protagoniste – chez qui le lecteur se trouve ainsi amené à reconnaître au fil des pages de plus en plus de traits autobiographiques empruntés à l'auteur : la construction serrée du livre, sous les apparences trompeuses d'une suite de fragments disjoints, contraint en effet le lecteur à adopter lui aussi un regard rétrospectif, chaque nouvelle séquence éveillant des jeux d'échos qui rappellent des séquences précédentes, et éclairent celles-ci sous un jour nouveau. C'est ainsi que, sur le plan de la structure d'ensemble, on peut aller jusqu'à lire, dans les vingt-quatre séquences du livre (vingt-trois chapitres numérotés plus un épilogue), trois moments distincts du passé d'un même personnage, « Elle », derrière lequel point en toute discrétion une autobiographie par petites touches de la femme-écrivain elle-même. Discrétion, d'ailleurs, si mystifiante que la plupart des critiques semblent s'y être trompés : en effet, dans la mesure où la narration omet systématiquement de mettre en place quelque transition ou point de bascule que ce soit entre ces trois étapes, la critique dans son ensemble, guidée en cela par les commentaires postérieurs de l'auteur, n'a que très rarement pensé à considérer les trois « elles » de *Tropismes* (« Elle » en femme adulte dans les séquences I-X, « Elle » en jeune fille dans les chapitres XI-XX, et enfin « Elle » enfant dans les toutes dernières sections du

livre, à partir de la séquence XXI) comme trois (auto)portraits successifs d'« Elle », protagoniste centrale mais innommée de l'œuvre. Pourtant, la stricte structure décimale du texte – puisque c'est précisément toutes les dix séquences (I, XI, XXI) que s'opère un saut dans le temps, un changement d'époque (et de tranche d'âge d'héroïne), et qu'une nouvelle « elle » (femme mariée, adolescente et enfant) fait son apparition – met en évidence une conception rigoureuse de l'ensemble, et dément tout à fait le caractère faussement arbitraire de l'enchaînement des récits auquel l'absence de transitions formelles pouvait nous laisser croire.

Ainsi l'histoire personnelle de la protagoniste est-elle esquissée dans *Tropismes* en trois mouvements, consacrés respectivement à la force de l'âge, à l'adolescence et à l'enfance de l'héroïne. Bien que les sauts temporels du récit ne soient pas signalés explicitement dans le péritexte (sous-titres, parties distinctes de l'œuvre, etc.), les moyens intratextuels mis en œuvre à cette fin sont tout aussi précis. En effet, la trame générale de *Tropismes*, qui se déploie à l'intérieur du cadre constitué par les quatre séquences symétriques du début et de la fin du récit, est ponctuée par des indices de temporalité à caractère grammatical (emploi des temps) ou lexical (phrases qui désignent le passage du temps).

Il est, d'ailleurs, significatif que ce livre de près de cent cinquante pages ne comporte que trois indications de temps explicites, toutes trois placées au tout début de la séquence qu'elles ouvrent (il s'agit de la séquence III, que l'on peut du reste regarder comme le premier fragment du récit à proprement parler, hors les séquences d'encadrement, ainsi que des séquences XI et XXI). Relevons d'emblée que le commencement de l'histoire proprement dite (c'est-à-dire de l'enchaînement événementiel) de *Tropismes*, dans la séquence III, est mis en relief par le recours au passé surcomposé, temps qui dénote une action antérieure au moment de l'énonciation. Cette brusque et flagrante irruption du temps surcomposé est d'autant plus saillante qu'elle survient dans un texte rédigé presque entièrement à l'imparfait, temps descriptif par excellence. Cette occurrence soudaine, sans précédent dans le texte, dépasse donc la fonction habituelle du passé surcomposé de souligner l'éloignement du temps de la narration ou de situer l'action du récit dans un passé reculé. Du fait même de son extrême rareté dans l'économie générale de l'œuvre, cette indication temporelle en vient à signifier la survenue d'un *événement* dans la vie des personnages, qui va déterminer à long terme le développement de leur *être*³³² – et c'est ce dernier dès lors qui fait dans la suite du texte l'objet d'une minutieuse description synchronique, comme si après une saccade ou un soubresaut (marqué par le recours au temps surcomposé), le temps s'était figé à la suite de cet événement primordial – fixité temporelle suggérée par le retour à l'imparfait. Or le début de la séquence III évoque d'emblée, pour le lecteur averti au fait de la biographie de l'auteur, un tournant tout à fait similaire dans la vie du couple Sarraute, à savoir leur déménagement et les premiers temps de la vie de famille :

³³² A ce sujet voir : Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Ils étaient venus se loger dans des petites rues tranquilles, derrière le Panthéon, du côté de la rue Gay-Lussac ou de la rue Saint-Jacques, dans des appartements donnant sur des cours sombres, mais tout à fait décents et munis de confort.³³³

Cette phrase ouvre ainsi le premier volet du livre, consacré à la description de la vie conjugale de la protagoniste. Par la suite, une fois le lecteur parvenu au terme des premières dix séquences, une nouvelle et tout aussi brusque saccade temporelle marque à nouveau la narration au tout début du chapitre XI ; à nouveau, elle est signalée, tout comme l'était le premier soubresaut du chapitre III, par l'emploi du passé surcomposé, qui court cette fois sur deux phrases, toujours très saillantes sur le fond uniforme des quarante pages précédentes à l'imparfait :

Elle avait compris le secret. Elle avait flairé où se cachait ce qui devait être pour tous le trésor véritable. Elle connaissait « l'échelle des valeurs ».³³⁴

Il est d'emblée visible qu'il s'agit ici d'un nouveau retour en arrière, en quête du second tournant capital de la vie d'« Elle ». En dépit de l'apparente absence de repères temporels objectifs, la seconde strate du passé que la narratrice exhume ainsi reste fort aisée à situer sur l'axe chronologique du temps personnel de la protagoniste. En effet, les mentions insistantes de « sa voix virginale » (p.88), de son allure « enfantine et pure » qui n'est pas sans évoquer la petite Sainte Thérèse de Lisieux (p.88), ou encore de son attitude « déférente » et « intimidée » au moment de franchir le seuil du salon (p.93), viennent très vite s'imposer aux lecteurs d'une telle façon que ceux-ci n'hésitent pas, au vu du tableau presque stéréotypé que ces traits composent, à rapporter l'ensemble des événements décrits par la suite à l'adolescence de l'héroïne.

En effet, si la première dizaine de séquences consacrées à la force de l'âge de la protagoniste débute par le récit de l'événement fondateur de toute cette période (l'installation en ménage, qui correspond pour toute femme de l'époque au rite de passage à l'âge adulte), la deuxième partie (séquences XI-XXI), dédiée à la jeunesse du personnage, s'ouvre par une autre scène initiatique, qui se révèle déterminante pour ses années de jeune fille. Or l'expérience du passage de l'enfance à la jeunesse prend cette fois pour « Elle » une forme assez peu commune au regard de ce qui constitue la destinée féminine modèle de son temps : en effet, l'événement qui marque la jeunesse de la protagoniste est sa découverte de la dimension élitaires de la culture (artistique, intellectuelle, politique), chasse gardée des hommes et nettement distincte, sinon isolée, des artefacts d'une coloration nettement plus populaire qui faisaient alors partie de l'« éducation féminine ». La ségrégation sexuelle dans le domaine de la culture et des loisirs est d'ailleurs constamment soulignée dans *Tropismes* par l'emploi des sujets pronominaux « ils » et « elles », dont les formes parallèles accentuent l'existence de deux réalités presque complètement autonomes.³³⁵ La multiplication, tout au

³³³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.21.

³³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³³⁵ L'écart qui sépare « Ils » d'« Elles » est mis en relief tout au long de *Tropismes* à travers une série de parallélismes confrontant les différents aspects de leur vécu. Prenons comme exemple de ces comparaisons implicites qui parsèment le récit de Nathalie Sarraute un passage de la même séquence XI où l'auteur fait voisiner dans son texte deux descriptions

long de *Tropismes*, des comparaisons (qui deviennent rapidement des antithèses) entre ces deux mondes exclusifs creuse progressivement l'abîme entre ces deux hémisphères distincts d'un même univers, celui de la société française de l'époque. Dans le même temps, elle met en relief le caractère décalé, bizarre, sinon inopportun, qui semble inhérent au comportement du personnage central lorsqu'« Elle » souhaite en quelque sorte, par ses activités ou ses pensées, rejoindre le camp opposé. C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant à ce que cette déclaration d'intention de la part de la protagoniste soit perçue comme le moment d'une transformation identitaire des plus profondes : la transgression des frontières du genre, consacrées par les autorités et les institutions sociales, tient ici lieu de passage initiatique.

En effet, aux yeux de son entourage, sa volonté d'outrepasser les limites, les bornes discrètes d'un univers féminin dont la frontière non expressément démarquée, mais implicite n'en est que davantage sacralisée par les usages séculaires, acquiert le caractère anormal, voire foncièrement inquiétant, de l'*Unheimlich* freudien.³³⁶ Le désir de passer « de l'autre bord », en s'identifiant aux valeurs et aux occupations dites masculines, devient ainsi la marque d'une altérité qui sépare l'individu hors-norme de sa communauté plus ou moins homogène. En effet, détachant irrévocablement « Elle » (la protagoniste de *Tropismes*) de la masse des « Elles » (l'identité générique féminine), le désir d'adhérer à « leur » culture à « Eux » (celle d'*Ulysse* et des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*) marque le début de l'individuation de l'héroïne, ce qui fait véritablement de l'épisode de la découverte de la culture élitare masculine la scène d'une deuxième naissance, de la naissance d'un « soi » dans la singularité de sa vision du monde et de son projet existentiel. Ainsi le choix de ce moment du passé pour ouvrir le récit de la jeunesse n'a-t-il rien de fortuit : bien au contraire, il sert à fixer le moment (mythique) de l'avènement du sujet, à partir duquel son « moi » commence à s'exprimer et à s'affirmer progressivement à travers ses prises de position indépendantes et les exigences qu'il adresse au monde extérieur :

Ils en éprouvaient une répulsion indicible. Lui cacher cela - vite - avant qu'elle ne le flairer, l'emporter, le soustraire à son contact avilissant... Mais elle les déjouait, car elle connaissait tout. On ne pouvait lui cacher la cathédrale de Chartres. Elle savait tout sur elle. Elle avait lu ce qu'en pensait Péguy.

Dans les recoins les plus secrets, dans les trésors les mieux dissimulés, elle fouillait de ses doigts avides. Toute « l'intellectualité ». Il la lui fallait. Pour elle. Pour elle, car elle savait maintenant le véritable prix des choses. Il lui fallait l'intellectualité.³³⁷

similaires consacrées, d'une part, aux loisirs de prédilection féminins (d' « Elles ») et, d'autre part, au passe-temps favori masculin (d' « Ils ») :

« Dans l'après-midi belles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des « thés », elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand : éclairs au chocolat, babas et tartes. Tout autour c'était une volière pépiante, chaude et gaîment éclairée et ornée. Elles restaient là, assises, serrées autour de leurs petites tables et parlaient. » (Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes, op.cit.*, p.63.), tandis qu' « Ils étaient ainsi un grand nombre comme elle, parasites assoiffés et sans merci, sangsues fixées sur les articles qui paraissaient, limaces collées partout et répandant leur suc sur des coins de Rimbaud, suçant du Mallarmé, se passant les uns aux autres et engluant de leur ignoble compréhension *Ulysse* ou les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. » (*Ibid.*, p. 71).

³³⁶ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » dans Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988 (1919 pour la première publication de l'essai).

³³⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes, op.cit.*, p.70.

Ainsi la deuxième strate du passé exhumé dans *Tropismes* expose-t-elle d'emblée le conflit principal du récit. Par la suite, l'écrivain nous entraîne encore plus loin dans son « archéologie du sujet » : c'est pourquoi la dernière partie de l'œuvre (séquences XXI-XXII) cherche à montrer la genèse du conflit qui oppose « Elle » à son entourage, conflit qui couve sourdement dès l'enfance du personnage. Le début de la séquence XXI transporte donc le lecteur aux sources même de la mémoire personnelle du sujet. Cette fois, le saut dans le temps est signalé par le biais des moyens lexicaux : « Elle était grande maintenant, petit poisson deviendra grand, mais oui, le temps passe vite ». ³³⁸ L'enfance de l'héroïne est la seule part de son vécu que Nathalie Sarraute n'effleure qu'à peine dans *Tropismes* (tous les renseignements directs à ce sujet se trouvent regroupés dans la seule séquence XXI). Pour autant, cette dernière halte dans le voyage au bout du temps (qui est ici le temps de l'histoire personnelle de la protagoniste), si brève soit-elle, lui est absolument nécessaire pour parachever sa « descente aux enfers », la révélation des sources cachées de sa subjectivité. Le retour à l'enfance est en effet incontournable pour identifier les racines du mal dont souffre l'héroïne principale du récit et en présenter au lecteur le diagnostic complet. En effet, le germe du conflit entre la protagoniste avide d'« intellectualité » et son entourage hostile à des désirs si étranges pour une jeune fille, Nathalie Sarraute le perçoit déjà dans l'enfance de son personnage. C'est en effet justement de la réalisation précoce du caractère insolite de ses désirs que prend source la soumission encore absolue de l'enfant aux dictats de la norme sociale, soumission qui après la révolte juvénile trouvera un écho dans l'acceptation apparente de la condition de femme au foyer :

Dans son tablier noir en alpaga, avec sa croix épinglée chaque semaine sur sa poitrine, c'était une petite fille extrêmement « facile », une enfant très docile et très sage : « Il est pour les enfants, Madame, celui-là ? » demandait-elle à la papetière, quand elle n'était pas sûre, en achetant un journal illustré ou un livre.

Elle n'aurait jamais pu, oh, non, pour rien au monde elle n'aurait pu, déjà à cet âge-là, sortir de la boutique avec ce regard appuyé sur son dos, avec tout le long de son dos quand elle allait ouvrir la porte pour sortir, le regard de la papetière. ³³⁹

Ce passage extrêmement serré touche au cœur du conflit de *Tropismes*, qui tient tout entier dans la nécessité pour la jeune fille, puis la femme, de s'accommoder des usages et des attentes du milieu, et d'y adapter au moins superficiellement tout son paraître, nonobstant les besoins intérieurs de son être. Selon Nathalie Sarraute, l'assujettissement de l'être aux codes sociaux est ainsi une forme de violence légitime que le plus fort exerce sur le plus faible, contraignant ce dernier à renoncer à soi pour appartenir pleinement corps collectif. La docilité inculquée au moyen de diverses formes de pression sociale (et notamment le regard, réprobateur ou encourageant, de l'Autre³⁴⁰) est ici incarnée dans l'image très suggestive de la croix. Au niveau littéral, la croix épinglée au tablier des élèves exemplaires est en effet un de ces signes de distinction que Michel Foucault range parmi les principaux

³³⁸ *Ibid.*, p.121-122.

³³⁹ *Ibid.*, p.121.

³⁴⁰ Sur la fonction du regard dans la réglementation sociale du comportement de l'individu voir : Jean-Paul Sartre, « Le regard » dans Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

outils de « normalisation » de l'individu employés dans les sociétés disciplinaires des temps modernes³⁴¹, tandis que dans un registre plus métaphorique et allusif, elle renvoie aux souffrances de la crucifixion (et très probablement aussi aux considérations nietzschéennes sur la culpabilité comme moyen d'asservissement de l'homme dans la civilisation chrétienne³⁴²). Sur ce dernier instantané de l'enfant, « déjà à cette âge-là » à la fois « très docile et très sage », s'achève cette remontée du cours du temps tracée par la plume de l'auteur d'*Enfance*. En effet, à partir de ce point, les souvenirs s'estompent, ne pouvant remonter au-delà de cette ultime (et primordiale) image d'un « soi » « avec sa croix épinglée chaque semaine sur sa poitrine » : on pourrait dire presque littéralement que la boucle est bouclée, et le cercle temporel de *Tropismes*, refermé sur cette vision qui en constitue à la fois l'origine et la fin.

➤ *L'image du soi ou le personnage d'Elle : des lectures de la protagoniste*

Ainsi ces excursions dans l'histoire personnelle d'une héroïne très nettement apparentée à Nathalie Sarraute elle-même prennent-elles progressivement la forme d'un récit des origines de sa personnalité, susceptible d'éclairer ou d'explicitier sa situation présente. Cette archéologie du sujet confère un caractère essentiellement autobiographique à la démarche de la narratrice de *Tropismes*. Qui plus est, dans ce récit rétrospectif de sa vie (à Elle), aux traits génériques, de la vie d'une jeune fille de l'époque (la sociabilité de salon, les voyages d'instruction fréquents parmi les riches familles bourgeoises, etc.) s'ajoutent de nombreuses références à la réalité autobiographique de Nathalie Sarraute elle-même : noms propres, indications de lieux, voire citations exactes. Dans la mesure où ils sont les seuls supports de la concrétisation de l'œuvre³⁴³, les rares détails concrets que laisse échapper ce récit pronominal et avare de descriptions précises retiennent doublement l'attention du lecteur. Or, à l'époque de la parution du livre, l'auteur ne courait guère de risques dans ce dévoilement de menus éléments autobiographiques, puisque même le plus attentif de ses lecteurs n'aurait pas pu voir, en l'absence de toute connaissance secondaire de sa biographie, que chaque renseignement précis que *Tropismes* veut bien nous donner sur « Elle » prend source dans le passé personnel de la femme-écrivain.

Or aujourd'hui, à la lumière des renseignements biographiques, la lecture de nos contemporains ne peut être que très différente de celle d'un lecteur découvrant l'œuvre à sa parution. Pour les lecteurs informés de ce contexte biographique, le texte de Nathalie Sarraute regorge de clefs qui dissipent tout doute quant aux rapports étroits entre l'auteur et la protagoniste. Prenons simplement comme exemple le passage qui suit immédiatement le récit déjà cité de la découverte de la culture élitiste, où Nathalie

³⁴¹ Voir à ce sujet : Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 (édition originale 1975).

³⁴² A ce sujet voir : Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier, 1992 (première publication 1885) ; Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996 (édition initiale 1887) ; Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000 (édition initiale 1886) ; Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Hatier, 2001 (première publication 1889) ; Friedrich Nietzsche, *L'Antéchrist : imprécation contre le christianisme*, Paris, Gallimard, 1978 (édition originale allemande 1894).

³⁴³ Sur le processus de concrétisation de l'œuvre littéraire et ses supports voir : Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne - Paris, l'Age d'Homme, 1983.

Sarraute précise les premières révélations intellectuelles de son personnage : « Elle avait commencé par « Les Annales », maintenant elle se glissait vers Gide, bientôt elle irait prendre des notes, l'œil intense et cupide, à « L'Union pour la Vérité ». »³⁴⁴ Cette phrase constitue l'un des plus frappants exemples de l'efficacité de l'encodage, du chiffrement de l'autobiographie détournée. Car s'il limite sa lecture à la seule dimension intratextuelle de l'œuvre, sans posséder en outre une très grande connaissance du contexte biographique de l'auteur, le lecteur laissera forcément passer inaperçue la couche d'expérience autobiographique qu'invoque cette phrase ; de même ignorera-t-il les implications de ces référents autobiographiques pour la compréhension globale et l'interprétation de *Tropismes*.

Arrêtons-nous rapidement sur les significations cachées de ce passage, qui nous permettront de mesurer l'importance de l'intertexte autobiographique, ainsi que son impact sur la lecture de l'œuvre. Commençons par *Les Annales*, évoquées comme la voie d'accès à la culture de l'élite. C'est ici, à l'insu des premiers lecteurs, un autobiographème essentiel qui vient se glisser dans le texte du récit. En effet, la référence à la dernière œuvre historiographique de Tacite ne relève pas du hasard : elle fait allusion à moment charnière de la vie de l'écrivain, celui où, ayant obtenu sa licence d'anglais en 1920, la jeune femme se voit empêchée de poursuivre sa formation littéraire à la Sorbonne par l'opposition acharnée de son père à un choix de métier si « pervers » pour la jeune fille.³⁴⁵ C'est précisément à ce moment qu'un séjour d'une année à l'étranger, et l'inscription de Nathalie Sarraute en formation continue en histoire à l'université d'Oxford, s'imposent comme une forme de compromis entre Ilya et Nathalie Tcherniak, qui permettait au père de protéger son enfant contre les modes de pensée et de vie considérées comme dangereuses, tout en autorisant la fille à poursuivre autrement sa quête de l'« intellectualité » artistique et littéraire dont elle était si friande.³⁴⁶ Ainsi, sur le plan

³⁴⁴ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.70.

³⁴⁵ Ces difficultés de s'entendre avec le père seront mentionnées pour la première fois dans l'entretien avec Marc Saporta, l'année suivant la publication d'*Enfance* où les relations entre le père et la fille sont colorées par la tonalité idyllique – l'amour et la compréhension entre eux vont au-delà des paroles : « A ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre... ». (Cf. Nathalie Sarraute, *Enfances*, *op.cit.*, p.116).

On remarquera assurément le caractère elliptique et apparemment contradictoire de cette allégation de Nathalie Sarraute comme si, des années après la mort du père, la fille s'efforçait d'effacer les souvenirs susceptibles d'assombrir l'image de leurs relations. Or l'existence de ces souvenirs difficiles se voit dans les blancs et les non-dits (« lien invisible que rien n'a pu détruire ») et les réserves (« envers et contre toutes les apparences ») présents, malgré tout, dans les propos de la fille.

Mais Nathalie Sarraute reste jusqu'à la fin fidèle au serment décrit dans *Enfance*. Ainsi même étant directement interrogée sur ses rapports avec le père, l'écrivain n'évoque qu'en passant les « divergences d'opinion » et leur source. Il s'avère à ce moment que l'objet du litige concernait les goûts intellectuels et artistiques de Nathalie et, à plus forte raison, le choix d'avenir convenable à la jeune fille : « Mes rapports entre mon père et moi, c'était autre chose. Nous nous disputons violemment pour toutes sortes de raisons. Toujours me semble-t-il, pour des divergences d'opinion. Je me rappelle l'une de nos querelles les plus terribles. C'était plus tard, quand j'étais à la Faculté ; je préparais la licence d'anglais : j'ai quitté la maison à cause de Proust. Je ne sais plus ce que j'avais dit de mon admiration pour lui. Mon père m'a interdit de parler en ces termes de ce pédéraste snob, de ce moderniste affecté, je ne sais plus... Je suis partie, je suis allée vivre chez une amie. » Cf. Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) » dans *L'Arc : revue trimestrielle*, Aix-en-Provence, 1984, n°95 (« Nathalie Sarraute »), p.9.

³⁴⁶ D'ailleurs, la position du père sur l'éducation appropriée pour la jeune fille est évoquée sommairement dans *Enfance*, bien que toujours par le biais d'un détour. Ainsi Ilya Tcherniak n'aborde pas ce sujet pas en son nom propre, mais se rallie au point de vue de ses amis : « Il faut absolument la mettre à l'école communale. Rien de mieux que cet enseignement-là. Des bases solides pour toute la vie... » je me souviens de chaque mot mais cela n'a pas suffi, je n'étais pas, à dix ans, un aussi raisonnable petit monstre... ». (Cf., Nathalie Sarraute, *Enfances*, *op.cit.*, p.162.). Ici, le germe de ce conflit postérieur

autobiographique, *Les Annales* de Tacite, lues dans le cadre des études à Oxford, figuraient de fait au commencement du parcours intellectuel autonome de Nathalie Sarraute, ce qui explique la présence d'allusions aux dangers inhérents à ce choix (le point de vue paternel), aussi bien qu'à sa dimension libératrice (l'opinion de la fille).

Revenons à la suite de cette liste où « Elle », l'héroïne innommée de *Tropismes*, énumère les auteurs et les textes associés à son affranchissement intellectuel : après Tacite, on y trouve notamment le nom d'André Gide, détail sans importance au niveau intratextuel – mais cette référence prend une toute autre ampleur lorsqu'elle est mise en rapport avec les autres sources (auto)biographiques dont nous disposons la femme-écrivain. Ainsi, dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute fait-elle une mise au point cruciale en ce qui concerne la signification qu'a revêtue pour elle l'œuvre de l'auteur de *L'Immoraliste*. Il s'avère en effet que pour la jeune Sarraute, Gide était précisément le symbole de l'autre versant de la littérature française, celui qui incarnait à ses yeux la modernité et la recherche des innovations et qui, pour ces mêmes raisons, était exclu de ses lectures de jeune fille. La découverte de ces textes est pour elle assez tardive, puisqu'elle n'intervient qu'à la suite de sa rencontre avec Raymond Sarraute, qui la soustrait à la tutelle familiale pour la soumettre à l'autorité du mari, dorénavant seul responsable de la formation intellectuelle et artistique de sa jeune épouse :

Il m'a initiée [...] à beaucoup d'auteurs de l'époque que je ne connaissais pas, notamment certains livres de Gide que je n'avais pas lus et Segalen. J'avais une formation plutôt classique, je connaissais mal la littérature moderne, pas du tout la peinture.³⁴⁷

Ainsi le « glissement vers Gide » évoqué dans *Tropismes* renvoie-t-il le lecteur complice à ce moment biographique où, après son retour de l'étranger (signalé comme nous l'avons vu par la référence à Tacite) et la rencontre du futur mari (étudiant en droit, comme Nathalie Sarraute), « Elle » commence à se dérober à l'influence et à l'ascendant de sa famille. Enfin, on se souviendra que la liste de ces allusions autobiographiques dissimulées s'achève sur l'évocation de l'Union pour la Vérité. L'organisation y est citée comme l'aboutissement vraisemblable, et potentiellement dangereux, de l'engouement de la jeune fille pour les lectures intellectuelles. C'est bien cette dernière référence qui confère aux allusions précédentes une unité et une logique certaines, et qui donne la clef de lecture de l'ensemble. Il s'agissait d'un groupe d'intellectuels, écrivains et enseignants, dirigé par Paul Desjardins et animé par Léon Brunschvicg et Gabriel Marcel, qui comptait parmi ses membres honoraires plusieurs auteurs importants de l'entre-deux-guerres. Ce cercle était rassemblé autour d'une réflexion sur le rôle et les potentialités de la littérature.³⁴⁸ Les célèbres décades de Pontigny, organisées conjointement par l'Union pour la Vérité et *La Nouvelle Revue Française*, réunissaient chaque année les auteurs de la NRF, sous la présidence d'André Gide, Jean Schlumberger, Roger Martin du Gard,

entre le père et la fille s'annonce à peine. Et comme *Enfance* s'arrête au seuil de l'adolescence, la femme-autobiographe n'aura plus besoin d'entrer dans les détails à ce sujet.

³⁴⁷ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.161.

³⁴⁸ Voir à ce sujet : François Beilecke, *Französische Intellektuelle und die Dritte Republik : das Beispiel einer Intellektuellenassoziation, 1892-1939*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2003.

André Malraux et François Mauriac. L'Union pour la Vérité, groupe à la fois suffisamment large pour inclure l'avant-garde du corps enseignant de la Troisième République, et assez élitiste pour afficher de hautes ambitions intellectuelles, représentait ainsi le « corps de métier » le mieux susceptible d'accueillir l'émancipée, ce qui explique en partie la réticence butée de l'entourage de la jeune fille de *Tropismes* face à sa quête de connaissances, et surtout au risque que celle-ci comporte inévitablement d'une fréquentation trop assidue des milieux littéraires, indésirable entorse aux convenances. Ainsi, à l'aide d'un intertexte autobiographique imperceptible pour le lecteur de l'époque, la femme-écrivain encode-t-elle dans ces « images recueillies par Mme Sarraute sous le titre *Tropismes* »³⁴⁹ l'histoire de l'évolution de sa propre personnalité, et notamment le moment crucial de son choix d'une carrière littéraire à laquelle s'oppose la famille de Nathalie Tcherniak, contraignant la jeune fille à embrasser un métier moins flou et moins compromettant, comme celui de juriste.

➤ Le récit disloqué : des scènes disparates ou une narration cohérente ?

La suite de l'histoire de la jeune fille (séquences XI-XV) prolonge l'examen du conflit esquissé dans la séquence XI, et de son développement à la fois logique et temporel. La quête d'émancipation (spirituelle, aussi bien qu'économique et sociale) de la jeune passionnée de culture littéraire y devient le motif central structurant la narration de l'œuvre. C'est ainsi que les séquences qui semblaient disparates aux premiers lecteurs de *Tropismes* s'enchaînent en réalité selon une logique inébranlable pour former une unité cohérente. En effet, puisque la séquence XI introduisait déjà le motif de la jeune femme lettrée dont la quête de liberté se heurte aux préjugés de son milieu, il n'a rien d'étonnant à ce que l'image suivante (séquence XII) développe le thème de la réprobation qui s'attachait encore à l'exercice par les femmes des professions libérales (il n'est d'ailleurs pas sans intérêt que dans *Tropismes*, cette opinion s'exprime par la voix d'un certain professeur de médecine dont les propos nous renvoient aux conférences du Dr. Pierre Janet, que Nathalie Sarraute suivait au Collège de France en 1922, durant sa première année de droit à la Sorbonne), tandis que la séquence XIII revient sur le comportement et les passe-temps ordinaires (et donc jugés normaux) des femmes³⁵⁰, avant que le lecteur ne retrouve enfin la protagoniste confrontée de plus ou moins bonne grâce à l'exercice de ses tâches féminines dans la séquence XIV :

Bien qu'elle se tût toujours et se tint à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à

³⁴⁹ Telle est justement l'impression que se fait de *Tropismes* le seul critique à lui consacrer un compte rendu lors de sa parution en 1939. Cf. Victor Moremans « Ce qu'on lit » dans *Gazette de Liège*, 3 mars 1939.

³⁵⁰ « Avec leur sac sous le bras, leurs gantelets, leur petit « bibi » réglementaire juste comme il faut incliné sur leur tête, leurs cils longs et rigides piqués dans leurs paupières bombées, leurs yeux durs, elles trottaient le long des boutiques, s'arrêtaient tout à coup, furetaient d'un œil avide et connaisseur.

Bien vaillamment, car elles étaient très résistantes, elles avaient depuis plusieurs jours couru à la recherche à travers les boutiques d'« un petit tailleur sport », en gros tweed à dessins, « un petit dessin comme ça, je le vois si bien, il est à petits carreaux gris et bleus... Ah ! vous n'en avez pas ? où pourrais-je en trouver ? » et elles avaient recommencé leur course. » Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.81-82.

l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence.³⁵¹

Aussi, plutôt que de parler de ruptures narratives et de discontinuité thématique, ne devrait-on pas apprécier ici une mise en scène habile, et somme toute assez classique, de l'auteur qui plante le décor et montre la disposition des forces en présence avant d'amorcer le conflit proprement dit et d'entrer dans le vif de sujet ? Or une telle stratégie narrative, qui permet de mettre en route l'action en faisant se heurter les intérêts d'un héros contestataire et ceux de son milieu, plus conservateur et voué par là à l'inertie, appartient assurément à l'arsenal des outils du roman traditionnel. Le caractère novateur de la narration sarrautienne dans *Tropismes* dérive ainsi davantage de l'absence de transitions explicites entre les différents épisodes de l'histoire suivie tout au long du livre que d'un véritable rejet de toute narrativité qui se verrait remplacée par un montage de plans et de séquences de nature diverse et discontinue : nous assistons donc bien plus à un effacement de certains traits, jugés peut-être trop démonstratifs ou appuyés, de la narration traditionnelle, qu'à son abolition pure et simple dans un *nouveau roman*. Si les transitions chronologiques aussi bien que les liens de cause à effet sont délibérément éludés, le texte n'en est pas moins articulé sur une progression narrative somme toute classiquement *romanesque*. En effet, il n'est guère possible d'ignorer que les divergences entre l'héroïne et son milieu s'accroissent progressivement dans les séquences XI-XIII ; de même, si la séquence XIV donne à voir la tension latente dans les relations de deux camps opposés, elle prépare en même temps la scène du conflit ouvert qui explose fatalement dans la séquence suivante (XV). La confrontation éclate au grand jour dans le dialogue entre la jeune fille lettrée et le vieil ami de ses parents invité à se joindre au dîner familial. L'opposition entre les deux personnages s'accuse en effet lorsque l'hôte, que l'on vient d'informer du départ de la jeune fille pour l'Angleterre³⁵², esquivait la discussion sur la littérature anglaise pour ne parler à son interlocutrice que du pittoresque de ce voyage, censé l'enchanter. Ce dialogue manqué, ce profond malentendu, met à nu la place assignée aux femmes, ce qui alimente les tensions et précipite la crise :

Il n'y avait pas moyen de s'échapper. Pas moyen de l'arrêter. Elle qui avait tant lu... qui avait réfléchi à tant de choses... Il pouvait être si charmant... Mais il était dans un de ses mauvais jours, dans une de ses humeurs bizarres. Il allait continuer, sans pitié, sans répit : « Dover, Dover, Dover ? Hein ? Hein ? Thackeray ? Hein ? Thackeray ? L'Angleterre ? Dickens ? Shakespeare ? Hein ? Hein ? Dover ? Shakespeare ? Dover ? »³⁵³

Sur la scène sociale du salon, le refus de son interlocuteur d'accorder la moindre attention à ses réflexions sur *La foire aux vanités* de Thackeray devient symbolique pour la jeune fille du refus de lui reconnaître le statut de sujet à part entière. La médiocrité du rôle « féminin » auquel se voit astreinte la

³⁵¹ *Ibid.*, p.87.

³⁵² Fidèle jusqu'aux menus détails à la réalité autobiographique, le texte parle ici du « retour » en Angleterre. Point assez curieux compte tenu du fait que nulle part avant dans *Tropismes* on ne trouve de mention des visites antérieures. Il s'agit donc bien ici visiblement d'une surdétermination autobiographique du personnage principal. « Elle » est si profondément liée à sa propre histoire que Nathalie Sarraute emploie le mot « retour », car dans son cas il s'agissait effectivement du retour pour une année d'études universitaires en 1921-1922, après le court séjour linguistique effectué une année plus tôt.

³⁵³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.95.

protagoniste l'amène à prendre la décision de se retirer, de s'isoler dans « sa chambre ». Sur cette décision semble s'achever la partie de *Tropismes* consacrée à l'histoire d'« Elle » en jeune fille (séquences XI-XX).

➤ Quelques consignes de lecture de la part du personnage du récit

Or ce dénouement est sans doute plus complexe qu'il ne paraît d'emblée, car au-delà de sa signification littérale, assez pessimiste (réclusion, renoncement et résignation), la tournure de phrase exacte employée par Nathalie Sarraute (« sa petite chambre, [son] cher refuge », p.88) entend très certainement nous renvoyer à *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, recueil de six essais sur un même sujet, « les femmes et le roman ». Dans ce livre, qui a fait dès sa parution en 1929 l'effet d'une bombe, la réflexion de la romancière anglaise s'organise autour de la métaphore de la chambre de la femme-écrivain. Sous sa plume, la notion de « chambre à soi » est investie de plusieurs sens tout à fait cruciaux (notamment, celui de l'espace privé et de l'espace de travail). Avoir sa propre chambre devient ainsi synonyme de la possibilité pour une femme d'exercer un recul critique, mais aussi d'obtenir la reconnaissance de son droit à la retraite dans la solitude, au retrait en soi permettant une prise de position indépendante, ainsi qu'à la libre expression de celle-ci. En effet, chez Virginia Woolf, toutes ces significations métaphoriques de la « chambre à soi » concourent à faire de celle-ci, en dernier ressort, l'espace même de l'écriture, et de l'écriture l'espace personnel par excellence de la femme.

Il est donc inutile de souligner à quel point la notion de « chambre à soi » a inmanquablement de très fortes connotations woolfiennes parmi les anglicistes et anglicisant(e)s des années 1930, ce que Nathalie Sarraute, elle-même licenciée de littérature anglaise, ne peut assurément ignorer. Ainsi y a-t-il une ambiguïté, sinon une ruse, dans le fait de conclure la partie du livre consacrée à la jeunesse de l'héroïne sur la décision de se réfugier dans « sa chambre », car ce dénouement programme un double niveau d'interprétation et de réception de l'œuvre. En effet, si le grand public francophone, généralement mal renseigné sur les nouveautés littéraires britanniques, avait toute chance de ne lire ici qu'un autre « tableau de mœurs », les connaisseurs en revanche pouvaient y percevoir à jour, à travers la référence à la « chambre à soi », la révolte de la jeune littéraire qui exprimait ainsi sa résolution de préserver son « moi » à force de (l')écrire. Ce double registre du récit est signalé par la tonalité ironique de tout le passage. Savourant d'emblée son petit jeu à double entente, fondé sur les différentes connotations culturelles du mot « chambre », Nathalie Sarraute prend un malin plaisir à étoffer sa description de la défaite de la jeune littéraire de *Tropismes*, en multipliant les poncifs sur la conduite supposée convenable pour une jeune fille pure et candide :

Et elle se repliait doucement - oh ! c'était trop affreux ! - songeait à sa petite chambre, au cher refuge où elle irait bientôt s'agenouiller sur sa descente de lit, dans sa chemise de toile froncée autour du cou, si enfantine, si pure, la petite Thérèse de Lisieux, sainte Catherine, Blandine... et, serrant dans sa main la chaînette d'or de son cou, priait pour leurs péchés.³⁵⁴

³⁵⁴ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.88.

Ces propos d'une pieuse préciosité semblent à première vue si décalés au regard de l'apologie de l'affranchissement intellectuel qui les précède, et ils surviennent dans le texte d'une façon si brusque, que l'on pense ici immanquablement à une stylisation (un pastiche ou une satire) du discours ambiant.³⁵⁵ Ces paroles rapportées, marquées par l'emploi d'un langage vieillot et d'un ton faussement ému, achèvent ainsi de ridiculiser les idées reçues et les pratiques sociales dominantes qui exigent de la protagoniste autobiographique de *Tropismes* une soumission respectueuse et un repli résigné. Par la reprise de cette rhétorique désuète, Nathalie Sarraute singe la réaction d'obéissance et de renoncement aux aspirations intellectuelles que l'on attend de la jeune littéraire. Mais dans le même temps, les références intertextuelles, et notamment la présence lancinante de la « chambre à soi » woolfienne, semblent suggérer que se qui se joue ici est bien la décision de se réfugier dans l'écriture, plutôt que dans le silence effacé et docile qui sied aux jeunes filles rangées.

Une autre allusion essentielle à l'essai de Virginia Woolf que l'on peut déceler dans cette même phrase concerne la conjonction des notions de « chambre » et de « refuge ». Du point de vue de l'écrivain britannique, ce rapprochement signale en effet une particularité de l'écriture des femmes, à qui ce « refuge », cet espace personnel propice au travail et à la réflexion a toujours si dramatiquement manqué. Aussi, puisqu'on ne lui reconnaît pas le besoin ni le droit de s'exprimer par écrit, la femme de lettres est-elle amenée à se réfugier dans une écriture neutre où son « moi » autobiographique est voué à l'effacement, jusqu'à sa disparition totale :

Ce refuge de l'anonymat, elle l'aurait certainement recherché. [...] L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore. Même aujourd'hui, elles sont loin d'être aussi préoccupées que les hommes par le soin de leur gloire et, en général, peuvent passer devant une pierre tombale ou un poteau sans éprouver l'irrésistible désir d'y graver leur nom.³⁵⁶

Ainsi la décision de la protagoniste de se retirer dans sa « chambre-refuge », annoncée à la fin de la séquence XIV, tient-elle de la déclaration d'intention, sonnante en même temps comme un aveu du choix qu'elle effectue en faveur d'un certain mode de positionnement et d'un certain type d'expression en conformité avec une certaine vision selon laquelle la femme ne peut devenir écrivain qu'à condition d'oublier qu'elle est femme, c'est-à-dire à force de mettre entre parenthèses dans son œuvre sa petite histoire personnelle, d'effacer toute trace autobiographique – démarche à laquelle Nathalie Sarraute s'astreint précisément à se plier dans *Tropismes*, comme dans toute la suite de son œuvre. Mais il y a ici un profond paradoxe qui n'échappera pas à la sagacité du lecteur : l'intention de la protagoniste (implicitement indiquée par les références woolfiennes) de renoncer à l'écriture de soi, revêt elle-même en fait un caractère autobiographique, puisqu'elle renvoie à la décision similaire de l'auteur –

³⁵⁵ Il est inutile de s'attarder ici trop longuement à commenter la référence explicite aux ouvrages d'une contemporaine de Sarraute, Lucie Delarue-Mardrus, romancière de renom et auteur de *Sainte-Thérèse de Lisieux* et de *La petite Thérèse de Lisieux* (ce dernier volume paraissant en 1937, soit l'année même où Sarraute achève la première rédaction de *Tropismes*). Cette allusion intertextuelle que Nathalie Sarraute glisse ici dans le récit de jeunesse de sa protagoniste rend la prise de position de celle-ci encore plus tranchante, lui permettant au passage de ridiculiser, et partant de contester radicalement, non seulement l'idéal de la pieuse obéissance, mais aussi une certaine vision de la création féminine célébrant volontiers cet exemple de soumission.

³⁵⁶ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 (première édition 1929), p.68-69.

décision qui se trouve par là même niée, puisque l'œuvre devient proprement *autobiographique* dans sa référence même à la volonté de récuser l'autobiographisme, commune en effet à la protagoniste et à l'auteur. La récursivité à l'infini de l'autobiographie détournée, qui met en scène l'auteur dans son refus même de l'autobiographisme, devient ici tout à fait frappante.

Rien d'étonnant, partant, à ce que la continuité du récit s'estompe aussitôt que cette décision est prise. Son histoire à « Elle », qui structurait la narration dans les séquences précédentes, cède la place à une alternance de scènes qui paraissent surprises au passage par le regard de l'auteur attentif aux réverbérations de la réalité environnante. Or, une fois de plus, la sélection, en apparence aléatoire et sans parti pris, de ces scènes n'est qu'un trompe-l'œil, une façon détournée de mettre en place le refuge de l'anonymat découvert par Virginia Woolf, qui masque la dimension d'écriture de soi sans véritablement l'abolir. C'est ainsi qu'un épisode autobiographique pourtant très significatif, relaté dans la séquence XVIII, ne peut y apparaître que voilé. En effet, pour le lecteur non averti, il n'est guère évident de voir ici la femme-écrivain se souvenir avec nostalgie de ses voisins du temps de son premier séjour en Angleterre :

C'est aux environs de Londres, dans un cottage aux rideaux de percale, avec la petite pelouse par derrière, ensoleillée et toute mouillée de pluie.

La grande porte-fenêtre du studio, entourée de glycines, s'ouvre sur cette pelouse.

Un chat est assis tout droit, les yeux fermés, sur la pierre chaude.

Une demoiselle aux cheveux blancs, aux joues rosés un peu violacées, lit devant la porte un magazine anglais.

Elle est assise là, toute raide, toute digne, toute sûre d'elle et des autres, solidement installée dans son petit univers. Elle sait que dans quelques minutes on va sonner la cloche pour le thé.³⁵⁷

Cette séquence a longtemps été considérée comme l'exemple par excellence de l'émiettement de la structure narrative de *Tropismes*, qui s'opèrerait par le biais de la destruction délibérée de l'unité temporelle et spatiale de l'œuvre. Or, plutôt que vouloir simplement miner de l'intérieur le récit, la « scène anglaise » semble en réalité répondre à la quête, par la femme-écrivain réfugiée dans l'anonymat de son écriture, de nouveaux modes de manifestation du « soi ». C'est ainsi que l'autobiographie détournée s'impose comme le moyen de s'exprimer tout en faisant écran aux lectures et aux interprétations qui semblent indésirables à l'auteur : en effet, plus la dimension autobiographique est présente et marquée dans le récit de soi détourné de la femme-écrivain, plus elle y est soigneusement voilée. Or, dans la séquence XVIII, l'autobiographique est omniprésent : au-delà de la véracité des détails utilisés dans sa description de la « scène anglaise » (de fait, à l'été 1919 Nathalie Sarraute avait effectué un premier séjour anglais à Harrow-on-the-Hill, une banlieue verdoyante du nord-ouest de Londres, où elle perfectionnait son anglais auprès d'une famille d'accueil, les Gregory, qui lui louaient un studio dans leur cottage), il s'agit ici de restituer authentiquement l'aura dont la Grande Bretagne était revêtue dans les souvenirs d'étudiante de Nathalie Sarraute (l'atmosphère studieuse y étant colorée par la jubilation de faire un temps partie de ce petit univers intellectuel solidement installé, où la femme pouvait disposer de soi et de son temps libre). En effet, au premier abord, l'attendrissement de la

³⁵⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.107-108.

narratrice devant la description des routines anglaises paraît d'autant plus surprenant que l'évocation de même genre de loisirs terre à terre dans un décor parisien se prête à l'inverse à la critique la plus mordante. Il faut donc bien se rappeler qu'outre les charmes qu'ont pu présenter pour Nathalie Sarraute ce premier voyage indépendant et ce premier séjour loin de la famille, l'Angleterre reste toujours liée dans son imaginaire à la première expérience d'affranchissement intellectuel vécue au cours de ses études à Oxford, ce qui explique non seulement que la description du quotidien de la campagne anglaise soit centrée sur l'image de la demoiselle qui lit (alors qu'« Elles » ne lisent jamais dans les scènes de la vie parisienne), mais aussi, à plus forte raison, que les notions de dignité et d'assurance de soi émergent dans le texte sarrautien immédiatement à la suite de cette image de l'anglaise lisant et de l'évocation du petit studio (« une chambre à soi », encore) d'où la narratrice observe ce loisir féminin dont la banalité justement l'enchanté.

Arrêtons-nous pour finir sur un dernier élément de la description sarrautienne, à savoir le sentiment d'être « solidement installée » dans son univers, que la narratrice éprouve en pensant à la cloche qui va bientôt sonner pour le thé. Une fois de plus, prise au pied de la lettre, cette phrase semble témoigner d'un certain fétichisme des rituels mondains qui caractérise le personnage féminin. Cependant, sur le plan intertextuel, la scène anglaise peut se lire complètement différemment à la lumière de l'œuvre de Virginia Woolf, et notamment du roman préféré de Nathalie Sarraute, *Mrs Dalloway*.³⁵⁸ On se souvient en effet que l'univers de ce roman est rythmé d'un bout à l'autre par le son des cloches londoniennes.³⁵⁹ Ainsi le sentiment de la solidité et de la sereine beauté de l'univers anglais, qui transparaît dans cette scène autobiographique du récit sarrautien, tient-il également, entre autres, de l'idée d'harmonie qui s'attache à ce monde à la lumière des textes de Virginia Woolf. Espace d'harmonie esthétique et terrain de la liberté personnelle, l'Angleterre devient ainsi un paradis perdu que la séquence XVIII de *Tropismes* ramène nostalgiquement à la vie. Mêlant les réminiscences littéraires aux souvenirs de la prime jeunesse³⁶⁰, cette image incarne pour la protagoniste l'idéal même

³⁵⁸ Ainsi se souvenant des plus importantes révélations artistiques de sa jeunesse Nathalie Sarraute constate : « Comme j'aimais énormément les œuvres de Virginia Woolf, notamment *Mrs Dalloway*, son meilleur livre. Je n'ai jamais changé d'avis. » Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.44.

³⁵⁹ Dans *Mrs Dalloway* le son des cloches est le leitmotiv structurant du texte woolfien. D'ailleurs, le roman s'ouvre et s'achève par une phrase à peu près identique devenue légendaire : « L'heure sonne. Les cercles de plomb se dissolvent dans l'air. » (Cf. Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Paris, Stock, 1982 (édition originale 1925), p.15 et 211.). Tout au long de l'œuvre, le carillon indique aux personnages à la fois l'heure et l'activité qui convient à celle-ci. Ce rythme sonore unique fait avancer la narration et en même temps rassemble tous les éléments divers du récit en un seul courant de la vie qui paraît organique et harmonieux au lecteur de Virginia Woolf.

Il est clair qu'après *Mrs Dalloway*, les cloches qui marquent l'écoulement du temps paisible et concerté sont forcément connotées d'intertexte woolfien. Outre le caractère transparent de ce contexte littéraire de *Tropismes*, plusieurs autres ressemblances de la « scène anglaise » avec l'avant-texte woolfien permettent d'établir le lien entre les deux romans : ainsi, par exemple, le couple de personnages que la narratrice de Nathalie Sarraute observe de la fenêtre de son studio (il s'agit d'une petite demoiselle aux cheveux blancs et de sa cuisinière) évoque le portrait de Clarissa Dalloway et de sa Lucie, et le lieu d'action s'apparente visiblement aux paysages idylliques de Burtoun dans le roman de Virginia Woolf.

³⁶⁰ « J'ai adoré l'Angleterre. J'aimais tout. Le collège, la vie anglaise, la langue. Je serais bien restée là-bas tout ma vie. J'ai dû rentrer parce que mon père ne pouvait accepter de me voir vivre au loin pour toujours. Les études coûtaient très cher à Oxford. J'ai essayé de tenir contre sa volonté, en donnant des leçons, mais c'était impossible. Je suis rentrée et j'ai fait mon

du bonheur. Il est bien sûr hors de question pour Nathalie Sarraute d'afficher ouvertement les origines autobiographiques de ce rêve de bonheur de la femme-artiste ; mais force est pourtant de constater que la vocation littéraire du personnage principal fait l'objet d'un cryptage particulièrement soigné de l'écrivain, le code intertextuel qui la trahit (à savoir la référence woolfienne) n'étant apparent qu'aux « alliés », aux littéraires qui ont comme l'auteur de *Tropismes* médité le texte d'*Une chambre à soi*.

b) L'ENFANT

En passant rapidement en revue la ligne narrative d'« Elle », la protagoniste innommée de *Tropismes*, nous avons eu l'occasion de remarquer que le récit d'enfance s'y réduisait à la seule séquence XXI, où l'enfant apparaissait comme la plus ancienne de trois images de l'héroïne. On aurait tort toutefois de penser que cette unique évocation des souvenirs infantiles du personnage épuise à elle seule toute la thématique autobiographique de l'enfance dans *Tropismes*. Au contraire, le caractère elliptique du récit de son enfance (à « Elle ») s'explique par le fait que cette strate du passé personnel fait l'objet d'une description détaillée (et toujours aussi précautionneusement anonyme) que Nathalie Sarraute vient d'esquisser juste avant la séquence XXI, notamment dans les chapitres XVII à XX. Ainsi la ligne narrative de l'enfant (séquences VIII, XVII, XIX, XX et XXII) vient-elle compléter, comme en creux ou en négatif, l'histoire de la protagoniste. Sous ce rapport, il n'est pas sans intérêt de relever le caractère asexué de ce personnage. Le plus souvent en effet, les formes mêmes de nomination choisies par l'écrivain pour le désigner restent délibérément floues et indifférenciées (« l'enfant » par exemple peut-être être utilisé pour parler d'un garçon aussi bien que d'une fille). Cette indétermination est accentuée par le parallélisme des séquences XX et XXI qui développent deux scénarios symétriques : au « quand l'enfant a grandi, il est devenu... » de la séquence XX, répond en effet un « quand l'enfant a grandi, elle est devenue » dans la séquence suivante.

➤ *L'enfance comme métaphore*

Le flou du portrait de l'enfant contribue considérablement à en faire une allégorie de l'enfance elle-même, état qui sous la plume de Nathalie Sarraute semble incarner par excellence une singularité, resplendissante, mais fragile et souvent impuissante face à la rigidité et l'étroitesse des normes sociales :

Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l'engourdissait. Une masse molle et étouffante, qu'on lui faisait absorber inexorablement, en exerçant sur lui une douce et ferme contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler, sans qu'il pût résister - le pénétrait, pendant qu'il trotinait doucement et très sagement, en donnant docilement sa petite main, en opinant de la tête très raisonnablement.³⁶¹

Sous un certain angle, l'enfant de *Tropismes* est donc moins un personnage distinct qu'un écran métaphorique permettant à l'écrivain de visualiser et de figurer le sentiment d'être traité comme un

droit, je n'ai d'ailleurs pas aimé les études de droit. » Cf. Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *op.cit.*, p.9.

³⁶¹ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.53.

objet.³⁶² A ce propos, il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'époque le statut des femmes et des enfants est assez similaire, en ce qu'aux yeux de la société et même, longtemps, de la loi, ni les uns ni les autres ne constituent des sujets à part entière. Les rapprochements et les comparaisons entre les deux catégories ne sont ainsi que trop courants dans l'imaginaire de l'époque :

Les femmes, les enfants, les peuples primitifs, les animaux forment un monde particulier, d'où l'homme arrivé à un trop haut degré de conscience est tenu à l'écart. Qu'on ne voie rien d'injurieux dans ce propos ; et même le contraire. C'est que cet homme dont je parle, à force d'exercer abstraitement son intelligence, a fini par se retirer de l'univers ; les éléments n'ont plus de sens pour lui, les deux eux-mêmes, à son approche, se taisent.³⁶³

Ce parallèle fréquemment établi entre les femmes et les enfants renforce ainsi le lien implicite entre l'histoire d'« Elle » et la ligne narrative de l'enfant. L'objectivation du « petit » figure dans *Tropismes* le lot commun des êtres voués à être marginalisés dans le cadre de la hiérarchie sociale existante, ce lot de la soumission et du renoncement à soi que dans la famille traditionnelle les femmes et les enfants se trouvaient avoir en partage.

➤ De l' « enfant quelconque » à Enfance

C'est pourquoi, après un tableau sommaire de la sujétion des « petits » (séquences XVII-XX), Nathalie Sarraute offre au lecteur l'image de l'enfance soumise de l'héroïne principale du récit (séquence XXI). Or, immédiatement après, le portrait de l'enfant connaît une évolution significative : dès la séquence suivante (XXII), il perd en effet son caractère général et vague pour devenir dépositaire de certains traits précis d'origine autobiographique. C'est ainsi que l'on voit émerger le

³⁶² L'image de « l'enfant » sert ainsi d'exemple pour illustrer la situation du sujet que la dépendance, le devoir d'obéissance et l'exigence de se conformer aux modèles de comportement collectifs dégradent en objet. Soumis à la volonté des autres, il est voué à perdre sa singularité :

« Ils le prenaient et ils le trituraient, le retournaient en tous les sens, le piétinaient, se roulaient sur lui, se vautreient. Ils le faisaient tourner, et là, et là, et là, ils lui montraient d'inquiétants trompe-l'œil, des fausses portes, des fausses fenêtres vers lesquelles il allait, crédule, et où il se cognait, se faisait mal.

Ils savaient depuis toujours comment le posséder entièrement, sans lui laisser un coin de fraîcheur, sans un instant de répit, comment le dévorer jusqu'à la dernière miette. Ils l'arpentaient, le mesuraient en affreux lotissements, en carrés, le parcouraient dans tous les sens ; parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop, s'en emparaient de nouveau. » Cf. *Ibid.*, p.111-112.

Il est intéressant de retrouver bien plus tard le même sens aigu de l'objectivation subie par les êtres plus « faibles » dans le récit de sa propre enfance que Nathalie Sarraute déploie dans son autobiographie assumée. A plusieurs reprises l'écrivain y revient en effet sur la même image de l'enfant-objet. Ainsi, par exemple, les paroles qu'on lui met dans la bouche en l'obligeant à réciter des poèmes enfantins à l'occasion de réunions et de fêtes familiales lui laissent le sentiment de la dépossession de soi : « « Cher petit oreiller, comme je dors bien sur toi... », je parcours jusqu'au bout ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon, mes joues brûlent, tandis qu'on me descend de ma chaise, que je fais de mon propre gré une petite révérence de fillette sage et bien élevée et cours me cacher... » Cf. Nathalie Sarraute, *Enfances, op.cit.*, p.63.

³⁶³ Edmond Jaloux, *Essences*, Genève, Editions du Cheval Ailé, 1944, p.22.

Le caractère répandu de cette opinion oblige Simone de Beauvoir à rechercher la genèse de cette croyance : « Même aujourd'hui, dans les pays d'Occident, il y a encore beaucoup de femmes, parmi celles qui n'ont pas fait dans le travail l'apprentissage de leur liberté, qui s'abritent dans l'ombre des hommes ; elles adoptent sans discussion les opinions et les valeurs reconnues par leur mari ou leur amant, et cela leur permet de développer des qualités enfantines interdites aux adultes parce qu'elles reposent sur un sentiment d'irresponsabilité. Si ce qu'on appelle la futilité des femmes a souvent tant de charme et de grâce, si parfois elle possède même un caractère émouvant d'authenticité, c'est que, tout comme les jeux enfantins, elle manifeste un goût gratuit et pur de l'existence, elle est absence de sérieux. » Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas, op.cit.*, p.50-51.

Or, malgré l'apparente similitude de deux positions, la femme-écrivain réfute la pertinence de cette analogie : « Ceci est encore un sophisme. Dans la mesure où la femme, l'esclave heureux ou résigné vivent dans le monde infantile des valeurs toutes faites, cela a un sens de les appeler « une éternelle enfant », « un grand enfant », mais l'analogie n'est que partielle. » Cf. *Ibid.*, p.204.

thème des rapports difficiles, à la fois embrouillés et intimes, de l'enfant au langage. L'apparition de ce motif scelle la convergence de la ligne narrative du « petit » avec l'histoire autobiographique de la protagoniste poursuivant sa vocation littéraire. Ainsi le parallèle que l'on ne manquera pas d'établir entre « Elle-enfant » (séquence XXI) et « un enfant quelconque » (séquence XXII)³⁶⁴ marque le point à partir duquel ce dernier personnage (le « petit » sans nom) prend le relais dans le récit de vie rétrospectif de l'héroïne autobiographique de *Tropismes*. En effet, protégée par l'anonymat de cet enfant sans nom, Nathalie Sarraute peut à présent faire le récit de son *Enfance*, celui-là même qu'elle reprendra expressément bien des années plus tard sous ce titre explicite. Préfigurant avec quelques décennies d'avance l'image de la petite Nathalie Tcherniak dans son autobiographie assumée, *Tropismes* fait apparaître un personnage enfantin très semblable, aux prises avec l'opacité des mots et des choses qui échappent au langage conventionnel des adultes :

Les objets se méfiaient aussi beaucoup de lui et depuis très longtemps déjà, depuis que tout petit il les avait sollicités, qu'il avait essayé de se raccrocher à eux, de venir se coller à eux, de se réchauffer, ils avaient refusé de « marcher », de devenir ce qu'il voulait faire d'eux, « de poétiques souvenirs d'enfance ».³⁶⁵

Le « plagiat par anticipation » se passe ici de commentaire : il ne fait guère de doute en effet qu'il faille reconnaître ici, avec une bonne longueur d'avance, le fameux épisode d'*Enfance* où la petite Nathalie découvre l'opacité d'un vécu irréductible aux « beaux souvenirs d'enfance ».³⁶⁶ Dans l'un et l'autre cas, la conscience qu'il existe une sous-réalité insaisissable par le biais des prêts-à-penser et du langage ordinaire a pour effet d'éloigner l'enfant de son entourage. Ce qui est encore plus parlant, c'est qu'à l'instar de la petite Nathalie Tcherniak dans *Enfance*, l'enfant de *Tropismes* interprète l'altérité de son rapport au monde comme un écart par rapport à la norme, une aberration des sens et d'esprit. Les deux personnages d'enfants, dans l'autobiographie détournée comme dans l'autobiographie assumée de l'écrivain-femme, sont ainsi amenés à penser leur singularité comme un défaut, voire comme une maladie psychique grave qu'ils doivent à tout instant essayer de contenir et, le cas échéant, cacher au plus profond de soi :

³⁶⁴ En effet, les deux séquences voisines (XXI et XXII) de *Tropismes* sont consacrées à deux portraits enfantins (Elle-enfant et l'enfant anonyme). La symétrie entre les deux récits est sans faille : le premier paragraphe offre un aperçu de la conduite irréprochable de l'enfant modèle, le deuxième décrit dans des termes absolument identiques la sensation qui tracasse les deux enfants exemplaires qui ont l'impression d'être des marionnettes exhibées par des montreurs adultes. La comparaison de ces deux scènes analogues dans les séquences XXI et XXII permet de dégager le procédé du parallélisme narratif qui sert à faire coïncider au fil du récit les images de deux petits : « Elle n'aurait jamais pu [...] sortir de la boutique avec ce regard appuyé sur son dos, avec tout le long de son dos quand elle allait ouvrir la porte pour sortir, le regard de la papetière. » (Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.121) ; le même motif du regard qui est toujours derrière le dos de l'enfant revient au sujet de l'enfant anonyme de la séquence XXII : « S'il sentait derrière lui leur regard l'observant, comme le malfaiteur, dans les films drôles, qui, sentant dans son dos le regard de l'agent, achève son geste nonchalamment, lui donne une apparence désinvolte et naïve, il tapotait, pour bien les rassurer, avec trois doigts de la main droite, trois fois trois, le vrai geste efficace pour conjurer. » (Cf. *Ibid.*, p.127-128). Ainsi peu à peu le système de reprises et d'échos thématiques entre les deux séquences permet d'établir les rapports d'analogie, voire d'équivalence, entre Elle-enfant et un « enfant quelconque ».

³⁶⁵ *Ibid.*, p.128.

³⁶⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op.cit.*, p.42.

Mais à part, très rarement, ce petit geste timide, il ne se permettait vraiment rien. Il avait réussi peu à peu à maîtriser toutes ses manies stupides. Il en avait même moins maintenant qu'il n'était normalement toléré [...]

En somme, ceux-mêmes de ses amis, de ses parents, qui étaient férus de psychiatrie ne pouvaient rien lui reprocher, sinon, peut-être, devant ce manque chez lui d'inoffensives et délassantes lubies, devant son conformisme par trop obéissant, une légère tendance à l'asthénie.³⁶⁷

De même, les « idées » singulières de l'autobiographe dans *Enfance* sont si peu communes qu'elles font se sentir coupable, impure, perverse ou même folle la petite Nathalie :

Livrée sans défense aux « idées ». Un terrain propice sur lequel elles pouvaient faire tout ce qu'elles voulaient, elles s'ébattaient, s'appelaient entre elles et il en venait toujours d'autres [...]. Le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant comme celui que les autres enfants possèdent.³⁶⁸

La même honte de soi, et la même peur de perdre tous les repères « normaux » et de sombrer dans la folie enveloppent donc le portrait d'enfant dans l'autobiographie de Sarraute, publiée en 1983 par un auteur au faîte de sa gloire et maître de ses moyens, et dans ce récit d'autobiographisme détourné que l'écrivain débutant fait paraître en 1939. Dans les deux textes en effet, les personnages infantiles permettent à l'auteur de restituer la cristallisation du sentiment de soi face à la réprobation de l'Autre. Il existe cependant entre les deux textes une différence majeure dans la façon d'aborder l'image autobiographique de l'enfant : l'autobiographie revendiquée est plus détaillée et plus précise au niveau des faits, mais évite, en revanche, d'explicitier trop en profondeur leur signification pour la subjectivation de l'auteur-narrateur-protagoniste. De même l'autobiographe s'y abstient-elle de toute indication ou commentaire qui pourraient sembler désobligeante ou compromettante pour les personnages principaux du récit. A cet égard l'autobiographie détournée offre une perspective complémentaire : on y perd certes en véracité ou en exactitude historique des événements racontés, qui sont travestis, détournés ou encodés, mais on y gagne en revanche en authenticité et en franchise de la perception individuelle de la réalité, tout autant qu'en netteté des lignes de force du conflit.

➤ Deux regards, un passé

Ainsi les deux types de l'écriture de soi se complètent-ils plus qu'ils ne se contredisent : si l'autobiographie revendiquée fait rétrospectivement le bilan de ce qui apparaît désormais comme l'historique, pleinement accompli, de l'avènement du sujet, l'autobiographie détournée tâche pour sa part de restituer le combat en cours. C'est pourquoi *Enfance* et *Tropismes* abordent la même expérience autobiographique de l'auteur de deux manières opposées, l'une de l'extérieur, sous l'angle purement narratif et objectif du déroulement des événements, l'autre de l'intérieur, sous l'angle subjectif de l'authenticité du ressenti. Pourtant les deux perspectives se recoupent dans leur tentative de traduire le plus pleinement possible l'expérience de l'« enfance » qui, sous la plume de Sarraute, se transforme en mythe des origines et devient ainsi le fondement même de l'identité de la femme-

³⁶⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.128-129.

³⁶⁸ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op.cit.*, p.98.

écrivain. En effet, le mythe personnel de l'auteur repose sur l'ébranlement du cadre identitaire fourni par le « roman familial » : l'enfant abandonnée au sein d'une famille brisée se trouve privée des repères coutumiers et donc contrainte d'interroger le monde en direct pour lui donner un sens. L'« enfance » de Sarraute est toujours un défaut d'enfance, une entrée prématurée et pénible dans la vie adulte, qui s'accompagne du sentiment d'être submergée, sinon noyée, par la complexité du monde où l'on vient de pénétrer.

Mais le défaut d'enfance est aussi à entendre dans un autre sens, celui d'une défaillance constitutive des perceptions enfantines. L'univers infantile est en effet un monde sans référents fixes et fiables, où l'on ne peut que tituber, chanceler ou trébucher dans l'instabilité et l'incertitude absolues. Ce défaut de l'« enfance » est stigmatisé comme un manque, un déficit du bon sens, une aberration mentale et/ou morale : « mes idées » que j'étais seule à avoir, qui faisaient tout chavirer, je sentais parfois que j'allais sombrer... un pauvre enfant fou, un bébé dément, appelant à l'aide... ».³⁶⁹ Le passage de la première à la troisième personne, à la fin de la phrase, est ici révélateur d'une modification du foyer énonciatif : de la perception subjective on passe au jugement extérieur, à la fois dénominatif et prescriptif, qui cherche à se saisir de la vie intérieure du « petit » sujet, sinon à se substituer à elle.

C'est la crainte diffuse de ce stigmatisme d'anomalie, de folie ou de démence qui pousse les deux enfants de *Tropismes* et d'*Enfance* à adopter cette étrange attitude obéissance sans réserves, que son caractère outré et la jouissance qu'ils semblent y trouver rendent hautement suspecte. A nouveau, les deux autobiographies de Nathalie Sarraute présentent ce comportement de l'enfant de deux manières différentes, à la fois opposées et complémentaires. Là où l'auteur de l'autobiographie détournée se dévoile et désigne sans équivoque le mal(aise) (« il ne se permettait vraiment rien. Il avait réussi peu à peu à maîtriser toutes ses manies stupides », pour reprendre un exemple dans le passage cité plus haut), l'autobiographie revendiquée fuit toute conclusion en multipliant les exemples des « bizarreries » de la petite Nathalie qui semble rechercher les situations de soumission (la joie exubérante de préparer ses devoirs à la maison et surtout d'apprendre par cœur les tables de multiplication ou d'autres informations chiffrées, la prédilection particulière pour les dictées, avec une préoccupation excessive de la perfection orthographique et grammaticale des phrases, les jeux qui imitent les exercices scolaires et les examens, etc.). Toutefois, ni l'enchaînement des exemples analogues, ni le lien pourtant évident entre la docilité de l'enfant et la réprobation de « ses manies » ne débouchent jamais dans *Enfance* sur la métaréflexion de l'autobiographe, dont le point de vue reste effacé, sous-jacent à la description de la vie de ce « petit enfant solitaire »³⁷⁰ qu'est Nathalie Tcherniak, sans jamais être articulé aussi nettement et aussi catégoriquement que dans *Tropismes*. Le désir de « tout montrer », sans tenir de discours à charge ni émettre des jugements irrévocables, la disposition à se reposer sur la force suggestive des non-dits font ainsi partie des traits caractéristiques de l'autobiographie assumée de Sarraute écrivain.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.135.

³⁷⁰ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.104.

➤ Les charges contre le passé

L'abstention de toute prise de parole (et donc de position) directe est d'autant plus flagrante dans l'autobiographie revendiquée de Nathalie Sarraute que l'écrivain semble s'y forcer à se passer de certains des leitmotivs essentiels de son œuvre. A cet égard, la comparaison d'*Enfance* avec *Tropismes* se révèle particulièrement parlante. En effet, si dans l'autobiographie détournée le comportement de l'enfant modèle prend toujours place à la pleine vue de l'Autre, destinataire infaillible de tous ses gestes et actions³⁷¹, cette motivation n'est plus explicite dans l'autobiographie assumée de l'écrivain. Ainsi, curieusement, la petite Nathalie Tcherniak d'*Enfance* est-elle bien la seule, parmi tous les personnages sarrautiens, à ne pas afficher *ouvertement* cette quête de l'amour et de l'approbation de l'Autre, pas plus que la peur et le désir de fuite qui, selon Nathalie Sarraute, constituent les deux forces motrices essentielles des tropismes. Mais cette lacune ne doit guère étonner dans une autobiographie, puisque reconnaître le désir de l'amour c'est de toute évidence déjà avouer son manque – démarche bien difficile lorsque l'on parle en son nom propre. La narratrice de l'autobiographie assumée récuse donc cet aveu, alors qu'il constitue le point culminant de l'histoire de l'enfant sans nom de *Tropismes*, où la ligne narrative du petit se clôt en effet sur la scène où l'enfant, épuisé par l'incompréhension de ses proches et la tyrannie domestique, part flâner en ville, s'arrête devant les fenêtres éclairées et observe à la dérobée la vie familiale telle qu'elle se déroule sous ses yeux derrière les vitres « où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance. »³⁷²

Ainsi à défaut d'une enfance ordinaire, la petite de l'autobiographie assumée a *son* « enfance » à elle, c'est-à-dire que le mythe même du manque, du défaut d'enfance est converti en source de révélations artistiques et en point d'origine d'une carrière littéraire, tandis que le petit de *Tropismes* vit quant à lui une enfance par procuration, le spectacle des autres enfances remplaçant la sienne manquante. La dernière phrase de la séquence XXII résume ainsi toute l'histoire de l'*enfant sans enfance*, qui ne garde précisément de son *défait d'enfance* que la soif de l'amour impossible. Cet aveu du mendiant d'amour nécessite le dépouillement absolu de l'être, le dévoilement de son expérience la plus douloureuse et le plus profondément refoulée, que Philippe Lejeune qualifie d'ultime aveu après lequel il n'est plus possible de *fabuler*³⁷³ : c'est pourquoi la ligne narrative de l'enfant prend fin avec cet ultime aveu.

La stratégie est fort différente dans l'autobiographie revendiquée de Sarraute écrivain. Pour éviter le face-à-face avec l'image de l'enfance mutilée, l'autobiographe s'abstient de tout jugement défavorable à l'égard de ses proches. Dans *Enfance*, le raisonnement, souvent contradictoire, atténue la souffrance de l'enfant mise à vif dans *Tropismes* ; il permet de circonscrire et de conjurer les souvenirs

³⁷¹ « Ah , nous voilà enfin tous réunis, bien sages, faisant ce qu'auraient approuvé nos parents, nous voilà donc enfin tous là, convenables, chantant en chœur comme de braves enfants qu'une grande personne invisible surveille pendant qu'ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et moite. » Cf. *Ibid.*, p.135.

³⁷² *Ibid.*, p.130.

³⁷³ Cf. Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France, op.cit.*, p.37.

traumatiques du passé et de poursuivre ainsi un récit où l'exposé de chaque nouvel épisode gravite autour de l'aveu ultime sans jamais l'approcher, faisant durer la douleur et le délice de la remémoration, de la narration, de l'enfance – d'*Enfance* :

Des lois que tous doivent respecter me protègent. Tout ce qui m'arrive ici ne peut dépendre que de moi. C'est moi qui en suis responsable. Et cette sollicitude, ces soins dont je suis entourée n'ont pour but que de me permettre de posséder, d'accomplir ce que moi-même je désire, ce qui me fait, à moi d'abord, un tel plaisir... [...]

C'est « pour mon bien », comme tout ce qu'on fait ici, qu'on s'efforce d'introduire dans mon esprit ce qui est exactement à sa mesure, prévu exprès pour lui...³⁷⁴

Ainsi l'autobiographie sarrautienne continue-t-elle d'égrener les scènes remémorées, ces restitutions stylisées de l'univers de l'enfant, qu'elle interpose entre le passé ressuscité et le temps de la rédaction, de sorte que les souvenirs douloureux restent enfermés dans une suite de tableaux artistiques virtuoses où ils perdent leur tranchant, leur caractère délétère. Les *images* du passé (qui, comme toutes les images, ont toujours quelque chose d'apollinien) protègent ainsi le présent de la rédaction de la source originelle de la souffrance vécue – souffrance transfigurée par sa mise en images. Ainsi Sarraute autobiographe fait-elle s'enchaîner sans transitions les épisodes, fables parfaitement achevées et autosuffisantes, pour différer le moment où il deviendrait nécessaire d'envelopper d'un seul regard l'ensemble de ses souvenirs, et de se situer soi-même par rapport à ce passé torturant : la ronde continue, manège sans fin des images convoquées du passé, et on esquivé sans cesse le centre par des mouvements tangents. Selon toute apparence, l'autobiographie s'écrit donc ostensiblement pour fermer la parenthèse sur les douleurs d'antan, faire le deuil de l'enfance malheureuse et se réconcilier avec le passé. L'autobiographie détournée poursuit un même but, mais par un chemin ou dans une direction opposée : elle cherche au contraire à atteindre le centre de gravité, à toucher au vif du passé qui trouble et tourmente, puisqu'il est à la source de l'état actuel et que son examen doit se faire dans l'horizon de la prise de conscience, seul gage de la possibilité de s'en libérer. A l'évidence, même si l'objectif recherché est en fin de compte similaire (l'émancipation du sujet qui laisse derrière lui son passé), le sens performatif de ces deux actes énonciatifs n'est pas du tout le même.

➤ *Le voyage au cœur des ténèbres*

En effet, comme nous tenterons à présent de le démontrer pour conclure l'analyse de cette image de l'enfant, au moment de la rédaction de *Tropismes*, la lucidité du regard porté sur l'enfance répondait à des enjeux fondamentaux qui relevaient bien davantage du présent que du passé de l'auteur. En effet, dévoiler la violence et le dénigrement de l'autonomie personnelle sous-jacents au respect des normes et des usages convenus reste pour la femme-écrivain dans l'entre-deux-guerres une tâche des plus urgentes et des plus actuelles, qui n'a rien de la rumination amère des événements passés : la pleine émancipation, pour la femme qui veut écrire, est encore à venir. C'est pourquoi l'image la plus abstraite et la plus sommaire de l'enfant convient très bien à Nathalie Sarraute dans *Tropismes* : elle

³⁷⁴ Nathalie Sarraute, *Enfances*, op.cit., p.168.

permet d'incarner la figure par excellence de la victime du dressage social et du formatage éducatif menés sous l'égide de la raison (censément universelle) et du bon sens (supposé évident).³⁷⁵ Passant outre l'examen des circonstances et la description des détails, qui ne sont pas ce qui retient ici son attention, l'écrivain exhume les souvenirs de la violence subie dans l'enfance (le renoncement à soi sous la pression des proches) pour en déceler les causes, les symptômes et les complications, avant d'en proposer un diagnostic et un traitement. En effet, si « ceux-mêmes de ses amis, de ses parents, qui [sont] férus de psychiatrie » (p.129) pensent qu'il s'agit bien là d'une maladie, autant donc examiner le patient et tenter de le guérir. Or, d'après l'analyse de la narratrice de *Tropismes*, celui-ci souffre avant tout d'aliénation dans un monde où ses rapports authentiques à la réalité sont interdits :

Ils étaient bien matés, les objets, bien dressés, ils avaient le visage effacé, anonyme, des serviteurs stylés ; ils connaissaient leur rôle et refusaient de lui répondre, de crainte, sans doute, de se voir donner congé.

[...] il [l'enfant de *Tropismes*] passait devant les objets, même les plus accueillants, même les plus animés, sans leur jeter un regard de connivence.³⁷⁶

Contraint à la distanciation par rapport à la réalité telle qu'il la vit, le sujet éprouve le sentiment de l'anéantissement du monde, ou du moins de son monde. Ce motif est repris et renforcé dans la séquence suivante (XXIII), à propos de la jeune littéraire : ici, le renoncement de l'enfant à tout rapport authentique aux objets se voit redoublé par celui de la jeune fille à son attitude authentique envers le langage :

Et quant à tout cela, les clichés, les copies, Balzac, Flaubert, Madame Bovary, oh ! [...] ils semblaient le savoir, qu'ils avaient été tant regardés, dépeints, décrits, tant sucés qu'ils en étaient devenus tout lisses comme des galets, tout polis, sans une entaille, sans une prise. Elle ne pourrait pas les entamer. Ils étaient à l'abri.

[...] Et peu à peu une faiblesse, une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux, d'être approuvée par eux, la faisait entrer avec eux dans la ronde. Elle sentait comme sagement (Oh, oui... Michel Simon... Jouvett...) bien sagement, comme une bonne petite fille docile, elle leur donnait la main et tournait avec eux.³⁷⁷

³⁷⁵ Le dictat du bon sens est en effet ubiquitaire et tyrannique dans *Tropismes* : « Présent partout, pénétrant tout, remplissant tout, répandant son image autour de lui, colorant autour de lui toute chose, il imposait à tout, aux rues, aux monuments qu'il n'avait pas construits, qui n'avaient pas été construits pour lui, mais dont il se servait et qu'il avait domestiqués, au fleuve, aux maisons, aux réverbères, aux enfants, aux arbres, aux animaux, à la couleur et à la consistance de l'air – sa vision, son empreinte. » (Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Editions Denoël, 1939, p.24). Il n'est d'ailleurs pas sans importance que dans cette liste des « opprimés » sans défense contre les exigences du bon sens (synonyme de la norme dominante dans la société) les enfants figurent à côté des objets inanimés et des animaux privés de la parole. Ensemble, ils incarnent la matière façonnée par le seul vrai sujet – l'homme de bon sens.

La même idée de la contrainte sociale comme une force dépersonnalisée et dépersonnalisante, présente dans toutes les pratiques sociales et dans toutes les instances de la société est abordée quelques années plus tard dans la perspective plus théorique d'un essai de critique littéraire. Nathalie Sarraute y met en lumière le même mécanisme de culpabilisation qui sert à manipuler les comportements et même les désirs du sujet en promettant l'approbation (et, à plus forte raison, de l'amour) à ceux qui obéissent et en menaçant d'ostracisme les rebelles : « Ces « messieurs » dont il est impossible de connaître même l'apparence, que vous pourrez vainement, toute votre vie durant, guetter sur leur passage, qui « ne vous parleront jamais et ne vous laisseront jamais paraître devant eux, quelque peine que vous vous donniez et quelque insistance que vous mettiez à les importuner », avec qui vous ne pouvez espérer créer une sorte de rapport qu'en « figurant sur un procès-verbal » qu'ils ne liront probablement jamais, mais qui, du moins, « sera classe dans leurs archives », n'ont, de leur côté, de vous qu'une connaissance distante, à la fois générale et précise, comme celle qui peut figurer sur les fichiers d'une administration pénitentiaire. ». Cf. Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka » dans Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 2002 (1947 pour la première publication de l'essai), p.51.

³⁷⁶ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.128-129.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.134-135.

Le parallélisme marqué de ces deux scènes de renonciation, impliquant dans chacun des deux cas le déni d'une part vitale du « soi » (l'enfant qui renonce à son intimité quasi animiste avec les choses et la jeune fille qui sacrifie son propre usage de la langue, son propre langage), accentue les affinités des deux personnages, et rapproche les deux lignes narratives, comme s'il s'agissait bien du commencement et de la suite d'un seul et même récit.

En outre, le récit de ce double déni de soi, accompagné de la description du malaise (ou du mal-être) physique et psychologique des deux personnages, amène les lecteurs de *Tropismes* à se reporter au tout début du texte, qui s'ouvre par une première image autobiographique de l'héroïne en épouse et mère de famille en proie à des crises d'angoisse inexplicables pour son entourage. Ainsi le personnage d'« Elle » en femme mariée est-il susceptible d'être relu (et radicalement réinterprété) *a posteriori*, à la lumière des autres volets de l'histoire (« Elle » en jeune fille, « Elle » enfant, et enfin ce « pauvre enfant solitaire » des dernières séquences de *Tropismes*). La première scène de l'œuvre apparaît dans cette perspective comme le résultat final d'une évolution antérieure, dont les séquences suivantes du livre s'efforcent rétrospectivement d'esquisser les contours. En effet, le poignant sentiment du danger venant d'un monde extérieur devenu étranger à la protagoniste, sentiment qui paralyse l'héroïne au début du récit, semble avoir été préparé de longue date par son renoncement d'enfant à la matérialité des choses, ainsi que par l'abandon du langage authentique par la jeune fille :

Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant. Quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et comme morte, provoque cette sensation de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'angoissant se prépare.³⁷⁸

On ne manquera d'ailleurs pas de trouver des références directes à ces deux renoncements dans la partie de l'œuvre consacrée à l'âge mûr de la protagoniste. Ainsi l'oubli de ce dialogue qu'elle savait mener, enfant, avec les objets de la vie quotidienne, réduit-il ceux-ci à leur fonction utilitaire, faisant de son rapport à ces « outils » de son activité un pur automatisme non réfléchi. Pourtant, loin de faciliter son être au monde, cette logique réductrice l'asservit à l'idée que les finalités de toute action doivent être rationnelles ; mais les objets ainsi pétrifiés se vengent en quelque sorte en chosifiant les relations dont ils sont les médiateurs³⁷⁹ :

Quand on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclave rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles. Les choses. Les objets. Les coups de sonnette. Les choses qu'il ne fallait pas négliger. Les gens qu'il ne fallait pas faire attendre. Elle s'en servait comme d'une meute de chiens qu'elle sifflait à chaque instant sur eux [...] ³⁸⁰

De même que le consentement de l'héroïne à l'instrumentalisation des choses transforme celles-ci en outils disciplinaires, son consentement à l'usage des clichés débouche sur une crise du langage qui,

³⁷⁸ *Ibid.*, p.33-34.

³⁷⁹ Voir à ce sujet : Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret » dans Karl Marx, *Le capital*, Paris, Gallimard, 2008 (édition originale allemande 1867) ; Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 2003 (première publication 1904).

³⁸⁰ Nathalie Sarraute, *Tropismes, op.cit.*, p.40-41.

limité aux échanges conventionnels, devient de plus en plus défaillant en tant que moyen de communication. Il faudrait ainsi recourir aux notions de « langage parlant » et de « langage parlé », proposées par Maurice Merleau-Ponty, pour expliquer la crise énonciative (qui concerne à la fois l'expression de soi et les échanges intersubjectifs) dans laquelle les lecteurs trouvent l'héroïne autobiographique de *Tropismes*, enfermée entre les quatre murs de sa vie familiale. En effet, la parole à laquelle s'y voit limitée la protagoniste n'est autre que le « langage parlé » (ou l'« expression seconde ») selon Merleau-Ponty, à savoir le type de discours qui recombine les fragments d'énoncés déjà existants pour communiquer un message typique et répétitif, qui est présent dans l'esprit du locuteur avant le moment d'énonciation et n'a pas besoin d'être formulé pour se dire.³⁸¹ Ce sont précisément ces propos habituels (et « normaux ») dans la bouche de la femme que l'on entend jaillir de partout dans *Tropismes* :

Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise.³⁸²

C'est aussi le type de discours que l'on attend de la protagoniste, et c'est là ce qui représente pour « Elle » une de ses plus grandes difficultés à s'intégrer dans le monde qui l'entoure. Ayant connu, enfant et jeune fille, un tout autre rapport au langage, l'héroïne conçoit en effet ce dernier avant tout comme le moyen de saisir dans les mots un sens encore incertain et informe qui vient au jour au moment de l'énonciation (ce qui correspond à l'« expression première », ou « langage parlant », dans les termes de Merleau-Ponty).³⁸³ Or l'existence de ces sens émergents et d'un langage au seuil de l'articulation met les locuteurs en présence d'une autre dimension du réel : au-delà de l'être on aperçoit le devenir-être.³⁸⁴ C'est là un voisinage qui dérange.

➤ Le dæmon du génie poétique et le délire de la femme-écrivaine

En effet, si la reproduction des clichés langagiers et mentaux de l'expression seconde renforce par son effet réitératif et cumulatif la représentation courante de la réalité, la mise en question de cette image dans l'expression première est toujours subversive par rapport au *statu quo*.³⁸⁵ C'est pourquoi

³⁸¹ « Le dialogue, le récit, le jeu de mots, la confidence, la promesse, la prière, l'éloquence, la littérature, enfin ce langage à la deuxième puissance où l'on ne parle de choses ni d'idées que pour atteindre quelqu'un, où les mots répondent à des mots, et qui s'emporte en lui-même, se construit au-dessus de la nature un royaume bourdonnant et fiévreux, nous le traitons comme simple variété des formes canoniques qui énoncent *quelque chose*. Exprimer, ce n'est alors rien de plus que remplacer une perception ou une idée par un signal convenu qui l'annonce, l'évoque ou l'abrège. » Cf. Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde / Texte établi et présenté par Claude Lefort*, Paris, Gallimard, 1992 (édition originale 1969), p.7-8.

³⁸² Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.65.

³⁸³ « Il y donc, soit chez celui qui écoute ou lit, soit chez celui qui parle ou écrit, une *pensée dans la parole* que l'intellectualisme ne soupçonne pas.

Si nous voulons en tenir compte, il nous faut revenir au phénomène de la parole et remettre en question les descriptions ordinaires qui figent la pensée comme la parole et ne laissent plus concevoir entre elles que des relations extérieures. Il faut reconnaître d'abord que la pensée, chez le sujet parlant, n'est pas une représentation, c'est-à-dire qu'elle ne pose pas expressément des objets ou des relations. L'orateur ne pense pas avant de parler, ni même pendant qu'il parle ; sa parole est sa pensée. » Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009 (édition initiale 1945), p.219.

³⁸⁴ Sur le rapport entre l'être et le devenir-être voir : Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op.cit.*

³⁸⁵ Voir à ce sujet : Alain Badiou : *L'Être et l'événement*, *op.cit.*

toute structure sociale cherchant à maintenir un équilibre à toute force tend à assimiler la recherche du « langage parlant » au dérèglement de l'esprit ou des sens, à la perte du « bon sens », à la dé-raison, à la folie. Le risque est d'autant plus grand s'il s'agit d'une femme qui écrit. C'est pourquoi il suffit à une femme-écrivain de déroger à l'usage accepté de la langue littéraire pour que ses effets de style soient aussitôt considérés comme la conséquence directe d'un manque de maîtrise de soi, et que la création féminine soit immédiatement mise en rapport avec un supposé état d'excitation nerveuse de l'auteur (hystérie, délire poétique ou bien suggestion hypnotique). L'accueil critique réservé à l'une des contemporaines de Nathalie Sarraute, Danielle Roland, est à cet égard fort éclairant :

Le cauchemar n'est pas désagréable. Les cauchemars de Poe, par exemple. Mais le cauchemar dominé, astucieux, me plaît mieux que l'hallucination... Je n'ai pas l'impression que dans *Les Volets fermés*, Mme Danielle Roland ait été maîtresse d'elle-même. Qu'elle ait vraiment su ce qu'elle voulait faire, ou qu'elle l'ait fait. [...] J'avoue mon inquiétude ! De faux charmes ont saisi Mme Danielle Roland. Magnétiseuse et sujet à la fois, elle s'est plongée dans un état second d'où, l'esprit épais, maladif ami des idées claires et des volontés gouvernées, je la supplie de sortir.³⁸⁶

Ainsi s'éclaire pour une large part le complexe de culpabilité manifesté par la protagoniste³⁸⁷, ainsi que l'empressement à admettre, non sans une forme d'angoisse particulièrement paralysante, son écart par rapport à la norme : voyant le monde avant tout comme discontinuité et mouvance d'éléments en reconfiguration permanente, « Elle » a mauvaise conscience de se montrer incapable, tout comme les fous, de simplement l'appréhender avec les « outils » des prêts-à-penser et des lieux communs du langage, sur lesquels se repose la compréhension de la réalité des gens ordinaires. D'où la peur que son imposture ne soit dévoilée lorsque la conversation mondaine effleure précisément le sujet de l'anomalie :

Tant pis pour eux, qu'ils entrent pour un instant, Van Gogh, Utrillo ou un autre. Elle se mettrait devant eux pour essayer de les masquer un peu, pour qu'ils n'avancent pas trop, le moins possible, là, doucement, qu'ils marchent de côté docilement, longeant le mur. Là, là, ce n'était rien, il pouvait les regarder tranquillement : Utrillo était ivre, il venait de sortir de Sainte-Anne, et Van Gogh... Ah ! elle le lui donnait en mille, il ne devinerait jamais ce que Van Gogh pouvait tenir dans ce papier. Il tenait dans ce papier... son oreille coupée !³⁸⁸

Ici l'évocation de la nouvelle exposition de Van Gogh au cours d'une soirée mondaine, ailleurs n'importe quelle autre occasion, même la plus insignifiante, suffit ainsi pour faire apparaître le spectre de la folie, ranimant chez « Elle », l'héroïne autobiographique de *Tropismes*, la vieille crainte infantile d'être hors-norme. Les souvenirs dont Nathalie Sarraute, un quart de siècle plus tard, fait part lors de sa conférence à l'université de Lausanne, révèlent la nature autobiographique de cette préoccupation de la protagoniste. La crainte que son usage non conventionnel de la langue ne lui vaille la réputation

³⁸⁶ Robert Kemp, « La vie des livres. Prismes sombres », *op.cit.*, p.11.

³⁸⁷ Dans l'imaginaire de l'époque, les troubles psychologiques sont rapportés à la mauvaise volonté de la personne, ce qui explique (et justifie) la réprobation sociale à l'égard des personnes « trop sensibles » brillamment analysée dans l'article de Jean Starobinski « La maladie comme infortune de l'imagination » : « *Névrotique* ou *névropathique* étaient les qualificatifs qui s'appliquaient, avec une nuance péjorative, à toutes les perturbations qu'il fallait attribuer en dernier recours au «déséquilibre» nerveux, à une obscure mauvaise volonté de la part du malade, et l'on se hâtait un peu trop souvent d'y voir de la simulation - de la « pathomimie ». D'où le caractère déshonorant conféré alors à ces maladies : ici, le malade n'était plus un vrai *patient*, il commençait à apparaître comme l'*agent* de ses maux. Dans un monde qui fait du travail la plus haute valeur sociale, choisir d'être malade, choisir sa maladie, c'est se soustraire au devoir du travail, c'est chercher «refuge dans la maladie ». Cf. Jean Starobinski, « La maladie comme infortune de l'imagination » dans Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (édition originale 1970), p.256.

³⁸⁸ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.46-47.

d'un esprit maladif, épais, plongé dans un état second au moment d'écrire, reflète en effet précisément l'état d'esprit dans lequel Nathalie Sarraute se trouve au moment où *Tropismes* voit le jour :

Tout récemment après avoir vu au théâtre une adaptation d'une des nouvelles de Dostoïevski: «Une vilaine histoire», je l'ai lue pour la première fois et j'y ai trouvé ceci: « On sait que des raisonnements entiers passent parfois dans nos têtes instantanément sous forme de sortes de sensations qui ne sont pas traduites en langage humain et d'autant moins en langage littéraire. Et il est évident que beaucoup de ces sensations traduites en langage ordinaire paraîtraient totalement invraisemblables. Voilà pourquoi elles n'apparaissent jamais au grand jour et pourtant elles se trouvent chez chacun. »

Il me semblait que cela aurait pu se rapporter à mes *Tropismes*. Cela m'aurait quelque peu rassurée si je l'avais lu quand j'écrivais mes premiers textes et que je me demandais si je n'étais pas seule à éprouver ces sensations.³⁸⁹

Le sentiment d'une imposture, et le risque de voir celle-ci révélée, poussent la narratrice à censurer l'usage qu'elle fait de la langue, voire à se réfugier dans le silence : les souvenirs de son « expression première », toujours présents dans la mémoire de la protagoniste, l'empêchent de prendre part aux échanges codifiés. Elle a beau essayer de s'y entraîner, notamment dans les conversations domestiques avec son mari, s'évertuant à confectionner de son mieux, avec un art consommé du collage, des formules creuses et des énoncés phatiques à partir des fragments empruntés au discours médiatiques, aux débats publics ou aux discussions amicales, le sentiment d'imposture persiste :

Elle se tenait aux aguets, s'interposait pour qu'il n'entendît pas, parlait elle-même sans cesse, cherchait à le distraire : « La crise... et ce chômage qui va en augmentant. Bien sûr, cela lui paraissait clair, à lui qui connaissait si bien ces choses... Mais elle ne savait pas... On lui avait raconté pourtant... Mais il avait raison, quand on réfléchissait, tout devenait si évident, si simple... C'était curieux, navrant de voir la naïveté de tant de braves gens. » Tout allait bien. Il paraissait content.³⁹⁰

Sachant fort bien ne pas coïncider avec son rôle de matrone, de mère au foyer, mais seulement le jouer gardant toute la distance d'une bonne actrice, « Elle » vit dans l'angoisse permanente d'être démasquée.³⁹¹ Parler devient pour elle synonyme de voiler, de ne pas dire (c'est ainsi que dans l'extrait cité ci-dessus, nous la voyons parler, paradoxalement, « pour qu'il n'entendît pas »). Entre le danger d'être trahie par le langage authentique et la conscience aiguë du vide communicatif des discours creux, le plus sage est donc de s'abstenir tout à fait de s'exprimer. Le souci de se manifester le moins possible voue l'héroïne autobiographique du récit à un mutisme et à un effacement si profonds que son « moi » semble de plus en plus évanescant, à la limite de l'évanouissement, de la dissipation, de la disparition. La rétraction du « soi » atteint ses limites au moment où la narratrice de *Tropismes* commence son récit :

³⁸⁹ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *op.cit.*, p.1652.

³⁹⁰ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.45.

³⁹¹ Il convient de remarquer à ce propos que les crises d'angoisse du personnage créateur sont l'un de plus constants leitmotifs de l'œuvre sarrautien jusqu'au succès des *Fruits d'Or* : « Comme le sang gonfle les artères, bat aux tempes et pèse sur le tympan quand la pression de l'air ambiant devient moins grande, ainsi la nuit, dans cette atmosphère raréfiée que fait la solitude, le silence - l'angoisse, contenue en nous dans la journée, enfle et nous oppresse : c'est une niasse pesante qui emplît la tête, la poitrine, dilate les poumons, appuie comme une barre sur l'estomac, ferme la gorge comme un tampon... Personne n'a su définir exactement ce malaise étrange. Des coups frappés quelque part au fond de nous, des coups étouffés, menaçants, semblables aux battements sourds du sang dans les veines dilatées, nous réveillent en sursaut. » Cf. Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu / Suivi de « Nathalie Sarraute, ou l'Astronomie intérieure »* par Olivier de Magny, avec la préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1962 (édition initiale 1948 chez Robert Marin), p.120.

[...] il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible - attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence, c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire.

Tout au plus pouvait-on, en prenant soin de n'éveiller personne, descendre sans le regarder l'escalier sombre et mort, et avancer modestement le long des trottoirs, le long des murs, juste pour respirer un peu, pour se donner un peu de mouvement, sans savoir où l'on va, sans désirer aller nulle part, et puis revenir chez soi, s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile.³⁹²

La force motrice de la parole elle-même est d'ailleurs directement suggérée dans *Tropismes* : sous la menace d'un effondrement total de sa personnalité, écrasée par l'autocensure, la protagoniste se découvre poussée comme par une force invisible à parler involontairement et même contre son gré. En effet, plus « Elle » s'efforce de retenir les mots, plus ils échappent à l'emprise de sa volonté et de sa conscience, si bien que dans le récit de l'avènement de sa parole, la passivité du sujet est paradoxalement flagrante : « Eh bien, puisqu'ils y tenaient, puisque elle ne pouvait pas les retenir – qu'ils les laissent donc entrer. ».³⁹³ Freud aurait certainement parlé ici de « contre-volonté » : forme de la régulation psychique inconsciente mise en œuvre pour s'opposer aux pressions (y compris, et peut-être surtout, celles que l'on exerce soi-même), la « contre-volonté » se manifeste en effet comme l'incapacité à réaliser une décision volontaire que l'inconscient reconnaît comme un acte susceptible de mettre en péril le sujet pourtant fermement résolu à l'accomplir.³⁹⁴ Dans le cas de l'héroïne autobiographique de *Tropismes*, c'est sa décision de retenir toute parole authentique qui, mettant en danger l'existence même de son « moi », l'amène en fin de compte à s'exprimer, nonobstant sa résolution consciente, par le détour de la « contre-volonté ». C'est que, pour « Elle », parler veut littéralement dire manifester son existence, l'affirmer, mais aussi par conséquent la préserver, l'empêcher de se dissoudre et de se déliter tout à fait.³⁹⁵ Parler de soi dans de telles circonstances signifie redoubler l'intensité de sa présence au monde : d'une part, il s'agit de délimiter son « espace intérieur » et, d'autre part, d'opposer le discours de soi à l'image imposée de l'extérieur. La situation de l'héroïne principale de *Tropismes* est aussi celle de Nathalie Sarraute, femme-écrivain débutant sa carrière littéraire dans l'entre-deux-guerres : que son premier ouvrage soit une autobiographie

³⁹² Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.35-36.

³⁹³ *Ibid.*, p.46.

³⁹⁴ Le mécanisme de « contre-volonté » est décrit par Freud dans une étude de synthèse destinée à résumer ses réflexions sur la « mauvaise volonté » des patients souffrants de difficultés psychologiques : « Conformément à la tendance de l'hystérie à la *dissociation de la conscience*, la représentation de contraste pénible, qui apparemment est inhibée, est mise hors association avec le projet, et continue à subsister, souvent inconsciente pour le malade lui-même, comme représentation séparée. Il est alors spécifiquement hystérique que cette représentation de contraste inhibée, lorsqu'on doit en venir à l'exécution du projet, s'objective par une innervation du corps avec la même facilité que le fait, dans l'état normal, la représentation de vouloir. La représentation de contraste s'établit pour ainsi dire comme « *contre-volonté* », cependant que le malade a conscience, avec étonnement, d'une volonté décidée mais impuissante. Peut-être au fond, comme nous l'avons dit, les deux facteurs n'en font-ils qu'un, la représentation de contraste trouvant la voie de l'objectivation uniquement parce que n'étant pas reliée avec le projet, elle n'est pas elle-même inhibée, alors qu'elle inhibe celui-ci. » Cf. Sigmund Freud, « Un cas de guérison hypnotique avec des remarques sur l'apparition de symptômes hystériques par la « contre-volonté » » dans Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes. I, 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p.37.

³⁹⁵ « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». » (Cf. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op.cit.*, p.259). Pour la description du mécanisme de la constitution de subjectivité à travers les processus de communication qui permettent au sujet de s'accomplir en réalisant les potentialités de la langue, voir le chapitre « De la subjectivité dans le langage » de l'ouvrage cité ci-dessus.

détournée relève la nécessité de défendre son identité de sujet et de femme de lettres contre les idées reçues de son temps et de sa culture.

Revenons à présent rapidement sur les trois autres lignes narratives de *Tropismes* pour mettre en lumière leur rôle dans la construction d'ensemble de l'autobiographie détournée de Nathalie Sarraute.

c) *ELLES*

Rien n'incarne mieux le prêt-à-penser de l'époque au sujet de la femme que l'image collective des femmes, « Elles », dans *Tropismes*. La ligne narrative rattachée à ce sujet pronominal « Elles » court sur cinq séquences (IV, X, XIII, XX, XXI), destinées à créer un contre-point au récit du personnage principal : la comparaison en effet s'impose entre « Elle » au singulier (une femme singulière) et l'image stéréotypée, collective et/ou générique des femmes (« Elles »), révélant un net contraste. C'est ainsi que la scène où le personnage principal manifeste son engouement pour les études littéraires (séquence XI) a pour pendant en négatif un éloquent tableau des loisirs jugés plus propres aux autres femmes :

Dans l'après-midi *elles* sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des « thés », elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand : éclairs au chocolat, babas et tartes. Tout autour c'était une volière pépiante, chaude et gaîment éclairée et ornée.³⁹⁶

La simple comparaison suggérée par la juxtaposition de ces deux images de loisirs féminins (des femmes en général et de la femme singulière au centre du récit) suffit à mettre en évidence la difficulté de s'intéresser à Tacite, à Gide ou à l'Union pour la Vérité au milieu d'une « volière pépiante ». En termes junguïens, on pourrait qualifier les rapports entre l'héroïne et l'image-type de la femme (soit entre les fonctions pronominales « Elle » et « Elles » dans *Tropismes*) comme l'antagonisme de la *Persona* et de l'Ombre³⁹⁷. De ces deux composantes du Moi, la première incarne sa façade sociale, tandis que la deuxième figure l'ensemble de singularités du sujet, toutes les excentricités de sa personnalité par rapport au personnage des interactions sociales. De toute évidence, le caractère institutionnellement approuvé de la féminité traditionnelle des « belles » en fait un moule dans lequel a

³⁹⁶ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.63.

A ce sujet il est très intéressant de noter la tempête de protestations que soulève chez Nathalie Sarraute la seule mention de l'idée qu'elle-même aurait pu quelquefois s'adonner à ce type de passe-temps salonnier qui se trouve au cœur de la « vie de femmes » :

« - Vous vous mariez donc en 1925 – vous aurez bientôt trois enfants, trois filles, et vous menez une existence mondaine si j'en juge par votre œuvre ; vous fréquentez des salons... »

- (Indignation violente) Mais c'est faux, c'est absolument faux, qu'est-ce qui peut bien vous faire croire une chose pareille ? C'est monstrueux ! Nous menions une existence très solitaire, avec seulement quelques amis. Raymond avait horreur du monde, trop même parce qu'un jeune avocat doit sortir beaucoup, aller à des dîners, voir des confrères, mais nous n'avons jamais rien fait de tout ça. J'en étais moi-même tout à fait incapable. Comment êtes-vous allé imaginer une chose pareille ? » Cf. Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *op.cit.*, p.12.

³⁹⁷ Sur la dialectique de la *Persona* et de l'Ombre dans les processus de la constitution du Moi voir : Carl Gustave Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : analyse des prodromes d'une schizophrénie*, *op.cit.* ; Carl Gustave Jung, Marie-Louise Von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniele Jaffé, *L'Homme et ses symboles*, *op.cit.* ; Carl Gustave Jung, *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1991 (première publication 1948) ; Carl Gustave Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1997.

du mal se (laisser) couler le « moi » de l'héroïne principale.³⁹⁸ La sérialité de cette image désindividualisée des femmes (« Elles », les « belles ») contribue à leur chosification, jusqu'à leur donner l'aspect de poupées mécaniques, ce qui semble aux yeux de la narratrice de *Tropismes* une perspective particulièrement redoutable :

Leurs visages étaient comme raidis par une sorte de tension intérieure, leurs yeux indifférents glissaient sur l'aspect, sur le masque des choses, le soupesaient un seul instant (était-ce joli ou laid?), puis le laissaient retomber. Et les fards leur donnaient un éclat dur, une fraîcheur sans vie.³⁹⁹

On peut aisément retracer l'origine de ce personnage collectif, incarnation de la féminité mondaine, tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Il émerge en effet déjà dans *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, notamment dans le chapitre où la romancière s'interroge sur les raisons de l'entrée si tardive des femmes-écrivains dans l'espace littéraire. Sa réponse consiste, comme on le sait, à souligner les particularités de l'emploi du temps féminin, imposé par l'éducation traditionnelle et la force d'inertie de la coutume. Ponctuées par un millier des petites tâches, les journées des femmes sont en effet strictement réglementées de façon à ne pas laisser de temps aux pensées (et aux désirs) inutiles. Rappelons pour mémoire le début de ce célèbre passage :

Mais alors, que font-elles ? Et voilà que se présenta à mon esprit l'une de longues rues, quelque part du côté sud du fleuve, dont les interminables rangées de maisons abritent une innombrable population. Avec les yeux de l'imagination, je vis une dame très âgée traverser la rue au bras d'une jeune femme entre deux âges, sa fille peut-être, portant des bottines de fourrure de façon si respectable que pour *elles*, s'habiller dans l'après-midi doit être un geste rituel et que leurs vêtements doivent être mis de côté dans des armoires avec du camphre chaque année, pour toute la durée de l'été. Elles traversent la route quand les lampes s'allument (car l'heure du crépuscule est leur heure préférée) comme *elles* ont dû le faire depuis des années.⁴⁰⁰

Il est tout à fait frappant que l'on retrouve dans ce chapitre d'*Une chambre à soi* les principaux motifs qui caractérisent la ligne narrative d'« Elles » dans le texte de Nathalie Sarraute :

- une vision générique de la destinée féminine, d'autant plus caustique qu'elle vient de l'intérieur, d'une femme-écrivain qui semble incarner l'exception à la règle ;
- la prédominance de l'« avoir » et du « paraître » sur l'« être »⁴⁰¹ dans les préoccupations habituelles des femmes ;
- le caractère sériel et reproductible de l'image modèle de la femme, qui s'accompagne d'une hostilité à l'égard de toute manifestation de singularité, perçue comme une dérive ;
- le cercle vicieux de la féminité traditionnelle qui se transmet de génération en génération, ce que résume très bien le fameux aphorisme de Woolf : « C'est à travers la pensée de nos mères que nous pensons, si nous sommes femmes. »⁴⁰²

³⁹⁸ « Pour elle, pas de conversations sur la forme des chapeaux et les tissus de chez Rémond. Elle méprisait profondément les chaussures à bouts carrés. » Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.69.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.64.

⁴⁰⁰ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op.cit.*, p.120.

⁴⁰¹ L'idée de l'opposition entre l'« avoir/paraître » et l'« être » en tant que modes existentiels principaux provient de l'héritage intellectuel de Gabriel Marcel, qui appartient pour Nathalie Sarraute à la génération précédente, et qui est indirectement évoqué par elle dans *Tropismes* (p.70). Cf. Gabriel Marcel, *Etre et avoir*, Paris, Editions universitaires, 1991 (édition originale 1935).

⁴⁰² Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, *op.cit.*, p.102.

Les références au texte woolfien sont d'ailleurs explicites dans *Tropismes*. Dans la séquence XIII la narratrice, à l'instar de sa devancière anglaise, promène son regard sur quelques figures caractéristiques des femmes, s'arrêtant pareillement sur le couple exemplaire formé par une mère et sa fille, complètement absorbées par le souci de se conformer aux codes corporels, gestuels, vestimentaires et comportementaux. Comme Virginia Woolf, Nathalie Sarraute en conclut que le respect des conventions sociales est la pièce angulaire de l'indigence de l'esprit « féminin » :

On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très droit légèrement projeté en avant, leurs jambes raides un peu écartées, et leurs petits pieds cambrés sur leurs talons très hauts frappant durement le trottoir.

[...] et *elles* souriaient tout de même, aimablement, bien élevées, bien dressées depuis de longues années, quand *elles* avaient couru encore avec leur mère, pour combiner, pour « se vêtir de rien », « car une jeune fille, déjà, a besoin de tant de choses, et il faut savoir s'arranger».⁴⁰³

Ainsi est-ce sans surprise que les images féminines chez Nathalie Sarraute s'inscrivent nécessairement dans une perspective de reproductibilité (celle d'un modèle à suivre transmis tel quel de mère en fille) tout à fait incompatible avec le travail sur soi, l'érudition et l'inventivité du génie créateur.⁴⁰⁴

d) IL, le mari de la protagoniste

La ligne narrative du mari de la protagoniste (« Il ») embrasse trois séquences de *Tropismes*. A la différence des autres personnages du récit (qu'il s'agisse des personnages d'« Elle » et de l'enfant, qui se fondent en une seule image autobiographique au fur et à mesure de la narration, ou bien des personnages-types génériques d'« Elles » et d'« Ils »), aucun aperçu extérieur ne nous est donné de lui dans le texte de *Tropismes* : sa présence semble surtout nécessaire pour mettre en scène le regard d'un observateur intelligent et attentif à travers lequel le lecteur puisse entrevoir dans son intimité la protagoniste principale – et nous la voyons en effet dans tous ses états à travers les yeux du mari : comme une femme assez ordinaire et presque niaise lorsqu'elle cause avec la cuisinière dans la séquence

⁴⁰³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.cit.*, p.81-83.

⁴⁰⁴ Curieusement, à quinze ans de distance, une autre scène d'observation d'« elles » nous sera présentée, dans un « nouveau roman » de l'auteur, du point de vue cette fois d'un observateur précis, ce qui ne change pas beaucoup la matière de ses observations, mais en modifie considérablement la portée : « Assis en face d'elles, il les observe... des perruches... des pies voraces... leur cerveau pèse moins, c'est connu, on a raison de les garder enfermées dans des harems, mangeant des sucreries, affalées sur des divans, jacassant entre elles, débitant à longueur de journée leurs inepties... cette promiscuité dégradante... leur seule présence a quelque chose d'avalissant... [...] la fille déjà une reproduction de la mère (c'est à elles, sans doute, qu'il pense - cela ne m'étonnerait pas de lui - quand il dit parfois sur ce ton grinçant qui me fait mal aux dents que les jeunes amoureux n'auront qu'à s'en prendre à eux-mêmes, plus tard : le Ciel les avertit, mais, les imbéciles ! ils ne veulent pas voir, ils n'auraient qu'à bien regarder la mère de la jeune fiancée pour savoir ce qui les attend dans vingt ans) [...] il feint de ne pas voir, mais il sait tout - leur petite cuisine... marchant bras dessus, bras dessous, furetant dans les vitrines, il paie sans regarder, bon prince, papa gâteau, leurs amies les envient... manigancant entre elles leurs petites combinaisons, s'entichant de tous les fils à papa, de tous ces chenapans qui voltigent autour d'elles, flairent la grosse fortune... organisant leurs réceptions, leurs surprises-parties, leurs rallyes, faisant et défaisant leurs constructions, pour aboutir un jour, tous les échafaudages, les bâtis disgracieux enlevés, à dresser ce chef-d'œuvre, cet objet d'art parfait, cette joie pour les yeux, cette cible pour ses regards ravis, envieux, l'image dans le magazine en vogue, la photo qu'il poserait fièrement sur son bureau, de la jeune mariée parmi les bouquets de lys, souriante dans ses voiles de mousseline... » Cf. Nathalie Sarraute, *Martereau*, Paris, Le Livre de poche, 1964 (édition initiale 1953), p.24-26.

II, comme un esprit troublé, presque maladif, lorsque la conversation touche le sujet de la peinture de Van Gogh⁴⁰⁵ dans le chapitre VII, et enfin comme une hystérique en pleine crise dans la séquence IX.

➤ Le « moi-miroir »

Le caractère équivoque du personnage marital dans les *Tropismes*, qui n'est présent dans l'œuvre qu'à travers le regard (et le jugement) qu'il porte sur la protagoniste, nous amène à nous arrêter un peu plus longuement sur le rôle qui est le sien dans le récit. En effet, « Il » semble incarner l'instance de l'Autre qui sert de cadre référent au comportement de la femme – son regard permet à celle-ci d'intercepter son image de soi-pour-autrui et de la corriger en conformité avec les représentations socialement recevables de la féminité :

C'était tout. Il n'était pas fâché ? Il n'allait pas se lever, la repousser brutalement, marcher sur eux, le regard fuyant, honteux, la lèvre mauvaise, hideusement retroussée ?
Non, non, elle avait tort de s'inquiéter. Il comprenait très bien. Il était indulgent, amusé. Il faisait entendre, plissant la joue, son petit sifflement, et l'on voyait toujours au fond de ses yeux ce gai reflet, cette lueur qui exprimait un sentiment placide de certitude, de douce sécurité, de contentement.⁴⁰⁶

Il apparaît clairement ici que ce qui intéresse l'auteur dans le personnage marital n'est pas tant son caractère propre que sa fonction de « moi-miroir »⁴⁰⁷ pour la protagoniste autobiographique de l'œuvre. « Il » incarne en effet la conscience et l'image de soi qu'« Elle » se construit à partir des signes qu'elle saisit (ou croit avoir saisi) des réactions d'autrui à son comportement.

Outre son apport non négligeable à un portrait plus complet de la protagoniste, le personnage du mari nous intéresse aussi en ce qu'il nous permet de relever la spécificité du « nouvel autobiographisme » de Nathalie Sarraute. En effet, dans ses textes où les notions traditionnelles du personnage et de l'intrigue romanesques sont mises en suspens, l'autobiographisme ne peut que changer lui aussi de forme et même de nature : en l'absence de caractères vraisemblables (au sens mimétique des poétiques classiques), tout autant que d'un récit narratif, l'autobiographique se laisse moins traduire par le biais des éléments factuels du récit (la description des événements et des

⁴⁰⁵ On note au passage un détail qui n'est pas sans intérêt pour le chercheur : même le sujet des débats que mène avec ses invités l'héroïne principale de *Tropismes* est en rapport direct avec la vie de couple de Nathalie et Raymond Sarraute. La peinture étant une de plus grandes passions de Raymond, il mettait en effet beaucoup de zèle à y initier sa femme : « S'il y a beaucoup de musées dans mes livres, beaucoup de réactions et d'attitudes à l'égard des arts plastiques, c'est à lui que je le dois parce que c'est avec lui que j'ai découvert cet univers qui m'était étranger. » (Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.162.). C'est pourquoi la scène de la discussion autour l'exposition de Van Gogh où, ayant émis un jugement sur le peintre, la protagoniste se tourne vers son mari comme une élève épiant la réaction du maître reproduit assez fidèlement les échanges des Sarraute.

⁴⁰⁶ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.47.

⁴⁰⁷ La notion de « soi-miroir » (*looking glass self*) est empruntée à Charles Cooley, qui l'introduit pour expliquer le rôle de l'interaction sociale dans l'invention du soi. En effet, pour Cooley, l'image de soi n'est jamais élaborée par le sujet seul, mais dépend largement des opinions et des jugements que les autres expriment à son égard et qu'il intériorise en faisant une composante de sa propre personnalité. Ainsi la constitution du « soi » est un processus orienté par le déchiffrement et l'interprétation du regard qu'on attribue à l'autrui. Selon Cooley, ce processus comprend trois étapes : a) imaginer la façon dont on apparaît aux yeux de l'autre ; b) imaginer quel jugement de valeur suscite chez l'autre l'impression qu'on a produit sur lui ; c) intérioriser ce jugement en l'intégrant dans l'estime de soi du sujet, qui se manifeste par la fierté ou la honte de soi-même. A ce sujet voir : Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order* / Introduction by Philip Rieff, foreword by George Herbert Mead, New Brunswick - London, Transaction Publishers, 1992 (édition originale 1902) ; Charles Horton Cooley, *On Self and Social Organization* / Edited and with an introduction by Hans-Joachim Schubert, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1998.

expériences vécus par l'auteur dans le roman traditionnel) que par l'intermédiaire des similitudes structurelles (le positionnement des personnages les uns par rapport aux autres, les rôles qui leur reviennent dans le système de relations intersubjectives, la répartition des forces qui se met en place entre les personnages, etc.).⁴⁰⁸ De ce point de vue, on retrouve de façon récurrente chez l'héroïne principale de *Tropismes* une manière spécifique de se positionner comme un être extrêmement sensible et, par conséquent, plus vulnérable et plus faible que les autres personnes de son entourage, qui nous semble être, de toute évidence, une image de soi purement autobiographique de l'auteur.⁴⁰⁹ De même, les relations de couple « Elle – Il » dans *Tropismes* reproduisent fidèlement le modèle des rapports entre les époux Sarraute. A cet égard, deux observations retiennent d'emblée notre attention. Tout d'abord, le mari semble être celui qui détient les valeurs de référence indispensables à la construction des modèles de comportement de la femme. Sous ce rapport, la place qu'occupe auprès de son épouse Raymond Sarraute ne diffère en aucun point du rôle que joue vis-à-vis de sa femme le personnage du mari dans *Tropismes* : la même nécessité de sa présence, qui comme le ferait un diapason donne le ton aux projets et aux actes de la femme, est en effet apparente à la lecture de *Raymond*. La description par Nathalie Sarraute de la façon dont elle rédige ses œuvres est particulièrement éclairante à ce sujet :

Il a toujours été mon premier lecteur et je lui ai toujours raconté mes projets sans qu'il intervienne jamais. Il était d'une discrétion absolue et quand je lui lisais mes textes – j'avais toujours besoin de les lui lire à mesure que j'écrivais – je sentais sur le champ ce qui allait ou n'allait pas.⁴¹⁰

La suite de ces réflexions fait la lumière sur le rôle et la contribution du mari à ce qu'entreprend la femme – il s'agit toujours de la fonction du « moi-miroir » que remplit l'époux. C'est ainsi que Raymond Sarraute n'a en effet plus aucun besoin d'intervenir en personne dans la rédaction des textes de sa femme, puisque, ayant intégré la perspective et le point de vue de son mari dans la structure de son « moi », l'écrivain évalue désormais spontanément chacun de ses pas (et éventuellement, de ses faux pas) en fonction de sa réaction attendue et de ses critiques anticipées :

Quand je pensais que le texte était achevé, je le lisais à Raymond. Je ne le lui donnais pas à lire, il fallait que je le lui lise. En le lisant, je l'entendais autrement, écouté par une double oreille, la sienne qui s'ajoutait à la mienne. Comme il y avait cette extrême coïncidence entre nous, tout à fait exceptionnelle, quand je le lui lisais, nous étions toujours d'accord. Cela m'a donné énormément de force pour surmonter l'indifférence autour de moi...⁴¹¹

⁴⁰⁸ Ces ressemblances structurelles n'échappent certainement pas à l'écrivain. Ses explications à ce sujet sont très intéressantes, puisqu'en même temps qu'elles cherchent (et trouvent) des justifications à ce choix auctorial, elles recèlent un aveu de la nature autobiographique de ses écrits : « C'est entendu. Il s'agit toujours de gens qui me ressemblent, par conséquent d'un certain milieu intellectuel bourgeois comme sont les écrivains. C'est le seul que je connaisse, le seul où j'aie jamais vécu. Je ne peux pas parler d'un autre. Pour essayer d'atteindre ce fond si difficile à atteindre, je suis obligée de passer à travers moi et les gens que je connais. Dans un autre milieu, ce fond serait masqué à mes yeux par l'aspect social qui est très fort quand on regarde du dehors, situation dans laquelle je serais par rapport à un ouvrier ou un employé etc., sauf si c'est quelqu'un qui m'est familier... Ceux auxquels je suis habituée, je ne les vois pas du dehors. Je peux, en tout cas, percer plus facilement cette carapace sociale. Je suis, par conséquent, toujours obligée de choisir mes expériences à l'intérieur d'un groupe de gens qui me sont le plus proche possible. » Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.154.

⁴⁰⁹ « J'ai aussi l'impression d'être quelqu'un de très faible », déclare ainsi Nathalie Sarraute dans ses entretiens biographiques. Cf. *Ibid.*, p.166.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.161.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.162.

Dans ce passage de l'interview autobiographique de Nathalie Sarraute, on trouve résumé en quelques mots tout le mécanisme de l'intériorisation du regard de l'Autre (une personne de référence), que nous avons déjà eu l'occasion de souligner en rapport avec l'auto-questionnement perpétuel de la figure d'« Elle » dans *Tropismes* : « Il n'était pas fâché ? [...] Non, non, elle avait tort de s'inquiéter. Il comprenait très bien »⁴¹², et ainsi de suite...

➤ Le « moi », miroir de l'autre

Ainsi, n'étant ni tout à fait étrangère à la narratrice ni immanente à son « moi », c'est-à-dire en quelque sorte ni extérieure ni intrinsèque à elle, la figure du mari peut donner lieu à des observations lucides et des remarques critiques sans pour autant susciter de réprobation ni provoquer de révolte contre son autorité. En effet, à la lecture de *Tropismes*, on est frappé par cette subordination volontaire et presque inconditionnelle de l'héroïne envers son mari. Toute contestataire qu'elle puisse se montrer face aux autres instances sociales (l'autorité parentale sur les enfants, la dimension prescriptive de l'enseignement, les présupposés et les préjugés de l'opinion publique), « Elle » accepte de se plier de bonne grâce aux avis de l'époux, une attitude qui semble reposer sur la dépréciation de soi et la survalorisation du partenaire. Sur ce point également, la répartition des forces dans le couple ne change guère de *Tropismes* à *Raymond*. La reconnaissance de son infériorité intellectuelle par la protagoniste de *Tropismes* (« Bien sûr, cela lui paraissait clair, à lui qui connaissait si bien ces choses... Mais elle ne savait pas... »⁴¹³) est reprise à son compte par Nathalie Sarraute dans *Raymond* : « [...] dès le départ, j'ai pris l'habitude de penser qu'il comprenait mieux certaines choses que moi, ce qui me donnait, en même temps, une espèce de confiance. »⁴¹⁴ Par ailleurs, dans l'un et l'autre cas, l'humiliation volontaire de la femme va de pair avec une attitude condescendante du mari, que tous deux considèrent naturelle. Ainsi dans *Tropismes* l'équilibre et l'harmonie de la vie familiale se fondent-ils sur le rabaissement de soi de la femme :

Tout allait bien. Il paraissait content. Tout en buvant son thé, il expliquait de son air indulgent, sûr de lui, et il faisait entendre parfois, plissant la joue, pressant la langue contre ses dents de côté pour en chasser un reste de nourriture, un bruit particulier, une sorte de sifflement, qui avait toujours chez lui un petit ton satisfait, insouciant.⁴¹⁵

Or c'est le même consentement à une certaine diminution de sa valeur qui caractérise l'attitude de la femme dans le couple Sarraute. L'exemple le plus frappant concerne l'appréciation de son travail littéraire :

Par exemple, quand nous parlions du Prix Nobel, il me disait toujours : « Jamais. Jamais, tu n'auras le Prix Nobel. Il ne peut pas en être question. » Il trouvait ça tout à fait normal, moi aussi d'ailleurs. Cela lui aurait paru dérisoire. [...] Il me disait qu'il n'en était même pas question : « Ce n'est pas possible que tu l'aies ! » Il considérait ce que je faisais beaucoup trop difficile... Enfin, il ne me voyait pas du tout dans une situation d'écrivain arrivé ! Quand *Tropismes* était refusé partout, il trouvait ça tout à fait normal. Ce qui l'a étonné, c'est quand

⁴¹² Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.47.

⁴¹³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.45.

⁴¹⁴ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.167.

⁴¹⁵ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.46.

un fou à consenti à le publier. J'étais à Menthon-Saint-Bernard, en vacances avec les enfants. Il m'a téléphoné pour me dire qu'après tous les refus, Denoël, un jeune éditeur, acceptait le livre. Il était très étonné, ravi d'ailleurs, mais très surpris.⁴¹⁶

Le personnage du mari est ainsi très représentatif de la manière dont Nathalie Sarraute assure l'unité thématique et narrative de *Tropismes* : sa présence sert de détour par lequel l'écrivain saisit une dimension de plus dans l'appréhension de l'incertitude de soi qui sous-tend l'existence de la femme de lettres, à savoir la condescendance bienveillante des proches qui l'empêchent de se bercer des illusions du succès et de la reconnaissance. Ainsi ce qui au premier regard semble témoigner de la dispersion du récit contribue au contraire à mieux cerner sa problématique centrale. D'autre part, ce personnage est également significatif du « nouvel autobiographisme » qui caractérise les textes de l'avant-garde littéraire du XX^e siècle, où le « moi » de l'auteur se manifeste bien davantage dans les rapports structuraux des éléments constitutifs de l'œuvre qu'au niveau des données factuelles qui y sont évoquées.

e) *ILS, hommes sans qualités*

« Ils » figurent sous les formes les plus variées dans pas moins de onze séquences de *Tropismes* (I, II, III, XI, XIV, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIII, épilogue) : un tel nombre d'occurrences ne peut se comparer que à la fréquence des apparitions de la protagoniste, ce qui indique sans doute l'importance de ce personnage collectif dans l'édifice de *Tropismes*.

➤ *Se définir contre*

Or, à part trois séquences (I, III et XVI) qui lui sont exclusivement consacrées, ce personnage collectif n'apparaît dans le récit qu'en tant qu'opposant, voire adversaire de la protagoniste, « Elle ». Ce « ils » dépersonnalisé, à la fois homogène et multiforme, est de toute évidence la figuration proprement sarrautienne de l'homme de masse, phénomène qui à l'époque de la rédaction de *Tropismes* venait de faire son entrée sur l'avant-scène de la culture européenne et qui commençait à susciter les réflexions parfois emportées d'intellectuels et d'artistes. L'image sarrautienne de l'homme moyen, dont la vulgarité et l'esprit étroit, qui vont de pair avec une inébranlable certitude de soi, ainsi que la passion normalisatrice menacent l'existence de l'individualité créatrice, prend ainsi place parmi un certain nombre de visions analogues que partagent la plupart des artistes modernistes.⁴¹⁷ Par

⁴¹⁶ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.166-167.

⁴¹⁷ Pour Nathalie Sarraute le trait distinctif de ce « ils » un et multiple de l'homme-masse est précisément l'impossibilité de tout qualificatif singulier : « Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun avec d'autres, aucun sentiment, aucun souvenir. On leur offrait une existence à la fois dépouillée et protégée, une existence semblable à une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte, une salle nue, grise et tiède, avec un poêle noir au milieu et des banquettes en bois le long des murs. » (Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.21-22). Ce leitmotiv de la perte de toute singularité au sein la masse hostile à toute existence autarchique fait écho à la célèbre définition de la masse proposée par Ortega y Gasset dix ans avant la publication de *Tropismes* : « La masse est l'ensemble de personnes non spécialement qualifiés. [...] la masse, c'est l'homme moyen. C'est ainsi que ce qui était simple quantité – la foule – prend une valeur qualitative : c'est la qualité commune, ce qui est à tous et à personne, c'est l'homme en tant qu'il ne se différencie pas des autres hommes et n'est pas qu'une répétition du type générique. [...] Un individu fait partie de la masse, non seulement lorsque la valeur qu'il s'attribue – bonne ou mauvaise – ne repose pas sur une estimation justifiée de qualités spéciales, mais encore lorsque, se sentant comme tout le monde, il n'en éprouve cependant aucune angoisse, et se sent à l'aise, au contraire, de se trouver identique aux autres. » (Cf. José Ortega y Gasset, *La Révolte des masses* / Introduction d'Arnaud Imatz, Paris, Le

l'intermédiaire de cet intertexte culturel, l'écrivain se positionne du côté des artistes, dont l'identité se définit justement par opposition à ce nouveau type de philistin, l'homme « sans qualités » de la masse. Dans la construction identitaire de l'héroïne-narratrice sarrautienne, son rôle est donc celui du non-moi fichtéen : limite de l'étrangeté que se pose le « moi » de l'écrivain, le non-moi de l'homme-masse lui sert à délimiter les frontières de son espace intérieur. De plus, l'éventuelle nécessité de faire un jour face à cette force étrangère oblige le sujet à renforcer le noyau de son identité.⁴¹⁸ Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que l'avènement du « moi » de la protagoniste littéraire de *Tropismes* s'accompagne de descriptions de plus en plus précises de la puissance adverse. Ainsi l'héroïne se définit-elle de manière apophatique, ce qui se manifeste d'emblée au niveau du vocabulaire employé pour parler d' « eux » :

Elle aurait tant voulu les repousser, les empoigner et les rejeter très loin. Mais ils se tenaient autour d'elle tranquillement, ils lui souriaient, aimables, mais dignes, très décents, toute la semaine ils avaient travaillé, ils n'avaient toute leur vie compté que sur eux-mêmes, ils ne demandaient rien, rien d'autre que de temps en temps la voir ; de rajuster un peu entre elle et eux le lien, sentir qu'il était là, toujours bien à sa place le fil qui les reliait à elle.⁴¹⁹

« Je suis ce que vous n'êtes pas », affirme ici le texte de Nathalie Sarraute. « Je suis », car, en dépit de la focalisation zéro (et l'apparence de neutralité qu'un point de vue omniscient confère au récit), la subjectivité de la narratrice apparaît avec force dans l'abondance des jugements de valeur et dans la rhétorique qui emprunte au style du discours public, à la fois dénonciateur/offensif et défensif/pathétique, de nombreuses techniques : l'enchaînement des périodes courtes qui vont crescendo, les *exempla* concrets insérés dans le discours spéculatif pour en augmenter la crédibilité, etc. Ainsi les propriétés stylistiques de l'écriture sarrautienne, qui transforment les séquences consacrées à l'homme-masse en dénonciation explicite de sa trivialité, mettent-elle à nu la subjectivité de l'instance énonciative, et laissent transparaître de manière évidente la présence auctoriale derrière la figure de la narratrice anonyme.

➤ Se rallier à

En outre, cette rhétorique qui s'en prend si vivement à l'homme-masse et cherche à défendre la liberté individuelle fait ressortir un vocabulaire idéologique très révélateur des sympathies politiques de l'auteur. Influencée par les cours de sociologie suivis à Berlin, tout autant que par le militantisme ouvrier de son beau-père Joseph Sarraute, Nathalie Sarraute évolue en effet dans les années 1930 vers

Labyrinthe, 1986 (première publication en 1929), p.50-51). Les retentissements de la vision d'Ortega se laissent deviner à plusieurs reprises dans le texte de *Tropismes*. A son concept de l'homme-masse Nathalie Sarraute, emprunte de nombreux traits de son personnage d'« ils », notamment, l'oubli du passé, la fascination pour les idoles baconiens (celles de la foule, de la place, du théâtre), la fétichisation de la consommation (scène de l'ouverture à l'Exposition universelle dans la séquence I), la vénération de la loi (et surtout de la lettre de la loi), l'intolérance envers l'altérité, le goût de la domination et une ferme certitude de la légitimité de son règne.

⁴¹⁸ Sur le rôle du non-moi dans la constitution du « moi » voir : Johann Gottlieb Fichte, *La destination de l'homme / Avec la préface de Jean Hyppolite*, Paris, Union générale d'éditions, 1965 (première publication en 1800) ; Johann Gottlieb Fichte, *Conférences sur la destination du savant / Introduction historique, traduction et commentaire par Jean-Louis Vieillard-Baron*, préface de A.Philonenko, Paris, Editions Jean Vrin, 1980 (première publication en 1794).

⁴¹⁹ Nathalie Sarraute, *Tropismes, op.cit.*, p.133-134.

la gauche (« J'étais très à gauche. J'ai même failli adhérer au Parti communiste. »⁴²⁰). Dans la période de l'entre-deux-guerres, son réformisme social entre probablement en résonance avec le programme d'action de l'Union pour la Vérité, mentionnée dans *Tropismes* comme un parfait exemple de l'engagement politique de l'intelligentsia. Au tournant des années 1920, l'écrivain partage en effet la croyance en la nécessité d'une mobilisation intellectuelle pour importer dans la vie politique des considérations d'ordre moral, ce qui constitue à l'époque un des principaux mots d'ordre de l'Union.⁴²¹ Comme les participants des Décades de Pontigny, elle y voit une chance pour les intellectuels, les écrivains et les enseignants de contribuer à travers leurs œuvres à l'aménagement d'un cadre de vie plus juste, conviction à laquelle elle ne dérogera pas par la suite.⁴²² C'est justement en partant des positions de ce courant d'humanisme éclairé que Nathalie Sarraute va écrire la séquence VI de la première édition de *Tropismes*. Seule section de l'œuvre supprimée lors de sa réédition chez Gallimard en 1957, elle ressemble plutôt à un réquisitoire contre la société disciplinaire et paternaliste, la réduction des libertés individuelles et l'homogénéisation des individus, né sous la plume d'un publiciste engagé, voire enragé :

Il [le petit citoyen] avait fait ce qu'on lui avait appris, il avait toujours écouté, obéi, il n'avait jamais démerité en faisant preuve d'orgueil, d'audace irréfléchie, d'insouciance de l'avenir, de goût du luxe, de mépris des règles apprises, de caprice, de doute, de désespoir ou de folie. Il avait remis docilement, honnêtement, entre les mains de la communauté qui l'avait sagement formé, la responsabilité de toute son existence. Elle ne l'oubliait pas – elle s'occupait de lui.⁴²³

Dans le cadre de ces convictions politiques inspirées par le réformisme de la gauche modérée de l'entre-deux-guerres, fustiger le dressage social qui corrompt la nature humaine, supposée initialement bonne, fait partie des devoirs de l'intelligentsia, à qui incombe la tâche de révéler les injustices infligées aux individus par une société coercitive et de contribuer ainsi à la prise de conscience et à la défense des droits inaliénables de l'homme. Ainsi l'irruption de cette rhétorique de la gauche libérale, modelée sur l'exemple de l'Union pour la Vérité, dont l'auteur se sent assez proche, dévoile-t-elle une fois de plus la présence de la subjectivité auctoriale dans ce récit prétendument neutre et à focalisation zéro. Inscrits dans la perspective narrative d'Elle, la protagoniste innommée de *Tropismes*, ces fragments militants de l'œuvre fournissent un très bon exemple des moyens par lesquels l'autobiographique se fraye un passage dans un « nouveau roman » qui rompt pas tant avec le principe même de la

⁴²⁰ Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *op.cit.*, p.13.

⁴²¹ Dans son étude exhaustive des activités de l'Union pour la Vérité, François Chaubet formule ainsi la profession de foi de ses membres : « Les intellectuels doivent défendre une morale libérée de l'intérêt, au nom de la seule préoccupation de la vérité et dénoncer le mal quand il existe. [...] [Ses membres] ont cherché à moraliser le politique en donnant leur appui à plusieurs causes : celle de la S.D.N., celle du planisme et d'un socialisme qui fût « au-delà du marxisme », celle des immigrés et des Réfugiés. » Cf. François Chaubet, *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p.292.

⁴²² Ainsi, dans l'interview qu'elle accorde à Raymond Elaho au milieu des années 1970, Nathalie Sarraute se déclare toujours partisane de ces mêmes convictions : « Je crois que, de toute manière, toute œuvre littéraire valable élargit notre conscience, elle est déjà révolutionnaire par le fait qu'elle oblige à percer les apparences, à ne pas se contenter des idées toutes faites, des notions toutes faites, et que forcément elle ouvre l'esprit à l'âme. Je crois que dans ce sens toute œuvre d'art est engagée, qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de littérature. » Cf. Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor - Robert Pinget - Alain Robbe-Grillet - Nathalie Sarraute - Claude Simon*, *op.cit.*, p.51.

⁴²³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Editions Denoël, 1939, p.23.

représentativité qu'avec ses modèles traditionnels basés sur la ressemblance des personnages et la vraisemblance de l'intrigue.

C. Pourquoi se voile-t-Elle dans *Tropismes* ?

Ainsi l'examen attentif des lignes thématiques et narratives de *Tropismes* nous permet-il de dégager le fil conducteur qui organise les vingt-quatre séquences de l'œuvre en un ensemble cohérent. Ce centre de gravité est constitué par l'itinéraire autobiographique d'une jeune intellectuelle de l'entre-deux-guerres dans sa quête d'émancipation, porté par trois lignes narratives distinctes : celles d'« Elle », en femme mariée et en jeune fille littéraire, et celle de l'enfant. Les trois autres personnages principaux de ce « nouveau roman » sarrauteien, loin d'en fragmenter ou d'en déstructurer la narration, servent à prendre de biais le même thème central. Or, les sujets pronominaux de ces autres lignes narratives correspondent moins à des personnages véritablement autonomes du récit qu'à des figures existant dans l'imaginaire de l'héroïne principale : « Ils », « Elles » et « Lui », le mari, se confondent ainsi avec les différents éléments constitutifs de l'image de « soi » de la protagoniste (le non-moi, la *persona* sociale et le moi-miroir). Ainsi la femme-écrivain abandonne-t-elle la forme du monologue confessionnel, traditionnelle dans l'autobiographie, pour se mettre en scène dans *Tropismes* à travers une sorte de psychodrame ou de drame intérieur de la narratrice.

a) *Tropismes*, le dilemme de l'universel et du singulier

Ailleurs, Nathalie Sarraute fait part de l'impossibilité pour elle de saisir son « moi » : « Il est impossible pour moi d'imaginer l'image psychique, morale, intellectuelle, physique, précise que tu as de moi. Cela m'est impossible et je ne l'imagine jamais. »⁴²⁴ Ainsi, le détour par l'autre (ou par des sortes de personnages-marionnettes) semble-t-il s'imposer pour cerner les contours, indistincts pour l'auteur, du « soi » : ne pouvant pas dire ce qu'« Elle » est, la femme-écrivain se propose de montrer comment les autres la voient. Or, dans le cas de Nathalie Sarraute, outre la légitimation de l'image de soi qu'apporte le regard de l'autre,⁴²⁵ la mise en scène de l'histoire personnelle permet de rejouer les épisodes trop pénibles pour être traités directement (ou trop inconvenants pour les assumer ouvertement). En effet, la distance théâtrale, artistique et esthétique, nécessaire pour la mise en place de « tableaux vivants », semble pourvoir la narratrice d'armes littéraires pour aborder la douleur

⁴²⁴ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.103.

⁴²⁵ « [...] je ne peux rien affirmer de moi-même qui soit authentiquement moi-même ; rien non plus qui soit permanent, rien qui soit à l'abri de la critique et de la durée. D'où ce besoin éperdu de confirmation par le dehors, par l'autre, ce paradoxe en vertu duquel c'est de l'autre et de lui seul qu'en fin de compte le moi le plus centré sur lui-même attend son investiture. » Cf. Gabriel Marcel, *Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 1998 (édition originale 1945), p.19-20.

vécue : « Enrobé de cette façon, de facéties, de pitreries, de tordantes inepties, parvient à s'introduire en moi et à y demeurer ce qui à l'état nu serait repoussé... ».⁴²⁶

De toute évidence, on aurait tort de ne voir dans *Tropismes* qu'un échantillon d'exemples des mouvements psychiques préconscients que l'on peut trouver dans la vie de tout et chacun : il serait plus juste de considérer l'œuvre comme une (nouvelle) autobiographie détournée où la matière autobiographique est répartie entre les différentes instances du moi et interprétée à plusieurs voix, toutes intérieures. De ce point de vue, le titre de l'ouvrage n'affirme peut-être pas tant la nature universelle de ces pulsions primaires, qu'il ne suggère l'angle de vue – unique dans le récit et unique en son genre – qui sera proposé au lecteur de *Tropismes* : la parole y sera tenue par la narratrice, qui seule décèle dans le chaos de la vie ces éléments infimes que les autres (« Elles » ou « Ils ») ignorent, ce qui, aux yeux de son entourage (« Ils » et « Elles » sont parfaitement solidaires à ce sujet), la rend radicalement autre, étrangère, et même d'une inquiétante étrangeté (sinon tout simplement folle). Ainsi les « tropismes » seraient-ils moins les *universalia* du comportement humain (*Universalis sunt notoria singularibus...*) que la marque de la singularité perceptive de l'héroïne autobiographique, et *Tropismes*, plutôt que la profession de foi de Sarraute précurseur du Nouveau Roman, serait une autobiographie détournée de Sarraute femme de lettre de l'entre-deux-guerres. Il s'agit bien sûr d'une « nouvelle autobiographie » avec tous ses traits distinctifs (ruptures temporelles non signalées, manque d'informations spécifiques sur les personnages dont les portraits sociaux et psychologiques sont remplacés par de vastes panneaux de leur vie intérieure, intertextualité allusive, révélatrice des partis pris esthétiques et idéologiques de l'auteur, etc.).

Certains des commentaires métatextuels de l'auteur suggèrent d'ailleurs eux aussi une lecture autobiographique de *Tropismes*. En effet, lorsqu'elle relatera, des années plus tard, l'histoire de la publication de sa première œuvre, Nathalie Sarraute soulignera l'intimité confidentielle de ce texte, qui s'apparente selon elle à un discours intérieur dont l'effet se serait complètement dissipé ou évanoui s'il avait été structuré comme un roman et non comme une dramatisation du vécu :

[...] je me rappelle que Denoël m'avait dit : « Ne pouvez-vous pas essayer de dire qui parle ? » Et j'avais essayé d'écrire un texte où il y avait justement des « dit-il ». Mais ça mettait tout par terre parce que, au lieu d'être à l'intérieur du texte, le dialogue sortant naturellement de ce qui précédait, je me mettais à distance et ainsi, racontais à quelqu'un d'autre comme si je commentais un match de tennis par exemple. Je me mettais au-dehors, à une distance où je ne pouvais pas être, au lieu d'être dedans et portée par le mouvement comme si le dialogue sortait lui-même du mouvement.⁴²⁷

L'impossibilité d'être « dehors », « à distance » qu'évoque ici Nathalie Sarraute relève de l'impossibilité du sujet de mettre entre parenthèses sa propre histoire ou d'objectiver ces instances intrapsychiques qui deviennent dans le récit sarrautien les figures d'« Ils », d'« Elles » ou encore de « Lui ». En effet, l'absence de frontières visibles entre le discours de l'auteur et celui de ses différents personnages doit nous indiquer le lieu de l'action, qui se situe justement « là-dedans », à l'intérieur de

⁴²⁶ Nathalie Sarraute, *Enfances*, op.cit., p.220.

⁴²⁷ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.59.

la conscience unique de la narratrice autobiographique de *Tropismes*. C'est pourquoi l'aspect phonique du texte est si important pour l'auteur (« [...] il fallait que ce soit pris dans une sorte de rythme. »⁴²⁸) : par le biais de la prosodie, on devrait pouvoir retrouver quelque chose des inflexions de la voix, du souffle même de l'auteur-autobiographe.

b) La part de l'irré récupérable, ou les enjeux de la réécriture de Tropismes

Mais ces derniers traits risqueraient de faire basculer *Tropismes* du côté des poèmes en prose, dont certaines de ses séquences sont au vrai assez proches⁴²⁹, ce qui ne manquerait pas d'en orienter réception dans le sillage des « épanchements du cœur » féminins dont la production littéraire de l'époque est si saturée.⁴³⁰ Aussi, pour éviter toute impression que le livre donne libre cours aux effusions subjectives de la *femme*-écrivain, Nathalie Sarraute en révise-t-elle de fond en comble le péri-texte. Ainsi l'œuvre, construite en 1939 comme un seul panneau textuel sillonné d'astérisques pour indiquer les changements de sujet, se transforme-t-elle, pour sa réédition en 1957, en la succession que nous connaissons de vingt-quatre séquences distinctes et numérotées (l'autonomie de chaque « fragment » est fortement soulignée par l'insertion de deux pages blanches comportant uniquement le grand chiffre romain qui indique le numéro de la séquence, ce qui produit l'effet de désintégration de l'ensemble divisé en chapitres semi-autonomes). La raison de ces changements se fait plus claire à la lumière des réflexions de Gérard Genette sur la première disposition du texte : « Une telle présentation n'autorise peut-être, en toute rigueur, à parler de « chapitres » : il s'agit là d'un type de division sensiblement plus légère et plus subtile, qui ne veut plus marquer le récit que d'une sorte de scansion respiratoire. »⁴³¹ Or l'effet d'oralité et d'intimité du discours n'est pas une qualité particulièrement appréciable ou désirable sous la plume d'un *écrivain*-femme. Le changement de la présentation graphique du texte viserait ainsi à en assurer une lecture indépendante de la personne de l'auteur, plus objective et donc plus « littéraire ». A ce sujet, il n'est pas sans importance de noter à la suite de Gérard Genette à quel point cette tentative de la femme-écrivain d'ordonner son récit y insérant des repères structurels nets va à contre-courant de la subjectivisation de la narration recherchée par une large part de la littérature du XX^e siècle, et s'inscrit plus particulièrement en faux à la fois contre la

⁴²⁸ *Ibid.*, p.58.

⁴²⁹ Nathalie Sarraute elle-même avouait que la poésie restait pour elle l'idéal vers lequel elle tendait son écriture : « [...] il me semble que ce qui s'applique au langage poétique doit aussi s'appliquer au langage du roman.

Sans doute la sensation communiquée par le langage du roman est-elle moins étroite et moins pure. Le matériau qui la fournit est plus vaste et contient beaucoup de scories. Mais ces deux arts suivent des voies convergentes. Ils tendent à se rapprocher. » Cf. Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1693-1694.

⁴³⁰ Il suffit de voir, à titre d'exemple, les ouvrages publiés dans la collection « Cent Femmes de lettres », dirigée par Albert Nocée.

⁴³¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.311-312.

démarche partagée par toutes les idoles littéraires de Nathalie Sarraute (Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Céline) et contre la pratique de ses confrères nouveaux romanciers.⁴³²

Et pourtant ce revirement vers une narration d'apparence plus impersonnelle n'est pas un trait distinctif du seul parcours littéraire de Nathalie Sarraute, mais caractérise tout autant l'évolution de nos autres auteurs qui abandonnent après la Seconde Guerre mondiale l'écriture d'inspiration autobiographique au profit de thèmes dits universels qu'elles prétendent étudier avec une rigueur et un esprit de système quasi scientifiques. La réédition de *Tropismes* est significative de cette tendance à la dépersonnalisation ou à l'universalisation de l'écriture : c'est ainsi qu'y passe à la trappe une séquence entière du texte initial (numéro VI dans la première version), qui contenait plusieurs références explicites à l'époque et aux conditions de sa création. En effet, non seulement la séquence disparue situait l'ensemble de l'œuvre dans le contexte social et historique précis de la veille de la Seconde Guerre mondiale, mais elle affichait aussi ouvertement la position de l'auteur par rapport à la politique française d'avant-guerre. En effet, dans cette séquence tombée victime de l'autocensure auctoriale, Nathalie Sarraute fait entendre sa propre voix à travers une dénonciation véhémement de l'*Action Française*. Initialement rattachés à la ligne narrative d'« Ils », ces passages complétaient le portrait générique de l'homme-masse par quelques traits parfaitement reconnaissables du petit bourgeois français de l'entre-deux-guerres, nourrissant son orgueil de la glorification de la nation et se déchargeant sur les « autres » de l'amertume de ses propres échecs :

Quand il allait à son bureau, entrait dans le métro, ouvrait le journal, un hymne chanté pour lui, traduisant la sympathie, la respectueuse sollicitude de la nation entière, le saluait. Il déplaçait le journal et il n'était question que de lui à toutes les pages, de lui, le porte-flambeau, le citoyen par excellence, le serviteur le plus fidèle, le symbole de la patrie.

Le petit épargnant, le petit détaillant, c'était lui, le petit rentier, le consommateur, le contribuable, c'était lui, le petit propriétaire foncier, lui, lui, celui qui paie l'impôt, celui qui met de côté, celui qui a des rentes françaises, celui que les Russes avaient osé voler, celui que les Allemands auraient dû payer, celui pour qui les lois étaient votées, lui le citoyen qui rendait merveilleuse, à jamais justifiée aux yeux de tous, noble, nécessaire, splendide – la Grande Révolution, lui, la raison d'être de tout, la source de toute durée, de toute vie.⁴³³

Or, comme dans la suite de son parcours la femme-écrivain s'oriente de plus en plus vers une poétique objective cherchant à traiter surtout des éléments universels de la situation de l'homme, plutôt que de situations particulières, Nathalie Sarraute choisit de supprimer de ce texte antérieur toute indication autobiographique trop évidente.

c) De la révision à la codification

L'évolution des visées de la femme-écrivain est en effet flagrante. Pour elle, il s'agit désormais davantage de relever les constantes des rapports humains, de les présenter au lecteur sur un plateau nu, dans un décor minimaliste et abstrait et un temps immobile : « Aujourd'hui, ces sensations qui tendent

⁴³² « L'époque contemporaine a peu bousculé la pratique des divisions, et l'opposition entre intertitres thématiques et chapitres numérotés. La principale innovation est sans doute l'introduction de divisions totalement muettes, sans intertitres ni numéros. C'est aussi et surtout la pratique la plus fréquente et la plus caractéristique du « nouveau roman » français. » Cf. *Ibid.*, p.311.

⁴³³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Editions Denoël, 1939, 23-24.

toujours à s'épurer, se dégagent d'une substance anonyme qui existe chez tous, d'une action vue au microscope, ou d'une certaine façon de regarder les objets, ou d'un temps réduit à un présent démesurément agrandi, ou de certains aspects de la mémoire, du souvenir. »⁴³⁴ C'est ainsi qu'en 1970, dans une conférence donnée à l'université Seinan-Gakuin, Nathalie Sarraute revient sur *Tropismes* pour en codifier l'interprétation en proposant au public son opinion accréditée d'auteur (instance, évidemment, la mieux avisée sur la création de l'œuvre), selon laquelle ce premier texte est issu de la vivisection méthodique et scrupuleuse d'une telle « sensation épurée », anonyme et universelle. Dans ce discours, Nathalie Sarraute se réfère notamment au début de la séquence IX, qu'elle suggère d'examiner à titre d'exemple pour s'interroger sur la signification de cet extrait et surtout sur l'identité de l'héroïne principale du récit. La démarche rhétorique est nettement proleptique – l'écrivain anticipe les questions de l'audience et y répond d'avance pour prévenir, en les réfutant d'emblée, les interprétations indésirables pour l'auteur-femme :

Mais il y avait là un mouvement, et c'est ce mouvement que je m'efforçais d'explorer, de décomposer et de suivre.

Un mouvement chez qui ? Qui provoque ce malaise ? Qui l'éprouve ? Qui sont ces personnages ? De qui s'agit-il ?

[...] Mais il s'agissait d'une sensation et d'elle seule. Peu importe chez qui. Elle seule concentrait sur elle toute mon attention. Il ne fallait pas m'en distraire un seul instant.

La sensation émanait d'une forme ou seuls jouaient un rôle le cou tendu en avant, les yeux protubérants et le tortillement.⁴³⁵

La volonté d'universaliser le contenu de son œuvre, en effaçant ou en occultant à toute force sa dimension autobiographique, est donc ouvertement affichée dans le métatexte auctorial de Nathalie Sarraute.⁴³⁶ Dans l'optique de cette nouvelle poétique d'écriture dépersonnalisée, les « sensations épurées » recueillies par Nathalie Sarraute semblent être inscrites sur le corps même des choses, passant ainsi outre la subjectivité tant de celui (ou celle) qui écrit, que de celui (ou celle) qui est dépeint(e). Suivant cette logique, la protagoniste de *Tropismes* n'est qu'une enveloppe pour des mouvements psychiques communs à tous les hommes, et c'est précisément cela qui donne à ce personnage toute sa valeur, et scelle l'importance de sa représentation littéraire.

⁴³⁴ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1693.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.1689.

⁴³⁶ Un autre exemple éloquent nous en est fourni par le texte programmatique de Nathalie Sarraute où, lors du vingtième anniversaire de la parution de *Tropismes*, l'écrivain apporte sa contribution à la codification de l'opinion de la critique sur l'origine de ce texte. Son récit de genèse mythique est miné d'évidentes contradictions. Ainsi, d'un côté, Nathalie Sarraute semble admettre la source autobiographique de l'œuvre et les partis pris personnels qui guident le choix des thèmes et des problématiques. Mais elle prétend en même temps que l'intérêt porté à la matière (autobiographique) de ce récit a toujours été pour elle d'ordre strictement épistémologique et esthétique, spéculatif et formel : « Quand j'ai écrit mon premier texte, c'était sous l'effet d'une vive impression. Je me rendais mal compte de ce qu'était cette impression, je ne cherchais pas à la qualifier. Il me semblait seulement que c'était là quelque chose qui n'avait pas été montré sous cette forme.

Cela m'a intéressée de chercher d'autres sensations du même ordre. » Cf. Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1651.

Ainsi *Tropismes* est défini (et sa définition est codifiée) comme un recueil de descriptions des nouvelles expériences psychiques découvertes par l'auteur.

d) Détour obligatoire – ou passage obligé ?

Enfin, pour conclure ce chapitre portant sur le *nouvel autobiographisme* à l'œuvre au sein du « nouveau roman » sarrautien, il nous faut à présent nous interroger sur les raisons du détournement du récit autobiographique dans *Tropismes*, puisque les consignes de lecture que Sarraute auteur donne à son public ne laissent pas de place au doute – le mal que celles-ci cherchent à conjurer est bien le dévoilement de la femme-écrivain : « Le seul conseil que je puisse donner, c'est de s'abandonner à la sensation sans chercher dans mes ouvrages ce qu'on a l'habitude de chercher dans les romans (des caractères, une intrigue...) car alors les lecteurs laisseraient échapper ces mouvements anonymes qui font l'intérêt de mes livres. »⁴³⁷

Tentons donc de trouver, toujours dans le texte de la conférence japonaise de Nathalie Sarraute, quelques clefs pour répondre à ces questions. L'écrivain y fait référence au texte de la séquence IX, qui est en effet le tout premier texte du « recueil » pour ce qui est de sa date de rédaction (1932). Or il n'est pas anodin que Nathalie Sarraute prenne ici en exemple une section de l'œuvre (qui constitue en outre, le premier germe de *Tropismes* !) dépeignant justement une crise grave de la protagoniste. Ce qui retient d'emblée l'attention, c'est la façon dont la représentation de son désarroi reproduit la nosographie d'une attaque hystérique. D'ailleurs, même le vocabulaire utilisé par Nathalie Sarraute pour décrire l'état dans lequel le mari trouve son épouse à son retour à la maison (corps tortillé, cou tendu, suffocation, strabisme et écarquillement des yeux, frémissements, incapacité à maîtriser ses mouvements) relève du champ médical et plus précisément des études psychopathologiques de l'hystérie.⁴³⁸ En outre, il semble très parlant que dans cette séquence le droit de parole soit délégué au mari, et que toute la scène de la crise est décrite de son point de vue à lui :

Il sentait qu'à tout prix il fallait la redresser, l'apaiser, mais que seul quelqu'un doué d'une force surhumaine pourrait le faire, quelqu'un qui aurait le courage de rester en face d'elle, là, bien assis, bien calé dans un autre fauteuil, qui oserait la regarder calmement, bien en face, saisir son regard, ne pas se détourner de son tortillement. [...]
Mais lui n'aurait jamais la force de le faire. Aussi lui fallait-il contenir cela le plus longtemps possible, empêcher que cela ne sorte, que cela ne jaillisse d'elle, le comprimer en elle, à tout prix, n'importe comment.⁴³⁹

Le texte de Nathalie Sarraute imite ici à merveille la fascination du regard masculin devant le spectacle (essentiellement visuel et théâtral, comme les descriptifs des cas cliniques) que lui offre la

⁴³⁷ Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor - Robert Pinget - Alain Robbe-Grillet - Nathalie Sarraute - Claude Simon*, op.cit., p.52.

⁴³⁸ « Les traits les plus spectaculaires de l'attaque classique étaient la *tétanisation*, accompagnée de *contractures* et de *contorsions*, bientôt suivies de *convulsions*, tremblements et mouvements incontrôlés. » Cf. Jean Decottignies, « L'Hystérique ou la femme « intéressante » : Poétique de la crise » dans *Physiologie et mythologie du « féminin »* / Textes recueillis par Jean Decottignies, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p.14.

Pour plus d'information sur l'imaginaire de l'hystérie féminine voir aussi : Weir Mitchell, *Du traitement méthodique de la neurasthénie et de quelques formes d'hystérie*, Paris, Libraire-éditeur O. Berthier, 1883 ; A. Mairet, E. Salager, *La folie hystérique*, Paris - Montréal, l'Harmattan, 1999 (édition originale 1910) ; Pierre Janet, *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques*, Paris - Budapest - Torino, l'Harmattan, 2004 (édition originale 1893) ; Pierre Janet, *L'état mental des hystériques*, Paris, l'Harmattan, 2007 (première publication 1911) ; Pierre Janet, *Les stigmates mentaux* / Avec l'introduction de Serge Nicolas, Paris, l'Harmattan, 2007 (édition initiale 1893)

⁴³⁹ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit., p.57-58.

conduite de l'hystérique, tout autant que la crainte révérencieuse de l'homme sensé face à cette manifestation immotivée et incontrôlable du psychisme féminin : ces deux traits, la fascination et l'effroi, correspondent à des réactions largement partagées par les scientifiques (de Charcot à Mairé), aussi bien que les littéraires (de Huysmans à Breton).⁴⁴⁰ Au cours de sa propre formation, Nathalie Sarraute s'est vue en effet confrontée à plusieurs reprises à ces idées déjà désuètes des psychiatres, mais figées dans la vulgate de début du XX^e siècle. Elle suit par exemple au Collège de France, en 1924-1925, les cours du Dr Pierre Janet où ces mêmes idées lui sont exposées comme des connaissances scientifiques.⁴⁴¹ Disciple et successeur de Charcot à la Salpêtrière, Janet est dans les années 1920-1930 le patriarche de la psychiatrie française. Alors qu'à partir des années 1910, les études sur l'hystérie sont peu à peu abandonnées par la psychologie et la psychanalyse progressistes, elles sont toujours, à peine transformées, au cœur des nouvelles recherches de Janet sur les mécanismes de la vie intérieure, l'émotivité et les troubles émotifs, volitifs et mnésiques.⁴⁴² Armé du langage médico-légal de l'époque, il cherche à calibrer et à décrire l'ensemble des phénomènes psychiques en commençant par ses formes primitives, subconscientes et prélangagières, et jusqu'aux manifestations les plus complexes de l'intelligence, de la sensibilité, de la mémoire et de la volonté de l'homme. L'objectif de cette entreprise est d'établir les frontières du « normal » dans le domaine de la vie spirituelle et de prouver les dommages que cause toute faculté surdéveloppée, et en particulier une sensibilité trop réceptive et donc sujette aux dérèglements. Aussi n'est-il guère étonnant que la sensibilité artistique devienne la cible préférée de Pierre Janet, puisque selon lui choisir le métier d'artiste revient à encourager ses propres faiblesses et, en un sens, à choisir sa maladie.

C'est justement contre ce rabaissement de l'esprit créateur que s'insurge la narratrice de *Tropismes* lorsqu'elle évoque le professeur de médecine au « petit œil perçant et malicieux » :

Il se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs prétendus miracles, leurs mystères, il expliquait « leur cas ». [...] « Il n'y a rien », disait-il, « vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'aie moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué.⁴⁴³

La destinataire de cette harangue professorale se voit ici doublement humiliée, puisque non seulement on y met en question ses goûts douteux, sinon dangereux, en littérature, mais on la déclare en outre incapable de rien comprendre à ces leçons : « Vous ne pouvez pas plus vous émouvoir que

⁴⁴⁰ A ce sujet voir : Gérard Wajeman, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982.

⁴⁴¹ Pierre Janet, *L'amour et la haine : leçons au Collège de France : 1924-1925* / Avec la préface de Serge Nicolas, Paris - Budapest - Torino, l'Harmattan, 2005 (édition originale 1932).

⁴⁴² Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase : étude sur les croyances et les sentiments : en deux volumes* / Préface de Serge Nicolas, introduction de Charles Blondel, Paris, l'Harmattan, 2009 (édition initiale 1926 et 1928) ; Pierre Janet, *La pensée intérieure et ses troubles : compte-rendu intégral du cours professé par M. Pierre Janet au Collège de France en 1926-1927*, Paris, Editions A.Chahine, 1927 ; Pierre Janet, *Psychologie expérimentale et comparée. Notions générales sur les stades de l'évolution psychologique et le rôle de la force et de la faiblesse dans le fonctionnement de l'esprit : compte rendu intégral du cours professé par M. Pierre Janet en janvier-avril 1926* (fascicules 1, 2, 3, 4 et 5), Paris, Editions A.Chahine, 1926.

⁴⁴³ Nathalie Sarraute, *Tropismes, op.cit.*, p.75-76.

mes filles quand elles reçoivent leurs amies dans le salon de leur mère et bavardent gentiment et rient sans se soucier de ce que je dis à mes malades dans la pièce voisine. »⁴⁴⁴

Ces passages sont extrêmement révélateurs de l'écriture de soi détournée de Nathalie Sarraute, femme-écrivain aux prises avec les pressions d'une société française encore largement conservatrice quant à la répartition des rôles (et des emplois) entre les deux sexes, et fort réticente à admettre pleinement les femmes dans le domaine des activités intellectuelles, artistiques et politiques. Dans la mesure où la voie de la femme de lettres se situe précisément à la croisée de ces trois champs privilégiés, l'accès en est particulièrement difficile à conquérir. La pression directe et vindicative exercée par les institutions sociales, de la famille au système éducatif, suscite chez Nathalie Sarraute une vive protestation contre « l'homme sensé, l'homme normal, l'homme actif, l'homme digne et sain, l'homme fort ». ⁴⁴⁵ Mais la même pression exercée de façon plus discrète par l'intermédiaire des idées toutes faites, des prêts-à-penser et des stéréotypes, des schémas de comportement et des clichés de langage parvient à s'infiltrer jusque dans la conscience protestataire, où elle se manifeste à travers l'image de soi amoindrie, minorée de la femme-écrivain. Ainsi, tout en s'opposant explicitement, à travers les protestations véhémentes adressées dans *Tropismes* au vieux professeur de médecine, à tout rabaissement du travail de l'artiste, Nathalie Sarraute, femme de lettres d'avant-guerre, s'exclut implicitement de cette catégorie et reprend même à son compte les reproches que l'on adresse à l'époque aux femmes dotées d'une sensibilité trop vive et considérées hystériques, orientant parallèlement sa propre démarche créative vers une revendication d'objectivité qui lui permet de se placer hors de portée de telles attaques.

A cet égard, la différence entre les points de vue masculin et féminin sur la psychologie de la créativité est particulièrement spectaculaire. Alors que les écrivains-hommes, d'Alain-Fournier ou Proust aux surréalistes et à leurs divers compagnons de route (tels Leiris, Michaux ou Perec), chantent en chœur les louanges de la sensibilité exclusive de l'artiste⁴⁴⁶, les femmes-écrivains, au contraire, cherchent à minimiser la part du subjectif, de l'émotionnel ou de l'inconscient dans leurs pratiques

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.76.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.77.

⁴⁴⁶ Certains de ces contemporains de Nathalie Sarraute vont jusqu'à théoriser l'importance de la réceptivité particulière du créateur dans la connaissance artistique du monde. C'est notamment le cas de Gabriel Marcel qui, dans un des chapitres de *Du refus à l'invocation*, ouvrage publié une année seulement après *Tropismes*, pose les bases d'une nouvelle philosophie de l'art fondée sur la sensibilité du créateur : « Il est permis de se demander si, comme je l'annonçais, ces vues n'éclaircissent pas en quelque façon indirectement la réceptivité même du *connaître*. Personne, je pense, ne peut plus souscrire à une thèse condillacienne du sensible. Certes, je ne suis, ou du moins je ne me saisis comme étant – qu'à condition de sentir ; et l'on peut admettre aussi que sentir, c'est recevoir ; mais il faudra aussitôt spécifier que recevoir, ici, c'est m'ouvrir, et par conséquent, me donner, bien plutôt que ce n'est subir une action extérieure. Nous rencontrons déjà à ce niveau le paradoxe qui est au cœur de la création proprement dite [...] L'artiste s'apparaît à lui-même alimenté par cela même qu'il tente d'incarner ; en lui se réalise ainsi à la limite l'identification du recevoir et du donner. Mais ceci ne peut s'accomplir que dans la sphère qui est la sienne et qui correspond dans ce registre à l'*area* telle que je l'évoquais en analysant la *chez soi*. Il y a tout lieu de penser qu'il n'existe pas de différence de nature, mais seulement de puissance, entre l'aptitude à sentir et l'aptitude à créer ; l'une et l'autre présupposent l'existence non seulement d'un soi, mais d'un monde où soi se reconnaît, s'exerce, se répand ; monde intermédiaire entre le clos et l'ouvert, entre l'avoir et l'être, et dont mon corps apparaît nécessairement comme le symbole ou le noyau matérialisé. » Cf. Gabriel Marcel, *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1940, p.123-124.

littéraires. Or cette divergence de vues est facile à expliquer : dans le cas de l'artiste-femme, ces composantes irrationnelles de l'acte créateur sont attribuées soit à la suggestibilité, soit à la fragilité émotionnelle de nature hystérique (le fameux « tempérament nerveux ») propres à leur sexe. C'est ainsi que dans la joute qui l'oppose à son haïssable professeur, Nathalie Sarraute finit tout de même par se voir elle-même avec les yeux de ce médecin revêtu de l'autorité de la science. Il en résulte une écriture de soi détournée où le « je » ne peut se raconter que sous le voile de la fiction romanesque.

On remarque au passage que la contribution de Janet à la psychiatrie a été caractérisée par Freud, avec un sens cinglant de la formule, comme une recherche clinique visant à « jeter les bases d'une théorie de la névrose qui coïncide avec la conception du Moyen Age, une fois remplacé le « démon » de l'imagination cléricale par une formule psychologique. »⁴⁴⁷ Mais ceci se trouve déjà bien hors de portée de l'histoire de *Tropismes* et de la première époque de son auteur, que nous avons souhaité retracer ici.

⁴⁴⁷ Sigmund Freud, «Charcot » dans Sigmund Freud, *Résultats, idées, problèmes. I, 1890-1920, op.cit.*, p.72.

DEUXIEME PARTIE

Chapitre 1 :

La réaction du public à l'entrée des femmes-écrivains dans le champ littéraire: réception critique des premiers ouvrages

Dans le présent chapitre, notre attention se portera principalement sur le retentissement qu'ont pu avoir, au sein du lectorat en général et plus particulièrement dans les milieux de la critique, les premières œuvres littéraires de Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute. Dans ce but, nous nous proposons en premier lieu de nous pencher sur un corpus d'articles parus dans la presse ou les revues, afin d'examiner les échos suscités alors par la publication des ouvrages de jeunesse de nos auteurs ; cette démarche nous permettra de dégager les grandes lignes de ces évaluations critiques, et d'en déduire dans quelle mesure, et dans quelles directions, ces avis ont pu à leur tour orienter l'évolution de l'écriture des romancières en question. Il est dommage toutefois que dans le déploiement de cette analyse, nous ayons été amenés à devoir nous contenter des comptes rendus de lecture, essais et articles critiques consacrés aux débuts littéraires de deux seulement des trois figures centrales de notre recherche, à savoir Marguerite Yourcenar et Simone de Beauvoir. En effet, il s'est malheureusement révélé impossible d'adjoindre également à cette partie de nos travaux une étude de la réception de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, texte qui relève pourtant de la même étape inaugurale dans le parcours littéraire de l'écrivain. Cette lacune dans notre analyse résulte du simple fait que ce récit autobiographique de Nathalie Sarraute semble être passé complètement inaperçu au sein des milieux littéraires et du public de l'époque, à l'exception d'un unique compte rendu de Victor Moremans dans la *Gazette de Liège*. Cependant, le silence est rarement neutre, et l'absence est souvent ressentie comme un manque : ainsi, dans son étude fondamentale sur l'esthétique de réception de l'œuvre sarrautienne, Pierre Verdrager nous fait mesurer la dimension « plus que négative », voire « plus que réprobatrice », que pouvait revêtir, dans le cas de Nathalie Sarraute, une telle indifférence silencieuse du public :

[...] pour un auteur qui publie un ouvrage, la limite pertinente n'est pas celle qui sépare les ouvrages dont les critiques sont favorables et les ouvrages dont les critiques sont défavorables, mais celle qui divise ceux dont on dit quelque chose et ceux dont on ne dit rien. L'opposition pertinente, nous le verrons, est moins « pour » ou « contre » que pourquoi y a-t-

il *quelque chose* plutôt que *rien*. Les professionnels du monde littéraire connaissent, mieux que personne, la pertinence fondamentale de cette limite. C'est dans cette optique que J. Lindon (1988) pouvait défendre les prix littéraires, non pour la qualité des sélections, mais pour l'impact en matière de renom. Il devient, par conséquent, tout à fait logique qu'une mauvaise critique soit, à la limite, souhaitable. [...] Tous les professionnels, écrivains, éditeurs et critiques tombent d'accord pour affirmer que la *polarité* (pour/contre) de toute critique compte moins que sa *présence*. D'où le danger de faire reposer une analyse sur une simple opposition du pour et du contre.⁴⁴⁸

On retiendra donc ici la dimension répressive de ce silence des lecteurs, qui nous amènera à nous interroger sur la dynamique même de l'absence ou de la présence des œuvres de femmes-écrivains dans l'histoire de la réception critique.

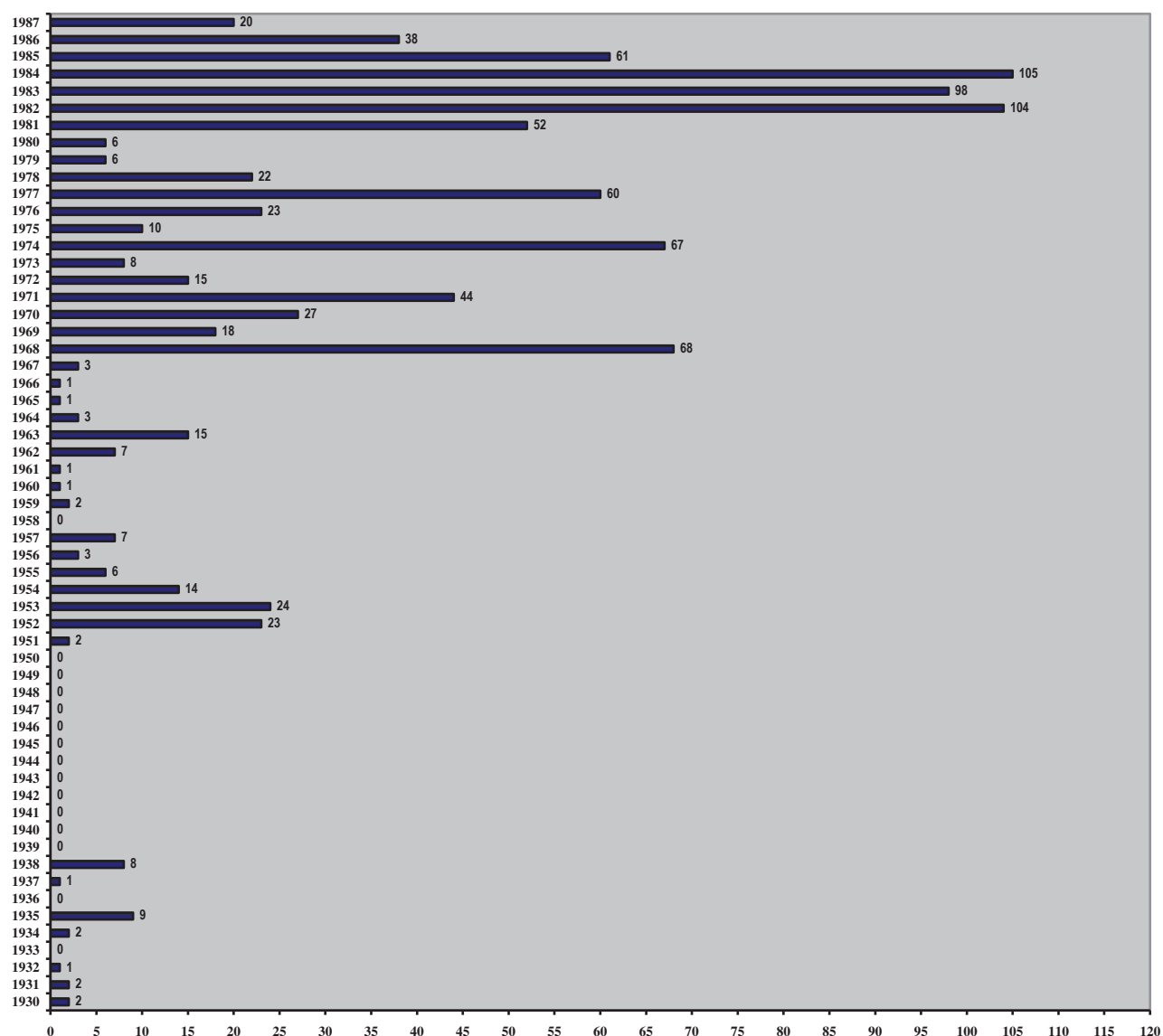
A. La dynamique de la réception critique

Dans le cadre de la problématique que nous venons d'esquisser, notre intérêt pourra s'arrêter sur un premier aspect saillant, qui est bien évidemment celui de l'évolution dynamique de l'attention que la critique veut bien prêter aux ouvrages des femmes-écrivains. Pour mettre au jour, et rendre bien nettes les tendances majeures qui ressortent de cette dynamique, nous présenterons celle-ci sous la forme d'un graphe mettant en relation le nombre d'articles de presse parus avec la chronologie de la carrière littéraire de nos auteurs, de façon à établir un décompte de ces articles pour chaque année écoulée depuis le premier roman publié jusqu'à la mort de l'auteur. En appliquant cette méthode au matériau de l'œuvre de Marguerite Yourcenar⁴⁴⁹, nous obtenons ainsi un tableau très révélateur :

⁴⁴⁸ Pierre Verdrager, *Le sens critique : la réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris - Montréal - Budapest, Harmattan, 2001, p.8-9.

⁴⁴⁹ Nos décomptes se basent sur la bibliographie exhaustive de Marguerite Yourcenar préparée sous l'égide la Société internationale d'études yourcenariennes, et publiée en deux volumes par Françoise Bonali-Fiquet : Françoise Bonali-Fiquet, *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : essai de bibliographie chronologique : 1922-1994*, Tours, Université de Tours, 1994 ; Françoise Bonali-Fiquet, *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : essai de bibliographie chronologique : 1995-2006*, Clermont-Ferrand, SIEY 2007.

■ Nombre d'articles de presse



Présentée sous cette forme, la dynamique de la critique yourcenarienne nous permet d'emblée deux observations intéressantes. En effet, l'une des premières choses que l'on constate dès l'abord lorsque l'on se penche sur l'évolution de la réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, c'est que durant plus de dix ans la figure de l'écrivain semble se dérober complètement à la conscience des lettrés, disparaître en quelque sorte ou à tout le moins se faire évanescence dans le champ de l'attention critique. De fait, cet effacement de l'auteur, ce retrait du domaine public, intellectuel et littéraire résulte d'une longue période où l'écrivain semble s'abstenir de toute création artistique : entre *Le Coup de grâce* de 1939 et les *Mémoires d'Hadrien* de 1951 (achevé en 1949, si l'on en croit les assurances de l'auteur) Marguerite Yourcenar ne livre au public que quelques remaniements de sujets classiques,

adaptés pour des théâtres amateurs américains.⁴⁵⁰ Ainsi, à l'exception de ces pièces, Marguerite Yourcenar semble garder, en tant qu'écrivain, un silence absolu tout au long de ces douze années.⁴⁵¹ De plus, sa réapparition dans la sphère des lettres françaises s'accompagne d'un brusque changement de style : des romans-confidences construits autour des monologues intérieurs de leurs personnages centraux, elle passe en effet sans transition à des romans de reconstitution historique qui peignent de vastes panoramas des us et coutumes de l'époque.

Or, fait surprenant que l'on remarquera pourtant sans peine, la carrière littéraire de Simone de Beauvoir et de Nathalie Sarraute semble se conformer à une loi de développement tout à fait analogue. En effet, Simone de Beauvoir écrivain se tait longuement entre *Tous les hommes sont mortels* (1946), dernier exemple chez elle d'une écriture autobiographique qui reprend et condense, en les attribuant à un personnage-support, ses propres idées et obsessions, et *Les Mandarins* de 1954, roman qui déroule un vaste panorama de l'esprit du temps d'après-guerre en Europe et aux Etats-Unis. De la même façon, neuf années de silence séparent *Tropismes* de Nathalie Sarraute, une forme de confession autobiographique dont la protagoniste n'est pas nommée, du *Portrait de l'inconnu*, qui se veut une version moderne de l'*Eugénie Grandet* balzacienne et qu'un Roland Barthes aurait pu en toute rigueur compter parmi les exemples de la « littérature littérale » du milieu du siècle dernier. Il est donc frappant que dans les trois cas, l'on puisse constater un blanc, un creux d'à peu près dix années qui vient rompre la continuité de la création littéraire de nos auteurs. Cette parenthèse dans leurs parcours artistiques respectifs succède pour chacune d'elles à la période des romans pleinement personnels, en grande partie autobiographiques, dont la réception critique était retenue voire condescendante ; et elle ouvre la voie à une nouvelle période de leur écriture, où toute trace du moi auctorial est désormais soigneusement évincée.⁴⁵²

⁴⁵⁰ *La Petite Sirène* résulte d'une commande d'Everett Austin, ami de l'écrivain et directeur du musée de Hartford, tandis que les deux autres pièces (*Le mystère d'Alceste* et *Electre ou la Chute des masques*) sont des réinterprétations modernes de trames mythologiques grecques, dont le ton fait penser à une tentative de suivre la piste esquissée par le succès des *Mouches* de Jean-Paul Sartre.

⁴⁵¹ Il est significatif que l'écrivain elle-même s'efforce d'oblitérer le caractère insolite de son retrait en le présentant comme une pause naturelle, comparable au repos hivernal de la terre : « Je m'occupais d'autres choses. Les gens se creusent la tête sur le problème de Rimbaud : pourquoi est-il parti ? Je le comprends très bien. Il avait écrit un certain nombre de choses; il ne s'est peut-être pas dit : « Je n'écrirai plus jamais. » Mais il s'est engagé dans les affaires et les voyages, d'abord en Grèce, ensuite en Ethiopie, je le comprends. C'était dans sa vie un nouveau chapitre. Et je comprends aussi que Racine ait cessé tout à coup d'écrire des tragédies, et peut-être n'y ait même plus guère pensé. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.130-131.

⁴⁵² Les dix années d'effacement du champ littéraire, et la transformation radicale du style des femmes-écrivains qui y fait suite, semblent avoir été préparés de longue date par certaines œuvres intermédiaires, rédigées entre les deux périodes, qui représentent, de l'aveu même des auteurs, une tentative de produire des textes au goût du jour. Simone de Beauvoir, par exemple, ne qualifie pas autrement les deux romans (*Le Sang des autres* de 1945 et *Tous les hommes sont mortels* de 1946) dans lesquels elle s'attache à donner une version stylisée des thèses existentialistes, et qu'elle rédige après les échecs successifs de ses autobiographies détournées (*Anne ou la Primauté du spirituel* et *L'Invitée*) et son retour à la création littéraire avec *Les Mandarins*. Dans le cas de Marguerite Yourcenar, on observe pareillement plusieurs tentatives de se conformer soit à la mode littéraire de son temps (*La Nouvelle Eurydice* de 1931, qui imite le roman proustien, sans toutefois approcher le succès de ce dernier), soit aux goûts de lectorats moins exigeants (les *Nouvelles orientales* de 1938, qui propose aux lecteurs un recueil de fables exotiques destinées à impressionner le public, comme une version française des *Histoires comme ça* et des *Contes des Indes et d'ailleurs* de Rudyard Kipling ou des récits de voyage en Orient d'un Edward Morgan Forster). C'est d'ailleurs un fait tout à fait éloquent que ces deux tentatives de séduction du lectorat fassent précisément suite à la parution (et à l'échec) de deux de ses autobiographies détournées les plus intimes (*Alexis ou le Traité du vain combat*, passé presque inaperçu en 1929, et les *Feux* en 1936), livres considérés comme manqués aux yeux des contemporains.

Cette régularité surprenante, ce parallélisme dans la démarche artistique de trois femmes-écrivains pourtant si manifestement dissemblables dans leurs projets littéraires nous amène à nous interroger sur la nature et le rôle de cette éclipse dans leurs carrières respectives. En outre, le fait que leur écriture subisse des modifications fondamentales à l'issue de cette décennie de silence nous invite à envisager cette période de retrait comme le temps d'un repli sur soi consacré à chercher ou à inventer une nouvelle langue et de nouveaux moyens d'expression. Par conséquent, il serait tentant de mettre cette évolution stylistique en relation avec la nature et le caractère des réactions exprimées par la critique face à leurs œuvres de jeunesse et, notamment, avec la réserve prudente dont la société française semblait témoigner à leur égard. Ainsi, en comparant les directions prises au cours de cette évolution avec les reproches émis par la critique au sujet des œuvres antérieures de nos trois auteurs, il sera sans doute possible de déterminer dans quelle mesure cette recherche d'une nouvelle identité scripturale a pu être conditionnée et/ou provoquée par l'accueil qui leur avait été réservé plus tôt. La mise en place d'une telle étude comparative occupera donc la première partie du présent chapitre.

Seconde observation : cette visualisation graphique de l'intérêt manifesté par le public français envers Marguerite Yourcenar et son œuvre met clairement en évidence l'existence de trois phases distinctes dans la réception de ses écrits :

1) On voit en effet sur ce graphe que même d'un point de vue strictement quantitatif, la période des autobiographies détournées est celle qui éveille le moins l'intérêt du public (moins de trois critiques par an au cours de dix premières années de la carrière littéraire de Marguerite Yourcenar).

2) Toujours dans cette optique purement quantitative, on décèle aisément une strate médiane dans l'attention que le lectorat porte à l'écrivain, qui débute immédiatement après ses dix années de silence, et coïncide précisément avec la période d'écriture objective (dans le cas de Marguerite Yourcenar, des *Mémoires d'Hadrien* de 1951 à *L'Œuvre au noir* de 1968) pour déboucher directement sur le premier témoignage de reconnaissance de la part d'institutions officielles (l'attribution du prix Femina en 1968 et l'admission à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1970) et sur le tournage des premiers émissions et documentaires ouvertement autobiographiques.⁴⁵³

3) Finalement, la troisième phase de réception correspond à la période où, même si elle ne publie rien de nouveau à ce moment précis, la femme de lettres ne sort plus jamais du champ d'intérêt médiatique. Dans la carrière de toutes les trois femmes-écrivains cette dernière phase coïncide *grosso modo* avec une période de rédaction d'autobiographies revendiquées comme telles, accompagnées par la publication de divers autres ego-documents (entretiens, souvenirs, correspondance, brouillons et œuvres inédites).

Cependant, le graphe démontre clairement que la césure principale est celle qui se dessine entre, d'une part, le temps de l'écriture autobiographique déguisée, suivi par une décennie d'éclipse

⁴⁵³ Il s'agit notamment des entretiens de Marguerite Yourcenar avec Patrick de Rosbo pour Radio-France en septembre 1970, et de l'interview avec Matthieu Galey pour l'ORTF en 1972 : ce sont là deux événements significatifs dans le parcours de femme-écrivain en ce qu'ils indiquent un retour aux sujets personnels après plus d'une décennie marquée par le choix d'une écriture ostensiblement objective aux aspirations universalistes.

volontaire, et, d'autre part, la période marquée par une écriture aux aspirations objectives, puis un peu plus tard par la reprise des sujets autobiographiques, mais sans se départir cette fois de la distance et de la neutralité de représentation objective acquises entretemps. Ce clivage essentiel est rendu manifeste, sur notre graphe, par l'évolution de l'écho que rencontrent les ouvrages de nos auteurs auprès du public et de la critique : écho qui reste fixé à un niveau extrêmement modeste tout au long de la première période de leurs carrières respectives, avant que leurs œuvres n'éveillent enfin une attention et un intérêt bien plus soutenus dans la suite de leur parcours.

Ainsi, tout comme c'était le cas chez Marguerite Yourcenar, la bibliographie de Simone de Beauvoir⁴⁵⁴ nous permet de déceler un même schéma quadripartite : aux autobiographies détournées de jeunesse, que la critique commente avec négligence et qui semblent passer presque inaperçues, succèdent là aussi huit années d'abstention de toute tentative littéraire, avant un retour à la littérature dans un nouvel emploi, celui d'une romancière tissant de vastes panoramas sociaux qui lui valent aussitôt un Prix Goncourt (la plus haute distinction littéraire française, qu'elle reçoit en 1954 pour *Les Mandarins*) ; enfin, dans sa dernière période, Simone de Beauvoir publie une autobiographie qui prend la forme d'un long «roman-feuilleton» en six volumes (1958-1974), que la société française semble désormais attendre et suivre avec attention.

On peut poser les mêmes jalons dans le parcours littéraire de Nathalie Sarraute : neuf années de silence suivent les confidences autobiographiques de *Tropismes*, texte largement négligé, sinon omis, par ses contemporains ; ensuite, l'écrivain livre une série de romans autoréflexifs qui prennent de plus en plus ouvertement pour thème l'écriture elle-même et sa matière référentielle, et qui semblent remporter une adhésion croissante du lectorat à mesure que la mise en scène par Nathalie Sarraute d'un travail d'analyse de la langue et du langage gagne en intensité : *Les Fruits d'Or*, par exemple, qui constituent le premier récit que Nathalie Sarraute centre exclusivement sur l'analyse du champ littéraire, a rapporté à son auteur le Prix International de littérature en 1964. Puis, finalement, la publication d'*Enfance*, en 1983, vient redonner à l'autobiographe désormais octogénaire une place centrale au foyer des regards et de l'intérêt du public français de l'époque.⁴⁵⁵

Ainsi, la façon dont les démarches littéraires de nos trois auteurs semblent se développer selon des structures parallèles, et celle dont elles réagissent à l'accueil de leurs ouvrages par la critique de l'époque nous semblent suffisamment similaires pour nous inciter à analyser le succès renouvelé de ces trois femmes-écrivains lorsqu'elles reviennent à la littérature et y font en quelque sorte leur « second début » comme le résultat d'une prise en compte des exigences du champ littéraire en vue de s'y assurer une visibilité plus importante. Pour vérifier cette hypothèse, nous interrogerons, dans la

⁴⁵⁴ *Simone de Beauvoir: a Bibliography* / Comp. by Joan Nordquist, Santa Cruz, Reference and research services, 1991.

⁴⁵⁵ *L'Arc* d'Aix-en-Provence lui consacre un numéro homonyme en 1984 ; les lettrés collaborent sur la publication d'un ouvrage collectif *Aujourd'hui Nathalie Sarraute* / Sous la direction de Serge Fauchereau, Paris, Temps actuels, 1984 ; toujours en 1984, Isabelle de Vigan interviewe l'écrivain et réalise pour France 3 l'émission *Nathalie Sarraute : écrivain des mouvements intérieurs*.

deuxième partie de ce chapitre, la réaction des critiques face à la réapparition sur la scène littéraire de nos trois écrivains au tournant des années 1940-1950, en prêtant attention, plus particulièrement, à la façon dont ces critiques apprécient l'abandon des thèmes intimes ou personnels au profit d'une écriture dépouillée de toute trace explicite de subjectivité ou d'ancrage biographique de l'auteur.

Toutefois, avant de pouvoir nous consacrer à cette étude de la réception critique de nos auteurs, il nous paraît indispensable d'évoquer l'ambiguïté fondamentale qui sous-tend la réception des textes produits par les femmes-écrivains de l'époque. En effet, si les comptes rendus de lecture tout comme les articles de presse généraux qui leur sont alors consacrés témoignent d'un réel intérêt du public à leur égard, ils laissent également transparaître une certaine volonté d'accentuer le caractère insolite de l'écriture féminine, ce qui revient à placer d'une certaine façon les femmes hors du domaine de la Littérature avec un grand L et, par conséquent, à se dispenser d'un examen attentif de leurs textes.

Cette dimension singulière de l'intérêt porté par leurs contemporains aux auteurs féminins trouve une brillante illustration dans l'attitude qu'adopte, à l'égard de Marguerite Yourcenar, un Edmond Jaloux, qui fut par ailleurs le premier et le plus fidèle à défendre de l'œuvre de l'écrivain. Membre de l'Académie française, officier de la Légion d'honneur, Jaloux est alors un critique de tout premier plan, et une figure majeure des *Nouvelles littéraires*⁴⁵⁶ ; or, durant toute la période d'avant-guerre, Jaloux demeure presque seul à remarquer les textes de Marguerite Yourcenar, qu'il commente régulièrement dans la revue où il est chargé de rubrique. Jaloux était en effet tombé un peu par hasard sur les premières publications de l'écrivain alors qu'il se trouvait encore à Lausanne, où il avait la charge d'une mission littéraire au nom du gouvernement français à l'époque où la jeune Yourcenar y passait de longs séjours au chevet de son père malade ; dès lors, ce critique réputé n'allait plus jamais cesser de suivre de près le travail de l'auteur. Il n'était pas rare qu'Edmond Jaloux, qui saluait d'un ou de plusieurs articles la parution de chaque livre de Yourcenar, se trouvât ainsi être le seul à s'exprimer au sujet de tel ou tel ouvrage. Christian Murciaux, un de ses proches disciples, souligne d'ailleurs, lorsqu'il évoque quelques souvenirs de son ami défunt, l'attention inhabituelle que l'influent critique portait à Marguerite Yourcenar :

Ce mandarin à cheveux blancs faisait à petites phrases désabusées le bilan de notre littérature. Comme s'il savait le peu de temps qui lui restait, les quelques mois qui le séparaient à peine de la mort, il examinait et rejetait sans pitié les gloires d'hier et celles d'aujourd'hui. Il se tournait vers ces isolés, ces faux amateurs qui de tout temps ont préparé l'avènement de nouvelles formes d'art.

Je songeais à l'écrivain dont Jaloux m'avait, par ses feuilletons, révélé l'œuvre quand j'étais encore un lycéen : « Marguerite Yourcenar ? » Le visage de Jaloux, ce visage amer de changeur penché sur des pièces fausses et de monotones verroteries, s'éclaira.

Oui, dit-il avec une sorte d'impatience, que devient-elle ? »⁴⁵⁷

Pourtant, comme le montre très bien Christian Murciaux, la question ouverte « Que devient-elle ? », sur laquelle se clôt la réplique de Jaloux, ne devait guère constituer pour lui la marque d'une

⁴⁵⁶ Pour plus d'information voir : Jack Kolbert, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, Genève, Editions Droz ; Paris, Minard, 1962.

⁴⁵⁷ Christian Murciaux, « D'Alexis à Hadrien » dans *La Table Ronde*, août 1952, n°56, p.144.

interrogation véritable. Pour Jaloux, en effet, cette question semblait avoir été résolue *a priori* et sur un plan plus général, générique même, depuis fort longtemps. De fait, dans *Essences*, son recueil de « pensées » à la manière de Pascal, Jaloux avait clairement exprimé son point de vue sur les capacités créatrices féminines en littérature : « L'homme apparaît-il aux femmes ? Je n'ai jamais pu le savoir. Cependant la littérature féminine n'a jamais créé une figure virile capable de devenir légendaire. »⁴⁵⁸ Ainsi, l'intérêt qu'il témoigne à Marguerite Yourcenar se double au fond d'une dévalorisation aussi sèche que péremptoire de l'idée même d'une femme-écrivain, dévalorisation qui précède dans le regard du critique la prise en compte de toute réalisation concrète de l'auteur. Ainsi, d'une façon étonnante et paradoxale, même dans l'esprit du critique le plus dévoué à son œuvre, le destin de Marguerite Yourcenar en tant que femme de lettres restait pour une large part prédéterminé par son appartenance au sexe faible. De la sorte, visiblement, le type de critique littéraire pratiqué par Jaloux remplissait, lorsqu'il s'agissait d'aborder la question des femmes-écrivains, une fonction double : en effet, si elle permettait bien de faire entrer les auteurs féminins dans le champ littéraire, cette démarche d'insertion s'accompagnait d'une exclusion en apparence plus subtile, mais non moins cruciale.

Ces réserves faites, nous pouvons à présent tenter de repérer les leitmotifs qui reviennent le plus souvent dans les critiques adressées aux textes issus de la première période d'activité littéraire des femmes-écrivains qui font l'objet de notre étude, ces textes précisément que nous réunissons ici sous la dénomination d'« autobiographies détournées ».

B. La réception des autobiographies détournées de la première période

a) Une femme qui écrit : singularité insolite, inconvenante, incongrue

L'examen que nous venons de faire du cas de Jaloux rendra moins surprenant le constat qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, nombre de critiques s'étonnent encore de voir des femmes écrire de la littérature sérieuse. Dans la conscience l'époque, une dimension d'imposture s'attache encore de façon très aiguë à la position des femmes-écrivains dans ce domaine traditionnellement masculin. L'habitude même de regrouper ensemble les auteurs féminins les plus dissemblables lorsque l'on veut présenter un panorama de la littérature contemporaine montre en effet très nettement que dans l'imaginaire du temps, le critère du sexe s'avère plus important pour structurer le champ littéraire que celui du style. Ce dernier ne reprend son rôle au premier plan que lorsqu'il s'agit d'interpréter et de classer les textes d'écrivains hommes comme de bien entendu, le sexe de l'auteur ne semble pas constituer un critère pertinent en soi. Ainsi, lorsqu'il dresse le bilan des nouveautés littéraires de l'année 1947, le critique Robert Kemp réunit sous la même rubrique Simone de Beauvoir, Suzanne Roland-Manuel et Danielle Roland pour constater avec étonnement :

⁴⁵⁸ Edmond Jaloux, *Essences*, Paris, Plon, 1952, p.82.

Des quoi s'agit-il ? De nous apprivoiser, peut-être, à la tristesse de ce temps, en la rendant, par l'étude de ses modalités et de ses nuances, curieuse, intéressante. De transformer doucement les lecteurs de romans en étudiants de nosologie humaine. [...] Les femmes, jadis créatrices d'illusion, nos fées, nos consolatrices, excellent depuis quelques mois dans le roman fuligineux ; elles professent l'amertume. En voici trois : l'une le long de six siècles d'histoires, constate la vanité des tentatives généreuses, le travail de Pénélope de notre race, qui ne finira jamais sa tapisserie ; une autre, examinant à la loupe l'âme d'une femme séduisante, y découvre délicatement, des monstruosité écoeuvantes ; la dernière, la plus profondément troublée, s'abandonne à je ne sais trop quels rêves à la fois poétiques et sordides, les noue et s'y étrangle presque sans s'en apercevoir. La doctrinaire, observatrice, l'hallucinée. Mme Simone de Beauvoir écrit *Tous les hommes sont mortels* ; Mme Suzanne Roland-Manuel, *Le Trille du diable* ; Mme Danielle Roland, *Les Volets fermés*. Ce ne sont point des meringues ! C'est du jus d'aloès.⁴⁵⁹

Il semble évident que la seule chose qui constitue ici une base commune pour réunir ces trois romans, si différents l'un de l'autre, est l'idée traditionnelle d'une femme de lettres toujours imaginée sous les traits d'une belle conteuse capable de broder des récits divertissants, à la façon, sinon d'une baronne d'Aulnoy, tout au moins d'une George Sand ou d'une Delphine de Girardin. La faillite de cette vision désuète, où les femmes-écrivains restent vouées à une littérature purement récréative, semble désorienter et déranger le critique⁴⁶⁰, et ce malaise, ou cette incapacité, à envisager une femme dans un rôle d'écrivain sérieux, se manifeste à travers la nette inaptitude de Robert Kemp à laisser de côté ses idées reçues et à aborder l'œuvre de Simone de Beauvoir dans sa pure matérialité textuelle. Son opinion surannée de l'auteur féminin semble ainsi rester sous-jacente tout au long du compte-rendu qu'il consacre au roman de Simone de Beauvoir. Le critique peut bien prétendre avoir déjà corrigé l'horizon d'attente traditionnel à l'égard d'une femme-écrivain (« On n'attendait pas de douceurs, de gâteries, de Mme Simone de Beauvoir »), son résumé du roman n'en suggère pas moins clairement qu'il ne peut s'empêcher de garder à l'esprit l'idée des romans à l'eau de rose. Ainsi, aux yeux de Kemp, les péripéties sentimentales qui constituent le mince encadrement du roman, et qui en réalité sont entièrement au service du développement narratif principal, suffisent pour interpréter l'ensemble du texte comme un roman d'amour qui échouerait précisément là où la femme-écrivain s'efforcerait de donner à ce genre féminin *par excellence* un air de fausses profondeurs existentielles :

Et voici son fantasque récit. Une belle comédienne, orgueilleuse, avide de vivre, égoïste, rencontre, en tournée, dans un hôtel, un être bizarre, qui dort beaucoup, ne mange guère ; triste et belle figure. Cet énigmatique l'attire. Elle le recueille, tente en vain de l'obliger à une activité spirituelle. Il prétend, comme Cagliostro et Saint-Germain, avoir vécu des siècles. Un peu d'amour, le don de Régine, a semblé le ranimer, éclaircir sa mélancolie. Il y retombe, s'enfuit. Elle le rejoint et obtient enfin le récit de ses six siècles d'existence. Ce prologue est d'un joli accent, romantique sans vieilleries ; avec des ardeurs, des sursauts, des énervements à la Chopin. Et nous arrivons aux chroniques, qui, je l'avoue, sont moins grisantes...⁴⁶¹

La perspective adoptée ici par Robert Kemp témoigne avec éloquence de la difficulté que représentait pour la critique de l'époque la nécessité nouvelle d'envisager qu'une femme puisse également tenir un emploi d'écrivain sérieux.

⁴⁵⁹ Robert Kemp, « La vie des livres. Prismes sombres » dans *Les Nouvelles littéraires*, 1947, n°1014, p.11.

⁴⁶⁰ « On n'attendait pas de douceurs, de gâteries, de Mme Simone de Beauvoir, championne de l'existentialisme. Mais on n'attendait pas d'elle, non plus, cette longue fresque historique, ces lambeaux épars d'une légende des siècles, en prose. Dans un langage qui n'alerte aucune pudeur, un style de chroniqueur sévère, elle s'applique à démontrer [...] ». Cf. *Ibid.* p.11.

⁴⁶¹ *Ibid.* p.11.

b) Le caractère secondaire de la création féminine

Un autre motif récurrent des critiques adressées aux femmes-écrivains concerne le supposé manque d'originalité qui caractériserait leurs textes. De fait, les points forts de leurs ouvrages sont systématiquement attribués aux emprunts qu'elles auraient effectués, en écrivains apprentis, dans les idées, sujets et techniques de leurs maîtres.⁴⁶² A cet égard, le sort le plus regrettable échoit à Simone de Beauvoir, éternel deuxième violon dans l'orchestre existentialiste. D'emblée, il nous semble important de mettre en relief le fait qu'aux yeux des critiques, Simone de Beauvoir ne vient pas seulement en *deuxième* position après Sartre ou auprès de lui, mais elle est également d'un ordre *secondaire* par rapport à son compagnon. Or, dans l'imaginaire collectif de l'époque, cette inégalité de perception entre les deux auteurs repose moins sur l'analyse comparée de leurs œuvres respectives que sur l'image traditionnelle du couple. C'est pourquoi l'on ne doit pas être trop surpris de voir foisonner, lorsque le discours critique cherche à caractériser le rôle de femmes-écrivains dans la vie littéraire et culturelle, les métaphores du foyer familial. Ainsi, par exemple, Claude de Fréminville décrit-il l'œuvre de Simone de Beauvoir comme « une brochure de propagande ou de vulgarisation à la maison »⁴⁶³ de Sartre. On reconnaît ici un modèle fort ancien, et bien connu, où les femmes-écrivains sont les pourvoyeuses, auprès d'un public moins sophistiqué, d'une version populaire, secondaire, de la « haute » culture intellectuelle et artistique.⁴⁶⁴

De ce point de vue, la démarche herméneutique de la critique française face à Simone de Beauvoir est en elle-même suffisamment révélatrice. En effet, pour arriver à l'œuvre de Simone de Beauvoir en tant que telle, il faudrait d'abord, selon certains critiques, pouvoir en soustraire les effets d'écriture de Sartre : « Je crois que pour comprendre Simone de Beauvoir il faudrait l'écarter de l'ombre envahissante de Jean-Paul Sartre. Ce n'est pas facile. »⁴⁶⁵ Autrement dit, le détour par un tiers devient un lieu commun de la critique lorsqu'il s'agit d'approcher la question de l'écriture au féminin. Ainsi, dans le cas de Simone de Beauvoir, tout ce qui l'apparente à Sartre est automatiquement considéré comme ayant été approprié des écrits de ce dernier, ou inspiré par eux :

Pour une morale de l'ambiguïté, exposé avant la lettre de ce que peut être une morale fondée sur l'ontologie de l'*Être et le Néant*. *Le Deuxième Sexe* – où il est avancé que la condition féminine est avant tout le reflet d'une illusion sociale volontaire. Le thème doit ici être mise [sic !] en parallèle avec celui de Sartre sur le problème juif, le problème noir et la morale du voleur (*Jean Genet*) ; Simone de Beauvoir l'expose avec une abondance un peu diffuse qui fait d'ailleurs regretter l'éblouissante sécheresse de Sartre.⁴⁶⁶

⁴⁶² La réputation d'éternelle débutante qui poursuit la femme-écrivain de l'époque est illustrée avec force par le compte rendu que consacre Yves Bonnet à la première des *Bouches inutiles* de Simone de Beauvoir au Théâtre des Carrefours. En jouant sur la réversibilité des métaphores de l'enseignement et de l'apprentissage, le critique s'y délecte en effet à peindre le portrait de la femme de lettres en jeune ingénue, figure primesautière et manquant de profondeur. Cf. Yves Bonnet, « Jeune agrégée de philosophie de Beauvoir va présenter sa première pièce » dans *Le Soir*, 13 octobre 1944.

⁴⁶³ Claude de Fréminville, « Note sur les trois œuvres de Simone de Beauvoir » dans *Renaissances*, décembre 1945, n°17, p.44.

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet : *La Nouvelle Critique*, décembre 1964 - janvier 1965, n°161-162 (« Les intellectuelles ») ; *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui* / Sous la direction de Michel Leymarie, Jean-François Sirinelli, Paris, PUF, 2003.

⁴⁶⁵ Girard Gaillet, « La Relève littéraire : Christian Murciaux, Simone de Beauvoir, Francis Ambrière, Marc Blancpain » dans *Hommes et mondes*, mai 1951, n°58, p.745.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p.746.

De telles « mises en parallèle » sont d'autant plus parlantes qu'elles prennent paradoxalement place au sein d'un article qui se donne par ailleurs comme but principal de détacher la silhouette de la femme-écrivain de l'iconographie canonique de Sartre en gloire. Au vrai, l'article de Gaillet semble démontrer que même l'intention la plus ferme de mettre un terme aux parallélismes réducteurs entre Simone de Beauvoir et Sartre ne saurait en fin de compte donner lieu qu'à une nouvelle prolifération de ces rapprochements et analogies, qui se trouvent ainsi perpétués au moment même où le critique s'attache délibérément à dénoncer leur insuffisance pour l'analyse de textes beauvoiriens :

Cela veut dire que le roman est en réalité pour Simone de Beauvoir une autre forme, aussi concrète, de l'aventure métaphysique.
Pour Simone de Beauvoir comme pour Jean-Paul Sartre...
Mais la réussite de l'un est écrasante pour l'autre.⁴⁶⁷

D'une façon parallèle, la question de la relation avec Sartre se révèle tout aussi délétère lorsque l'on se penche sur la réception critique des textes de Nathalie Sarraute ; dans ce cas, il a suffi pour cela que Sartre soutienne les débuts littéraires de l'écrivain avec l'ardeur et l'énergie qui lui étaient propres. Ainsi, dans un article auquel il donne un titre éloquent, « Deux enfants de Jean-Paul Sartre », Roger Nimier déclare-t-il Nathalie Sarraute victime d'une dévotion excessive envers les dogmes sartriens, que Sarraute se serait efforcée de transposer sur le plan de l'énoncé romanesque :

Malheureusement, ce roman est d'une pâte si fluide, si molle, si traînante, qu'on en est rapidement écœuré. Sans doute cette mollesse était-elle voulue par l'auteur. Tel était son parti pris, mais il ne lui a que trop bien convenu. L'indécision essentielle de la conscience, dont parlait Sartre, trouve ici une illustration accablante. Voulant montrer un personnage qui s'ennuie, elle a ennuyé. Voilà une fidélité romanesque excessive.⁴⁶⁸

Si l'on peut considérer que Simone de Beauvoir ou Nathalie Sarraute souffrent ainsi, logiquement pour ainsi dire, de leur proximité biographique avec un Sartre alors au zénith de sa gloire, force est toutefois de constater que la question de la réception de l'œuvre yourcenarienne donne lieu à un constat identique : Marguerite Yourcenar doit en effet faire face au même reproche d'une écriture qui serait avant tout imitative et qui s'inscrirait, prudemment et bien sagement, dans le sillage des grands écrivains du passé. Nous nous contenterons ici de citer à titre d'exemple un article que Paul Morand consacre à la parution d'*Alexis*. Sa critique s'ouvre en effet sur la diagnostique suivante : « Pour être pénétré de l'influence de Gide dans l'inspiration, la manière et la forme, ce livre n'est pas moins remarquable. »⁴⁶⁹, et se conclut avec la prescription du traitement recommandé : « Ainsi, l'immoraliste Alexis est à sa manière un profond moraliste. Il faut ranger ce petit livre plein de suc dans un coin choisi de la bibliothèque, entre Helvétius et l'auteur des *Nourritures terrestres*. »⁴⁷⁰ Il ne s'agit pas là d'une occurrence isolée : au-delà de son caractère singulier, le point de vue de Morand se révèle indissociable de tout un corpus critique contemporain qui esquisse une lecture des femmes-écrivains

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.746.

⁴⁶⁸ Roger Nimier, « Deux enfants de Jean-Paul Sartre : Nathalie Sarraute : Martereau (Gallimard).- Georges Hyvernaud : Le Wagon à vaches (Denoël). » dans *Carrefour*, 26 août 1953, n°467, p.9.

⁴⁶⁹ Paul Morand, « Alexis ou le Traité du vain combat, par Marg. Yourcenar (Au Sans-Pareil) » dans *Le Courrier Littéraire*, avril-juin 1930, n°15, p.158.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p.158.

sous le sceau du palimpseste, suggérant ainsi que la production textuelle de l'auteur féminin ne saurait s'envisager que sous l'angle du travail de prédécesseurs masculins, dont elle tirerait tout à la fois sa légitimité, sa raison d'être et son statut irrémédiablement mineur :

Le personnage, ni son évolution n'ont rien de nouveau ; vous avez lu cent fois le portrait de ce jeune homme trop sensible, élevé par des femmes, dans une demi-solitude, et qui devient presque un malade, par excès d'imagination et d'émotivité, vous l'avez lu cent fois, parce que cette éducation-là est celle qui fait le plus de poètes et de rêveurs. L'*Alexis* de Mme Yourcenar ressemble ainsi à Thomas de Quincey et à Chateaubriand, à Pierre Loti et à Barrès, et il évoque les traits de Dominique, de Niels Lyhne, du Michel, d'André Gide, de bien d'autres encore. Mais qu'importe la nouveauté du thème ? Ce sont toujours les mêmes qui servent. Mme Yourcenar a su du moins renouveler puissamment son sujet et lui donner un accent tout personnel.⁴⁷¹

De la sorte, il est assez fréquent dans le discours critique de cette époque de voir la femme-écrivain reléguée en toute dernière place à la suite d'une longue liste de prédécesseurs plus ou moins illustres. On aurait tort de méconnaître ou de sous-estimer la redoutable efficacité rhétorique d'un tel procédé, surtout lorsqu'il s'agit précisément d'évaluer l'originalité d'une démarche littéraire.

c) Une logique bien chancelante

Par ailleurs, la critique de l'époque tend à souligner avec insistance l'inaptitude supposée des romancières à développer le système de raisonnement cohérent dans lequel s'étaient distingués les auteurs majeurs de la langue française (qu'il s'agisse de Balzac, Zola, Proust ou Valéry). Les femmes-écrivains se voient ainsi ostensiblement enfermées dans un domaine à part, qui exigerait moins l'esprit robuste d'un philosophe, d'un psychologue ou d'un analyste que des qualités, supposément plus simples, de fin diseur ou de bon styliste. Ainsi Claude de Fréminville passe-t-il en revue les différents genres auxquels s'exerce Simone de Beauvoir (roman, essai, théâtre) pour comparer son habileté d'écrivain dans chacun d'eux. Le bilan de son examen est catégorique et fortement prescriptif :

Telle est, très rapidement étudiée, l'œuvre de S. de Beauvoir, il y a une immense différence de qualité entre le roman d'une part et, pour des raisons différentes, la pièce et l'essai. Souhaitons que S. de Beauvoir sache choisir d'être uniquement la merveilleuse romancière qu'elle est. Il ne lui sera déjà pas facile d'écrire un nouveau roman aussi bon que le « Sang des autres » et cette difficulté-là pourrait bien lui suffire.⁴⁷²

Or, il faut bien comprendre qu'aux yeux de Fréminville, ces genres ne se valent pas mais s'inscrivent dans une stricte hiérarchie en fonction de leur capacité propre à transcrire la dimension eidétique de la pensée de l'auteur sous une forme artistique où elle puisse s'articuler avec netteté à travers un langage imagé : « Puisque la valeur d'un style ne suffit plus, de nos jours, à faire d'un honnête homme un écrivain, mais qu'il faut encore que celui-ci serve de voyageur de commerce à quelque système, on nous excusera à ne pas nous attarder à reconnaître que Simone de Beauvoir écrit bien et l'on nous permettra d'aller tout de suite au point faible de son argumentation. »⁴⁷³ Dans cette

⁴⁷¹ Edmond Jaloux, « Epilogue de la vie amoureuse, par Abel Hermant (*Flammarion*). – Alexis, ou le Traité du vain Combat, par Marg. Yourcenar (*Au Sans-Pareil*). » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 26 avril 1930, n°393, p.3.

⁴⁷² Claude de Fréminville, « Note sur les trois œuvres de Simone de Beauvoir », *op.cit.*, p.49.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.44.

perspective, son analyse critique de l'œuvre de Simone de Beauvoir se borne à comparer la façon dont une même pensée de l'auteur s'exprime à travers les trois genres, qui reflètent selon lui trois formes différentes de vigueur intellectuelle. Au terme de cet examen critique, Fréminville avance l'idée que plus un genre revêt un caractère analytique et rigoureux, moins la femme-écrivain se révèle apte à s'en servir pour exprimer son point de vue. Ainsi, selon lui, Simone de Beauvoir excelle-t-elle dans le roman, genre qu'il considère d'un abord plus facile⁴⁷⁴, mais maîtrise-t-elle médiocrement l'essai, plus ardu ; quant au théâtre, que le critique, en disciple fidèle des poétiques classiques, place au sommet de sa hiérarchie des genres, la tentative de Simone de Beauvoir y échouerait lamentablement :

[...] les « Bouches Inutiles » sont un drame sans vigueur. Il n'apporte aucun enrichissement supplémentaire à la pensée de l'auteur. Le spectateur ne découvre aucune lumière qui viendrait éclairer le lecteur. Si l'on admet d'une part que le théâtre est plus près de la vie qu'un roman puisqu'il évite le commentaire, d'autre part que le théâtre est plus clair que l'essai puisque les idées y revêtent l'apparence de personnages, on ne comprend pas que S. de Beauvoir n'ait pas su tirer un tout autre parti d'un sujet aussi beau que le sien [...] Roger Caillois croyait que le succès actuel du théâtre correspondait chez les écrivains à un besoin de discipline artistique : S. de Beauvoir ne paraît pas avoir ressenti ce besoin-là.⁴⁷⁵

d) Une composition dérégulée

Sur le plan formel, cette inaptitude des femmes-écrivains à mettre en place une argumentation cohérente se doublerait, à en croire les critiques, d'une faible maîtrise de la composition. Ainsi Edmond Jaloux reproche-t-il au *Denier du rêve* de Marguerite Yourcenar son « plan très légitime en soi, mais qui peut paraître trop volontaire »⁴⁷⁶, tandis que Marcel Arland se demande à propos de *L'Invitée* si Simone de Beauvoir « n'eût pas gagné à choisir une forme plus ramassée, plus dessinée, moins résolument provocante ».⁴⁷⁷ On reproche pareillement à Nathalie Sarraute de ne pas avoir su préparer une bonne soupe avec les excellents ingrédients à sa disposition (le champ métaphorique de la cuisine, auquel Roger Nimier recourt ici pour évoquer le texte sarrautien, est déjà en soi largement révélateur de la place que l'on veut bien accorder à l'époque à l'auteur féminin) : « Le roman de Nathalie Sarraute est une bouillie de trois cents pages, dont la digestion ne sera facile, ni aux amateurs de viandes saignantes (type Henry Miller), ni aux amateurs de sucreries (type Paul Eluard). Naturellement, il peut entrer de très bons ingrédients dans une bouillie. »⁴⁷⁸ Il est manifeste que l'on retrouve sans cesse dans ce genre de critiques une opposition entre la vivacité des détails et l'inaptitude de concevoir un

⁴⁷⁴ C'était là une opinion fort courante tout au long de la première moitié du XX^{ème} siècle, validée notamment par l'autorité d'un Paul Valéry, ardent adversaire de toute idée du roman comme forme d'activité intellectuelle. Voir à ce sujet : Paul Valéry, *Fragments des Mémoires d'un poème*, Paris, Grasset, 1938.

⁴⁷⁵ Claude de Fréminville, « Note sur les trois œuvres de Simone de Beauvoir », *op.cit.*, p.48-49.

⁴⁷⁶ « En effet, Mlle Marguerite Yourcenar nous montre, non pas une action groupant des êtres autour d'un noyau commun, mais cette action se développant de groupe en groupe de telle sorte qu'on la voit progresser, agir sur un certain nombre d'individus qui l'ont abandonnée tour à tour et suivre son élan vital en dehors de leurs réactions. Je ne dirais pas que Mlle Marguerite Yourcenar a toujours réussi dans son projet ; elle laisse souvent quelque chose d'obscur dans le dessein de son ouvrage. » Cf. Edmond Jaloux, « Denier du rêve, par Marguerite Yourcenar (*Grasset*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mars 1934, p.3.

⁴⁷⁷ Marcel Arland, « Recherches » dans *Comœdia*, 28 août 1943, n°113, p.2.

⁴⁷⁸ Roger Nimier, « Deux enfants de Jean-Paul Sartre : Nathalie Sarraute : Martereau (Gallimard).- Georges Hyvernaud : Le Wagon à vaches (Denoël). », *op.cit.*, p.9.

ensemble à partir de ces éléments précieux, mais disparates. De fait, loin de la simple admonition adressée à des écrivains débutants par des pairs plus expérimentés, de tels jugements tendent à présenter les femmes-écrivains comme des créatrices guidées par leur seule intuition, et dont les textes tirent leurs mérites d'une sorte de force naturelle, irrationnelle et aveugle :

Ce livre, enfin, apparaît comme une tentative extrême, mais valable. Ce qu'il comporte de volontaire et d'intellectuel, ce qu'il offre de douteux et de frelaté dans ses décors et quelques-uns de ses thèmes bénéficie d'une force et d'un tempérament réels.⁴⁷⁹

Ainsi, le caractère peu travaillé de la forme serait le revers de la puissance pulsionnelle, de la force instinctive qui s'exprimerait sous la plume des auteurs-femmes. Dans la rhétorique des critiques contemporains, l'acte de création « féminin » est donc visiblement assimilé aux manifestations désordonnées et excessives des richesses de la nature :

Le livre de Marguerite Yourcenar est inégal mais ce qui y est beau, brille d'un éclat dur et sauvage. Il n'est pas parfait, mais toujours abondant. Il témoigne d'une richesse un peu tapageuse mais d'un incontestable tempérament d'écrivain.⁴⁸⁰

De cette manière, à côté d'un génie créateur masculin qui agirait sciemment pour perfectionner la forme, apparaîtrait son pendant féminin, doué dès la naissance du « tempérament » d'écrivain, mais ne disposant pas des moyens de circonscrire celui-ci dans des formes nettes. C'est pourquoi la femme de lettres tendrait à compenser le caractère amorphe de son ouvrage par un certain didactisme explicatif, qui serait ainsi l'inévitable corollaire du relâchement de la forme. Ces excroissances moralisatrices, étrangères à l'ensemble du texte, permettraient en effet à la femme-écrivain d'exprimer d'une manière directe le point de vue qu'elle n'a pas su communiquer au lecteur à travers l'organisation formelle de l'œuvre :

Son livre n'est guère qu'une préface – une longue préface à un livre qui n'a pas été écrit, mais cette préface est admirable. Cependant, elle déçoit. Le roman s'achève quand l'action commence. Il sert de préparation minutieuse à un ensemble d'actes qu'il prétend expliquer et qu'il n'explique pas. [...] L'instrument utilisé par Mme Yourcenar ne convient pas à ces explorations. Par contre, il est excellent dans toutes les circonstances morales que Mme Yourcenar a voulu mettre en valeur.⁴⁸¹

Une fois de plus, les passages moralisateurs univoques qui caractériseraient l'écriture romanesque féminine sont donc mises en regard avec la complexité énonciative du texte masculin qui, par contraste, préférerait déployer la vision de l'auteur dans une multiplicité de sens vacillants, en restant au seuil de toute désignation directe, de toute énonciation trop visiblement appuyée de l'idée. Telle est en effet la conclusion de l'article que Maurice Blanchot consacre aux romans métaphysiques : pour illustrer différents degrés de succès à relier pensée et sensibilité au sein du texte littéraire, le critique choisit ainsi deux exemples parlants, à savoir les romans de Sartre et ceux de Simone de Beauvoir. D'un côté, les œuvres de Sartre représentent pour lui le modèle d'une très heureuse synthèse, où des réflexions métaphysiques et du récit littéraire. De l'autre, les romans de Simone de Beauvoir sont convoqués par Blanchot à titre d'exemple d'une alliance manquée, dans l'œuvre d'un auteur

⁴⁷⁹ Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

⁴⁸⁰ Emilie Noulet, «Feux, par Marguerite Yourcenar (Grasset)» dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1937, n°280, p.105.

⁴⁸¹ Edmond Jaloux, « Epilogue de la vie amoureuse, par Abel Hermant (*Flammarion*). – Alexis, ou le Traité du vain Combat, par Marg. Yourcenar (*Au Sans-Pareil*). », *op.cit.*, p.3.

féminin, entre la couche eidétique abstraite et celle plus concrète de la narration. Selon lui, le raisonnement spéculatif y échoue à s'intégrer dans l'ensemble plus large du vécu tel que le conçoit l'écrivain-femme.⁴⁸²

e) *Une subjectivité exacerbée jusqu'au solipsisme*

Les critiques de l'époque n'ont de cesse de relever une autre particularité des romans écrits par des femmes, à savoir le fait qu'ils seraient exclusivement centrés sur le for intérieur d'un unique personnage, auquel les femmes-écrivains s'efforceraient de s'assimiler. Par conséquent, l'ensemble de l'œuvre se limiterait à « l'analyse intérieure du personnage principal, lequel est une sorte de « projecteur » mobile sur le monde environnant et qui nous est dépeint à la mode impressionniste par petites touches juxtaposées. Tous les mouvements de l'humeur, les moindres ondes que forment à la surface de la conscience chaque changement du monde extérieur, en même temps les appels plus ou moins obscurs du subconscient, les sentiments à peine connus, à peine avoués, tel est l'ensemble complexe ».⁴⁸³

Cependant, dans le cas des romancières, accorder un tel privilège à leur personnage de prédilection, héros et héraut de l'intimité, entraîne la nécessité d'une fusion parfaite avec le point de vue du personnage choisi, et devient synonyme d'une impossibilité de garder une certaine distance ou neutralité par rapport à l'ensemble du vécu représenté. Ainsi, par exemple, retrouve-t-on parmi les principaux reproches adressés à *L'Invitée* de Simone de Beauvoir celui d'une trop grande déformation subjective du récit, raconté du point de vue d'une seule protagoniste, ainsi que du manque d'esprit critique dont cela témoignerait :

Ce décentrement des partenaires de Françoise par rapport à Françoise crée entre celle-ci et ceux-là une différence d'épaisseur et d'intimité, ou mieux encore une différence de réalité analogue à celle qui s'établit entre l'intériorité et l'extériorité, le subjectif et l'objectif, ou encore entre le moi et l'autre. Inégalité de traitement qu'on pourrait en principe reprocher à l'auteur (qui distingue, en tous cas, la manière de Mme de Beauvoir de la stricte impartialité des romanciers américains à l'égard de leurs héros).⁴⁸⁴

Cette subjectivisation du récit, auquel ne s'attache pourtant aucune connotation péjorative lorsqu'elle touche une écriture masculine, semble ainsi perçue en revanche comme un sérieux défaut dans les réalisations littéraires des auteurs-femmes, dans la mesure où elle ne ferait que trahir une incapacité fondamentale à surprendre, à saisir ou à décrire aucune réalité objective en dehors de l'intimité, de l'espace intérieur du personnage. Ainsi, selon un critique anonyme de *La France libre*, à trop se concentrer sur l'univers intérieur de son héroïne, la femme de lettres perdrait toute acuité dans son

⁴⁸² « [Chez Simone de Beauvoir] nous assistons à une évolution, plus que cela, à un véritable retournement, à une conversion. Et cette conversion, rien ne nous engage à croire qu'elle ne soit pas définitive, qu'elle n'ait pas une « valeur », qu'elle ne se désigne pas à nous comme une solution et un but, annonçant la sinistre apparition du *Sollen*, de ce *Sollen* pour lequel Hegel condamnait Fichte au malheur philosophique. » Cf. Maurice Blanchot, « Les romans de Sartre » dans *L'Arche*, octobre 1945, n°10, p.128.

⁴⁸³ S.A., « Simone de Beauvoir, *L'Invitée* » dans *La France libre. Liberté, égalité, fraternité*, 15 décembre 1944, n°50, vol.VIII, p.147.

⁴⁸⁴ Thierry Maulnier, « *L'Invitée* » dans *Revue universelle*, 10 décembre 1943, n°71, p.723.

observation du monde, de sorte que, négligée dans ses grandes largeurs par l'auteur, la réalité extérieure à la conscience du personnage sur lequel l'écrivain a jeté son dévolu basculerait dans le flou et l'incertain :

Le décor – Montparnasse et ses cafés, un petit hôtel de quartier, les comparses – une bohème parisienne groupée autour d'un théâtre d'avant-garde – ont aussi peu d'importance que dans une tragédie classique. Commander un pernod, héler un taxi sont aussi formels que « Madame, retournez dans votre appartement » ou « Rendons grâce au ciel... ».⁴⁸⁵

D'une manière certes plus subtile, ce supposé subjectivisme de l'écriture « féminine » sous-tend, entre autres, la conviction répandue que l'expérience masculine demeure impénétrable au regard d'un auteur féminin : « Que dans ce roman féminin, Pierre, le héros, garde le mystère qu'un homme peut avoir pour une femme, rien de plus courant ».⁴⁸⁶ A la différence de ses confrères, créateurs démiurges à qui cèderait tout objet de représentation, la femme-écrivain resterait à jamais cantonnée dans son propre domaine. De fait, ce ne serait pas même le passé personnel d'une femme qui tracerait les limites de ses connaissances, mais une sorte d'expérience générique du sexe, qui en formerait le terrain inhérent. C'est pourquoi tout dépassement des savoirs « naturels » dont la femme est censée être pourvue par une sorte d'anamnèse, de réminiscence des connaissances antérieures à la constitution même du sujet, apparaît, aux yeux des contemporains, quasiment comme un miracle :

Le plus étonnant, c'est qu'il soit l'œuvre d'une femme, qui est parvenue à s'identifier avec son sujet à tel point qu'Alexis est véritablement confession d'un homme victime de ses penchants et qu'il n'a pas une ligne de cette confession lucide, discrète et d'autant plus pathétique, qui ne sonne admirablement juste.⁴⁸⁷

L'horizon d'attente de la critique révèle ici la grille d'évaluation par le biais de laquelle l'on abordait à l'époque la production littéraire des auteurs féminins. L'écrivain s'y voyait toujours confronté à un très vieux partage des terres de la littérature entre les deux sexes : la femme de lettres, ainsi, ne manquait jamais de se voir rappeler la norme, à savoir qu'une femme se limitât à décrire l'expérience journalière qui lui était propre. En revanche, la femme-écrivain qui jetait son regard au-delà de la « chambre des dames »⁴⁸⁸ se démarquait d'emblée comme une curiosité, une exception que l'on remarque.

f) Un sentimentalisme dit « féminin »

De façon réitérée et constante, les critiques semblent vouloir attribuer aux textes écrits par des femmes un autre faisceau d'attributs, qui ont pour dénominateur commun leur soi-disant sentimentalité. Emotive par nature, la femme-écrivain leur semble affirmer dans ses œuvres la suprématie du cœur sur toutes les autres composantes du psychisme humain. De ce point de vue, on peut sans doute relever en particulier dans les discours qui circulent au sujet des textes de femmes-écrivains une convergence, sinon une confusion courante entre « idées » et « passions » : « [...] l'anecdote ne joue aucun rôle dans le roman de Mlle Marguerite Yourcenar, les idées seules comptent, du moins les idées qui font mouvoir

⁴⁸⁵ S.A., « Simone de Beauvoir, L'invitée », *op.cit.*, p.147-148.

⁴⁸⁶ Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

⁴⁸⁷ Paul Morand, « Alexis ou le Traité du vain combat, par Marg. Yourcenar (Au Sans-Pareil) », *op.cit.*, p.158.

⁴⁸⁸ Cf. Jeanne Bourin, *La Chambre des dames*, Genève, Famot, 1982.

les êtres, c'est-à-dire les passions qui sont éternelles. »⁴⁸⁹ Ainsi les femmes-écrivains se voient-elles resituées au cœur d'une vision anthropologique où l'être humain n'est que le jouet passif des sentiments qui le dépassent, le transcendent, le définissent, mais ne lui appartiennent aucunement :

Elle [Marguerite Yourcenar] met en lumière notre invraisemblable faiblesse et le peu d'influence de nos décisions sur la marche de notre destinée. Amour, amitié, bonheur, douleur, plaisir et tristesse nous sont repris comme ils nous sont donnés ; nous ne faisons qu'obéir, nous sommes d'éternels prisonniers.⁴⁹⁰

Chez les femmes de lettres, pareil conditionnement des personnages par leurs sentiments se doublerait également d'un certain déterminisme biologique. Ainsi, d'une part, au fil de leurs textes, la volonté issue du cœur du héros tendrait-elle à être mise en lien avec la volonté de son corps. D'autre part, la façon même de sentir (en ce qui concerne les sensations aussi bien que les sentiments) se verrait déterminée, spécifiée par la différence entre les deux sexes : il existerait donc des modalités plus particulièrement féminines et masculines pour user de ses sens et éprouver des émotions humaines, ce qui apparemment créerait pour les auteurs féminins un obstacle supplémentaire à la maîtrise de la complexité psychologique du sujet masculin : « Hadrien en arrive à voir dans l'amour un envahissement de la chair par l'esprit, mais là c'est Mme Yourcenar qui s'exprime, de son point de vue féminin ; un homme dirait le contraire, il me semble, car l'érotisme masculin n'est pas autre chose que l'envahissement de l'esprit par les exigences et la pensée constante de la chair. »⁴⁹¹ Ainsi, l'étroite liaison entre la vie du cœur et celle du corps qui semble s'imposer dans les ouvrages écrits par des femmes reflèterait-elle uniquement les traits spécifiques de leur propre tempérament « féminin », lequel les riverait à la fois à une émotivité ou une réceptivité passives particulières à leur sexe :

Contemplative, soucieuse de comprimer les battements d'un cœur débordant et douée, par surcroît, d'une sensibilité d'écorchée, Marguerite Yourcenar s'est penchée avec une rare pénétration psychologique sur la détresse humaine. [...] Chaque être est le siège d'un drame constant entre son intelligence, sa sensibilité et son instinct. Tel accomplissement du cerveau n'est que le fait du corps et telle démarche du corps ne relève que du sentiment.⁴⁹²

Cette double détermination physiologique des personnages, aussi bien que de leur auteur, fait basculer dans les romans des femmes-écrivains la représentation des caractères vers une nosographie de cas cliniques. Après avoir retracé plus haut le cheminement de la pensée critique de l'époque, on ne s'étonnera donc pas de trouver chez Jaloux ce diagnostic digne d'un psychiatre : « Les personnages de Mlle Marguerite Yourcenar sont vrais, taillés en pleine chair, mais ils se meuvent eux-mêmes dans un monde si troublé par les fictions de leur esprit, qu'ils y apparaissent, les uns aux autres, les plus souvent comme des fantômes, au moment même où ils sont le plus précisément victimes de leurs corps exigeants, malades ou blessés. »⁴⁹³ De même, pour Etienne Lalou, c'est une conscience et un psychisme malades qui se trouvent incarnés dans les pages de Nathalie Sarraute :

⁴⁸⁹ Edmond Jaloux, « Denier du rêve, par Marguerite Yourcenar (*Grasset*) », *op.cit.*, p.3.

⁴⁹⁰ André Devaux, « Une Amazone du cœur : Marguerite Yourcenar » dans *L'Esprit français*, 1932, p.248-249.

⁴⁹¹ Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain » dans *Le Monde*, 9 janvier 1952, p.7.

⁴⁹² *Ibid.*, p.248.

⁴⁹³ Edmond Jaloux, « Denier du rêve, par Marguerite Yourcenar (*Grasset*) », *op.cit.*, p.3.

Ainsi peu à peu se dressera devant nous un monde étrange, dont nous ne saurons jamais dans quelle mesure il est conforme à la réalité ; un monde où des êtres s'agitent, où des choses se passent dont le narrateur ne saisit que ce qui l'intéresse, lui, ce qui le fait souffrir, ce qui lui permet d'alimenter avec masochisme son complexe d'infériorité. C'est le monde d'un malade qui se dégage peu à peu de ce livre dont les personnages ne sont que des prétextes, des marionnettes animées par le délire morbide du narrateur.⁴⁹⁴

Ce langage de la sensibilité vulnérable, malade sinon malade, nous ramène toujours au vieux schéma, prépondérant avant la Grande Guerre, selon lequel la création féminine serait souvent le produit de l'imagination frénétique des « hystériques ».⁴⁹⁵ En effet, c'est l'écriture débridée des possédés que les critiques pensent souvent voir à l'œuvre dans les textes de jeunesse de nos auteurs-femmes : « On songe parfois, devant tant de scènes où les personnages passent du rire aux larmes et de l'insulte à l'aveu, devant ces conversations où, après cent dérobades ou utilités, jaillit un cri sincère, à quelque Marivaux « anti-classique », noir, forcené, plus cruel encore que l'auteur de *Marianne* et de *L'Épreuve*. »⁴⁹⁶

La trame des romans de nos femmes-écrivains, telle que du moins les critiques l'interprètent, semble elle aussi s'imposer ostensiblement comme une autre manifestation de cette fameuse sensibilité féminine. A cet égard, plusieurs critiques soulignent avec insistance qu'ils ne sont guère surpris de retrouver, au cœur des préoccupations de nos romancières, le thème de l'amour et des relations amoureuses. Ainsi, Thierry Maulnier n'hésite-t-il pas à trancher catégoriquement, au sujet de *L'Invitée* de Simone de Beauvoir :

Je pense qu'en un certain sens ce roman pourra séduire ou irriter en sa qualité de *roman de femme*, c'est-à-dire par l'intérêt à peu près exclusif qu'il attache aux problèmes du cœur, à l'aménagement de l'intimité sentimentale ou corporelle entre des êtres, par son inaptitude à assimiler les modes abstraites et créateurs de l'existence, par l'infléchissement et l'animation que la pensée y subit d'un centre de gravitation charnel et maternel, par la tendance qui y paraît à ramener la vie à un certain système de rapports proches, possessifs ou sacrificiels, il n'importe avec une famille réelle ou adoptive, il n'importe pas davantage, de deux ou trois êtres proches.⁴⁹⁷

Il n'est d'ailleurs pas le seul à émettre un tel jugement sur l'œuvre de Simone de Beauvoir : son collègue de *La France libre* le rejoint en effet lorsqu'il déclare que les nombreuses pirouettes narratives, ainsi que les diverses digressions philosophiques dont la romancière émaille l'ouvrage, dissimulent mal la banalité de son sujet, qui à son avis se résumerait à une simple histoire de rivalité féminine pour le cœur d'un homme, conflit dont l'issue serait d'ailleurs prédéterminée par la répartition même des forces en présence : ainsi Françoise, « femme de trente ans, plus séduisante que féminine qui, intellectuelle, a ambition de son travail, indépendante, fait face au monde dans la solitude »⁴⁹⁸ a-t-elle d'emblée bien peu

⁴⁹⁴ Etienne Lalou « Nathalie Sarraute : *Martereau* », émission diffusée sur la Radio Nationale de France le 9 septembre 1953.

⁴⁹⁵ Voir à ce sujet : Gérard Wajeman, « Psyché de la femme : Note sur l'hystérique au XIXe siècle » dans *Romantisme. Revue de la Société des Etudes romantiques*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1976, n° 13-14 (« Mythes et représentations de la femme »). Le point de vue de Pierre Briquet cité par Gérard Wajeman dans cet article illustre parfaitement l'attitude communément adoptée à l'époque envers la sensibilité féminine, et l'idée alors dominante selon laquelle cette sensibilité semble déterminer toutes les manifestations de subjectivité de la femme : « La femme est faite pour sentir et sentir c'est presque de l'hystérie ; l'homme au contraire est fait pour agir, à lui les inconvénients de l'action. » Cf. *Ibid.*, p.64.

⁴⁹⁶ Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

⁴⁹⁷ Thierry Maulnier, « *L'Invitée* », *op.cit.*, p.722.

⁴⁹⁸ S.A., « Simone de Beauvoir, *L'invitée* », *op.cit.*, p.148.

de chances de conserver l'amour de Pierre face à sa rivale plus féminine, « la capricieuse, l'insaisissable Xavière, qui [...] représente, elle, la paresse, l'obstination absurde et aussi la grâce instinctive, qui apparaît tour à tour une petite fille tendre et admirative ou une parasite sournoise et butée, un petit monstre de bouderie maussade entouré de mystère, un tyran domestique ou une gaie camarade, enfin qui déconcerte sans cesse, n'est jamais celle vers qui l'on va et captive par l'attente inquiète qu'elle laisse suspendue avec une insouciance d'enfant. »⁴⁹⁹ En livrant ainsi sa propre interprétation de la trame de *L'Invitée*, le critique met à nu d'une façon spectaculaire l'imaginaire de son époque, dévoilé ici avec une impeccable netteté à travers l'énumération exhaustive des représentations alors dominantes de la féminité : la femme-enfant, la femme fatale, la femme-matrone, la femme-camarade, etc.⁵⁰⁰ C'est là une véritable cartographie, un cadastre des clichés ou des images-types si précis qu'il va même jusqu'à reproduire fidèlement le clivage central dans la perception de la femme, tel qu'il se dessine d'une façon de plus en plus marquée à partir de la fin du XIX^e et tout au long de la première moitié du XX^e siècle autour d'un jeu d'antithèses qui opposent à la « femme féminine » d'une part, résidu de la féminité traditionnelle inscrite dans le carré « séduction – amour – maison – maternité », la « femme masculine » d'autre part, c'est-à-dire toutes celles qui dévient de l'itinéraire ainsi balisé.⁵⁰¹

Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que, considéré à travers le prisme de ce supposé sentimentalisme, tout roman de femme-écrivain puisse être appréhendé comme un chant d'amour : « Déjà, dans *La Nouvelle Eurydice*, le récit ne déroulait pas seulement le temps des événements mais aussi celui d'une sorte de sagesse puisée à même l'expérience sentimentale : on sentait ainsi qu'au-delà des épisodes, l'objet que l'auteur cherchait à saisir, c'était l'amour, la violence et la science de l'amour. »⁵⁰² En effet, dans l'optique d'une telle lecture orientée, n'importe quel récit offre au regard tendancieux du critique une occasion de retrouver les éléments qu'il y recherchait *a priori*. La réception critique de *Tous les hommes sont mortels* peut nous fournir un modèle tout à fait exemplaire de ce type de lecture biaisée. L'horizon d'attente de l'œuvre se voit en effet formidablement déformé par la connaissance du sexe de son auteur, de sorte que l'idée d'âme sensible qui s'attache à l'image de la femme qui manie la plume est projetée par les critiques sur l'acte de conception même du texte, comme si elle intervenait dès sa genèse pour en fixer et figer les cadres d'interprétation possibles. Ainsi, sur le plan de la forme, ce « roman de femme » est-il d'emblée ramené par les critiques au champ du romanesque, inhérent, avec les romans-mémoires, les récits de voyage ou les romans picaresques, à la tradition des conteurs et des conteuses de l'âge classique.⁵⁰³ De la sorte, la structure narrative de cette

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.148.

⁵⁰⁰ Pour plus d'informations à ce sujet voir, *Images de femmes* / Sous la direction de Georges Duby, Paris, Plon, 1992.

⁵⁰¹ Voir à ce sujet : *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* / Ed. by Margaret Randolph Higonnet, Jane Jenson, Sonya Michel, Margaret Collins Weitz, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

⁵⁰² Emilie Noulet, « Feux, par Marguerite Yourcenar (Grasset) », *op.cit.*, p.104.

⁵⁰³ Au sujet des structures narratives en usage dans la fiction classique, voir : Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer, *Le roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire foundation, 2008 ; *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens, 16^e-18^e siècles* / Sous la direction de

parabole allégorique sur la finitude de l'homme est renvoyée de façon spectaculaire à des formes archaïques ou archaïsante. Aux yeux du critique Jean-Marie Domenach, par exemple, la figure du personnage-narrateur, Fosca, se confond ainsi avec la figure plus ancienne de l'aventurier qui narre les événements extraordinaires qu'il a traversés. Cette figure traditionnelle se voit flanquée d'une autre figure, celle de l'interlocuteur ou, mieux encore, d'une belle interlocutrice, destinataire de son récit :

Le rencontrent de nos jours quelques clients du café de Flore, dont une théâtreuse remplie d'ambition, laquelle s'éprend de ce personnage extraordinaire qui reste sans bouger et sans se nourrir dans une chambre d'hôtel en proie au *taedium vitae aeternae*.
Ledit personnage, qui se nomme Fosca, lui fait le récit essoufflant de sa longue existence.
[...] A chaque pause du récit qu'il fait, la théâtreuse soupire et se met à éprouver une angoisse grandissante.
Censément, le lecteur devrait en faire autant.⁵⁰⁴

Sur le plan du contenu proprement dit du roman, on peut pareillement multiplier à loisir les exemples, fort similaires entre eux, d'une réception qui se voit barrée, bornée par un horizon d'attente restrictif. Ainsi, lues sous l'angle des supposées valeurs féminines de l'auteur, les vaines tentatives de Fosca pour trouver la fin qui donnerait un sens à sa vie ne sauraient avoir, selon le critique, qu'une issue heureuse, à savoir le bonheur de l'amour partagé. A défaut, le personnage serait voué à languir, à gémir et à étaler intarissablement ses plaintes au fil des quelques quatre cents pages du roman de Simone de Beauvoir. Il semblerait donc que l'interrogation existentielle soit considérée si déplacée sous la plume d'une femme-écrivain qu'elle est d'emblée tournée en ridicule de la façon la plus caustique :

[...] son expérience l'accable et la solitude le fait sombrer dans un implacable ennui. On pense alors qu'il aurait eu bien besoin d'une compagne, immortelle comme lui, pour engendrer une race nouvelle. Hélas ! il a partagé la fiole magique avec une souris, laquelle demeure invulnérable comme lui à tous les pièges que les hommes lui tendent, à tous les poisons, et elle est sans doute quelque part encore, qui ronge et rongera jusqu'à la fin des temps.⁵⁰⁵

Ainsi, de l'avis de J.-M. Domenach, ayant laissé de côté, sinon récusé, la trame des relations amoureuses pour aborder un sujet autrement ambitieux, la femme de lettres a quitté le domaine sentimental qui est le sien, et se retrouve impuissante devant un matériau qui lui est complètement étranger.

g) L'étalage de l'expérience féminine

Lorsque l'on s'attache à relever les principales constantes dans la façon dont la critique accueille les œuvres de femmes-écrivains, il est frappant de constater la part importante qu'y prend une approche morale, voire moraliste, de ces textes. D'une façon au fond assez paradoxale, la plupart des critiques littéraires de l'époque semblent ainsi vouloir aborder les textes d'auteurs féminins comme si les événements qui y sont dépeints prenaient place dans la réalité même, et non dans la fiction. En effet, de nombreux critiques glissent rapidement sur l'analyse des propriétés purement textuelles des ouvrages pour s'en prendre vivement au bien-fondé des actions des personnages, et plus particulièrement des

Françoise Lavocat, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 ; Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

⁵⁰⁴ J.-M. Domenach, « Simone de Beauvoir : *Tous les hommes sont mortels* » dans *Esprit*, 1947, n°4, p.712.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p.712.

personnages féminins, de sorte que c'est la moralité des modèles de comportement féminin proposés dans ces textes qui devient, pour certains critiques de l'époque, le critère déterminant pour décider des mérites littéraires de l'auteur. Les répercussions publiques potentielles, au sein de la société au sens large, des modes de vie que semblent suggérer les romancières à travers les figures de leurs héroïnes, servent donc à définir leur travail d'écriture comme bénéfique ou néfaste à la communauté. Il est tout à fait significatif que le débat sur la littérature produite par les femmes soit ainsi déplacé du champ esthétique à celui de la gestion des risques sociaux ; on ne sera donc pas surpris d'entendre les critiques de l'époque évoquer « la surprenante et dangereuse richesse du roman de Mme de Beauvoir ». ⁵⁰⁶

A la source de ce danger, on trouve deux aspects principaux. En premier lieu, les romans de femmes-écrivains ébranlent les rôles traditionnellement destinés aux femmes au sein de la société française de l'époque : en faisant sortir leurs héroïnes du champ clos de la famille et en leur ouvrant l'espace public de la ville, les romancières portent atteinte à la répartition des tâches et des rôles entre les deux sexes et, par conséquent, mettent en danger la stabilité du corps social. ⁵⁰⁷ L'irruption des personnages féminins dans des lieux de sociabilité autonomes, soustraits au contrôle familial, paraît donc particulièrement scandaleuse aux critiques de ce temps :

Il est clair encore qu'en situant son récit dans les coulisses des théâtres, les bars de Montparnasse et les boîtes de nuit, entre lesquels se déroulent les allées et venues de personnages très étrangers aux occupations de la bourgeoisie, à ses règles et à ses symboles, Mme de Beauvoir est allée au devant des jugements qui reprochent à son livre de dépendre avec complaisance la décomposition d'une société, une licence désespérée et une futilité sans joie. ⁵⁰⁸

Second point qui semble heurter la critique de l'époque : ce rejet des normes universellement admises s'effectue au nom de l'affranchissement de l'individu singulier. Or, revendiquer en face de toute la collectivité sociale le droit à sa jouissance personnelle reste considéré comme un geste insolite et scandaleux ⁵⁰⁹ : « nous y assistons à un extraordinaire effort pour construire, non seulement sur la

⁵⁰⁶ Thierry Maulnier, « L'Invitée », *op.cit.*, p.725.

⁵⁰⁷ La libéralisation des mœurs à la suite de la seconde guerre mondiale, et la dimension particulièrement importante qu'elle revêt pour les femmes, sont minutieusement examinées par Sandra Gilbert, dont l'analyse des sources de l'époque se conclut ainsi : « For many women [...] the war facilitated not just a liberation from the constricting trivia of parlors and petticoats but an unprecedented transcendence of the more profound constraints imposed by traditional sex roles. [...] As if to show the positive aspect of the bacchanalian bonding Lawrence deplures in his "Tickets, please," women like Vera Brittain, May Sinclair, and Violetta Thurstan remembered how their liberation into the public realm from the isolation of the private house allowed them to experience a female (re)union in which they felt "the joys of companionship to the full... in a way that would be impossible to conceive in an ordinary world ». Cf. Sandra M. Gilbert, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Woman, and the Great War" dans *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* / Ed. by Margaret Randolph Higonnet, Jane Jenson, Sonya Michel, Margaret Collins Weitz, *op.cit.*, p.216-218.

⁵⁰⁸ Thierry Maulnier, « L'Invitée », *op.cit.*, p.722-723.

⁵⁰⁹ Parallèlement à cette revendication artistique, Simone de Beauvoir tente aussi une réhabilitation théorique pour légitimer la prétention de l'individu à jouir pleinement de son plaisir personnel. Ainsi consacre-t-elle tout un chapitre « L'instant » de *Pyrrhus et Cinéas* à réfuter les accusations d'égoïsme qui s'attachent toujours à l'hédonisme, de façon à donner à la jouissance individuelle ses lettres de noblesse : « Mais en vérité, la jouissance n'est pas un donné figé dans l'étroite gangue de l'instant. Chaque plaisir, nous dit Gide, enveloppe le monde entier, l'instant implique l'éternité, Dieu est présent dans la sensation. La jouissance n'est pas une séparation dans le monde ; elle suppose mon existence dans le monde. Et d'abord, elle suppose le passé du monde, mon passé. Un plaisir est d'autant plus précieux qu'il est plus neuf, qu'il s'enlève avec plus d'intensité sur le fond uniforme des heures [...] Et je ne le contemple pas seulement : jouir d'un bien, c'est s'en user, c'est se jeter avec lui vers l'avenir. Jouir du soleil, de l'ombre, c'est en éprouver la présence comme un lent enrichissement ; dans mon corps détendu je sens me forces renaître : je me repose pour repartir ; en même temps que le chemin parcouru, je

négation des conventions sentimentales et morales communes, mais sur la libération à l'égard des mouvements passionnels primitifs, un mode de rapports harmonieux et limpides entre plusieurs êtres. »⁵¹⁰

En outre, aux yeux du critique Marcel Arland, cette revendication tapageuse du plaisir et de la liberté de jouir constitue bien un dénominateur commun des textes féminins de l'époque. Mettant en regard des ouvrages aussi dissemblables que *L'Invitée* de Simone de Beauvoir et *A la recherche de Marie* de Madeleine Bourdouxhe, le critique suggère en effet que les deux femmes-écrivains y mettent en avant un même type d'héroïne :

Et pour elle, c'est ainsi qu'elle trouve son équilibre et son épanouissement, c'est ainsi qu'elle se réalise. Nul remords, nul sentiment d'une faute. Car elle n'agit point en femme déçue, ni en femme perverse. Simplement, elle cherche son harmonie et sa plénitude.⁵¹¹

C'est précisément le nouveau type d'expérience féminine dépeint dans ces deux romans qui intéresse avant tout le critique. En effet, à son sens, ils relèvent tous deux d'un genre d'ouvrages qui « ferait rouler de gros yeux aux moralistes, s'il ne les désarmait par sa grâce discrètement meurtrie et son léger bagage ». ⁵¹²

Il est significatif que même le plaidoyer de Maurice Merleau-Ponty en faveur du roman de Simone de Beauvoir se refuse à déplacer le champ de bataille, et s'entête à discuter des mérites du texte littéraire en restant toujours sur ce même terrain de l'éthique et du bien social. S'il prend bien la défense du roman de Simone de Beauvoir, c'est en effet encore au nom d'une morale plus vraie que celle du bon sens populaire qu'il entend intercéder en sa faveur : « puisque les personnages du livre ont soulevé, de la part des critiques littéraires, des reproches d'immoralité, voyons s'il n'y a pas une « vraie morale » par delà la « morale » dont ils se moquent. »⁵¹³

Cependant, le lecteur attentif ne manquera pas de relever un point saillant et particulièrement significatif dans les tentatives obsessionnelles du philosophe pour justifier (et acquitter) devant le tribunal de la morale les principaux personnages du roman :

Même dans les sociétés les plus strictes le pécheur est toujours admis parce qu'il fait partie du système et que comme pécheur il ne met pas en question les principes. Ce qu'on ne supporte pas chez Pierre et chez Françoise, c'est un désaveu aussi ingénu de la morale, c'est cet air de franchise et de jeunesse, ce manque absolu d'importance, de vertige et de remords, c'est en un mot, qu'ils pensent comme ils agissent. [...]

Mais plutôt que la situation insolite de trois personnages de l'Invitée, on ferait bien de remarquer la bonne foi, la fidélité aux promesses, le respect d'autrui, la générosité, le sérieux des deux principaux. Car la valeur est là.⁵¹⁴

Ainsi s'agit-il pour Merleau-Ponty de réhabiliter uniquement Pierre et Françoise, autrement dit deux protagonistes seulement, et non l'ensemble des acteurs du triangle amoureux que Simone de

regarde ces vallées vers lesquelles je vais descendre, je regarde mon avenir. Toute jouissance est un projet. Elle dépasse le passé vers l'avenir, vers le monde qui est l'image figée de l'avenir. Boire un chocolat à la cannelle, dit Gide dans *Incidences*, c'est boire l'Espagne ; tout parfum, tout paysage qui nos charme, nous jette par-delà lui-même hors de nous-mêmes. » Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 1962 (édition originale : 1947 pour le premier ouvrage du volume, 1944 pour le second), p.252-253.

⁵¹⁰ Thierry Maulnier, « L'Invitée », *op.cit.*, p.723.

⁵¹¹ Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

⁵¹² *Ibid.*, p.2.

⁵¹³ Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique » dans *Les Cahiers du Sud*, mars-avril 1945, n°270, p.196.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.205-207.

Beauvoir décrit dans son roman. L'on remarquera aussi la date de composition de la plaidoirie merleau-pontienne : 1945, soit deux ans après la parution de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, et donc bien après que les débats publics à ce sujet ont connu leur apogée. Par ailleurs, cette même année 1945 est notable pour d'autres raisons dans l'histoire qui unit Merleau-Ponty, Beauvoir et Sartre : elle marque justement la naissance de l'amitié entre les deux philosophes, notamment autour de leur collaboration éditoriale au sein des *Temps Modernes*. Visiblement, informé dès le début de son rapprochement avec le couple Sartre-Beauvoir du caractère entièrement autobiographique de *L'Invitée*,⁵¹⁵ Merleau-Ponty se prend à justifier les relations assez peu communes qui existent entre ses nouveaux amis, ce qui nous permet à présent de mieux comprendre pourquoi, parmi tous les éléments de l'intrigue, l'argumentation du philosophe ne s'arrête que sur un aspect du récit, celui du fameux ménage à trois (Sartre, Beauvoir, Kozakiewicz), seul élément indéniablement autobiographique aux yeux des contemporains.⁵¹⁶

h) La superficialité de l'autobiographie

Nous venons de toucher plus haut un autre point sensible dans la réception critique des premiers romans de nos auteurs, à savoir la source autobiographique de leurs sujets respectifs. Or, dans l'optique de l'esthétique moderniste qui met l'accent sur la pureté des recherches littéraires et sur le détachement du domaine de l'art par rapport à la vie pratique, le recours à de tels matériaux étrangers à la création laisse transparaître un travail de dilettante, toute œuvre créée par simple mimésis d'une réalité vécue étant alors assimilée soit au manque d'adresse, soit à une faute de goût de l'auteur. C'est bien selon ces lignes que se cristallise, par exemple, le point de vue de la critique sur *L'Invitée*, roman autobiographique à peine voilé de Simone de Beauvoir, car « il convient de distinguer le véritable

⁵¹⁵ Il existe aussi dans cet article d'autres signes suggérant les relations intimes et confidentielles à l'intérieur du cercle amical Sartre/Beauvoir/Merleau-Ponty. L'épisode du vieux veston dans l'argumentation de Merleau-Ponty en fournit un bon exemple : « Un vieux veston posé sur une chaise dans le silence d'une maison de campagne, une fois la porte fermée sur les odeurs du maquis et les cris des oiseaux, si je le prends comme il se présente, ce sera déjà une énigme. Il est là aveugle et borné, il ne sait pas qu'il est ; il se contente d'occuper ce morceau d'espace, mais il l'occupe comme jamais je ne pourrai occuper aucun lieu. Il ne fuit pas de tous côtés comme une conscience, il demeure pesamment ce qu'il est, il est en soi. » (Cf. Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », *op.cit.*, p.196-197.) Ce fragment n'est, en effet, rien d'autre qu'une allusion à un épisode de l'enfance de Simone de Beauvoir, que l'écrivain ne racontera pas de façon publique avant les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de 1956 (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.69.). La présence de cet épisode dans le texte de Merleau-Ponty une dizaine d'années auparavant atteste ainsi du degré de proximité dans les rapports qui se sont établis entre eux dès 1945. En effet, l'insertion de ce fragment de souvenirs de l'écrivain dans le texte d'apologie que lui consacre le philosophe fonctionne ici comme un signe de solidarité et de connivence. Ainsi l'amitié avec Sartre et Beauvoir explique-t-elle le parti pris du philosophe dans le débat sur la moralité des romans beauvoiriens.

⁵¹⁶ En effet, tous les efforts de justification de Merleau-Ponty se concentrent, de façon exclusive, sur l'unique mission inavouée, bien que paradoxalement assez explicite, qu'il donne à son article. Le philosophe se borne à soustraire l'opinion commune sur le soi-disant libertinage des personnages beauvoiriens du champ des us et des coutumes, afin de démontrer que le mode de vie dépeint dans le roman ne comporte rien de répréhensible en soi : « Même à deux l'unité des vies immédiates n'est pas possible, ce sont les tâches, les projets communs qui font le couple. Pas plus que le trio, la couple humain n'est une réalité *naturelle* ; l'échec du trio, (comme le succès d'un couple) ne peut pas être mis au compte de quelque prédisposition naturelle. » Cf. Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », *op.cit.*, p.202.

chemin de l'auteur d'autres voies parallèles ou interférentes où la vie de l'ouvrage circule également, mais selon un mode d'existence plus faible, secondaire ou réfracté. »⁵¹⁷

Cette marque de naissance ignominieuse définit d'emblée le public d'oisifs curieux auquel on croit que s'adresse l'auteur d'un roman aussi superficiellement autobiographique, ce qui en fige immédiatement le cadre de réception critique : on le rangera désormais parmi les textes voyeuristes et de lecture facile qui plaisent aux masses : « Il est clair que d'autre part, les lecteurs curieux de chronique parisienne s'amuse à découvrir dans *l'Invitée* un fil conducteur autobiographique et à attribuer à chacune des créatures de la romancière le nom d'un personnage bien vivant. »⁵¹⁸

i) Un style qui manque de rigueur

Les femmes-écrivains du milieu du XX^e siècle évoluent dans un espace littéraire où la croyance en l'existence de styles d'écriture masculin et féminin radicalement différents l'un de l'autre est encore en pleine vigueur.⁵¹⁹ Même si l'entrée en littérature de nos auteurs a pu être saluée précisément par la remarque que l'on ne saurait différencier leur travail de celui de leurs collègues masculins sur la seule base de particularités d'expression strictement stylistiques, ces premiers mots d'encouragement se voyaient par la suite fréquemment démentis au sein du même article, lorsque le critique se concentrait plus sur l'analyse textuelle de leurs œuvres. Le compte rendu qui suit, de Pierre Audrat, illustre parfaitement la façon dont le raisonnement critique de l'époque pouvait sans peine se construire sur une contradiction performative aussi flagrante. L'article s'ouvre en effet sur une définition quasiment classique du style féminin, qu'il félicite Marguerite Yourcenar d'avoir su éviter :

A vrai dire, si, en même temps que l'on annonce son livre : *La nouvelle Eurydice*, on ne publiait pas le portrait de l'auteur, on refuserait de croire que cet auteur est une femme. Impossible de surprendre dans le récit ces faiblesses, souvent charmantes, ces détails inutiles, ces concessions à la mode écrite, auxquelles on reconnaît une plume féminine. La main ne fléchit pas, elle ne caresse pas le papier ; elle est prise dans un gantelet de fer qui l'oblige à écrire deux doigts tendus, le petit doigt effleurant à peine l'écritoire, ainsi que les réclames pour les écoles calligraphiques nous enseignent à le faire.⁵²⁰

Pour autant, prenant le contrepied de ce constat initial, la suite de l'article se consacre à l'examen de trois traits essentiels, inhérents à l'écriture féminine, que le critique a choisis de placer en exergue de son analyse : en effet, Pierre Audrat articule sa brève étude autour de trois axes d'analyse, qui recourent curieusement les défauts de l'expression féminine cités dans ses réflexions préliminaires, à savoir :

⁵¹⁷ Thierry Maulnier, « L'Invitée », *op.cit.*, p.722.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.722.

⁵¹⁹ Plusieurs critiques prennent pour argent comptant l'opinion répandue selon laquelle la préciosité et la surabondance des fards poétiques et rhétoriques constituent le signe caractéristique du style féminin. Ainsi rien d'étonnant que *Feux* de Marguerite Yourcenar soit perçu comme « le développement forcené de ces promesses. [...] L'expression aussi s'est enhardie, devenue souvent très belle, quelquefois luxueuse, je veux dire fatigante et de mauvais goût. » Cf. Emilie Noulet, « Feux, par Marguerite Yourcenar (Grasset) », *op.cit.*, p.104-105.

⁵²⁰ Pierre Audrat, « L'actualité littéraire » dans *La Revue de France*, novembre-décembre 1931, n°6, p.142-143.

a) la faiblesse de la conception globale de l'œuvre : « Eh bien ! ce fait divers en dix lignes, Mme M. Yourcenar l'a transformé en un roman gonflé de mystère, comme le vent invisible gonfle la voile mince. »⁵²¹

b) la profusion de détails inutiles : « Et si vous avez aussi le talent de Mme M. Yourcenar vous composerez une belle œuvre, qu'on pourra ouvrir à toutes les pages avec la certitude d'y trouver des réflexions brillantes, admirablement serties dans les mots, des évocations brèves et saisissantes d'une nature toujours complice de l'amour et de la mort, et un écho douloureux à l'inquiétude humaine. [suit un long passage cité de l'œuvre de Marguerite Yourcenar] Il y a deux cent quarante pages de cette coulée. »⁵²²

c) enfin, le tribut payé aux modes littéraires du moment : « Sans remonter à *Adolphe*, éternellement évoqué dans ce cas, on doit citer l'influence d'André Gide, qui est ici visible et presque palpable. »⁵²³

C'est pourquoi on ne doit pas être surpris de voir la conclusion de l'article reprendre l'introduction à l'envers. On y voit en effet surgir le contre-modèle du développement « masculin » d'un sujet analogue, qui est donné comme exemple d'un traitement littéraire convenant mieux au thème choisi. Ainsi la figure de l'homme de lettres fait-elle son apparition au sein du discours critique à l'instar du grand Autre lacanien, cet adulte qui possède et maîtrise la langue, qui la manipule selon les règles avec une aisance enviable et qui, en vertu de cela, s'élève au-dessus de la figure infantile de la femme (toujours « en mal de langue ») pour la reprendre et pour lui enseigner le juste usage des mots :

C'est également un roman de mystère psychologique qu'à écrit M. Léon Bopp dans *Est-il sage, est-il fou ?*, puisque c'est celui du mensonge chez la femme, mais M. Léon Bopp ne s'attaque pas au mystère comme Mme Yourcenar. Il le circonscrit méthodiquement, minutieusement, grâce à toutes les armes de laboratoire qui fournit la science moderne ; il prouve, par une démonstration serrée, que le mensonge est irréductible, qu'il échappe à toute analyse, et que ni dialectiquement, ni intuitivement, il ne saurait être saisi.⁵²⁴

D'une manière plus directe et de là encore plus spectaculaire, ce désir pédagogique d'apprendre à écrire à la femme-écrivain se trouve également exprimé chez Etienne Lalou. Dans les commentaires qu'il consacre à *Martereau*, la comparaison défavorable de Nathalie Sarraute avec l'écrivain de sexe masculin, ce maître de la langue, ce grand homme qui savait écrire, n'est qu'un prélude servant d'amorce à la thèse centrale de l'article, à savoir que dans ce roman, la femme-écrivain n'a pu réussir qu'à son insu, et même en dépit de l'intention visée. Curieusement, l'argumentation de ce célèbre journaliste et critique littéraire trouve son point culminant dans l'expression d'un désir de récrire soi-même le texte de Nathalie Sarraute :

Il suffit de se reporter à la *Montagne magique* de Thomas Mann pour s'apercevoir de tout ce qui manque au héros de *Martereau* pour être aussi vivant que ceux qu'il écrit. Or, si je ne me trompe, la tentative de Nathalie Sarraute consistait justement à faire des personnages qui entourent le narrateur des ombres dansant au feu de son imagination. Mon impression, au contraire, est que si cet univers vit, s'il est une véritable création, le soleil qui le réchauffe et l'illumine n'est pas du tout celui qu'a voulu son créateur.

⁵²¹ *Ibid.*, p.142.

⁵²² *Ibid.*, p.144.

⁵²³ *Ibid.*, p.142.

⁵²⁴ *Ibid.*, p.144-145.

Toutes ces réserves pourraient faire croire que je n'ai pas aimé *Martereau*. Elles ne sont dictées pourtant que par la sympathie profonde que m'a inspirée le livre, par le désir qu'il donne à refaire avec l'auteur l'itinéraire intellectuel qui l'a amenée jusque là ; *Martereau* est exactement du type de ces romans pleins d'intelligence et de vérité humaine qui sont si excitants pour l'esprit que l'on a envie de les récrire en collaboration avec l'auteur.⁵²⁵

Cette déclaration par trop franche de Lalou est, de fait, une sorte de mise au nu de la réaction typique du public lettré, majoritairement masculin, de l'époque. Dans cette optique, les quelques heureuses trouvailles qu'a pu faire (par intuition ou par hasard) la femme-écrivain appellent une intervention didactique d'un auteur masculin pour corriger les failles et combler les lacunes du texte, somme toute pour récrire avec préméditation et en connaissance de cause ce que la femme de lettres n'avait su rédiger qu'« au feu dansant de son imagination ».

Telles sont donc les lignes de force de la réception critique de ces autobiographies détournées qui constituaient la marque distinctive de la première période de la carrière littéraire de nos trois auteurs. Cet examen nous a permis de relever les principaux reproches adressés aux femmes-écrivains, notamment les faiblesses d'ordre formel, le manque d'objectivité, les sujets trop sentimentaux, le narcissisme autobiographique et le caractère subversif de leurs œuvres. Ces défauts ont autorisé les contemporains à qualifier ces textes d'ouvrages « féminins » sans prétention, et à les disqualifier à ce titre dans le champ littéraire. Bien évidemment, les résultats de cette analyse nous amènent à nous interroger sur les réactions qu'ont pu éprouver face à cette surdité du public ces femmes-écrivains qui se sont ainsi trouvées exclues de la corporation des écrivains en raison du conservatisme de la société française de l'époque, pas encore prête à voir une femme écrire en dehors du domaine réservé de la « littérature féminine ». D'un point de vue strictement factuel, il est bien sûr facile de remarquer qu'à cette déconsidération critique ont succédé pour chacune environ dix ans d'abstention de toute pratique strictement littéraire, puis un changement de style imprévu lorsqu'elles font leur retour sur la scène des lettres françaises, deux tendances que nous avons déjà eu l'occasion de signaler au début de ce chapitre. Toutefois, nous sommes tentés d'aller plus loin dans notre analyse pour nous poser la question de la nature même de ces changements stylistiques, et notamment du sens (à la fois la signification et l'orientation) de ce tournant majeur dans leur parcours. A cette fin, nous allons maintenant effectuer une autre coupe transversale à travers le corpus critique contemporain des textes pour y observer les répercussions de ces dix années de silence, ainsi que les réactions d'approbation ou de réprobation face aux nouveaux styles d'écriture auxquelles se sont essayées par la suite les auteurs-femmes.

⁵²⁵ Etienne Lalou, « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *op.cit.*

C. La réception des œuvres manifestement a-subjectives de la deuxième période

Tout d'abord, la concordance temporelle de ces dix années de retrait de la vie littéraire avec une transformation radicale des moyens expressifs nous incite à mettre en rapport ces deux moments et à les envisager comme des choix stratégiques tentés par ces femmes-écrivains en quête d'un accueil approprié et d'une reconnaissance publique de leur travail. Il semble donc qu'elles aient su lire assez attentivement leurs critiques pour s'apercevoir que, nouvelles venues dans le champ littéraire, et donc sujets en situation par excellence précaire qui ont besoin d'y légitimer leur entrée, elles ne pouvaient pas se permettre de négliger les lois et contraintes du milieu littéraire et intellectuel. De fait, leurs débuts en littérature avaient été marqués par la nécessité ultime de se dire, de verbaliser sa présence et d'affirmer ainsi son indépendance, nécessité intérieure traduite par les textes en forme d'autobiographies détournées de leur première période, où le souci de gagner l'adhésion du lecteur passait après ce besoin prioritaire. Plusieurs articles critiques de l'époque mentionnent ainsi l'apparente insouciance des femmes-écrivains, qui semblent ne pas remarquer les attentes du lectorat ni les signaux que celui-ci leur adresse :

L'Invitée est le premier roman de Mme Simone de Beauvoir (du moins le premier qu'elle offre au public, non pas, semble-t-il, le premier qu'elle ait écrit). C'est une œuvre qui peut agacer, lasser parfois et qui, sans doute, heurtera plus d'un lecteur. [...] on découvrira ses procédés, et elle s'y complaît, comme elle se complaît aux longueurs, au piétinement et à la monotonie. En fait, il est peu des romans qui, moins que celui-ci cherchent à plaire.⁵²⁶

Pour autant, la confrontation de ces premiers textes, assez peu soucieux de contraintes du champ littéraire, avec le regard de l'autre (qu'il s'agisse de la critique ou de l'opinion publique) et avec la grille de lecture ainsi imposée à leurs œuvres, a bel et bien appris aux femmes-écrivains l'extrême importance des règles en vigueur dans le monde des Lettres. De fait, lorsqu'elles reviennent à la création littéraire, elles présentent désormais l'exemple même d'une écriture consciente qui, d'emblée, vise sa réception critique et publique et, plus encore, s'efforce de tirer parti de certains effets escomptés. Ainsi, même le long temps de silence, qui paraît si surprenant au premier abord, trouve-t-il sans doute sa pleine justification dans le cadre de ce projet de reconquête de l'attention et de la reconnaissance du lecteur, projet qui inspire le retour en scène de nos auteurs dans la période d'après-guerre. En examinant les réactions de la presse à leur réapparition dans le monde des belles lettres, on peut relever dans cette nouvelle réception au moins trois aspects qu'elles ont pu mettre à profit.

En premier lieu, cette longue parenthèse, refermant leur première période de création littéraire, leur a donné la possibilité de se distancier des autobiographies détournées tant décriées par la critique et le public d'alors, et de repartir en quelque sorte à zéro en tant qu'écrivains. En effet, si l'on ne pouvait se reporter aux témoignages de l'époque, on ne saurait aujourd'hui imaginer à quel point l'accueil de leurs textes s'est trouvé rafraîchi et renouvelé au prix de ce retrait volontaire. Ainsi, par exemple,

⁵²⁶ Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

l'article qui suit, d'André Billy, nous permet-il de mesurer l'effet d'oubli et de défamiliarisation que cette disparition du champ littéraire avait permis d'opérer sur l'image de Yourcenar écrivain :

Le nom de Mme Marguerite Yourcenar vient d'être mis en lumière par un ouvrage d'un genre très particulier : *Mémoires d'Hadrien* (Plon). L'étrange sonorité de Yourcenar pourrait faire croire à une origine exotique, balkanique, orientale. Or, Mme Yourcenar est tout simplement une Française du Nord. Yourcenar est l'anagramme d'un nom bien français. Voilà un sujet de devinette...⁵²⁷

D'autre part, profitant de cet effacement progressif de la mémoire collective, nos femmes-écrivains ont pu utiliser ces dix années à l'écart pour se modeler à une toute autre image. En 1946, Simone de Beauvoir note à ce sujet :

Ainsi, lorsque Van Gogh malade accepte sereinement la perspective d'un avenir où il ne pourra plus peindre, il n'y a pas là résignation stérile ; la peinture était pour lui un mode de vie personnelle et de communication avec autrui qui pouvait sous une autre forme se perpétuer jusque dans un asile. Dans un tel renoncement le passé se trouvera intégré et la liberté confirmée ; il sera vécu à la fois dans le déchirement et dans la joie : dans le déchirement, puisque le projet se dépouille alors de son visage singulier, il sacrifie sa chair et son sang ; mais dans la joie, puisque, au moment où l'on lâche prise, on se retrouve les mains libres et prêtes à se tendre vers un nouvel avenir.⁵²⁸

En effet, pour l'ensemble des auteurs examinés, ces dix années ont été bien remplies par diverses activités paralittéraires (traductions, commentaires d'œuvre, critique littéraire, journalisme, enquêtes, études en histoire culturelle, etc.). Par conséquent, au terme de cette décennie elles se trouvent ancrées dans la vie intellectuelle du pays et y bénéficient d'une renommée certaine. Paradoxalement, dans le cas de nos femmes-écrivains, ce choix de changer de terrain pour s'affirmer, en privilégiant provisoirement le champ analytique au domaine artistique, a eu pour elles des conséquences positives, notamment sur la manière dont la critique considérait leur parcours littéraire antérieur : celui-ci s'est trouvé pour ainsi dire métonymiquement revêtu de la maîtrise, de l'érudition et du sérieux conférés à leurs autres entreprises intellectuelles :

L'auteur de *Mémoires d'Hadrien* n'est pas une débutante. Je vois une dizaine de titres inscrits au tableau de ses ouvrages antérieurs, dont le plus ancien, *Alexis ou le Traité du vain combat*, remonte à 1929. Le plus récent, avant le dernier, date de 1939. Mme Yourcenar n'est certainement pas une improvisatrice. Elle a traduit, il y a cinq ans, un roman d'Henry James, *Ce que Maisie savait*.⁵²⁹

Enfin, désormais encadrés par des réflexions théoriques ou analytiques, les romans se trouvent ainsi pourvus de fondations spéculatives et rationnelles que l'on ne saurait plus négliger ; il n'est donc plus possible de les balayer du revers de la main comme les fruits futiles d'une imagination féminine par trop vive. De plus, la convergence de ces deux domaines différents d'activité créatrice redonne à la démarche des femmes-écrivains un air de cohérence et de continuité qui incite désormais les critiques à considérer leur parcours comme entièrement prémédité et intentionnel, à rebours de l'image traditionnelle de la spontanéité instinctive qui gouvernerait la création féminine :

Dans *Pyrrhus et Cinéas*, les collections d'exemples peuvent passer pour points de départ d'autant de romans à écrire et dans les romans tant le caractère visiblement démonstratif de

⁵²⁷ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain » dans *Le Figaro*, 2 avril 1952, p.12.

⁵²⁸ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.42.

⁵²⁹ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain », op.cit., p.12.

l'action que les commentaires de l'auteur ou les propos volontiers théoriques des personnages renvoient à l'essai par un mouvement de justification implicite. L'ensemble frappe par son homogénéité. [...] c'est une même question – la question « la plus générale » – qu'à travers ces trois ouvrages Simone de Beauvoir pose avec une pathétique insistance : Que peut un homme ? Ou plutôt : Comment peut-il atteindre à de l'existence valable ?⁵³⁰

Par ailleurs, force est de constater la présence d'un second facteur important qui a contribué à modifier l'appréciation critique de l'œuvre des femmes-écrivains. Il s'agit en effet des profondes modifications stylistiques qui se font jour au cœur de leur écriture littéraire à l'issue de cette période centrée essentiellement sur des projets théoriques et analytiques. Cette évolution du style met en évidence leur prise en compte des reproches formulés par la critique ainsi que leur bonne volonté d'adapter les textes à venir à certaines des exigences les plus pressantes de leur lectorat. Pour conclure notre bref examen de la réception critique des trois auteurs, nous allons à présent nous pencher plus attentivement sur les principaux changements que les femmes-écrivains font subir à leurs modes d'expression au cours de leur deuxième tentative pour pénétrer le champ littéraire.

a) Une lucidité énonciative appuyée

Tout d'abord, les trois écrivains renforcent sensiblement la netteté de la structure narrative : leur récit s'articule désormais soit autour d'un narrateur omniscient, soit par l'intermédiaire d'un personnage-narrateur clairement défini et pourvu de renseignements sur son état personnel. Parmi les autres outils littéraires qu'utilisent nos auteurs pour rendre plus limpides leurs romans d'après-guerre, on pourrait énumérer également la linéarité de la trame, la composition par chapitres thématiques, ainsi que la nette séparation de l'énonciation objective (phrases de narration générale) et de la parole des personnages, refuge de la subjectivité déclarée d'acteurs concrets de l'intrigue. Dans le cadre d'une tradition littéraire française qui tient en si haute estime la clarté de l'expression⁵³¹, l'impeccable cohérence logique de ces nouveaux ouvrages revêt en soi une valeur suffisamment positive pour obliger les critiques à considérer avec respect les auteurs féminins qui s'en sont prouvés capables :

Au total, si je ne suis pas convaincu par la philosophie que ce roman implique et veut défendre, et si l'entreprise romanesque elle-même ne me semble pas concluante, il faut ajouter, bien entendu, que ces reproches s'adressent à une œuvre dont la valeur est hors de conteste. Par la fermeté de la pensée, par la vigueur de la conception, par la manière dont tout le livre est conduit et soutenu, Mme de Beauvoir atteste un talent qui la classe très au-dessus du plus grand nombre de nos romancières.⁵³²

Toutefois, on ne saurait comprendre jusque dans ses fondements la signification de cette transformation du style qu'en la mettant en rapport avec la critique des romans de la période antérieure, qui avaient connu un accueil très réservé notamment à cause d'une narration plus embrouillée où, selon

⁵³⁰ Georges Blin, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action » dans *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, octobre 1945, n°45, p.716.

⁵³¹ Sur les trois idéaux baconiens (clarté, goût et objectivité) qui revêtent alors pour la pensée critique française un caractère incontestable, voir l'essai classique de Roland Barthes : Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

⁵³² Robert Kanters, « Le fardeau de l'immortalité » dans *La Gazette des lettres*, 22 mars 1947, p.5.

l'opinion critique d'alors, l'expressionnisme de l'auteur-femme anéantissait tout souci de composition maîtrisée :

Le premier [roman de l'auteur] qu'alourdissent des dialogues neutres et le retour de situations identiques, procède par mouvements noyés, dessine des méandres et, bref, manque de *direction*. Prise entre une histoire à conter et des démonstrations à conduire, Simone de Beauvoir paraît parfois s'interroger sur son chemin.⁵³³

Selon toute apparence, ce style de narration objectif, impartial et neutre semble donc s'imposer dans l'écriture de nos femmes-écrivains au cours de cette deuxième période en réaction aux reproches qui ont fait obstacle au bon accueil critique et public des autobiographies détournées de leurs débuts.

Par ailleurs, le même souci de clarté a incité les femmes-écrivains à produire toute une métalittérature de commentaires visant à expliciter les buts et les enjeux de leur travail d'écriture. Curieusement, cette entreprise a eu elle aussi de très bénéfiques retentissements sur la réception de leurs textes littéraires. D'une manière paradoxale, en effet, ce corpus métadescriptionnel est devenu un point de référence crucial pour juger de la qualité de leurs œuvres, dans la mesure où la cohérence de leurs thèses générales sur la littérature et la fidélité à leurs propres déclarations d'intention ont pu conférer à la démarche des femmes-écrivains la valeur indiscutable d'une entreprise délibérée et constante, contribuant ainsi largement à les auréoler d'une réputation d'auteurs fiables :

Nathalie Sarraute a voulu écrire un roman abstrait, dans le sens où l'on parle de peinture abstraite.

Dès 1950, dans « L'ère du soupçon », elle s'est préoccupée de ce problème : « Aussi, par une évolution analogue à celle de la peinture – bien qu'infiniment plus timide et plus lente, coupée de longs arrêts et de reculs – l'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support. C'est sur lui que tout effort de recherche du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur... Il faut éviter qu'il (le lecteur) disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages... » Il est toujours attachant de suivre un écrivain qui vise avec entêtement un objectif qu'il s'est fixé à lui-même, surtout lorsqu'il s'agit d'un but lointain, difficile à atteindre. Il n'y a pas de doute : Nathalie Sarraute a fait ce qu'elle a voulu faire. Elle n'est pas de ces écrivains qui exposent un programme intéressant et qui n'ont pas grand-chose de commun avec les théories exposées. Nathalie Sarraute a rempli son contrat.⁵³⁴

Ainsi, la lucidité et la clairvoyance du message transmis par les femmes-écrivains, et le souci de pertinence et de clarté dont elles font montre pour communiquer celui-ci au lecteur, ont posé, sur la base d'une nouvelle relation de crédibilité et de confiance, les premières pierres d'une passerelle peu à peu érigée entre le public et les auteurs féminins en France au cours de la seconde moitié du XX^e siècle.

b) Des « sujets sérieux »

Le deuxième trait caractéristique de cette seconde phase de la carrière littéraire des femmes-écrivains concerne cette fois non le style ou la forme, mais le caractère spécifique des sujets dont traitent leurs œuvres de cette période. En effet, bien que ceux-ci ne soient réunis par aucune unité thématique évidente, ils relèvent cependant, dans leur immense majorité, de questions revêtant le plus

⁵³³ Georges Blin, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action », *op.cit.*, p.725.

⁵³⁴ François Erval, « La grande tradition : Est-il possible d'écrire un roman abstrait ? » dans *L'Express*, 25 avril 1963, n°619, p.31.

haut degré d'importance aux yeux de l'opinion publique de l'époque. Ainsi, par exemple, dans l'article qu'il consacre à Nathalie Sarraute, Claude Mauriac tient-il à souligner la découverte *objectivement et universellement valable* qu'opère selon lui la romancière à travers son écriture, à savoir le dévoilement de toute cette couche du réel infra-sensible, qui constitue à ses yeux la qualité majeure des textes de la femme-écrivain : « Avant Nathalie Sarraute nous ignorions tout de ces domaines si proches de la sensibilité, dont nous avons pourtant l'expérience, n'osant pas (comme elle nous le dit dans ce livre même) « nous fier à nos propre sensations, ne donnant droit de cité qu'à ce qu'on nous a montré, à ce qui est connu, reconnu, classé ». ».⁵³⁵

Dans la mesure où l'écrivain de cette époque s'imposait toujours comme un acteur de la vie publique⁵³⁶, la dimension thématique de l'œuvre s'avère cruciale pour estimer la valeur du texte littéraire : « On doit commencer par faire compliment à Mme Marguerite Yourcenar de s'être arrêtée à un sujet sérieux et difficile et de l'avoir traité comme il convenait, c'est-à-dire sérieusement et difficilement. »⁵³⁷ Bien plus d'une simple tendance à privilégier de vastes sujets sociaux ou analytiques⁵³⁸, l'impératif du « sujet sérieux » entraîne de profondes mutations au cœur de la conception anthropologique du personnage. En effet, la portée générale que les femmes-écrivains commencent à revendiquer pour leurs œuvres les oblige à mettre en relief certaines constantes universelles de la condition humaine sous les traits de personnages concrets. Ainsi, au lieu de faire incarner par leurs personnages l'expérience singulière, comme c'était encore le cas dans les autobiographies détournées de la première période, les trois romancières s'attachent désormais à la représentation du sujet universel, à l'allégorie de l'Homme dans une situation significative de l'humain. Aussi le personnage-type des romans de cette période peut-il être rapproché du Tout-Homme des moralités et miracles médiévaux, perspective anthropologique qu'évoque aussi Sartre avec une phrase restée célèbre, « [t]out un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ».

⁵³⁵ Claude Mauriac, « Un livre important en 1968 : « Etre la vie et la mort » de Nathalie Sarraute » dans *Le Figaro*, 30 décembre 1968, p.7.

⁵³⁶ Voir à ce sujet : Daniel Salvatore Schiffer, *Grandeur et misère des intellectuels : histoire critique de l'intelligentsia du XX^e siècle*, Paris, Editions du Rocher, 1998 ; Daniel Salvatore Schiffer, *Les intellos ou La dérive d'une caste*, Lausanne - Paris, l'Age d'homme, 1995 ; Yves Charles Zarka, *La destitution des intellectuels, et Autres réflexions intempestives*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

⁵³⁷ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain », *op.cit.*, p.12.

⁵³⁸ Ainsi, on remarque d'emblée, dans le compte rendu favorable de Georges Blin, le centre de gravité vers lequel converge la réception du *Sang des autres* de Simone de Beauvoir. Selon la perspective retenue par le critique, ce sont les événements historiques qui deviennent les acteurs principaux de l'œuvre, tout autant qu'ils le sont de l'Histoire elle-même, tandis que les personnages du roman ne servent qu'à fournir les points de vues, les angles sous lesquels ces événements peuvent être conçus et décrits. Ce point de vue du critique transparait indubitablement dans le statut grammatical qu'il attribue respectivement aux grands événements et aux personnages particuliers du roman : dans son raisonnement, les premiers occupent la position du sujet, alors que les seconds se trouvent relégués à celui du complément d'objet : « [...] l'aventure de Jean Blomart s'inscrit dans le drame plus vaste de ces dix dernières années : la portée du roman n'est donc pas seulement d'ordre psychologique ou métaphysique, mais politique et social. Le 14 juillet 1936, les grèves, la fausse guerre, la défaite, l'exode et l'attentat contre l'occupant, saisis dans la perspective partielle, mais rigoureusement expressive des personnages revivent ici avec un relief décisif. » Cf. Georges Blin, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action », *op.cit.*, p.727.

De cette manière, à la singularité irréductible, inévitable, mais peu sûre de ses forces et toute absorbée par son travail d'auto-justification, typique de la première période⁵³⁹, s'oppose dans cette seconde époque l'incarnation épique de l'humanité, « cet Immortel tourné vers sa conjecturale durée, dans l'esprit des hommes »⁵⁴⁰, « ce personnage vacant, sans nom, sans place dans l'histoire, simple jouet des choses, pas plus et pas moins qu'un corps, couché sur son lit de camp, distrait par une senteur, occupé d'un souffle, éternellement attentif à quelque éternel bruit d'abeille ». ⁵⁴¹ Paradoxalement, plus le personnage de roman perd ses traits particuliers, plus il se dépouille de sa propre personnalité adventice et insignifiante, plus il est valorisé par la critique de l'époque :

[...] le récit de ce destin exceptionnel n'est plus que la transmutation d'une expérience portée à ce degré d'incandescence où elle illumine et réchauffe chaque lecteur. C'est lorsqu'il s'évade de sa réalité historique que construite avec tant de soins par Marguerite Yourcenar qu'Hadrien acquiert ce degré d'évidence supérieure qui est le propre des grandes créations romanesques.⁵⁴²

Aussi les romancières se donnent-elles désormais pour visée supérieure de transcender les limites étroites de l'individuel pour porter leur regard vers le plus général, le plus caractéristique de l'universel humain, d'autant que dans les sphères littéraires telles qu'elles existent alors ce glissement peut leur permettre d'obtenir une plus large reconnaissance de l'importance de leur travail : « Grande qualité que de savoir retrouver à travers un accident localisé dans le temps des particularités si durables qu'elles auraient pu se jouer à un autre coin des siècles. »⁵⁴³

c) Le respect de tradition

En contrepoint aux desseins subversifs des autobiographies détournées de la première période, ces nouveaux textes de style plus objectif se distinguent par une attitude manifestement révérencieuse à l'égard du patrimoine national et l'héritage de la civilisation occidentale. Dans leurs romans de la seconde période, les femmes-écrivains n'hésitent pas en effet à célébrer les figures majeures de la tradition française et européenne. Ainsi, *Tous les hommes sont mortels* reconstitue à merveille le panthéon d'un intellectuel de la gauche française (de la figure emblématique de Marianne, symbole de la République Française et des aspirations républicaines de tiers-état, aux héros des révolutions de 1830 et 1848, en passant par le marquis de La Fayette, le général Lamarque, ou Louis-Antoine Garnier-Pagès) ; *Les Mandarins* pour sa part glorifie différentes figures-types de la Résistance ; *Les Fruits d'Or* et *Le Planétarium* chantent les piliers de la culture et de l'art européens (« La Fontaine et Esope...

⁵³⁹ « Son premier livre, *Alexis*, n'était qu'une confession à voix basse, mais d'un accent inoubliable. [...] Cette voix qui était déjà la voix de Marguerite Yourcenar n'affirmait jamais, elle n'insistait pas ; elle tâonnait avec l'instinct des plantes se tournant vers le soleil, à la rencontre de la vérité. « Tout bonheur, disait dans la pénombre cette voix basse, est une innocence. » Cf. Christian Murciaux, « D'*Alexis* à *Hadrien* », *op.cit.*, p.144.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p.147.

⁵⁴¹ Gilbert Sigaux, « Le temps dévorateur » dans *La Table Ronde*, février 1952, n°50, p.135-136.

⁵⁴² Christian Murciaux, « D'*Alexis* à *Hadrien* », *op.cit.*, p.147.

⁵⁴³ Edmond Jaloux, « Le Coup de Grâce, par Marguerite Yourcenar (*Nouvelle Revue Française*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 5 août 1939, p.4.

Shakespeare et Marlowe... Et Racine donc... »⁵⁴⁴) ; les *Mémoires d'Hadrien* se consacrent à magnifier un idéal de l'homme politique qui s'incarne dans la trinité légendaire des empereurs les plus respectés de l'Antiquité (Trajan, Hadrien et Marc Aurèle) ; et *L'Œuvre au noir* se penche avec déférence sur la naissance du libre penseur de l'ère moderne, représenté dans le roman par une pléiade d'hommes illustres de la Renaissance européenne.

L'analyse de réception publique et critique de l'œuvre de nos femmes-écrivains démontre clairement que l'admiration respectueuse dont témoigne désormais la critique française à leur égard est directement corrélée à ce tournant révérencieux au sein de leurs propres textes :

Marguerite Yourcenar l'a audacieusement abordé par la grande route de l'histoire officielle en composant ses fictifs *Mémoires d'Hadrien*. [...] En effet, elle ne se proposerait pas de tresser de nouvelles couronnes au souverain dont le règne a représenté, pendant une vingtaine d'années, une sorte d'apogée de la puissance romaine comme gardienne de la civilisation. L'ambition de Mme Yourcenar était de nous faire pénétrer dans l'intimité d'Hadrien ; son succès se mesure à l'intérêt passionné avec lequel nous écoutons les confidences qu'elle a, si j'ose dire, arrachées au divin Hadrien Auguste. [...] Après quoi Marguerite Yourcenar n'a plus besoin, pour couronner cette émouvante résurrection, d'une des plus hautes figures humaines, que de nous montrer, en quelques pages d'une musicale densité, le « père de la patrie » prêt à entrer dans le royaume de la mort, les yeux ouverts, revendiquant devant la postérité l'honneur d'avoir été jusqu'au bout humainement aimé.⁵⁴⁵

Il est important de noter ici que ce ne sont pas seulement les sujets choisis par les femmes-écrivains qui contribuent à leur gagner la bienveillance des critiques : c'est avant tout le mode de traitement grave, solennel et empreint de *pathos* auquel les romancières en question recourent pour évoquer des événements et des figures clefs de la tradition occidentale qui leur rendent acquises les faveurs de l'opinion publique. Que le sujet seul ne suffise pas à susciter l'approbation critique, on en trouve un exemple brillant dans l'article thématique de Robert Kemp consacré aux romans historiques. Entre tous, le critique y distingue la seule œuvre de femme qu'il cite, à savoir les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, qui doit mention méritoire, en tout premier lieu, au sérieux de son approche du sujet classique. En effet, si *Les Ides de mars* de Thornton Wilder ou *Moi, Claudius* de Robert Graves, *Julien l'Apostat* d'André Fraigneau, ou encore *Hélène* d'Evelyn Waugh se complaisent à prendre quelques libertés avec les personnages classiques de l'Antiquité grecque ou romaine⁵⁴⁶, Marguerite Yourcenar, bien au contraire, ne se permet jamais d'en (sou)rrire, ce qui aurait trahi la prise de distance d'un auteur croyant pouvoir s'affranchir de l'autorité de l'histoire et de la légende : « Jeu il y a, certes, dans les *Mémoires d'Hadrien* de Mme Marguerite Yourcenar, mais il est noble, somptueux, et ce n'est pas seulement la virtuosité qu'on en peut louer. »⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'Or*, Paris, Gallimard, 1979 (édition originale 1963), p.128.

⁵⁴⁵ René Lalou, « Feuilletton Littéraire. Bilans romancés » dans *Hommes et mondes*, mars 1952, n°68, p.450-451.

⁵⁴⁶ « Mais son récit a un ton d'humeur dont on ne saisit pas toujours qui est victime. Pour tout dire, il a le ton shawien. », note R. Kemp à propos du roman d'Evelyn Waugh. Cf. Robert Kemp, « Récréations historiques » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 10 janvier 1952, p.2.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.2.

Force est de constater à ce propos un revirement révélateur dans la réception des textes de cette seconde période. Si au début de la carrière littéraire de nos auteurs, nous pouvions être témoins de constantes comparaisons entre les œuvres d'auteurs féminins et masculins, qui toutes visaient à dévaloriser les femmes-écrivains, éternelles dilettantes dans le domaine de littérature, dans la période d'après guerre les mêmes romancières font certes à nouveau l'objet de comparaisons genrées ; sauf que cette fois, l'exercice critique de la comparaison s'attache à les mettre en avant en tant que conservatrices de la tradition :

Ce n'est pas pour la symétrie, mais j'achevais à peine la lecture de ces excitants faux *Mémoires d'Hadrien*, si bien réussis, sans tricherie, que je reçois un *Journal de César*, de M. Alexandre Metaxas. C'est un livre honteux. Autant Mme Marguerite Yourcenar propose à rêver sur de grandes choses, autant M. Metaxas rabaisse à plaisir. On peut admirer le génie de César, ou le détester comme un aventurier couvert de rapines et de sang, on n'a pas le droit de l'avilir et, sous prétexte de bafouer l'esprit de conquête, de faire de César un petit faisandé et un imbécile, sur le thème du manque d'esprit des conquérants.⁵⁴⁸

La figure de la femme-écrivain se voit ainsi investie d'un immense prestige, celui de la gardienne du temple, dont l'importance est d'autant plus marquée que la société d'alors ressent en ces temps précaires un profond besoin de retrouver certains garants de sa stabilité après l'éclipse de la civilisation humaniste pendant la Seconde Guerre mondiale, et face aux pressentiments inquiets de la modernisation forcée qui va suivre, déjà annoncée par quelques grands changements (la décolonisation, le suffrage universel, la société de consommation, les prémices de la culture de masse et l'aube de l'ère médiatique). En outre, si les cataclysmes des guerres ont conduit au développement chez les auteurs masculins d'une attitude frondeuse, ironique et moqueuse à l'égard des valeurs traditionnelles, les auteurs-femmes n'en semblent que confortées dans leur nouvelle vocation de porter respect aux fondements de la culture et aux civilisations du passé.⁵⁴⁹ Ainsi, par exemple, est-ce avant tout, selon François Erval, par une attitude empreinte d'attentions à l'égard du patrimoine et ménageant les traditions que Nathalie Sarraute se démarque de l'ensemble des nouveaux romanciers (cercle majoritairement masculin qui compte dans ses rangs Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget, Jean Ricardou, Claude Ollier, et Michel Butor, auteurs qui, selon l'avis du critique de *L'Express*, adoptent une approche fondée sur la négation et la destruction de la tradition romanesque qui les précède) :

Parmi tous les écrivains du nouveau roman [...] c'est elle qui rejoint de plus près la grande tradition du roman. « Martereau », et surtout « Le Planétarium » et « Les Fruits d'Or » sont des romans qui ont conquis une nouvelle réalité, et pas seulement une nouvelle dimension psychologique. Nathalie Sarraute, après avoir exploré les confins du monde psychologique dans « Tropismes » et « Portrait d'un inconnu », a réintégré la société dans ses derniers trois romans, sans rien abandonner de son programme de base, mais en ajoutant un élément qu'elle n'avait peut-être pas prévu elle-même. [...] Tout en continuant l'expérimentation, Nathalie Sarraute est déjà au-delà : elle est, si l'on peut dire, un classique de l'avant-garde.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain », *op.cit.*, p.7.

⁵⁴⁹ Voir à ce sujet : Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, vol.1 "The War of the Worlds".

⁵⁵⁰ François Erval, « La grande tradition : Est-il possible d'écrire un roman abstrait ? », *op.cit.*, p.31.

L'orientation passionnément antimoderne commune à plusieurs admirateurs de nos romancières se manifeste avec éclat dans l'essai de René Tavernier, qui ouvre ses réflexions critiques sur l'écriture de Marguerite Yourcenar d'une manière en soi plus qu'éloquente :

On continue à enseigner le latin dans les lycées, on y traite toujours d'histoire romaine. Mais n'est-ce pas la seule tradition, et non plus le sentiment d'une présence de l'antiquité qui règle les programmes scolaires ?

Rome s'est éloigné de nous, et pas seulement des collégiens, mais, dans une certaine et subtile mesure, de l'Eglise catholique elle-même, héritière de l'empire. Le temps où chaque Français se nourrissait de Plutarque au travers d'Amyot, où les princes emportaient Horace dans leurs poches, ou tout homme utilisait comme exemples, modèles, références, les mythes, les héros, les écrivains romains, est-il révolu ?⁵⁵¹

Avec un tel conservatisme, c'est souvent l'adhésion à la morale ancienne que l'on note et que l'on loue au premier chef dans les œuvres de femmes-écrivains de cette période. Ainsi, par exemple, plusieurs critiques contemporains font-ils valoir la retenue de l'auteur dans la description des scènes sexuelles. Une sorte d'ironie cruelle veut donc que la même Marguerite Yourcenar à qui on avait naguère reproché l'imitation d'André Gide soit maintenant citée en exemple pour savoir éviter les licences libertines de son prédécesseur nobélisé :

Elle nous dit, forcément, la passion d'Hadrien pour Antinoüs et se garde de mettre, sous le calame de l'empereur, un traité du corydonisme. Il n'y a rien de gidien dans les confidences d'Hadrien, qui n'avait jamais été puritain. Il n'a pas à plaider pour son vice, ne s'apercevant pas vicieux. Mais il arrive, - presque... - à purifier cette passion qui n'était pas interdite, par un mélange habile, grâce à Mme Yourcenar, et qui paraît naturel, de mysticisme et d'esthétique.⁵⁵²

C'est donc le passé comme arrêté et figé dans la perfection d'une œuvre d'art, le temps retrouvé par la magie de Littérature toute-puissante que le public goûte dans ces textes respectueux de la tradition livrés par nos écrivains durant ce second moment de leur carrière :

Avec les *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar vient de donner un livre sans âge. Il aurait pu paraître il y a vingt ans. Thibaudet l'aurait aimé, lu, relu, cité ; il aurait su trouver vingt formules pour définir l'ouvrage, marquer sa place dans une littérature d'humanistes-romanciers qui empêchent, à force de patience, d'imagination, l'histoire de se figer.⁵⁵³

Il est toutefois regrettable que l'harmonie de cet ensemble atemporel semble empêcher les critiques de l'époque de remarquer que ce changement radical des modes d'expression dans l'écriture des femmes-écrivains est aussi défini ou déterminé par une dimension concrète, historique, contextuel et biographique, qui renvoie bien, mais cette fois en toute discrétion, à l'auteur elle-même et à sa position dans le champ littéraire. Alors même que plusieurs critiques perçoivent sans difficulté la récurrence au fil des textes d'un même type spécifique, éminemment singulier, de personnage, que l'on pourrait définir à l'aide d'une belle formule du même René Tavernier comme « un homme dont l'essentiel mérite est d'avoir su composer son propre personnage au travers de l'œuvre qu'il accomplissait »⁵⁵⁴, ces mêmes critiques échouent à saisir la raison de cette présence. Pourtant, il semble clair que c'est bien le même geste d'invention de soi par le biais de l'œuvre inventée qui détermine au

⁵⁵¹ René Tavernier, « De viris illustribus » dans *Preuves*, juillet 1952, n°17, p.52.

⁵⁵² Robert Kemp, « Récréations historiques », *op.cit.*, p.2.

⁵⁵³ Gilbert Sigaux, « Le temps dévorateur », *op.cit.*, p.135.

⁵⁵⁴ René Tavernier, « De viris illustribus », *op.cit.*, p.54.

même moment la démarche littéraire de la romancière elle-même.⁵⁵⁵ En conformant son écriture à l'image que renvoie, au moins dans l'imaginaire de l'époque, celle des écrivains dits « sérieux », la femme-écrivain pouvait ainsi se défaire du sceau dédaigneux de « femmes » de lettres pour entrer dans le cercle resserré des écrivains, auteurs, lettrés, tous titres neutres, universels et/ou masculins. C'est ainsi que les écrivains-femmes se sont véritablement créées, réinventées elles-mêmes en composant leur propre personnage à travers l'accomplissement de l'œuvre. Il semble que ce soit l'écoute attentive du lectorat, et la reconnaissance littéraire qui l'accompagne, que les femmes-écrivains du milieu du XX^e siècle sont en quelque sorte en mesure de s'offrir au prix de cette invention, de cette transformation (et/ou adaptation) de soi, de sa propre écriture et son propre personnage.⁵⁵⁶

Le résultat de cette affaire n'a rien d'imprévisible. Ayant échangé l'écriture subjective et expressive contre l'objectivité, la clarté et le bon goût de la phrase classique, la trame d'inspiration autobiographique

⁵⁵⁵ Ce n'est nullement un hasard si c'est en 1944, l'année même qui suit le fiasco de *L'Invitée*, que Simone de Beauvoir écrit *Pyrrhus et Cinéas*. Cet essai philosophique sur les modalités de l'être-dans-le-monde face aux autres perçus comme des ennemis culmine en effet sur un examen de la difficulté qu'il y a à faire exister et à faire valoir son projet personnel, à le faire comprendre par autrui. Il est très révélateur qu'à ce moment, l'autre ne puisse être conçu par Simone de Beauvoir que comme une volonté étrangère, hostile, qui s'oppose au propre dessein de l'auteur. C'est pourquoi le livre se conclut sur la décision de l'écrivain de lutter pour se réaliser dans le monde, notamment en recrutant des alliés au sein d'un lectorat indifférent. Pour schématiser, tout le chapitre final de l'essai décrit, dans des termes philosophiques abstraits, la résolution de l'auteur de se lancer à la conquête d'un espace social hostile à l'affirmation de soi de la femme-écrivain :

« C'est l'erreur des théories telles que celles de l'art pour l'art que d'imaginer qu'un poème ou un tableau est une chose inhumaine qui se suffit à soi seul : c'est un objet fait par l'homme, pour l'homme. Certes, elle n'est faite ni pour distraire, ni pour édifier, elle ne répond pas à un besoin qui existait avant elle et qu'elle devait combler ; elle est dépassement du passé, invention gratuite et libre ; mais, dans sa nouveauté, elle exige d'être comprise et justifiée, il faut que des hommes l'aiment, la veuillent, la prolongent. L'artiste ne saurait se désintéresser de la situation des hommes qui l'entourent. En autrui est engagée sa propre chair. Je lutterai donc pour que des hommes libres donnent à mes actes, à mes œuvres, leur place nécessaire.

Mais comment recourir ici à la lutte puisque c'est librement que ces hommes doivent m'accorder leurs suffrages ? Certes, il est absurde de vouloir obtenir par violence un amour, une admiration spontanée : on rit de Néron qui veut séduire par force. Je souhaite qu'autrui reconnaisse mes actes comme valables, qu'il en fasse son bien en les reprenant à son compte vers l'avenir ; mais je ne peux escompter une telle reconnaissance si je contredis d'abord le projet d'autrui : il ne verra en moi qu'un obstacle. [...] Je peux seulement en appeler à la liberté d'autrui, non la contraindre ; je peux inventer les appels les plus pressants, m'efforcer de la charmer ; mais elle demeurera libre, quoi que je fasse, de répondre ou non à ces appels.

Seulement pour que s'établisse ce rapport à autrui, il faut que deux conditions soient remplies. Il faut d'abord qu'il me soit permis d'appeler. Je lutterai donc contre ceux qui voudront étouffer ma voix, m'empêcher de m'exprimer, m'empêcher d'être. » Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, *op.cit.*, p.356-358.

⁵⁵⁶ En effet, Marguerite Yourcenar a plus d'une fois laissé entendre, dans l'esprit d'une citation célèbre souvent attribuée à Flaubert, qu'« Hadrien, c'était elle ». Dans son analyse du roman, R. Tavernier évoque une de ces confidences de l'écrivain : « Marguerite Yourcenar nous a avoué que le personnage d'Hadrien avait hanté sa jeunesse, que son ouvrage est la réalisation d'un rêve longuement caressé. Ce n'est donc pas un caprice qui la poussa à nous révéler cet empereur, l'un des plus complexes et des plus mystérieux qui soient, mais parce qu'en une certaine mesure, Hadrien c'était elle. » (Cf. René Tavernier, « De viris illustribus », *op.cit.*, p.53.). Si l'on tient compte de ce déplacement métonymique du matériau personnel, que Marguerite Yourcenar greffe en quelque sorte sur la figure de l'empereur romain, on ne s'étonnera pas que parmi la foule des hommes illustres, elle ait choisi comme protagoniste de son roman précisément cet ibère ambitieux, parti de peu, qui pour passer du statut de citoyen de second rang à celui d'héritier (illégitime !) du trône impérial, a été mis devant la nécessité de remporter le pouvoir, la reconnaissance et le respect à force de ruses, de compromis et de la fameuse « discipline auguste » qu'il s'était imposée. Ainsi, métonymiquement, sa lutte pour l'affirmation de soi au sein d'un espace étranger permet à Marguerite Yourcenar de décrire son propre combat pour la reconnaissance littéraire : « Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir. », « Je voulais que mon prestige fût personnel, collé à la peau, immédiatement mesurable en termes d'agilité mentale, de force, ou d'actes accomplis. Les titres, s'ils venaient, viendraient plus tard, d'autres titres, témoignages de victoires plus secrètes auxquelles je n'osais encore prétendre. J'avais pour le moment assez à faire de devenir, ou d'être, le plus possible Hadrien. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1981 (édition originale chez Plon 1951), p.118.

contre les sujets d'intérêt général, les ambitions subversives de leurs œuvres de jeunesse contre la prise en charge du patrimoine français et européen, nos femmes-écrivains se sont vues d'une certaine façon récompensées par l'accession, à titre honorifique, au rang d'« hommes » de lettres. L'examen attentif des textes critiques de cette période met en évidence le fait que c'est précisément le caractère viril de leurs textes de la deuxième manière qui autorise les critiques littéraires de l'époque à tenir en haute estime l'œuvre de ces auteurs féminins, et à les hisser dans leur appréciation aux côtés de leurs collègues masculins, sans toutefois nier l'importance de la frontière qui les sépare :

Plus que ses connaissances historiques, c'est le talent du moraliste et de l'écrivain que je goûte chez l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* [...] C'est le ton surtout, le ton vraiment antique, vraiment romain qu'elle a su conférer à son langage, et qui donne parfois l'impression d'une traduction directe du latin. La phrase de Mme Yourcenar a une carrure toute classique, toute virile. J'avais écrit le nom de Montesquieu ; je l'efface pour ne pas écraser sous un tel éloge une femme qui serait la première à le refuser.⁵⁵⁷

En fait, la portée de tels jugements critiques ne saurait se réduire à la simple reconnaissance d'« une remarquable intuition féminine à l'égard d'une psychologie d'homme »⁵⁵⁸ (constat qui, d'ailleurs, mettrait autant l'accent sur le talent de l'écrivain que sur la croyance très répandue en l'existence d'un esprit féminin particulier, confiné dans les frontières de son sexe⁵⁵⁹). C'est bien plus que cela en effet : la reconnaissance d'un style viril dans l'œuvre d'une femme déplace de fait le débat sur la « littérature féminine » du terrain de sexe biologique vers celui du genre, inscrit dans le système des différences socialement constituées. Ainsi, les caractères de « féminité » et « virilité », sans être dissous, n'en deviennent pas moins avant tout des distinctions attribuables sur la base des propriétés intra-textuelles de l'œuvre, sans détermination biologique décisive, de sorte qu'aux femmes-écrivains qui ont su déployer une écriture en conformité avec les exigences traditionnelles d'une « carrure de phrase toute classique, toute virile », l'on accordera bien volontiers la reconnaissance publique et le droit d'être admises dans l'antichambre du panthéon des auteurs classiques :

De telle sorte qu'après Montaigne, je suis amené à nommer Montesquieu... Cela m'effraye un peu. Je ne voudrais pas écraser sous ces auteurs immortels le très intelligent auteur des *Mémoires d'Hadrien*. Il s'agit de reflets ; de rapprochements qui naissent tout à coup dans l'esprit du lecteur. Ils sont flatteurs. Pour corriger une louange qui vous semblerait excessive, je dirais que les *Mémoires*, notamment dans la narration des longs voyages d'Hadrien en Orient, font penser à *Télémaque*, dont ils n'ont point la mollesse, et c'est Fénelon le plus femme des deux.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain », *op.cit.*, p.12.

⁵⁵⁸ Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain », *op.cit.*, p.7.

⁵⁵⁹ On se rappellera ici la remarque, citée plus haut, que Marcel Arland avait émise à peine dix ans plus tôt : « Que dans ce roman féminin, Pierre, le héros, garde le mystère qu'un homme peut avoir pour une femme, rien de plus courant [...] ». Cf. Marcel Arland, « Recherches », *op.cit.*, p.2.

⁵⁶⁰ Robert Kemp, « Récréations historiques », *op.cit.*, p.2.

Chapitre 2 :

Les œuvres non littéraires, ouvroir d'une subjectivité nouvelle

La frustration liée à la réception pour le moins décevante de leurs autobiographies détournées est sans doute ce qui a amené nos femmes-écrivains à revenir en quelque sorte à la page blanche, à reprendre à la source leur écriture littéraire. Ouvrant une parenthèse d'une dizaine d'années dans leur vie littéraire, les trois femmes-écrivains se lancent à la conquête du champ intellectuel français en publiant des textes non littéraires (essais de philosophie, études en histoire culturelle, enquêtes d'anthropologie sociale, esquisses de théorie littéraire) d'où la subjectivité de l'auteur est censée être a priori évincée. Pourtant, soumis à un examen plus attentif, l'ensemble de ces textes s'avèrent en fait autobiographiques au plus haut degré. Ainsi la métamorphose stylistique et la césure dont ils semblent être les jalons et les marqueurs dans la carrière littéraire des femmes-écrivains ne ressortissent-elles pas tant à la matière même ni à la problématique, toujours autobiographiques, de leurs œuvres, qu'à la façon d'y mettre en jeu et d'y représenter (en la camouflant, voire en l'occultant) la subjectivité d'auteurs-femmes. Nous chercherons donc, au long du présent chapitre, à répertorier et à décrire les principales modalités du recours à une fiction de discours scientifique, empruntant les outils rhétoriques propres à ce dernier, telle que les écrivains-femmes la déploient pour aborder des sujets personnels ou des thématiques relevant de l'auto-description. En reprenant ici l'un après l'autre les formes et genres d'écriture non littéraire dont nos auteurs usent le plus fréquemment, nous tenterons ainsi de dégager les stratégies discursives qui rendent possible l'expression de soi dans ces textes à prétention savante et objective, et d'en déduire, en parallèle, le type d'auto-représentation auquel ces textes semblent viser.

A. Les portraits littéraires : la réduction phénoménologique ou l'essence du singulier

Le cas de : Préface aux Vagues de V. Woolf (1937), la Présentation critique de Constantin Cavafy (1958), la Présentation critique d'Hortense Flexner (1969), Mishima ou la vision du vide (1980)

Chez Marguerite Yourcenar, les activités paralittéraires prennent le plus souvent la forme de traductions qu'elle enrichit de ses propres présentations critiques de la vie et l'œuvre de l'écrivain traduit. Ces préfaces détaillées d'une centaine de pages constituent en effet de véritables portraits littéraires des auteurs dont Marguerite Yourcenar s'est attelée à traduire les œuvres. Or ce qui frappe dans la composition de ces opuscules, c'est avant tout leur structure fortement antinomique, où chaque proposition affirmative se voit immédiatement modulée, sinon démentie, par sa négation partielle sous forme de corrections, de précisions ou d'éclaircissements qui semblent aller à l'encontre du jugement initial et en miner le sens. La nature étrange, insaisissable, des énoncés ainsi fragmentés nous amène à nous interroger sur le statut, la signification et la portée de ce qui ressemble à une parole disloquée, escamotée, et dont l'envol est brisé, dès l'avènement, par son auteur même. C'est pourquoi nous nous attacherons plus loin à tenter de mettre en lumière le fonctionnement de ces textes singuliers, interrompus et rectifiés à plusieurs reprises, comme si chaque mot énoncé devait être aussitôt repris, comme si l'auteur ne pouvait s'exprimer qu'à force de retenir et de contrecarrer cette expression même, et comme si, enfin, cette retenue de l'expression ne faisait au fond que mimer la rétention de la parole auctoriale.

Sous la plume de Marguerite Yourcenar, en effet, le portrait littéraire se déploie en zigzag, et ces multiples détours, retours, ratures et autres biffures dans la progression de l'argument aboutissent en fin de compte à cristalliser une structure où alternent, en succession rapprochée, les thèses et leurs antithèses successives. Il est en effet habituel chez Marguerite Yourcenar de voir s'enchaîner au fil de la démonstration pas moins de six mouvements argumentatifs en tension les uns avec les autres, et que l'on peut regrouper en trois paires d'antinomies :

N° d'éléments	Proposition théorique	Développement/correctif négatif
Mouvements n° 1-2	Biographie de l'auteur	Inutilité des informations biographiques pour les véritables amateurs de littérature comme pour les spécialistes
Mouvements 3-4	Quelques traits particuliers de son œuvre	Importance tout à fait mineure que revêtent ces particularités d'expression au regard de l'essence humaine invariable qui se dévoile dans le texte littéraire
Mouvements 5-6	L'inéluctable immanence des manifestations du moi auctorial dans les textes	La subjectivité de l'auteur comme obstacle à toute expression substantielle

Le portrait littéraire de Constantin Cavafy nous servira fort bien d'exemple pour illustrer la dimension paradoxale du discours yourcenarien, qui ne s'affirme qu'à travers sa propre dénégation et l'incessante destitution des propositions qui viennent à peine d'être formulées.

a) Le premier mouvement : l'aperçu biographique

Dans son essai, *Le tombeau de Jacques Masui*, Marguerite Yourcenar détaille en quoi les genres commémoratifs, auxquels elle rattache sa propre pratique des portraits littéraires, lui semblent spécifiques. Or cette spécificité, de l'avis de l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*, réside en dernière analyse dans une forme ultime de modestie de l'auteur face au personnage dont il cherche à élucider, décrire et comprendre le sort. À travers ces entreprises (ou tentatives) de reconstitution, ce qui se joue est donc avant tout l'effacement de la subjectivité du biographe, condition sine qua non pour faire émerger une image fidèle du personnage historique au centre du récit commémoratif. Cet effacement de l'auteur apparaît d'autant plus crucial que l'image du personnage n'a pas manqué d'être brouillée par les commentaires trop abondants d'autres biographes moins consciencieux. Aux fioritures de ces auteurs trop prodigues d'ajouts, ou à une liberté d'interprétation par trop subjective, Marguerite Yourcenar oppose ainsi une véritable éthique de l'historien qui parviendrait, à travers l'oubli et l'effacement du soi, à faire ressurgir la figure de l'autre. L'extrême humilité du biographe serait donc garante de la possibilité de révéler une vérité objective, que l'écrivain, tel un oracle moderne, articulerait sans en être au fond l'auteur : « Il était caractéristique de Masui, et peut-être de tout un type d'esprits à la fois généreux, prudents et modestes, de s'exprimer surtout en rassemblant ou en élucidant les écrits d'autrui, de se vouloir les conduits à travers lesquels parvient jusqu'à nous l'eau des sources. »⁵⁶¹

Outre cette insistance sur la notion d'un savoir authentique, la portée des présentations-préfaces critiques de Marguerite Yourcenar se voit renforcée par le fait que la romancière-traductrice semble toujours privilégier, dans le choix de ses sujets, des écrivains encore peu connus dans les milieux francophones, du moins au moment où elle rédige leur biographie. Ainsi, dans trois des quatre cas qui nous intéressent ici, a-t-elle choisi de se pencher sur des écrivains originaires de pays situés en dehors de ce que l'on pourrait appeler l'écoumène littéraire européen, ou l'espace sémiologique commun, connu et balisé de l'Europe Occidentale : un poète grec du Proche Orient, avec la *Présentation critique de Constantin Cavafy*, une poétesse régionaliste des Etats-Unis (*Présentation critique d'Hortense Flexner*) et un écrivain japonais d'après-guerre pour *Mishima ou La vision du vide*. Il est révélateur, par ailleurs, que Virginia Woolf, seule exception à cette règle, ne semble intéresser Marguerite Yourcenar (qui préface la traduction française des *Vagues* en 1937) qu'en amont de la redécouverte et de la mise en avant de l'œuvre de l'écrivain britannique par les nouveaux romanciers⁵⁶², qui lui feront

⁵⁶¹ Marguerite Yourcenar, «Le Tombeau de Jacques Masui» dans Marguerite Yourcenar, *Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.231.

⁵⁶² Nathalie Sarraute avait à plusieurs reprises témoigné de la marginalité de cette figure clef du modernisme européen dans l'opinion publique de la première moitié du XX^{ème} siècle : « Gertrude Stein était complètement ignorée à l'époque, et

connaître en France une gloire tardive. Dans de telles circonstances, où le nom d'un auteur disait très peu au public français de son temps, Marguerite Yourcenar se donnait ainsi la possibilité d'esquisser une série de profils d'écrivains dont elle pouvait modeler assez librement les silhouettes, sans risquer de se heurter aux réticences et au scepticisme d'un auditoire bien informé.

De fait, force est de constater qu'indépendamment des contextes historiques et culturels bien distincts, ce qui frappe dans les légendes d'écrivains que dessine la plume de Marguerite Yourcenar, c'est la similitude au fond de l'histoire racontée. À l'évidence, il ne serait pas excessif d'affirmer que trois de ces portraits littéraires (ceux de Virginia Woolf, Constantin Cavafy et Yukio Mishima) présentent aux lecteurs, sur des toiles de fond certes exotiques et variées, sensiblement la même trame : il s'agit toujours, en effet, du rejeton d'une vieille famille de haute réputation, dont la renommée même impose de nombreuses servitudes, particulièrement difficiles à assumer lorsque le jeune protagoniste est amené à se confronter pour la première fois à un désir homosexuel perçu comme illégitime et honteux par son milieu social et familial. À chaque fois, l'affirmation de la subjectivité de l'écrivain prend la forme d'un acquiescement à son identité sexuelle déviante, à travers la publication d'un ouvrage provocant aux échos autobiographiques (les premiers poèmes narratifs de Cavafy, l'*Orlando* de V. Woolf, les *Confessions d'un masque* de Mishima). Ayant ainsi tranché net l'étouffant cordon ombilical d'une famille et d'un milieu social excessivement conservateurs, le personnage-type du portrait littéraire yourcenarien se retrouve affranchi et autonome, mais dépossédé du statut privilégié dont il bénéficiait précisément grâce à ses liens à la tradition. Relégué au rang d'écrivain maniéré et tapageur, le protagoniste (qu'il s'agisse de Cavafy, de Mishima ou de Woolf) revient ensuite sur ses pas pour se retailler une place au sein de culture classique qui l'a vu naître, et dont il a été nourri dès l'enfance : l'antiquité grecque pour Cavafy, le patrimoine japonais médiéval pour Mishima, et la tradition du roman britannique moderne (depuis l'époque élisabéthaine jusqu'aux romans victoriens, considérés comme les derniers héritiers légitimes du canon littéraire anglais) pour Virginia Woolf. En outre, pour le personnage des essais biographiques yourcenariens, la décision de se ranger à nouveau sous l'étendard de la tradition procède également d'un sentiment de nécessité : il lui faut, en effet, se faire le défenseur de la culture face à la grande apocalypse de la guerre mondiale.

Or, du point de vue de Marguerite Yourcenar, ce revirement est manifestement le plus important tournant qui puisse advenir dans la vie d'un écrivain.⁵⁶³ Il implique, en effet, pour l'écrivain, de prendre

Virginia Woolf elle-même, avant de se tuer, écrit ou dit : « Comme tous ces jeunes gens me détestent ! ». Et c'était tout à fait exact. Ce qu'elle écrivait était considéré comme ne s'adressant qu'à la *upper class*, des histoires de grande dame, même critique que pour Proust. » Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.44.

⁵⁶³ Bien des années plus tard, Marguerite Yourcenar décrira l'irruption de la Deuxième Guerre mondiale comme une de plus grande révélation de sa vie. Pour elle, le début de la guerre signifiait la rencontre avec un univers extérieur au cocon social habituel, et la prise de conscience de l'humanité, c'est-à-dire de l'existence d'un lot commun à tous les êtres humains : « [...] j'ai appris le peu qu'on est dans l'immense foule humaine et combien chacun est obsédé de ses propres soucis, et combien, au fond, nous nous ressemblons tous. [...] Je parlais de la pauvreté, je parlais du malheur, je parlais de la souffrance, mais je restais installée dans une société où tout le monde sait certaines choses, participe à certaines modes, à certaine culture, superficielle ou non, à certains amusements... J'ai découvert que tout cela était vain. » (Cf. Marguerite

conscience qu'il est de son devoir de dépasser l'individualisme d'une vision purement subjective pour se mettre au service d'une sagesse humaine plus vaste, d'essence universelle et atemporelle. Ce tournant se traduit, sur le plan existentiel, par l'identification de l'écrivain à sa culture d'origine, dont il se fait tout à la fois dépositaire, garant et gardien de la loi. Il en découle, naturellement, certains réajustements majeurs dans la représentation de soi de l'artiste qui assume désormais en quelque sorte la posture du patriarche. Cette évolution se laisse tout autant percevoir dans le style même des œuvres, qui témoignent d'une déférence de plus en plus marquée à l'égard des prédécesseurs de l'écrivain, et s'affirment ouvertement tributaires de sources antérieures : les pièces du théâtre *kabuki* pour Mishima, la tradition littéraire du *carpe diem* chez Woolf, ou l'antiquité grecque pour Cavafy, qui habille d'un réseau serré d'allusions mythologiques et historiques les sujets les plus quotidiens.

De fait, si l'objectif de la biographie est de décrire au plus près un parcours individuel, personnel, éminemment singulier, force est de constater que les biographies yourcenariennes, de par leurs sujets étonnamment similaires, et le caractère presque générique du cheminement biographique qui y est retracé, ne se présentent guère à nous comme la restitution authentique, d'une subjectivité étrangère. En outre, la prolifération des parallèles autobiographiques, constamment à l'œuvre dans ces textes, vient attester que, par une forme de discours indirect libre, c'est bien la voix de l'auteur qui se cache ici sous l'apparence d'un exposé historique objectif et strictement factuel. Avec les portraits littéraires de Marguerite Yourcenar, il serait donc visiblement question d'autoportrait, moyen pour l'auteur de justifier sa propre démarche d'écriture, même si à ce moment de sa carrière littéraire, l'écrivain semble avoir par dessus tout à cœur de repenser son propre itinéraire dans les formes plus neutres, les plus distanciées possibles du contexte autobiographique. Ainsi l'autobiographie et, plus largement, la problématique autoréflexive de la femme-écrivain en marge du champ littéraire, se glissent-elles ici sous les traits de la biographie d'un talent reconnu. A la même période, curieusement, Nathalie Sarraute met en scène, dans *Entre la vie et la mort*, un auteur méconnu qui recourt systématiquement, méthodiquement à des glissements métonymiques similaires, espérant se faire mieux entendre s'il attribue ses pensées, préoccupations et sentiments à des collègues écrivains déjà reconnus et consacrés, les « saints patrons » en quelque sorte du métier :

Oui, parfois maintenant je me dis qu'ils ne veulent pas... peut-être parce qu'ils sont craintifs, ou un peu paresseux, ou humbles... Ils n'osent pas se fier à leurs propres sensations, ils ne donnent droit de cité qu'à ce qu'on leur a montré, à ce qui est connu, reconnu, classé... Et comme personne ne leur a jamais parlé de cela... Personne ne leur a jamais demandé de ne pas employer ce mot, ni expliqué pourquoi... Il aurait fallu que ce mot ait blessé quelqu'un dont ils savent que ses blessures méritent d'être considérées avec respect... il aurait fallu pour qu'ils se laissent persuader que Baudelaire, par exemple, ait été blessé par ce mot-là et l'ai dit dans un

Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.124-125.). La leçon que Marguerite Yourcenar dit avoir tirée d'expérience traumatique de la guerre a été pour elle celle d'unanimité retrouvée à travers le sens du sort commun : « [...] voici de longues années qu'il ne se passe pas un matin où, en me levant, je ne songe d'abord à l'état du monde, pour m'unir un instant à toute cette souffrance. » (Cf. *Ibid.*, p.133.).

poème, ou même dans ses carnets intimes... même dans une lettre, cela aurait suffi... Mais quand il n'y a aucune référence...⁵⁶⁴

Au-delà du besoin d'en appeler à des autorités littéraires incontestables, ce jeu par lequel l'écrivain assimile sa propre image à la figure de l'Autre (et, en l'occurrence, d'un autre écrivain) semble aussi répondre pour Marguerite Yourcenar à un autre enjeu essentiel, et pour le coup d'ordre très personnel, sinon intime : pour la biographe, il s'agirait également de s'identifier à son personnage en tant qu'auteur d'un projet littéraire abouti, couronné de succès, ce qui traduirait au fond le besoin de l'écrivain de trouver à se rassurer face de la réception décevante de son œuvre.⁵⁶⁵ N'est-ce pas au final la raison pour laquelle, dans la version qu'en donne Marguerite Yourcenar, la biographie des quatre écrivains prend un tour si semblable, devenant à chaque fois l'histoire d'un échec face à un public qui boude leurs œuvres ou les accueille froidement ? Echéec, tout relatif, que Marguerite Yourcenar ne manque pas, en contrepoint, de réinterpréter comme la preuve définitive du génie : de telles épreuves, quasi-christiques, n'ont-elles pas toujours été le lot des élus et des prédestinés ? Il est manifeste, d'ailleurs, que Marguerite Yourcenar souligne l'ignorance ou l'incompréhension des contemporains pour donner du relief au portrait qu'elle fait de l'artiste.⁵⁶⁶

C'est dans la présentation critique d'Hortense Flexner que l'on décèle le mieux, le plus distinctement, la fonction que ces portraits d'écrivains remplissent pour leur auteur : être, en quelque sorte, les dépositaires des ambitions refoulées de Mme Yourcenar elle-même - l'ermite de l'île Mont-Désert, la femme-écrivain (rejetée) hors de son siècle. L'héroïne de ce portrait littéraire, en effet, s'impose en tous points comme le parfait sosie de sa biographe : poétesse américaine à l'image d'Emilie Dickinson, d'inclination spirituelle, retirée de la vie publique et complètement ignorée par ses compatriotes, Hortense Flexner était d'ailleurs l'amie de Marguerite Yourcenar, qu'elle rencontrait fréquemment, en voisine, dans le Maine. Elle y possédait en effet une maison de campagne, où elle passait du temps avec son mari, tandis que le couple formé par Marguerite Yourcenar et sa compagne Grace Frick retournait dans la région d'une année sur l'autre. De ce fait, l'apologie de cette vie solitaire

⁵⁶⁴ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, *op.cit.*, p.17.

⁵⁶⁵ « En général, les gens ne voient pas l'ensemble ; ils voient la saillie, l'angle qui se rapprochent d'eux. Les gens regardent toujours d'un livre la facette qui reflète leur propre vie. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.166.

⁵⁶⁶ Ainsi, par exemple, tout au long de la biographie de Cavafy par Yourcenar, retrouve-t-on un seul et même fil conducteur : à toutes les péripéties de son parcours, Marguerite Yourcenar oppose la constance du rejet de sa poésie par des contemporains mal à l'aise avec le classicisme de son style et de ses sujets. Ainsi, les œuvres du poète grec n'avaient vu le jour qu'en publications disparates dans quelques revues de l'époque ou bien dans de petits tracts et brochures édités aux frais de l'auteur. Les recueils poétiques d'un autre poète, Hortense Flexner n'ont guère eu plus de résonance que *Les Charités d'Alcippe* publiées vers la même époque par Marguerite Yourcenar elle-même. A côté de ces deux cas d'évidente malchance littéraire, Marguerite Yourcenar biographe s'ingénie à mettre sur le même plan deux autres écrivains qui ont pourtant davantage rencontré leur public. En effet, dans la représentation yourcenarienne, Virginia Woolf devient une « vieille Parque » prisonnière de sa renommée d'expérimentatrice extravagante, qui s'adonne au plaisir d'inventer des formes littéraires alambiquées. Et même Mishima, jouissant pourtant d'une large notoriété, se transforme dans le récit yourcenarien en écrivain malchanceux. Pour ses confrères lettrés, il reste toujours à l'ombre de Yasunari Kawabata, l'écrivain esthète et intellectuel par excellence, mais sans l'exubérance pulsionnelle et tapageuse propre à son cadet. Tandis que pour le grand public Mishima reste, au contraire, l'auteur d'une œuvre trop recherchée dont la « pierre d'achoppement, pour le lecteur moyen, [est] aussi, pour des raisons qu'on verra, [s]a prévenante vertu » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, Paris, Gallimard, 2003 (édition originale 1981), p.57.). Déchiré entre ces deux incompréhensions opposées du public et des lettrés, l'écrivain ne trouve autre issue que dans la solitude achevée de suicide.

et un peu terne à laquelle Marguerite Yourcenar se livre dans sa *Présentation critique d'Hortense Flexner*⁵⁶⁷ peut tout aussi bien se lire comme une manœuvre d'autojustification, une tentative de se consoler de son propre sort, que comme le simple éloge d'une amie partageant une destinée semblable.

On ne peut donc que constater ici que la veine autothématique continue de travailler puissamment, juste sous la surface, des textes qui revêtent pourtant une apparence d'exactitude scientifique, ou qui prétendent fournir aux lecteurs un bilan rigoureux et fidèle des faits vécus par un personnage historique. Cependant, cette même matière personnelle qui continue à habiter et à animer secrètement l'œuvre de la femme-écrivain doit désormais se voir passer au crible d'une autocensure bien plus drastique avant de pouvoir se manifester dans les textes.

Quelles sont donc les formes de contrôle qui s'exercent à ce stade dans l'écriture de l'auteur-femme ?

➤ Questions de méthode

En premier lieu, les sujets autothématiques prennent la forme de textes savants, impersonnels, et donc, au moins en théorie, indépendants de la subjectivité de l'auteur (recherches, enquêtes, etc.). Ainsi, Marguerite Yourcenar préfère « décrire » les traits spécifiques du style de grands écrivains modernes (Woolf, Mishima, Lagerlöf ou Cavafy) plutôt que de prendre expressément la parole pour justifier devant le public lettré son approche personnelle de l'écriture : au lieu d'exposer sa propre doctrine poétique, Marguerite Yourcenar, auteur de quelques uns des plus fameux romans historiques français de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, préfère extraire de ce travail une méthode d'écriture de portée « générale », sinon générique. À cette approche elle donne un nom (c'est pour elle la méthode de l'« historien-poète »), et pour en souligner, sinon en rehausser la valeur intrinsèque, elle choisit de l'appuyer sur la renommée littéraire d'autres auteurs auxquels cette stratégie textuelle est attribuée :

Sa méthode historique [ici la méthode de Cavafy] s'apparente à celle de Montaigne : il extrait d'Hérodote, de Polybe, de Plutarque, d'obscurs chroniqueurs du bas-Empire ou de Byzance des exemples, des conseils, parfois de très précis excitants amoureux. Il est essayiste, moraliste souvent, humaniste surtout. Il se limite intentionnellement ou non à l'aperçu rapide, au trait net et nu. Mais ce champ de vision étroitement restreint est presque toujours d'une stricte justesse ;

⁵⁶⁷ L'argumentation de Marguerite Yourcenar dans ce portrait littéraire trace autour de figure de son héroïne une sorte de cercle idéalement clos. En effet, la première moitié de son texte développe l'image de la grisaille du quotidien dans l'existence d'Hortense Flexner, prenant l'exemple de plusieurs épisodes biographiques spécifiques pour faire revivre sous nos yeux le portrait de « la petite Hortie, souris noire qui trotte dans le gris, souris gris qui trotte dans le noir » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes* / Edition bilingue, traduit de l'américain par M. Yourcenar, Paris, Gallimard, 1969, p.10.). Cependant, la deuxième moitié de l'essai reprend cette image d'une vie en grisaille, mais pour retravailler en profondeur son champ sémantique. L'ordinaire et le banal y quittent le champ lexical du terne et du médiocre pour s'envelopper et s'enrichir de connotations liées à l'ascétisme, à l'austérité, à l'authenticité, à l'irrévocabilité, à l'essentiel : des connotations nobles. Forcer les tons de gris devient le moyen de se débarrasser des décors bariolés de mots pour qu'à travers le cloison de conscience limitée de l'auteur la totalité même de la vie parvienne à exprimer la vérité de sa dure et simple présence : « Leur simplicité [celle des poèmes d'Hortense Flexner], formée en réalité, comme toute chose simple, d'éléments très complexes, leur vue qui dépasse nos banales perspectives et donne nos villégiatures pour ce qu'elles sont, le bref ébattement des hommes sur des rivages que lentement l'océan désagrège et dont les authentiques possesseurs sont les bêtes de l'eau et du ciel, leur humble parenté avec les objets en apparence les plus insignifiants du monde naturel, constituent le bilan positif qui compense les immenses faillites, le gain mince et précieux né de toutes les pertes. » (Cf. *Ibid.*, p.17.). Ainsi, sous les yeux de lecteurs le ressentiment de l'auteur méconnu est progressivement transformé en source majeure de révélations poétiques véritables.

ce réaliste ne s'encombre guère de théories, anciennes ou modernes, repoussant ainsi cette pâte de généralisations, ce ragoût de grossiers contrastes et d'épais lieux communs scolaires qui fait vomir l'histoire à tant de bons esprits.⁵⁶⁸

➤ L'invocation des autorités

En second lieu, sous la pression de l'opinion (celle du public comme celle des critiques), l'élaboration d'un motif autothématique doit être justifiée par l'importance du sujet que ce motif vient appuyer dans l'argumentation générale de la femme-écrivain. Ainsi, dans les conditions où sa venue à la parole est légitimée justement par l'absence de subjectivité, ou tout au moins par le maintien de celle-ci dans des limites strictes, le récit produit par l'auteur-femme se veut un exposé neutre et purement constatif de « faits réels », tels qu'ils se sont déroulés en vérité.⁵⁶⁹ De la sorte, l'auteur implicite⁵⁷⁰ ne se manifeste qu'au moment où il doit prendre position pour trancher entre des points de vue concurrents. Ainsi la subjectivité auctoriale ne constitue-t-elle plus un champ expressif autonome, mais s'insère-t-elle dans un des créneaux préexistants qui lui sont offerts au sein de la communauté : désormais l'auteur femme n'ambitionne plus de se dire, mais préfère suggérer sa position dans le texte à travers son adhésion à l'une plutôt qu'à l'autre des visions déjà exprimées.

De surcroît, les excroissances que forme sur l'à-plat du récit objectif une telle manifestation du point de vue de l'auteur doivent être justifiées par l'importance intrinsèque du débat dans le cadre duquel l'opinion subjective est ainsi énoncée. Voici comment, par exemple, Marguerite Yourcenar formule à cette époque son appel à une civilisation cosmopolite. Il s'agit là, à n'en pas douter, d'un élément clef de l'identité personnelle de cet écrivain d'origine belge, de formation britannique, de langue française et de citoyenneté américaine. De fait, cet appel au développement d'une société et d'une culture dont le champ de vision ne soit pas restreint par les œillères de l'état-nation, Marguerite Yourcenar en avait fait un cheval de bataille et un thème central de son œuvre dès ses tout premiers écrits, et jusqu'aux *Mémoires d'Hadrien* et à *L'Œuvre au noir*, que l'on peut envisager comme des stèles monumentales érigées en l'honneur de cette idée. Or, dans une longue digression de la *Présentation critique de Constantin Cavafy* que l'auteur consacre précisément à la propagation de cette conviction personnelle, l'idéal cosmopolite de Marguerite Yourcenar doit pour cette fois-ci du moins s'astreindre à adopter la forme, voilée, d'un rappel de la tradition œcuménique propre à l'Europe ancienne. Cette tradition, comme l'écrivain en

⁵⁶⁸ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy : 1863-1933 ; suivie d'une traduction des poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1982 (édition initiale 1958), p.17.

⁵⁶⁹ Après la frustration de ces premiers textes d'inspiration autobiographique, Marguerite Yourcenar change de façon de traiter le passé, qu'elle n'aborde plus désormais du point de vue de la mémoire personnelle (individuelle ou collective), mais qu'à l'instar d'un archéologue elle se prend à reconstituer à partir de vestiges authentiques. Alimentée par la vision positiviste de la science du passé, notamment celle de Jules Michelet et Léopold Ranke, Marguerite Yourcenar prône la reconstitution des événements vécus dans les limites de l'information factuelle conservée dans les documents-sources.

⁵⁷⁰ La notion d' « auteur implicite » est empruntée de la tradition de l'école de critique littéraire de Chicago. Les critiques américains des années 1960-1970 l'ont introduite pour parler de la figure de substitut textuel de l'écrivain dans son œuvre. D'une part, ce phénomène narratif permet à un auteur biographique de se soustraire du champ visuel de son public. D'autre part, il laisse aux lecteurs la possibilité de reconstruire le sujet de l'énonciation là où celui-ci s'est intentionnellement écarté au profit de l'objet de son discours. Voir à ce sujet : Wayne Clayton Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1983 (édition originale 1961) ; Wayne Clayton Booth, *The Company We Keep : An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.

informe le lecteur, était particulièrement chère à Cavafy, autre poète cosmopolite de naissance égyptienne, d'éducation anglaise et de langue et culture grecques :

Le poète s'attache de préférence à une période de l'Antiquité connue surtout des seuls spécialistes, aux deux ou trois siècles de vie cosmopolite qui suivirent dans l'Orient grec la mort d'Alexandre. [...] L'humanisme de Cavafy passe par Alexandrie, par l'Asie Mineure, à un moindre degré par Byzance, par une complexe série de Grèces de plus en plus éloignées de ce qui nous paraît l'âge d'or de la race, mais où persiste une continuité vivante. N'oublions pas d'ailleurs que c'est par méprise qu'alexandrinisme fut longtemps tenu chez nous pour synonyme de décadence : c'est sous le règne des successeurs d'Alexandre, c'est à Alexandrie, c'est à Antioche que c'est élaborée cette civilisation grecque hors les murs où vinrent se fondre les apports étrangers, où le patriotisme de la culture prit le pas sur celui de la race [...]⁵⁷¹

➤ Le sujet transcendantal

Enfin, toute trace de la subjectivité singulière de l'auteur est scrupuleusement effacée pour que l'épuration du sujet parlant atteigne à ce degré où il se confond avec l'ego cartésien, détenteur abstrait des connaissances, universel et absolu dans sa perfection impersonnelle. Ainsi, par exemple, pour exprimer sa fascination devant les beautés naturelles de la Grèce, Marguerite Yourcenar puise-t-elle dans ses propres impressions des Balkans, mais sans jamais resituer ouvertement celles-ci dans le cadre de son expérience personnelle, ni évoquer, a fortiori, le contexte bien précis de ses nombreux séjours en Grèce au cours des années 1930, qui sont pourtant la source de cette compréhension intime. Partant, une certaine perception, éminemment individuelle et singulière, du pays se voit présentée comme une somme de renseignements objectifs que partageraient de fait tous ceux qui « connaissent » l'objet de discussion : « Qui connaît la Grèce sait comment se déploient pour le voyageur, par delà les plissements de montagnes, les plaines basses, les hauts lieux, les vallées resserrées par leur goulot de rochers, les caps subdivisés en longs doigts trempant dans la mer, et quelle étendue agitée par le vent sépare entre elles ces îles dont chacune est un monde à soi. »⁵⁷²

Par conséquent, en de telles circonstances, où le sujet parlant vise à coïncider le plus pleinement, le plus étroitement possible avec le sujet universel, avec l'immuable raison cartésienne, la subjectivité singulière de l'auteur ne saurait survivre qu'en des replis extrêmement marginaux du texte : à l'analyse, on ne saurait en fait déceler ici, dans un premier temps, que deux terrains langagiers où le sujet auctorial affleure et retrouve une certaine visibilité dans le texte même, indépendamment des recoupements avec le reste de l'œuvre. Il s'agit, d'une part, des nombreuses clauses creuses et manifestement superflues dans l'argumentation et, d'autre part, des groupes nominaux abstraits qui se substituent fréquemment à la désignation directe de l'objet de l'énoncé. Bien sûr, ce n'est qu'en déployant, dans un second temps, le réseau serré d'autocitations et de parallélismes intertextuels que l'on pourra parvenir à creuser plus profondément l'énoncé prétendument objectif de l'auteur pour en révéler pleinement le fond autobiographique.

⁵⁷¹ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.19.

⁵⁷² Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979, p.13.

Pour en revenir, donc, au premier type de *topoi* rhétoriques ou langagiers qui servent pour ainsi dire d'abri, de réceptacles à la subjectivité effacée de l'auteur, on ne peut que constater la profusion des clauses manifestement superflues dans ces textes qui se veulent objectifs. Ainsi, en esquisant la biographie de Cavafy, Marguerite Yourcenar évoque, par exemple, le « bref moment où le jeune homme hésitait comme tant d'autres entre le plaisir et l'ascétisme. »⁵⁷³ Ou encore, décrivant la rencontre tardive de l'écrivain avec un public de lecteurs en général beaucoup plus jeunes que lui, Marguerite Yourcenar constate le désenchantement de ces derniers face aux goûts littéraires rétrogrades du maître :

Comme il arrive souvent, ces jeunes gens furent déçus de découvrir que les goûts littéraires du grand homme retardaient sur les leurs ; cette œuvre dont ils admiraient la singularité, la nouveauté, l'audace, semblait nourrie, par une incompréhensible osmose, d'ouvrages qu'ils trouvaient désormais surannés ; Cavafy goûtait Anatole France et n'aimait guère Gide ; il prisait Browning plus que T.S. Eliot ; il les scandalisa en citant Musset.⁵⁷⁴

Ici, le ton détaché et strictement descriptif du récit yourcenarien recouvre et masque si bien la portée personnelle du passage que sans cette clause surnuméraire et ostensiblement gratuite, le lecteur ne trouverait dans ce texte aucune saillie, aucune aspérité pour attirer son attention. Mais ce rajout sans motif apparent, placé au tout début du paragraphe, retient au contraire l'attention des lecteurs, amenant les plus informés d'entre eux à mettre en parallèle ce passage avec l'expérience personnelle de Marguerite Yourcenar, elle aussi fort attachée aux écrivains de la génération précédente jusqu'à modeler sur eux son écriture.⁵⁷⁵ Tout comme à Cavafy, cette sympathie déclarée envers la littérature (dé)passée lui avait d'ailleurs valu la réputation d'être un auteur passionnément « antimoderne » ; point de vue qui demeure très répandu dans la critique yourcenarienne.⁵⁷⁶ Ainsi, le ressentiment causé par le mauvais accueil fait à ses premières œuvres, ce ressentiment que la femme écrivain n'a jamais pu exprimer en son nom propre, est-il verbalisé indirectement par l'insistance avec laquelle elle attribue ce même ressenti à un double, à cet autre écrivain dont elle prétend reconstituer sans parti-pris la biographie authentique. Toutes ces formules creuses (du type « comme tout le monde », « comme c'est toujours le cas », « pour chacun qui connaît »), qui ne transmettent aucune information particulière, fonctionnent donc comme des indices de la subjectivité de l'auteur, qui verbalisent la

⁵⁷³ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, *op.cit.*, p.9.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.11.

⁵⁷⁵ En parlant de ces préférences littéraires avec Mathieu Galley, Marguerite Yourcenar n'évoque que des écrivains appartenant à la génération antérieure à la sienne : Ibsen, Tolstoï, Nietzsche, Selma Lagerlöf, d'Annunzio, Swinburne, Yeats. Voir à ce sujet : Marguerite Yourcenar, « Des influences » dans Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op. cit.*, p.44-51.

⁵⁷⁶ Même les spécialistes en études yourcenariennes ne lui prêtent que trop volontiers la posture d'une « antimoderne », ce qu'illustre bien l'article d'Alexandre Terneuil : « Ce style est connu de tous ; les lecteurs et critiques littéraires se sont entendus une fois pour toute pour le définir et, par commodité ou par paresse, répéter à l'envi ces mêmes catégorisations : écriture classique, œuvre moraliste, humaniste, etc... D'aucuns parlent même d'une écriture de la continuité qui s'inscrit dans une tradition littéraire qu'elle poursuit dans ses œuvres sans chercher ailleurs. Chercher ? Assurément Marguerite Yourcenar est une écrivaine qui trouve, qui a trouvé son style quasi en naissant, en plaçant sans honte et même, avec une certaine fierté sa prose dans le style gidien, le fameux style « à la française ». » Cf. Alexandre Terneuil « Les classiques contre les modernes. Lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar » dans *La réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 novembre 2007) / Textes réunis par Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2010.

présence dépersonnalisée de ce dernier, en même temps que l'impossibilité pour lui de trouver à s'incarner dans des contours individuels précis.

L'autre type de réduits langagiers où semble se déposer le résidu de la subjectivité auctoriale, ce sont les sujets lacunaires, en creux, de certaines propositions et énoncés yourcenariens. Ainsi, par exemple, des scènes entières de *Mishima* ne sauraient être dûment comprises sans renvoyer à leurs corollaires *in absentia*, comme dessinés entre les lignes, et qui se trouvent correspondre, précisément, à des épisodes analogues dans la vie de Marguerite Yourcenar elle-même. Considérons, à titre d'exemple, la description de la fête populaire, et les explications de Marguerite Yourcenar sur le rôle de cette expérience dans la construction identitaire de son témoin, le petit Yukio, future célébrité de la littérature japonaise :

Allant dans le même sens, mais bouleversante comme la ruée qu'elle décrit, la scène de l'enfoncement des grilles du jardin, le jour d'une procession, par les jeunes porteurs de palanquins chargés de divinités shinto, chaloupées d'un côté à l'autre de la rue sur ces vigoureuses épaules; l'enfant confiné dans l'ordre ou le désordre familial sent pour la première fois, effaré et grisé, passer sur lui le grand vent du dehors ; tout y souffle de ce qui continuera à compter pour lui, la jeunesse et la force humaines, les traditions perçues jusque-là comme un spectacle ou une routine, et qui brusquement prennent vie [...]⁵⁷⁷

Non seulement est-ce la petite Marguerite de *Quoi ? L'Eternité*, confinée dans l'ordre et le désordre d'une vieille famille de l'aristocratie française, que l'on reconnaît en filigrane dans cet enfant anonyme et asexué se joignant aux traditions anciennes du pays, mais l'on retrouve également dans ce passage les souvenirs yourcenariens de l'expérience d'unanimité et de solidarité que l'individu peut connaître à travers les rites de la fête populaire.⁵⁷⁸ Or, cette découverte vécue par le jeune enfant abandonné de sa famille réapparaîtra justement sous une forme très semblable dans les *Jeux de miroirs de feux follets*, un essai autobiographique que Marguerite Yourcenar écrira en 1975. Ce texte est en grande partie consacré à la description d'une procession de Fête-Dieu à laquelle avait pris part, dans le rôle de Sainte Elisabeth de Hongrie, la petite Marguerite. Cet événement lui avait révélé un sens de la communauté qu'elle n'avait jamais ressenti au sein de la famille, et lui avait appris à respecter les traditions qui permettent l'entente, le rapprochement et la fusion des êtres, autrement condamnés à la séparation et à la solitude. Pour les deux écrivains (pour la biographe, comme pour son sujet, son *alter ego* dans le portrait littéraire), c'est donc à la source de cette révélation première que remonte leur respect de la tradition classique.

Revenant à présent au récit yourcenarien, nous pouvons mieux cerner la nature de ce sujet vacant dans le passage cité plus haut. En effet, chez Marguerite Yourcenar, le sujet grammatical de la phrase est le plus souvent mis en place par l'intermédiaire d'un groupe descriptif volontairement équivoque, qui de ce fait contourne la dénotation plus qu'il ne l'impose, refusant d'ancrer dans le texte une lecture

⁵⁷⁷ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.14.

⁵⁷⁸ « J'aime la mystique qui se dégage des cérémonies quand elles sont belles, quand elles ne sont pas gâtées pour une raison quelconque. [...] Mais ce qui m'émeut dans les cérémonies, c'est un certain effort de participation, à un niveau auquel tout le monde peut atteindre, ce qui est important, parce que cela n'arrive pour ainsi dire jamais dans le domaine de l'intelligence ; les gens interprètent les concepts, chacun à sa façon. Les cérémonies (ou les fêtes, c'est un peu la même chose), dans lesquelles les êtres se sentent solidaires, c'est beau, comme une forme de vie plus fervente. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.38.

sans ambiguïté du sujet (par exemple, « l'enfant + adjectif », ou encore « l'enfant qui... », en lieu et place d'un nom, d'un surnom ou d'un autre moyen de nomination univoque). Ainsi, ce sujet fantôme resterait-il en blanc, comme un vide, un pur manque d'individualité (fait d'ailleurs en soi assez étrange pour le genre biographique, qui se nourrit habituellement, au contraire, d'un trop-plein d'individualité), s'il n'avait dans les écrits autobiographiques postérieurs de Marguerite Yourcenar d'évidents contrepoints intertextuels, des équivalents et des parallèles d'un texte à l'autre, et d'une période à l'autre, qui peuvent nous éclairer quant à la signification de ces béances.

En effet, à la lumière des textes autobiographiques, les vides, les lacunes, les failles du sujet dans les biographies littéraires de Marguerite Yourcenar semblent trouver leur explication dans un travail souterrain de minage, de soustraction de la subjectivité de l'autre, afin que celle de l'auteur (tout au moins dans sa manifestation tronquée, déficiente, subtile et éphémère) puisse enfin trouver une chance de s'incarner dans l'espace laissé vacant. Il est évident que la figure exsangue du personnage ainsi parasité devient alors un support purement utilitaire, rien d'autre au fond qu'un calque sous lequel transparait l'irrépressible subjectivité de l'auteur. C'est pourquoi les portraits littéraires de Marguerite Yourcenar, qu'elle voulait d'impeccables enquêtes d'historien, fonctionnent, au contraire, comme des palimpsestes, qui ne disent au fond que ce qu'ils taisent, ne véhiculent d'autres sens que ceux qu'ils cachent : ce sont, en dernière analyse, des (auto)biographies où la figure de l'autre n'a de nécessité qu'en tant que mannequin, servant de support, de surface pour l'expression de soi d'une femme-auteur. Nul besoin, sans doute, de chercher ailleurs la raison pour laquelle ces différents portraits littéraires sont si étrangement semblables les uns aux autres, et si peu fiables lorsqu'il s'agit de représenter fidèlement le personnage qui leur sert de support.

Le lecteur, de fait, est sans cesse amené à s'interroger sur la dénotation réelle de certains signifiants yourcenariens, étant donné que la dimension référentielle explicite de ces derniers se voit minée, affaiblie de l'intérieur par les fréquentes mises en abîme intertextuelles dont l'auteur semble jalonner son œuvre. Ainsi, par exemple, quand notre (auto)biographe évoque, une fois encore, « un enfant » (toujours aussi abstraitement indéfini) dont le privilège est de grandir auprès d'une personne de deux générations plus âgée, on peut légitimement se demander s'il s'agit bien ici, au vrai, des relations, somme toute fragmentaires et distendues, de Mishima avec sa grand-mère, ou si en réalité ces deux personnages servent simplement de supports à une autre « histoire d'amour », marquée pour ses protagonistes par davantage de constance, et revêtant bien plus d'importance à leurs yeux : à savoir, la relation entre Marguerite et Michel de Crayencour. Avec son père, de cinquante ans son aîné, Marguerite Yourcenar avait en effet elle-même vécu l'expérience d'un important écart générationnel avec l'un des êtres les plus proches d'elle, ainsi que la douloureuse épreuve de le voir souffrir et s'éteindre lentement, atteint d'un cancer généralisé :

Cette fée folle a sans doute mis en lui le grain de démence jugé naguère nécessaire au génie ; elle lui a en tout cas procuré ces rallonges de deux générations, parfois davantage, que possède

en deçà de sa naissance un enfant ayant grandi près d'une vieille personne. À ce contact précoce avec une âme et une chair malades, il dut peut-être, leçon essentielle, sa première impression de *l'étrangeté* des choses. Mais surtout, il lui dut l'expérience d'être jalousement et follement aimé, et de répondre à ce grand amour. « A huit ans, j'avais une amoureuse de soixante ans », a-t-il dit quelque part. Un pareil commencement est du temps gagné.⁵⁷⁹

Ainsi voit-on Marguerite Yourcenar recourir à une forme d'énonciation évasive au travers de laquelle, sous l'apparente neutralité de la chronique, et tout en faisant preuve de réserve, elle peut user d'équivoques et de généralités pour continuer à filer le récit de sa propre vie. Ce regard rapide que nous venons de jeter sur quelques unes des stratégies textuelles propres à ce type de discours nous permet de présent de revenir à l'architecture d'ensemble de cette narration fuyante, afin de tirer au clair les modalités du développement et de la progression d'un tel raisonnement, à la fois évasif et contradictoire avec ses propres assertions antérieures. Comme nous l'avions déjà suggéré au début de ce chapitre, une telle argumentation n'est rendue possible qu'à travers un enchaînement serré d'antithèses, où chaque proposition affirmative est graduellement transformée en sa propre négation dialectique.

b) Le deuxième mouvement : la futilité des recherches biographiques

En effet, de façon systématique, Marguerite Yourcenar, après avoir esquissé l'itinéraire biographique de ses personnages, enchaîne sur une démonstration de la contingence du vécu individuel (qu'elle venait pourtant, justement, de s'attacher à décrire en détail) au regard de l'œuvre créée. C'est que, dans la logique hégélienne de notre auteur, l'expérience autobiographique elle-même semble vouée à s'effacer au sein d'une synthèse dialectique suprême ; cette synthèse prenant la forme d'une œuvre d'art au travers de laquelle l'humanité, aliénée et amoindrie dans le destin individuel de l'écrivain, s'assigne des limites pour mieux se connaître : « [...] regardons un grand esprit se former, s'exercer, parfois se dédire ou se contredire, devenir soi, et finalement plus que soi. »⁵⁸⁰ Marguerite Yourcenar, par conséquent, n'hésite pas à dénoncer l'erreur, la fausseté intrinsèque de toute approche du texte littéraire qui choisirait un angle d'attaque extérieur à celui-ci. Le texte littéraire, en effet, représente à ses yeux la quintessence de l'expérience humaine, sous la forme d'un objet complet en soi, fermé sur lui-même et de ce fait inaccessible à toute lecture contextuelle. En outre, les lecteurs qui voudraient restituer à un texte littéraire sa place dans la réalité vécue (sociale, politique, intellectuelle etc.) se voient immédiatement accusés de se complaire dans l'engouement populaire pour l'amusant et le spectaculaire⁵⁸¹, que toute véritable œuvre d'art s'attache précisément à dépasser :

Le temps n'est plus où l'on pouvait goûter *Hamlet* sans se soucier beaucoup de Shakespeare : la grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les

⁵⁷⁹ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.20.

⁵⁸⁰ Marguerite Yourcenar, « L'homme qui aimait les pierres » dans Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p.182.

⁵⁸¹ « Bien des fois nous tombons ainsi dans la légende ou le mythe tout purs, ou, pis encore, dans l'équivalent des ragots d'une salle de rédaction ou d'un salon littéraire d'aujourd'hui. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.15.

méthodes d'une presse et de *média* s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire. Nous tendons tous à tenir compte, non seulement de l'écrivain, qui, par définition, s'exprime dans ses livres, mais encore de l'individu, toujours forcément épars, contradictoire et changeant, caché ici et visible là, et, enfin, surtout peut-être, du *personnage*, cette ombre ou ce reflet que parfois l'individu lui-même (c'est le cas pour Mishima) contribue à projeter par défense ou par bravade, mais en deçà et au-delà desquels l'homme réel a vécu et est mort dans ce secret impénétrable qui est celui de toute vie.

Voilà bien des chances d'erreurs d'interprétation. Passons outre, mais rappelons-nous toujours que la réalité centrale est à chercher dans l'œuvre : c'est ce que l'auteur a choisi d'écrire, ou a été forcé d'écrire, qui finalement importe.⁵⁸²

Cet intransigent déni de toute réalité extratextuelle n'aurait rien de si extraordinaire ou de si surprenant s'il avait tout logiquement abouti, chez notre femme-écrivain, à ce même geste de « passer outre » les renseignements biographiques sur l'auteur examiné. Mais, paradoxalement, chez Marguerite Yourcenar cet appel contre l'approche biographique prend place au cœur des biographies littéraires que cette fervente partisane de la pure littérature n'a pourtant pas dédaigné concevoir et rédiger : « Sans partager la tendance contemporaine à s'intéresser à l'homme plus qu'à l'œuvre, je crois que quelques précisions sur l'auteur et son temps aident à « situer » ces poèmes plongés si avant dans le passé. »⁵⁸³ D'une façon plus étrange encore, Yourcenar biographe déclare que le choix de rédiger une biographie ne peut être justifié par aucun motif rationnel, parce qu'en effet, il n'existe aucun rapport défini entre l'écrit et le vécu. À ce titre, donc, aucun récit biographique ne pourra jamais garantir, ni même prétendre simplement servir à l'explication du texte : « Traçons d'abord une silhouette, donnons les quelques indications qui peuvent servir à expliquer une œuvre ou, au contraire, soulignent l'incompréhensible écart qui semble se produire si souvent entre la personne, la vie (ou ce qu'on en connaît) et l'œuvre. »⁵⁸⁴

Ainsi, les récits de vie des figures littéraires sur lesquels Marguerite Yourcenar jette son dévolu d'écrivain continuent-ils à se déployer et à prendre une large place dans ces textes, alors même que, parallèlement, les commentaires extrinsèques de l'auteur cantonnent ces aperçus biographiques à une sorte de ghetto littéraire, les ramenant au statut d'histoires insignifiantes et au fond sans rapport avec la création littéraire : « Mais cette utilisation du poème en terme de détail biographique va à l'encontre du but poétique lui-même : le poète le plus perspicace hésite souvent à refaire en sens inverse ce chemin qui l'a conduit de l'émotion confuse, de l'incident plus ou moins bref, à la précision du poème et à sa durée tranquille. »⁵⁸⁵ Il semble donc que si d'une part l'auteur juge indiscutable la source biographique de la création littéraire, elle n'en souligne pas moins, d'autre part, l'impénétrable mystère qui régit selon elle les relations entre ces deux domaines bien distincts que sont la vie et l'œuvre. Dans cette perspective, la phrase que nous venons de citer, s'ouvrant sur un « mais » marquant la concession, nous semble très significative des paradoxes qui habitent le raisonnement de Yourcenar biographe : l'écrivain, en effet, ne semble s'autoriser à prendre la parole que pour concéder, et donc minimiser, la

⁵⁸² *Ibid.*, p.12.

⁵⁸³ Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, op.cit., p.15.

⁵⁸⁴ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, op.cit., p.7.

⁵⁸⁵ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.10.

portée, la signification et l'importance de cette parole. Ainsi, les thèses de l'écrivain ne sont formulées qu'au terme d'un prudent travail de sape, qui vient affaiblir, miner de l'intérieur et par avance les conclusions mêmes qui auraient pu en être tirées. Au final, donc, il ne reste de ces recherches biographiques scrupuleusement documentées rien d'autre que des récits de vie qui semblent animés par le pur plaisir (et/ou la nécessité) de (se) conter : conter, pour l'auteur, n'est-ce pas ici le moyen de continuer à tisser la toile de ses propres émotions confuses, en brodant sur le fil ténu des petits événements et incidents qui se trouvent, selon elle, à l'origine de toute œuvre ?

c) Le troisième mouvement : l'analyse des traits caractéristiques de l'œuvre étudié

Le mouvement suivant des présentations critiques yourcenariennes s'inscrit dans la droite ligne de cette logique de négation de soi. Nous venons de voir, en effet, que la biographe prônait la nécessité de « passer outre » le vécu des écrivains pour toucher à l'essence de leur individualité, à savoir l'œuvre qu'ils ont su créer. Cette déclaration de principe, pourtant, semble vouée, dans ses propres portraits littéraires, à rester une promesse manquée.

En effet, la suprématie de l'œuvre d'art s'y voit très vite démentie. Si, ailleurs, et notamment dans son travail de traductrice, Marguerite Yourcenar peut prétendre s'effacer complètement derrière l'œuvre traduite et commentée⁵⁸⁶, sa position apparaît tout autre dans ces présentations critiques où, loin de se faire l'humble médiatrice d'une œuvre de génie, elle intervient abondamment pour souligner les imperfections des textes qu'elle a choisi de faire découvrir au lecteur français. Au point que cette insistance sur les défauts de l'œuvre, à laquelle l'auteur voudrait pourtant offrir un plus large public, peut sembler difficile à comprendre : Marguerite Yourcenar ne se lasse pas, semble-t-il, de souligner les faiblesses, les failles et les lacunes des ouvrages présentés. Ainsi, par exemple, dans l'introduction à l'examen critique des écrits de Cavafy, certains textes du poète grec sont présentés comme « ces poèmes médiocres », « ces bijoux douteux » (p.54), « le déchet inévitable » (p.55).⁵⁸⁷ Marguerite Yourcenar, d'ailleurs, finit par avouer qu'elle aurait préféré retirer plusieurs de ces poèmes du recueil annoté.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Ainsi, dans l'un de ses rares commentaires sur le métier de traducteur, Marguerite Yourcenar déclare que la traduction de textes littéraires est un travail d'artisan qui fournit des moyens (de comprendre) à ceux qui n'en possèdent pas. Ses propres traductions sont ainsi présentées comme dépourvues de toute dimension de recherche artistique propre et destinées uniquement à inciter le lecteur à s'en dispenser en apprenant la langue dont elles ont été tirées : « Mon espoir serait de donner à ce lecteur le goût de se composer à soi-même un choix plus complet, de comparer mes traductions à d'autres, tant françaises qu'étrangères, parvenant ainsi, par leurs divergences mêmes, à une notion plus juste de l'original, et, suprême joie, de lui faire franchir l'énorme distance qui sépare une langue qu'on ne sait pas d'une langue dont on sait quelques mots, en s'achetant un dictionnaire et une grammaire. » Cf. Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre, op.cit.*, p.10.

⁵⁸⁷ Que cette dépréciation de l'œuvre commentée, si peu logique dans le cadre du projet yourcenarien, ne concerne pas uniquement les poèmes de Cavafy, l'on s'en convainc facilement en faisant la liste des épithètes accordées aux autres protagonistes de ses présentations critiques leur difficile commentatrice. Par exemple, dans le compte rendu de Marguerite Yourcenar, *La Mer de la Fertilité*, célèbre tétralogie de Mishima reconnue comme le sommet de son génie littéraire, souffre du même manque de respect que les textes cavafiens : « Il semble impossible que le médiocre, le factice, le préfabriqué de la littérature produite à l'usage des masses lisantes, mais non pensantes, qui s'attendent à ce que l'écrivain lui renvoie l'image qu'elles se font du monde, contrairement à ce à quoi son propre génie l'oblige, n'envahissent pas souvent les

Cependant, la suite de son raisonnement éclaire les motifs de cette étrange dépréciation de l'œuvre source. Marguerite Yourcenar, en effet, nous expose que, n'ayant pu couper purement et simplement ces vers piteux, la décision s'est imposée pour elle de les traduire en prose, sous le prétexte que « la traduction en vers semble à tort ou à raison démodée, en France du moins, depuis plus d'un siècle »⁵⁸⁹ (cette réserve, pour autant, n'avait nullement empêché Marguerite Yourcenar de publier deux ans plus tôt le recueil de ses propres poèmes rimés, qui suivaient les canons des genres les plus classiques⁵⁹⁰). La raison véritable de ce choix se laisse en fait voir un peu plus loin, lorsque la « traductrice » est amenée à constater que « la forme, dans une œuvre poétique, est inséparable du fond, et que traduire un poète en prose équivaut à s'obliger plus ou moins à composer une série de poèmes en prose. »⁵⁹¹ Ainsi, chez Marguerite Yourcenar, une certaine dépréciation, un certain rabaissement de l'œuvre-source (démarche que l'on ne rencontre guère, d'ordinaire, chez les véritables traducteurs et commentateurs des textes littéraires) servent de justification et/ou de prétexte pour pouvoir, de façon presque imperceptible, glisser son propre discours au sein du discours d'un autre, que l'on prétend traduire et interpréter : « Cette technique du truchement correspond parfois chez le poète à un souci de prudence, mais plus souvent encore à l'envie de se faire confirmer ses propres émotions par une bouche étrangère ». ⁵⁹²

S'étant ainsi approprié le discours de l'autre, que Yourcenar, en tant que traductrice, s'autorise à réécrire plutôt que de simplement le retranscrire dans sa langue maternelle, l'écrivain, en tant cette fois que critique et commentateur, entreprend, d'une façon tout à fait analogue, de remanier à son gré le métadiscours sur l'écrivain commenté. De la sorte, l'examen du parcours littéraire de l'auteur en question est marqué par le même type de déformations que celles qui affectaient, dans la première partie de l'ouvrage, l'esquisse biographique. Ainsi, aborder les textes d'autres auteurs devient-il pour la femme-écrivain un bon expédient pour pouvoir, sous les auspices de gloires littéraires reconnues, verbaliser sa propre position dans le champ littéraire. Rien d'étonnant donc à ce que les présentations critiques de Yourcenar semblent n'avoir de cesse de justifier sa propre démarche littéraire, avec une série d'arguments qui s'articulent autour de deux axes principaux :

➤ La justification d'une transformation stylistique

En tout premier lieu, se trouvant elle-même à un tournant de sa carrière littéraire, Marguerite Yourcenar s'efforce de poser des fondations, des jalons qui éclairent la transformation en profondeur de

œuvres véritables, et c'est un problème que nous aurons à résoudre à propos de *La Mer de la Fertilité*. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.28.

⁵⁸⁸ « J'ai donc résisté à la tentation de supprimer ça et là telle pièce qui me semblait trop concertée, trop empreinte d'une complaisance ou d'une mollesse à laquelle Cavafy n'a pas toujours su renoncer, ou tout simplement insipide. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.54.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.57.

⁵⁹⁰ Marguerite Yourcenar, *Les charités d'Alcippe et autres poèmes*, Liège, La Flûte enchantée, 1956.

⁵⁹¹ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.57.

⁵⁹² *Ibid.*, p.51-52.

son propre style – transformation qui sera manifeste lorsqu’elle reviendra à l’écriture littéraire après la période de « jachère » des années 1939 à 1951. En effet, elle attribue à tous les auteurs qu’elle commente dans ses portraits et présentations critiques un même mouvement, qui se trouve coïncider, précisément, avec sa propre évolution stylistique : à savoir, l’abandon progressif des épanchements lyriques de nature autobiographique au profit d’un retour à une écriture plus « classique » (descriptive, réaliste et objective). Cette évolution est même élevée au rang d’une sorte de « loi naturelle » de la maturation poétique de l’écrivain (l’usage du singulier, porteur d’universalité, est ici particulièrement significatif). Ainsi, pour en revenir à l’exemple de Cavafy, voit-on le poète de langue grecque suivre, sous la plume de Marguerite Yourcenar, précisément la même trajectoire d’évolution scripturale et stylistique que sa commentatrice : « L’auteur a vite renoncé à la velléité d’amplification oratoire, au redoublement lyrique dont une pièce comme *Ithaque* offre encore des exemples, en faveur de l’idée sans phrase et d’une sorte de pur prosaïsme. Le style sec et souple ne l’oblige à rien, pas même à la concision ». ⁵⁹³

On voit bien, ici, comment Marguerite Yourcenar met ses talents rhétoriques hors du commun au service d’une véritable défense et illustration du type d’écriture plus maîtrisé et moins immédiatement suggestif qu’elle a elle-même adopté à partir des années 1950. Ainsi, par exemple, décrivant le style de Cavafy, elle ne tarit pas d’éloges quant à sa forme « contrôlable dans ses moindres détails » (p.49), à ses « chefs-d’œuvre si soigneusement retravaillés » (p.50), ou à son souci constant d’« interioriser l’émotion d’autrui, [d’]exterioriser la sienne propre » (p.51). Elle loue par ailleurs la création issue d’une longue période de gestation intérieure du sujet ⁵⁹⁴ : une telle création, réfléchie et pensée jusque dans ses moindres détails, s’oppose ainsi résolument à l’intuition spontanée et naïve du débutant. Or, cette approche de la conception du texte littéraire se trouve être celle vers laquelle la romancière était en train de s’orienter elle-même, notamment avec les *Mémoires d’Hadrien* et *L’Œuvre au noir*. Il n’est donc pas innocent que Marguerite Yourcenar la célèbre ici comme la règle universelle de l’accomplissement du génie créateur. Par conséquent, le poète Cavafy, objet apparent de la présentation critique, ne s’y voit solliciter que pour illustrer une règle « universelle » et « absolue » de la création littéraire :

[...] peu à peu, vers la trentième année, commencent à pousser hors de cette terre grasse, telles de minces tiges délicates et fermes, déjà en possession de leur extraordinaire spécificité, certains de ces courts grands poèmes qui mirent parfois vingt ans à se former. Nous voici confirmés dans ce que nous savons déjà, c’est-à-dire que l’art du poète consiste à atteindre patiemment la maturation des thèmes qui lui sont propres, à se nourrir longtemps d’influences et d’emprunts, quitte à assimiler finalement ceux-ci jusqu’à les faire à jamais siens, ou, au contraire, à les excréter hors de soi. ⁵⁹⁵

⁵⁹³ *Ibid.*, p.47.

⁵⁹⁴ Cette méthode du travail qui devient propre à Marguerite Yourcenar après la deuxième guerre mondiale est discutée dans ses entretiens avec Mathieu Galley :

« - Mais si c’était un livre, le travail pourrait durer dix ans.

Pendant ces dix ans, vous vivez avec personnages. Sont-ils là, constamment présents ?

- Tous sont présents, comme sont présents aussi tous les vivants que j’aime ou qui m’intéressent, présents ou passés. »

Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.238.

⁵⁹⁵ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, *op.cit.*, p.61.

En dépit d'un ton volontiers détaché, on est sans doute fondé à penser que les permanentes justifications par l'auteur du choix du « poète » (par ailleurs, très proche au sien propre), ainsi que ses inlassables tentatives de mettre à l'écart, sinon de marginaliser, une approche plus instinctive et plus expressive de la création littéraire, ne sont que le témoignage d'une implication intime de Marguerite Yourcenar dans le processus de transformation qu'elle décrit ; et que l'on peut au fond deviner, à travers la dureté même, ou le caractère tranchant du ton que l'auteur affecte, que cette évolution n'est pas encore pleinement achevée dans sa propre démarche d'écrivain. D'ailleurs, cet autre traitement possible de l'œuvre littéraire, celui qui privilégie l'immédiateté de l'expression et la souplesse de la forme, est constamment convoqué par Marguerite Yourcenar pour le comparer à une démarche de création aux effets plus calculés, et souligner ainsi, par ses propres déficiences, les qualités de cette dernière. Ainsi, explique-t-elle par exemple, les poèmes de Cavafy « laissent de côté tout ce qui, même chez les plus fins, s'adresse visiblement au lecteur, tout ce qui est de l'ordre de l'éloquence ou de l'explication. »⁵⁹⁶

Réitérées ainsi avec une insistance parfois suspecte, de telles comparaisons finissent par sonner comme des formules conjuratoires, servant au fond pour l'écrivain à appeler de ses vœux l'objectif tant désiré, afin de parvenir elle aussi à accomplir ce geste et à « laisser de côté », enfin, la démarche qu'elle dénigre à toute force - celle de ses propres débuts littéraires. Ainsi, le cas de Cavafy, écrivain qui avait depuis longtemps passé la période de transformation de ses techniques expressives, sert-il à Marguerite Yourcenar de miroir, de guide, voire d'aiguillon pour la motiver à opérer dans son propre travail d'écriture le même basculement vers des modes d'expression plus indirects, à travers les allusions ou les jeux intertextuels – basculement alors encore en cours, en gestation chez l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* : « Ses poèmes les plus émouvants se bornent parfois à une citation à peine commentée. On a rarement mis tant de soin au service de si peu de littérature. »⁵⁹⁷ C'est donc encore à partir de cette étude « sur Cavafy » que s'imposent à nouveau la nécessité, et en même temps la difficulté, pour l'auteur de s'infliger à elle-même cette lente et douloureuse métamorphose du style. Il apparaît donc que Marguerite Yourcenar met ses présentations critiques avant tout au service d'un discours autothématique et autodescriptif. En effet, si les textes de jeunesse doivent être oblitérés ou niés⁵⁹⁸ pour faire place à des ouvrages « mûrs », au style soigneusement poli, c'est que ces premiers textes mettaient à nu sans retouches, déguisements ni écrans transférentiels la subjectivité de la femme-écrivain⁵⁹⁹ :

Il s'était reconnu de bonne heure une vocation de poète, mais ne garda de sa production d'avant la cinquantième année qu'un petit nombre de poèmes, dont quelques-uns seulement

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.50.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.50.

⁵⁹⁸ « Tout cela est allé au panier, heureusement. » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.57.), pousse un soupir de soulagement Marguerite Yourcenar en discutant avec Mattieu Galley le sort de premières versions de ses textes majeurs de la deuxième période (les *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir* et la trilogie *Comme l'eau qui coule...*). Elle ne cesserait jamais de manifester son mépris aux œuvres de jeunesse, le temps qu'elle appellerait plus tard « la période larvaire » de l'écrivain.

⁵⁹⁹ Marguerite Yourcenar désigne ses propres ouvrages de cette époque comme « ces textes souvent gauches, mais spontanés et quasi obsessionnels d'autrefois ». (Cf. Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée)*, Paris, Gallimard, 1982, p.242.).

comptent parmi ses chefs-d'œuvre ; même ces pièces anciennes portent d'ailleurs la marque de corrections plus tardives. [...] cette poésie qui étonne à première vue par son détachement, son impersonnalité presque, demeura donc en quelque sorte secrète jusqu'au bout, susceptible dans toutes ses parties d'enrichissements et de retouches, bénéficiaire de l'expérience du poète jusqu'à sa mort. Et c'est seulement vers la fin qu'il a exprimé à peu près ouvertement ses hantises les plus personnelles, les émotions et les souvenirs qui de tout temps, mais de façon plus vague et plus voilée, avaient inspiré et sustenté son œuvre.⁶⁰⁰

On ne se méprendra donc pas si l'on décèle ici la superposition de plusieurs couches référentielles : tout en prenant fidèlement en compte l'évolution de cet autre écrivain dont l'auteur s'était proposé de retracer l'itinéraire, le discours yourcenarien y entremêle également un récit de soi implicite et en pointillé, un compte-rendu de sa propre entreprise littéraire. En effet, au moment où elle rédige cette présentation critique, Yourcenar s'efforçait précisément de déloger de son propre style la subjectivité personnelle, et de lui substituer des formes d'expression impersonnelles plus à même de convaincre son auditoire et d'impartir à son écriture une certaine forme d'autorité. De la sorte, la dimension personnelle et intime, refoulée, est amenée à constituer « à côté de l'œuvre montrée ou offerte au public, une œuvre plus cachée faite délibérément pour soi seul »⁶⁰¹. Prise au pied de la lettre, une phrase comme celle-ci se présente au lecteur, en façade du moins, comme une simple description de la démarche d'un Cavafy ; mais à y regarder de plus près, un tel énoncé, comme on en retrouve à plusieurs reprises dans les présentations critiques de Marguerite Yourcenar, cache une série d'aveux de la femme-écrivain. Ainsi, la formule citée, si elle parle explicitement de l'auteur grec, semble en fait user de ce biais pour nous dire aussi quelque chose sur un autre écrivain - Marguerite Yourcenar, qui, à côté des romans historiques qui allaient faire sa célébrité, rédigerait plus tard, en catimini, le texte de sa trilogie autobiographique : « L'auteur de *Choses cachées* nous demande de ne pas le juger sur ses actes et ses écrits connus, qu'ont faussés certaines contraintes ; ces mêmes contraintes l'ont fait taire « quand il commençait à parler ». »⁶⁰²

➤ La justification d'une césure dans l'évolution thématique de l'œuvre

La deuxième ligne directrice que suit la présentation critique par Marguerite Yourcenar de l'œuvre de Cavafy (comme par ailleurs celle des autres sujets de ses biographies littéraires) pourrait se résumer à une tentative de prouver que le génie de l'écrivain émerge au moment où celui-ci (ou celle-ci) apprend à réprimer ses passions et ses souffrances personnelles, pour ne les transmettre aux lecteurs que sous une forme condensée et exemplaire. Pour Cavafy, tout comme pour sa commentatrice, le noyau pulsionnel et douloureux de la créativité prend sa source dans la conscience de son homosexualité « perverse ». Tous deux ont adopté des attitudes semblables à l'égard de cette « déviation », et ont cherché d'une façon similaire à l'intégrer dans leur identité personnelle. De cette façon, à travers l'évocation de son compagnon d'infortune, Marguerite Yourcenar se donne la possibilité d'esquisser un trajet tangent au

⁶⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.7-8.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p.9.

⁶⁰² *Ibid.*, p.65.

sien propre, de se dire elle-même par la bouche de l'autre, et de s'offrir ainsi les gratifications de la confession autobiographique sans devoir s'exposer aux risques que celle-ci met en jeu :

Comme tout homme réfléchi, Cavafy a varié, non seulement sur son degré d'adhésion à ses propres actes, mais encore dans son jugement moral sur la légitimité de ceux-ci, et son vocabulaire garde la trace des hésitations traversées. Il semble parti de ce qu'on appellerait volontiers la vue romantique de l'homosexualité, de l'idée d'une expérience anormale, malade, sortant des limites de l'usuel et du permis, mais par là même rémunératrice en joies et en connaissances secrètes, prérogative de natures assez ardentes ou assez libres pour s'aventurer au-delà du licite et du connu (*Iménos, Dans un vieux livre*). De cette attitude conditionnée précisément par la répression sociale, il est passé à une vue plus classique, si l'on ose le dire, et moins conventionnelle du problème. Les notions de bonheur, de plénitude, de validité du plaisir ont pris le dessus ; il a fini par faire de sa sensualité la cheville ouvrière de son œuvre.⁶⁰³

Il semble, sur ce point, que Marguerite Yourcenar elle-même avait, « comme tout homme réfléchi », suivi une trajectoire largement identique à celle de Cavafy. Prenant pour point de départ subreptice, dans son *Alexis*, la confession à peine voilée d'un(e) enfant du siècle torturé(e) par le sentiment de culpabilité, Marguerite Yourcenar, en effet, en était elle aussi arrivée à une « vue plus classique », et à la sage décision de ne plus aborder ce sujet délicat que dans un décor historique qui y serait propice⁶⁰⁴ (l'antiquité dans les *Mémoires d'Hadrien*, les hérésies et le relâchement des mœurs pendant les guerres de religion en Europe à la veille de l'ère moderne dans *L'Œuvre au noir* ou *Un homme obscur*).

En outre, loin de ne caractériser le parcours que d'un seul des auteurs faisant l'objet d'une présentation critique de la part de Marguerite Yourcenar, cette même sexualité problématique et troublée, cette même conscience fautive et porteuse de la dénégation d'une partie de soi, se voient également assignées aux autres figures centrales des portraits littéraires de l'écrivain. Dans le cas de Yukio Mishima, cette constante de la narration yourcenarienne s'accompagne d'ailleurs d'un développement plus théorique, qui nous permet de replacer la figure de Marguerite Yourcenar au cœur même de ce discours analytique et neutre qu'elle semble vouloir extérioriser et projeter à toute force vers un autre – Mishima, Cavafy ou Woolf. Il devient en effet possible, dans ce passage, de reconstituer le véritable foyer du discours, son point de focalisation caché, en s'aidant des repères chronologiques et géographiques qui renvoient en fait à la situation de Marguerite Yourcenar, et non plus à celle de l'écrivain japonais. Les expressions « première moitié du XX^e siècle » et « nos civilisations » (en parlant des civilisations occidentales) sont à ce titre révélatrices de cette focalisation implicite sur Marguerite Yourcenar et son époque :

⁶⁰³ *Ibid.*, p.33-34.

⁶⁰⁴ Marguerite Yourcenar donne tout à fait raison à Cavafy d'avoir, lui aussi, déplacé l'action de ses poèmes vers l'antiquité, afin que le type d'expérience qu'il y dépeint puisse perdre son caractère anormal et qu'il puisse y être traité sans recourir aux jugements moraux quels qu'ils soient : « De plus, le sentiment d'une contrainte morale, la rigueur ou l'hypocrisie des mœurs n'ont pas pesé sur ces poètes antiques comme sur cet homme de notre temps [...] ; ils n'ont pas eu à franchir l'inévitable phase initiale de la lutte contre soi [...] » (Cf. *Ibid.*, p.32.). D'ailleurs, cette félicitation d'avoir su traiter prudemment un sujet aussi scandaleux qu'adresse à Constantin Cavafy Marguerite Yourcenar reprend un des louanges dont la femme-écrivain elle-même avait été sujette suite à la publication des *Mémoires d'Hadrien*, le moment où plusieurs critiques de l'époque l'avait félicitée d'avoir eu le tact et la délicatesse d'éviter de traiter la même expérience ambiguë dans le décor contemporain : « Les anciens ne faisaient pas tant d'affaires que nos pédérastes sur leurs amitiés particulières, et Virgile lui-même n'a rien dit de plus que *formosum* de son Alexis pour lequel brûlait Corydon : Alexis, délices de son maître. » Cf. Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain », *op.cit.*, p.7.

Ce récit de la torture par le désir frustré, et encore inconscient à demi, pourrait également se situer n'importe où dans la première moitié du XX^e siècle, ou bien entendu plus tôt. Le besoin presque paranoïaque de « normalisation », l'obsession de la honte sociale, dont l'ethnologue Ruth Benedict a si bien dit qu'elle avait remplacé dans nos civilisations celle du péché, sans vrai profit pour la liberté humaine, y sont illustrés presque à chaque page, comme ils ne l'eussent pas été dans un Japon ancien, plus détendu sur certains sujets, ou se conformant à d'autres normes.⁶⁰⁵

Comme l'avait très justement remarqué Peter Brooks⁶⁰⁶ dans son analyse des *Confessions* de Rousseau, l'impossibilité d'avouer une certaine faute et de s'exposer ainsi au jugement public finit par fonctionner comme une machine à générer à l'infini des textes semi-confessionnels où la faute apparaît légèrement déguisée⁶⁰⁷ ou déplacée vers un autre acteur. D'une façon similaire, ce sera ainsi le décalage entre la conscience secrète de son homosexualité, et l'autocensure qui vient en empêcher l'aveu, qui donnerait lieu à la prolifération des doubles, à qui l'on confie à sa place la tâche ingrate de ces décourageantes confessions. En outre, le même décalage entre la réalité vécue, d'une part, et la représentation de soi, d'autre part, conduit Marguerite Yourcenar à démultiplier les justifications de sa non-prise de parole. Toutefois, cette recherche d'excuses s'articule toujours par le biais des autres, les personnages de ses biographies, ainsi relégués au rang de sujets fictifs permettant à l'auteur d'exposer de façon détournée son système d'argumentation personnelle. Ainsi, paradoxalement, pour Marguerite Yourcenar, ce n'est qu'en s'abstenant de participer ouvertement à la lutte pour la reconnaissance et la liberté d'expression que l'on peut parvenir à un véritable affranchissement, à une authentique indépendance du sujet :

D'autre part, l'élément gidien de revendication, le besoin de mettre immédiatement l'expérience personnelle au service d'une réforme rationnelle ou d'un progrès social (ou de ce qu'on espère tel) est incompatible avec cette résignation sèche qui prend le monde comme il est et les mœurs comme elles sont. [...] Cette vue poignante et pourtant légère du plaisir, sans abjection, sans rhétorique, sans trace non plus de ce délire d'interprétation auquel l'époque post-freudienne nous a habitués, finit par le mener à une sorte d'assertion pure et simple de toute liberté sensuelle, quelle qu'en soit la forme.⁶⁰⁸

Marguerite Yourcenar développe à ce propos un autre raisonnement paradoxal, consistant à avancer que le fait de ne pas mettre en avant l'expérience personnelle constitue pour l'écrivain le seul

⁶⁰⁵ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.22.

⁶⁰⁶ Peter Brooks, *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2000.

⁶⁰⁷ Ainsi Marguerite Yourcenar argumente-elle sa décision d'écrire le texte sur l'inceste. A son avis, ce dernier est le symbole par excellence de la transgression sexuelle, symbole plus indubitable et saillant que l'homosexualité ou l'infraction aux interdits familiaux plus en vigueur dans d'autres époques : « Que l'inceste existe à l'état de possibilité omniprésente dans la sensibilité humaine, attirante pour les uns, révoltante pour les autres, le mythe, la légende, l'obscur cheminement des songes, les statistiques des sociologues et les faits divers en font preuve. Peut-être pourrait-on dire qu'il est vite devenu pour les poètes le symbole de toutes les passions sexuelles d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées. En effet, l'appartenance à deux clans ennemis, comme Roméo et Juliette, est rarement sentie dans nos civilisations comme un obstacle insurmontable; l'adultère banalisé a, de plus, perdu beaucoup de ses prestiges par la facilité du divorce ; l'amour entre deux personnes du même sexe est en partie sorti de la clandestinité. L'inceste seul demeure invouable, et presque impossible à prouver là même où nous le soupçonnons d'exister. C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée)*, op.cit., p.250-251.

⁶⁰⁸ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.34-35.

moyen d'éviter les travers risibles du narcissisme⁶⁰⁹ et de dépasser une dimension personnelle purement anecdotique pour atteindre à une forme plus méritoire du personnel ou de l'intime. Ainsi, du point de vue de Marguerite Yourcenar, l'être préserve-t-il sa singularité à travers un acte d'ascèse, subordonnant toutes ses particularités individuelles à l'essentiel, à l'immuable, à l'humain :

On peut dire sans paradoxe que la révolte ici se place à l'intérieur de l'acquiescement, fait inévitablement partie de la condition humaine que le poète reconnaît pour sienne. De même, les très beaux vers inspirés par un passage de Dante, *Che fece... il gran rifiuto*, poème du raidissement et du refus, demeurent néanmoins situés au plus profond de l'acceptation, formulent le cas extrême et personnel où il y aurait révolte à ne pas se révolter. C'est qu'une vue complètement acceptante ne peut guère se baser que sur le sentiment très fort de ce qu'il y a d'unique, d'irréductible, et finalement de valable, dans chaque tempérament et dans chaque destin [...]⁶¹⁰

d) Le quatrième mouvement : la non-pertinence des particularités individuelles de l'œuvre étudiée

Ainsi s'amorce, en effet, un nouveau tournant négateur dans l'argumentation de Marguerite Yourcenar. Si, au départ, le portrait littéraire visait à dégager la « spécificité extraordinaire » de l'écrivain présenté, (p.61), la suite de l'exposé semble prendre le contrepied de cette intention initialement affirmée, sinon en développer l'exacte contrepartie. En effet, semble désormais avancer Yourcenar, la subjectivité individuelle ne saurait compter que pour autant qu'elle est « soigneusement nettoyée de l'incongru et du médiocre ». ⁶¹¹ Ainsi, selon Marguerite Yourcenar, le travail de l'écrivain consiste-t-il avant toute chose à savoir apporter de judicieuses ratures à cette première image de réalité vécue que l'on saisit spontanément d'une manière immédiate et irréfléchie :

D'ordinaire, ce n'est pas tant la résurrection du passé qu'il recherche qu'une image de celui-ci, une Idée, peut-être une Essence. Sa sensualité mène à un filtrage mystique de la réalité, comme ailleurs la spiritualité l'eût fait. Les lacunes de l'histoire, et par conséquent l'absence de précisions pour lui superflues, servent au nécromant amoureux à évoquer plus efficacement [l'objet représenté].⁶¹²

Il s'agit, en effet, qu'une telle mémoire, délibérément vidée des occurrences singulières, puisse incarner une subjectivité universelle, qui conviendrait en fait à chaque être humain : « [...] les quelques personnages ne sont plus que des mouettes au bord d'un Temps-Océan, et les souvenirs, les

⁶⁰⁹ En revanche, à défaut d'avoir pris du recul face à son propre vécu, l'écrivain risque toujours de sombrer dans les méandres de sa propre expérience tout en perdant de vue la faculté de pénétrer et de comprendre les mobiles des autres. Ce prisonnier volontaire de son propre vécu constitue pour le public tout simplement un cas curieux : « [Chez Cavafy] Son exquise absence d'imposture l'empêche de se complaire, comme le fit Proust, à une image grotesque ou falsifiée de ses propres penchants, de se chercher une sorte d'alibi honteux dans la caricature ou d'alibi romanesque dans le travesti. » Cf. *Ibid.*, p.34.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.43.

⁶¹¹ *Ibid.*, p.39.

⁶¹² *Ibid.*, p.39.

Ce mode d'écriture est tout autant celui de Marguerite Yourcenar elle-même : il suffit de se rappeler la description qu'elle en fait dans l'entretien avec Mattieu Galley : « « J'essaie d'éliminer ce qui n'est pas essentiel, de ne pas céder à l'ornement, comme je le faisais dans ma jeunesse. En ce temps-là, je croyais qu'il fallait arrondir la phrase. A présent, je cherche plutôt les phrases les plus nettes, les images les plus simples, sans essayer d'être originale à tout prix. D'ailleurs, je n'essaie rien du tout ; c'est ainsi. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.237.

rêves, les concrétions parfaites et fragiles de la vie humaine, nous font l'effet de coquillages au bord de majestueuses houles éternelles. »⁶¹³

D'une manière résolue, Marguerite Yourcenar semble vouloir ériger en principe absolu ce type de création qui procède par grattage, par évidage, par décapage de tout trait trop personnel.⁶¹⁴ Mais dans le même temps, lorsqu'elle se justifie auprès du lecteur de pratiquer des généralisations marquées au sceau d'un certain didactisme, Marguerite Yourcenar nous fait voir l'âpre part de sacrifice et de déni de soi qu'implique, pour un individu particulier, une telle ascension vers l'essence de l'humain : « Nous sommes si habitués à voir dans la sagesse un résidu des passions éteintes qu'il nous est difficile de reconnaître en elle la forme la plus dure et la plus condensée de l'ardeur, la parcelle d'or née du feu, et non du cendre. »⁶¹⁵ En dépit de l'automutilation inhérente à un tel triomphe sur soi, cette discipline spirituelle, qui passe par l'effacement volontaire de tous les éléments « accidentels » de la subjectivité de l'auteur, semble parfaitement indispensable pour accéder à l'universel. Or, il est ici présupposé, justement, qu'une œuvre de valeur ne saurait prendre d'autre avatar, revêtir d'autre forme ou d'autres oripeaux, que ceux de l'universel.⁶¹⁶ Le recours aux principes universels garantit donc à l'auteur un certain statut d'extraterritorialité du sujet, « en deçà de la mort et du néant » ; et si, par ailleurs, Yourcenar tient tant à revendiquer ce statut, c'est avant tout parce qu'il semble permettre à la femme-écrivain un positionnement en dehors (ou dans les marges) d'un espace intellectuel et littéraire hostile :

[...] je me disais que le reproche d'intellectualisme est souvent adressé aux natures les plus fines, les plus ardemment vivantes, obligées par leur fragilité ou par leur excès de forces à recourir sans cesse aux dures disciplines de l'esprit. Pour de tels êtres, l'intelligence n'est qu'une vitre parfaitement transparente derrière laquelle ils regardent attentivement passer la vie.⁶¹⁷

Dans sa présentation de Virginia Woolf, entreprenant de comparer les personnages de la romancière anglaise avec ceux de ses collègues masculins (Joyce, Lawrence ou Hardy), Marguerite Yourcenar suggère ainsi qu'une telle échappée, tendue vers l'horizon d'un intellectualisme dépouillé de

⁶¹³ Virginia Woolf, *Les vagues* / Traduit de l'anglais, avec une préface, par Marguerite Yourcenar, Paris, Stock, 1937, p.11.

⁶¹⁴ « Proust, et Pirandello, et Rilke (celui des *Elégies de Duino*, et plus encore celui de *Malte Laurids Brigge* : « Pour écrire de bons poèmes il faut avoir des souvenirs... Et il faut les oublier... Et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent »), et Gide lui-même, qui adopte dans *l'Immoraliste* la solution extrême de l'instant et de l'oubli. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.37.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.41.

⁶¹⁶ Simone de Beauvoir sera parmi les premières à dénoncer l'universalisme factice de certains artistes et intellectuels. Pour elle, le leurre de l'universalisme est la forme que prend dans la sensibilité créatrice la fuite de liberté connue sous ses autres aspects à tous les hommes : « L'esprit universel est sans voix, et tout homme qui prétend parler en son nom ne fait que lui prêter sa propre voix. Comment pourrait-il prendre le point de vue de l'universel, puisqu'il n'est pas l'universel ? On ne saurait avoir d'autre point de vue que le sien. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.293.). « Il est permis à l'homme de se séparer de ce monde par la contemplation, de le penser, et même de le créer à neuf ; certains, au lieu de bâtir leur existence à travers le déroulement indéfini du temps, se proposent de l'affirmer sous son aspect éternel et de l'accomplir comme un absolu ; ils espèrent surmonter par là l'ambiguïté de leur condition. Ainsi beaucoup d'intellectuels cherchent leur salut soit dans la pensée critique, soit dans une activité créatrice. » (*Ibid.*, p.97.).

Plus tard, dans *l'Idiot de la famille* Sartre baptisera la « désituation flaubertienne » ce mal auquel est particulièrement prédisposé l'esprit créateur de la modernité. La prédilection pour l'universel des écrivains modernes y est considérée comme la fuite dans la réalité fictionnelle que s'aménage l'artiste mal à l'aise dans les contingences de sa réalité historique. Afin de se convaincre de la véridicité d'un univers inventé pour soi-même, l'artiste doit s'ériger en conscience élevée, survolante (narrateur omniscient qui occupe à l'égard de la réalité factuelle le point de vue de l'Absolu). Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972.

⁶¹⁷ Virginia Woolf, *Les vagues*, op.cit., p.14.

toute trace du personnel, constitue en fait une voie d'évasion, une issue qui se révèle particulièrement cruciale pour des femmes-écrivains toujours perçues comme intruses dans le champ littéraire :

On peut certes faire ses réserves devant cet univers romanesque d'où toute violence, toutes poussées instinctives, toute volonté qui n'est pas qu'intellectuelle sont exclues [...] Les personnages de *Vagues* ne sont pas moins humains dans leur délicatesse presque translucide que les ardents obsédés de Lawrence ou les héros grossiers et pathétiques de l'*Ulysse* de Joyce : ils ne sont que plus rares, moins envahissants, et rassurés comme malgré eux par les minutes de contemplation quasi-mystiques que Virginia Woolf leur accorde, et qui maintiennent cette œuvre pourtant si désabusée en deçà de la mort et du néant.⁶¹⁸

Pourtant, loin de voir dans le sexe de l'auteur, le clivage majeur, Marguerite Yourcenar s'efforce, au contraire, de tracer ailleurs la véritable ligne de division. Elle choisit, en effet, de ranger d'un côté tous ceux dont la subjectivité rentre sans difficulté dans les cadres que la société prescrit et impose à ses membres, qui sont aussi, par conséquent, ceux dont la venue à la parole est pleinement justifiée, reconnue et favorisée par l'ordre des choses existant. Leur prise de parole, d'ailleurs, se contente en général d'articuler, de confirmer et de réaffirmer, par une sorte de réitération symbolique, cet ordre des choses, pensé comme légitime, ou encore naturel. De l'autre côté se retrouvent, selon Marguerite Yourcenar, tous ceux dont l'identité ne correspond pas aux exigences de leur temps, et qui deviennent ainsi, à leur corps défendant, des agents subversifs face aux cadres de référence et aux moyens d'expression approuvés et soutenus par les structures en place.⁶¹⁹ Ainsi, les porteurs d'une identité minoritaire (qu'elle soit nationale, raciale, religieuse ou sexuelle) se voient-ils amenés à se développer des moyens d'expression plus indirects, plus allusifs et plus abstraits.⁶²⁰ Toutefois, dans la logique de l'argumentation yourcenarienne, cette nécessité d'une négociation constante entre la singularité et les normes admises, loin d'affaiblir les effets de cette parole bridée, résulte, au contraire, en des formes d'expression épurées, à la fois réduites au strict essentiel et ouvertes sur un horizon commun plus vaste. Par exemple, chez Cavafy, la nécessité de trouver des voies obliques pour parler de ses amours homosexuelles oblige l'auteur à se défaire du « moi » particulier pour évoquer, non plus des amours singulières, « ses » amours, mais bien l'amour en tant que tel, la quintessence du sentiment amoureux :

L'incroyable contrôle de l'expression dont Cavafy y fait presque toujours preuve tient peut-être, et en partie, à leur inspiration exclusivement pédérastique, au fait que la poète, né chrétien et homme du XIX siècle, y traite de sentiments et d'actes interdits ou désapprouvés. Les JE péremptoires, associés à des précisions grammaticales ne laissant aucun doute sur le genre de la personne aimée,

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.12-13.

⁶¹⁹ Cette opinion trouve un point d'appui dans le discours d'un autre auteur à identité minoritaire et mal acceptée dans la France de l'époque : « Sans doute, le coupable, et qui s'enorgueillit de l'être, à la société doit-il sa singularité, mais il devait l'avoir déjà pour que la société la reconnût et lui en fit un crime. J'ai voulu m'opposer à elle, mais elle m'avait déjà condamné, punissant moins le voleur en fait, que l'irréductible ennemi dont elle redoutait l'esprit solitaire. Or, elle contenait cette singularité qui luttera contre elle, qui lui sera un fer dans le flanc, un remords – un trouble – une plaie par où s'écoule son sang qu'elle-même n'ose verser. » Cf. Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1992 (édition originale 1949), p.259.

⁶²⁰ Isabelle Taboada-Leonetti nous propose une typologie et une description pointue de ces formes de réponses identitaires qui, selon l'avis de la chercheuse, comprennent, entre autres, l'intériorisation, le contournement, le retournement sémantique, l'instrumentalisation d'identité assignée, la recomposition identitaire et l'assimilation au majoritaire. Cf. Carmel Camilleri, Joseph Kastersztejn, Edmond Marc Lipiansky, Hanna Malewska-Peyre, Isabelle Taboada-Leonetti, Ana Vasquez, *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

se rencontrent assez rarement dans son œuvre [...] Le reste du temps, ce sont les poèmes historiques, les pièces gnomiques et impersonnelles, qui complètent pour nous (et supplémentèrent pour lui) les aveux personnels plus rares et presque toujours plus voilés. Mais l'intérêt de ces demi-silences serait mince si ceux-ci ne finissaient par donner à ces poèmes volontairement spécialisés je ne sais quoi d'abstrait qui en rehausse la beauté, et qui, comme il s'est produit pour certains *Rubaiyats* d'Omar Khayyam traduits par Fitzgerald ou pour les *Sonnets* de Shakespeare, encore plus que des poèmes à l'objet aimé en fait des poèmes sur l'amour.⁶²¹

Dans ce contexte, toutes ces pressions, extérieures ou intériorisées, finissent par s'imposer comme un facteur crucial dans la formation de l'individu. Ainsi, la « formation » de l'artiste, entendue ici, au sens littéral, comme l'acquisition de la forme, implique-t-elle invariablement un travail de modification, de transformation, de raffinement d'une matière brute, crue, primaire ; matière crue, qui renvoie aussi à une certaine cruauté nécessaire, à la fois instrument de torture et outil du perfectionnement de soi. La création, dans cette optique, passe nécessairement par la souffrance de transformations toujours imposées au créateur, et tire, de cette coercition même, sa pleine force.⁶²² En ceci, les femmes-écrivains, comme Virginia Woolf ou Selma Lagerlöf, peuvent absolument, et pour ainsi dire au plus haut degré, être rapprochées de l'écrivain régionaliste tenu à l'écart du marché littéraire, comme Hortense Flexner, ou des écrivains homosexuels mal vus par un public aux mœurs plus conventionnelle, tels Cavafy ou Mishima). Tous, en effet, ont en partage, tout comme Yourcenar qui se fait leur commentatrice et leur avocate, une certaine identité minoritaire, et chacun(e) illustre à sa façon l'un des multiples versants de l'exil intérieur yourcenarien. Cet exil, source d'un contrôle sur soi et d'une autocensure qui prennent une place bien plus centrale que chez les écrivains du *mainstream*, est ainsi pleinement revalorisé par Marguerite Yourcenar, qui en fait une condition propice, voire indispensable, à tout acte d'écrire.

⁶²¹ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, *op.cit.*, p.30-31.

⁶²² Il faudrait ici tourner nos regards du côté de la première des trois pièces de Marguerite Yourcenar, ces œuvres de commande écrites trois ans après la décision d'abandonner le métier d'écrivain. Il n'est pas fortuit que la première œuvre que Marguerite Yourcenar rédige ainsi, en faisant violence à sa résolution de se retirer, ait été l'adaptation scénique de *La Petite Sirène* de Hans-Christian Andersen, texte dont le thème principal est la renonciation à l'élément natal pour tenter une douloureuse intégration dans la réalité sociale. La signification autobiographique de la trame d'Andersen, Marguerite Yourcenar nous la laisse entendre dans plusieurs commentaires postérieurs, qui datent de la période où elle prépare ses pièces pour la publication, dans les années 1970 : « Elle a représenté le partage des eaux entre ma vie avant 1940, centrée surtout sur l'humain, et celle d'après, où l'être humain est senti comme un objet qui bouge sur l'arrière-plan du tout. La petite sirène qui renonce pour l'amour aux domaines sous-marins, puis, sacrifiant à la fois l'amour et la vengeance, monte de la mer au ciel, fait déjà prévoir pour moi les paysages de ciel et d'eau où Zénon accomplit sa renonciation. » (Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.200.). Sur un ton encore plus amer, Marguerite Yourcenar y constate les conséquences d'avoir délaissé le terrain qui était le sien propre avant la Deuxième Guerre mondiale pour se tourner vers l'écriture objective : « Ce passage de l'archéologie à la géologie, de la méditation sur l'homme à la méditation sur la terre, a été et est encore par moments ressenti par moi comme un processus douloureux, bien qu'il mène finalement à quelques gains inestimables. De cette rupture et de cet acquis, la petite sirène abandonnant ses jeux d'acrobate et le poignard de ses rancunes pour rentrer dans le monde primordial dont elle est sortie était, je m'en aperçois aujourd'hui, à la fois la préfiguration et le symbole. » Cf. Marguerite Yourcenar, « A propos d'un divertissement et en hommage à un magicien » dans Marguerite Yourcenar, *Théâtre I : Rendre à César, La Petite Sirène, Le Dialogue dans le Marécage*, *op.cit.*, p. 146.

e) *Le cinquième et le sixième mouvements : la part du « je » dans l'œuvre, ou le mal inévitable de la littérature*

Autre trait commun, les présentations critiques de Marguerite Yourcenar s'achèvent toujours sur des réflexions d'ordre général, qui traitent de la part du « moi » (subjectif, fragmentaire et contingent) dans l'activité créatrice. Ces conclusions portent des traces de la même dénégation de soi qui, comme nous l'avons démontré plus haut, semblait déterminer tout le déploiement d'ensemble de ces textes à la fois nettement autoréférentiels et systématiquement évasifs dans leur insistance à s'abstenir de toute prise de parole directe. Et nous voyons, en effet, au terme de ces (auto)portraits littéraires, culminer le raisonnement yourcenarien dans toute la force de ses paradoxes et de ses contradictions : pour la femme-écrivain, toutes les contraintes imposées au « moi » de l'auteur (à sa subjectivité, aussi bien qu'à ses diverses représentations de soi) ne semblent en fin de compte qu'ouvrir la voie à son expression. C'est que non seulement la veine autobiographique est désormais envisagée comme une composante inévitable de toute création artistique, mais plus encore, l'art lui-même est considéré comme un moyen au service de l'invention d'une subjectivité personnelle plus pleine et plus riche. Subjectivité qui nous est présentée, en dernière analyse, comme l'objectif suprême, ultime de la création artistique :

Ainsi, l'étude de la technique nous a ramenés à ce qui importe, c'est-à-dire à l'humain. Quoi que nous fassions, nous revenons toujours à cette cellule secrète de la connaissance de soi-même, à la fois étroite et profonde, close et translucide, qui est souvent celle du voluptueux, ou de l'intellectuel, pur. L'extraordinaire multiplicité des intentions et des moyens finit ainsi par constituer chez Cavafy une sorte de labyrinthe à circuit fermé où le silence et l'aveu, le texte et le commentaire, l'émotion et l'ironie, la voix et l'écho se mélangent inextricablement les uns aux autres, et où le travesti devient un aspect du nu. De cette complexe série des personnages interposés, une nouvelle entité finit par se dégager, le SOI, espèce de personne impérissable.⁶²³

En contrepoint, cette même dimension autobiographique, qui nous est donc présentée comme un élément inaliénable et imparable de toute création, s'avère paradoxalement corrosive pour l'art :

C'est à tel point que des morceaux [...] où l'amant-poète parle en son propre nom, semblent entachés de faiblesse, ou pour tout dire de complaisance, comparés à ces pièces limpides et nettes où la présence de l'auteur en retrait sur son œuvre se révèle tout au plus par l'ombre portée. Le JE peut jaillir d'une impulsion inconsidérée, mais l'emploi du IL présuppose un stage de réflexion qui réduit la part du fortuit et diminue le risque d'exagération ou d'erreur.⁶²⁴

Ainsi, contraint de prendre parti dans cette controverse qui oppose l'irrégularité de sa propre subjectivité aux strictes règles de l'art, l'écrivain est amené à élaborer une stratégie de compromis : « D'autre part, le JE de certaines confidences savamment délimitées, *Très loin*, par exemple, finit par acquérir chez Cavafy un sens aussi nu, aussi détaché, que le II des poèmes impersonnels, et comme une espèce d'admirable extra-territorialité ». ⁶²⁵ De toute évidence, pour faciliter ce sacrifice de « soi », l'écrivain doit donc mettre en œuvre tout un système de raisonnement, sinon une véritable doctrine justificative, qui lui permette de présenter les exigences du champ littéraire, somme toute contingentes

⁶²³ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, op.cit., p.52-53.

⁶²⁴ *Ibid.*, p.31.

⁶²⁵ *Ibid.*, p.31.

et historiques⁶²⁶, comme les impératifs absolus d'un Art atemporel et pur. Ainsi l'art cesse-t-il d'être une simple *instance* pour se faire *essence*, le *subjectif* se fait-il *objectif*, et l'*universel* se substitue-t-il au *singulier*. En fin de compte, pour Marguerite Yourcenar, comme pour d'autres auteurs de son temps, la *femme-écrivain* se fait simplement *écrivain*, le métier n'existant qu'au masculin.

B. Les essais théoriques : un exercice de pensée spéculative

Le cas de : *Pyrrhus et Cinéas (1944)*, *Pour une morale de l'ambiguïté (1947)* et *Privilèges (1955)*

On peut observer dans l'œuvre d'autres femmes-écrivains de l'époque la même démarche d'objectivation d'une matière à l'origine purement personnelle, qui se voit traduite, transférée, vers des formes plus neutres, et de portée plus « universelle ». Il s'agit là, en effet, d'un ensemble de textes théoriques qui prétendent (si du moins on prend au mot leurs intentions affichées) ne porter aucune trace des préoccupations personnelles de leurs auteurs. Tel est le cas, par exemple, du triptyque de traités philosophiques auquel s'attelle alors Simone de Beauvoir, avec l'objectif déclaré de défendre les fondations théoriques de la déjà fameuse trinité existentialiste : liberté, action et responsabilité.⁶²⁷ Pourtant, soumis à un regard plus attentif, ces textes d'ambition toute philosophique n'en laissent pas moins deviner, sous le voile léger de termes abstraits et universels, une certaine forme de récit de soi. Et de fait, l'apologie de liberté, telle qu'elle se fait jour dans l'œuvre de Simone de Beauvoir philosophe, se donne au fond à voir comme l'examen, sur le plan philosophique, abstrait et objectif, d'une question qui semble par ailleurs hanter l'écrivain sur un plan plus intime et personnel.

Le but revendiqué de cette recherche théorique est de mesurer plus précisément la part de liberté dans la situation humaine. Cette quête est donc ostensiblement menée au nom de l'Homme, dans son sens le plus large, c'est-à-dire, de tout être humain, de sorte que le discours de la femme-écrivain, dans toute la plénitude de sa prétention à la vérité universelle, semble vouloir s'élever ici, par delà toute singularité individuelle, au plus haut de degré de généralisation :

La liberté est la source d'où surgissent toutes les significations et toutes les valeurs ; elle est la condition originelle de toute justification de l'existence ; l'homme qui cherche à justifier sa vie

⁶²⁶ L'exigence d'une portée ou d'une valeur universelle, supposée inhérente à toute véritable œuvre d'art, constituait, en effet, un des leitmotivs les plus récurrents dans la critique littéraire consacrée aux textes d'auteurs-femmes. Le recours aux généralisations est censé permettre d'éviter le particularisme du subjectif, piège éternel des femmes-écrivains, ces « génies du détail » patentées. Telle est, par exemple, la morale de l'article d'André Delvaux dans *L'Esprit français* où le critique félicite l'écrivain d'avoir su comprimer les battements de son cœur pour chanter l'amour universel :

« Le végétal et l'animal, l'animal et l'homme ne sont que les métamorphoses, les divers aspects d'une même force « ...qui pense dans l'homme, rampe dans le ver de terre, vole dans l'oiseau ou végète dans la planète... » Cette force unique n'est pas celle du cerveau pensant, elle domine l'intelligence, c'est celle qui fait circuler la sève dans la planète et le sang dans la chair : c'est la force des cœurs qui palpitent sans fin d'âge en âge, c'est la VIE.

Ainsi, en glorifiant l'animal, Marguerite Yourcenar ajoute une page au Cantique des Créatures de saint François d'Assis en même temps qu'elle échappe aux formes stériles de la mélancolie et s'achemine vers la sérénité que dispense l'universel amour. Ne regrettons donc pas qu'elle ait connu de « vains combats », puisque ses tourments présents ne sont que la rançon de sa paix future. » (Cf. André Devaux, « Une Amazone du cœur : Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.252.)

⁶²⁷ « [...] il s'agissait de trouver à la morale des bases positives. » Ainsi, par exemple, Simone de Beauvoir définit-elle l'intention de *Pyrrhus et Cinéas* dans *La Force de l'âge*. (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.563.)

doit vouloir avant tout et absolument la liberté elle-même : en même temps qu'elle exige la réalisation de fins concrètes, de projets singuliers, elle s'exige universellement.⁶²⁸

C'est donc en toute connaissance de cause que l'habile oratrice élargit son point de vue aux dimensions de l'histoire universelle, ce qui lui permet de pleinement justifier l'importance du sujet traité :

Les hommes d'aujourd'hui [...] se reconnaissent pour la fin suprême à laquelle doit se subordonner toute action : mais les exigences de l'action les acculent à se traiter les uns les autres comme des instruments ou des obstacles : des moyens ; plus s'agrandit leur emprise sur le monde, plus ils se trouvent écrasés par des forces incontrôlables : maîtres de la bombe atomique, elle n'est créée cependant que pour les détruire ; chacun d'entre eux a sur les lèvres le goût incomparable de sa propre vie, et cependant chacun se sent plus insignifiant qu'un insecte au sein de l'immense collectivité dont les limites se confondent avec celles de la terre ; à aucune époque peut-être ils n'ont manifesté avec plus d'éclat leur grandeur, à aucune époque cette grandeur n'a été si atrocement bafouée. Malgré tant de mensonges têtus, à chaque instant, en toute occasion, la vérité se fait jour : la vérité de la vie et de la mort, de ma solitude et de ma liaison au monde, de ma liberté et de ma servitude, de l'insignifiance et de la souveraine importance de chaque homme et de tous les hommes. Il y a eu Stalingrad et Buchenwald et aucun des deux n'efface l'autre. Puisque nous ne réussissons pas à la fuir, essayons donc de regarder en face la vérité. Essayons d'assumer notre fondamentale ambiguïté. C'est dans la connaissance des conditions authentiques de notre vie qu'il nous faut puiser la force de vivre et des raisons d'agir.⁶²⁹

Ici, l'évocation des événements encore tout récents qui ont bouleversé la conscience européenne au cours de la seconde guerre mondiale, ainsi que l'appel aux sentiments d'unanimité et de solidarité (sentiments renforcés par tous les traumatismes de la « grande Histoire » que l'humanité vient de traverser), contribuent à forger un « nous » auquel Simone de Beauvoir prête voix. Ce « nous », ce personnage collectif qui concentre en lui toute la situation de l'homme à l'issue de la guerre, devient progressivement, au fil de l'argumentation, un sujet non pas seulement général, mais proprement universel, autour duquel s'articulent les réflexions beauvoiriennes. Toutefois, à peine cette position universaliste exposée et justifiée en préliminaire du discours, le lecteur attentif peut très vite apercevoir, en germe au cœur même de l'exposé, un point focal du raisonnement qui se révèle bien plus concret que l'affirmation d'une vague universalité de l'humain. On découvre en effet rapidement que Simone de Beauvoir s'intéresse ici avant tout à un cas bien précis ; non pas simplement la situation de tout homme, mais celle, plus spécifiquement, de l'homme empêché d'exercer sa liberté.⁶³⁰ La place centrale dans les analyses et les développements de la philosophe se voit donc progressivement occupée par la situation des « dépossédés », et par les choix qui s'offrent à ceux-ci. Pour autant, si l'on affine encore notre lecture du texte, il apparaît en outre que Simone de Beauvoir ne manifeste pas le même degré d'intérêt envers tous les « opprimés ». Il y a donc bien pour elle, en toile de fond du discours abstrait et universalisant, un centre d'intérêt privilégié, qui ressort clairement lorsque l'on voit l'auteur, au fil de son exposé des postulats premiers du discours, substituer peu à peu à la notion abstraite de l'« homme non libre » une énumération d'exemples plus spécifiques de cette situation, que

⁶²⁸ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.34.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.12-13.

⁶³⁰ « [...] le but visé par ma liberté, c'est de conquérir l'existence à travers l'épaisseur toujours manquée de l'être.

Cependant un tel salut n'est possible que si, en dépit des obstacles et des échecs, un homme conserve la disposition de son avenir, si la situation lui ouvre encore des possibilités. Dans le cas où sa transcendance est coupée de ses buts, où il n'a plus aucune prise sur les objets qui pourraient lui donner un contenu valable, sa spontanéité se dissipe sans rien fonder ; alors il lui est interdit de justifier positivement son existence, et il en éprouve la contingence avec un dégoût désolé. » Cf. *Ibid.*, p.43.

Simone de Beauvoir met véritablement en scène d'une manière très concrète et imagée. Ainsi, au sein même du dispositif d'un discours qui se veut avant tout spéculatif, s'opèrent en fait une série de glissements qui vont du général vers le singulier, et qui nous permettent d'identifier plus précisément l'ancrage concret du propos de Simone de Beauvoir :

Moins les circonstances économiques et sociales permettent à un individu d'agir sur le monde, plus ce monde lui apparaît comme donné. C'est le cas des femmes qui héritent d'une longue tradition de soumission, et de ceux qu'on appelle les humbles ; il y a souvent de la paresse et de la timidité dans leur résignation, leur bonne foi n'est pas entière ; mais dans la mesure où elle existe, leur liberté demeure disponible, elle ne se renie pas ; ils peuvent dans leur situation d'individus ignorants, impuissants, connaître la vérité de l'existence et s'élever à une vie proprement morale. Il arrive même que la liberté ainsi conquise, ils la retournent contre l'objet même de leur respect [...] ⁶³¹

Bien que, pour Simone de Beauvoir, il s'agisse donc avant tout d'évoquer la situation des femmes et celle des « humbles » (ou d'ailleurs, des femmes en tant que celles-ci se rattachent aux « humbles »), la situation particulière de ces deux groupes spécifiques est toutefois abordée par le biais d'une collectivité plus large, celle de l'ensemble des « opprimés ». Le « elles » des femmes (et plus encore le « elle » singulier de la femme-écrivain elle-même) se voit ainsi largement absorbé dans un « ils » plus général, et pour le coup absolument impersonnel. Néanmoins, ces traités philosophiques ne se déprennent jamais tout à fait d'une dimension d'engagement personnel de l'auteur, qui s'exprime en effet nettement dès que Simone de Beauvoir entreprend d'orienter ses revendications vers deux adversaires principaux :

a) L'ennemi extérieur : l'« homme qui se fait sérieux »

Simone de Beauvoir définit ainsi le premier de ces opposants : il s'agit de l'« homme qui a les instruments nécessaires pour s'évader de ce mensonge et qui ne veut pas en user, celui-là consume sa liberté à la refuser ; il se fait lui-même sérieux, il dissimule sa subjectivité sous l'armure de droits qui émanent de l'univers éthique reconnu par lui ; il n'est plus un homme, mais un père, un chef, un membre de l'Eglise chrétienne ou du Parti communiste. » ⁶³² Or, le lecteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ne manquera pas de déceler ici, dans cette figure d'un homme fuyant sa propre liberté, de nets échos du portrait que Simone de Beauvoir y faisait de son père, l'acteur manqué passant son temps à se persuader lui-même des mérites d'un mode de vie profondément détestable. Ayant renié sa vocation, le père de l'écrivain, tel qu'il apparaît dans les *Mémoires*, s'était en effet réconcilié avec son destin bourgeois en reportant sa passion de la mise en scène sur son métier d'avocat. Au fil du temps, ce Clamence du début du siècle avait fini par croire aux « vérités » qu'il professait dans ses plaidoiries. ⁶³³ Ainsi, lorsque Simone de Beauvoir se lance dans une polémique insistante avec cet « homme qui se fait sérieux », contradicteur et adversaire prétendument imaginaire, il est difficile pour un lecteur attentif de son œuvre de ne pas y voir le reflet des joutes verbales et des batailles

⁶³¹ *Ibid.*, p.69.

⁶³² *Ibid.*, p.70.

⁶³³ Voir à ce sujet : Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.45-52.

idéologiques qui opposaient l'écrivain à son père, George Bertrand de Beauvoir. Pour ne citer qu'un exemple de ces débats entre le père et la fille, nous pourrions évoquer ici l'une des plus importantes lignes de désaccords entre Simone et George de Beauvoir, à savoir la structure hiérarchique de la famille traditionnelle. Il n'est donc pas innocent que Simone de Beauvoir, croisant le fer avec cette figure de l'« homme sérieux » dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, choisisse précisément de remettre en question l'un des piliers majeurs de l'univers éthique de son père, c'est-à-dire l'agencement rigoureux des rôles (et la disparité des droits) au sein de la famille :

Au début du *Soulier de Satin*, de Claudel, le mari de Dona Prouhèze, le Juge, le Juste, selon la pensée de l'auteur, explique que toute plante a besoin pour pousser droit d'un jardinier et qu'il est celui que le ciel a destiné à sa jeune épouse ; outre qu'on est choqué par l'arrogance d'une telle pensée (car d'où sait-il qu'il est ce jardinier éclairé? n'est-il pas seulement un mari jaloux?), cette assimilation d'une âme à une plante n'est pas acceptable ; car, pour reprendre le mot de Kant, la valeur d'un acte n'est pas dans sa *conformité* à un modèle extérieur, mais dans sa vérité intérieure. Nous récusons les inquisiteurs qui veulent créer du dehors la foi et la vertu ; nous récusons toutes les formes de fascisme qui prétendent faire du dehors le bonheur de l'homme ; et aussi le paternalisme qui croit avoir fait quelque chose pour l'homme en lui interdisant certaines possibilités de tentation, alors qu'il fallait lui donner des raisons d'y résister.⁶³⁴

Il n'est guère nécessaire de commenter ici les évidentes allusions aux sympathies littéraires du père de l'écrivain envers les écrivains catholiques, dont le corpus représentait les seules lectures autorisées au sein de la famille de Beauvoir - ces prescriptions et restrictions de lecture faisant d'ailleurs l'objet d'abondantes attaques et de violentes récusations dans tous les écrits autobiographiques de Simone de Beauvoir. Il serait de même superflu de nous arrêter ici trop longuement sur les convictions politiques de George de Beauvoir, son soutien de l'extrême droite nous étant généralement connu à travers les ardentes critiques et réfutations que lui adresse sa fille dans *La Force de l'âge*. Relevons toutefois, ici encore, que les positions du père éclairent la mise en parallèle par la fille du paternalisme et du fascisme dans le passage que nous venons de citer. Un point de l'argumentaire de la philosophe mérite cependant un plus long commentaire : il s'agit de la dégradation de la femme en simple objet, confié par le père aux bons soins du mari.

L'écrivain semble en effet trouver dans le modèle (instauré par le père) de sa propre famille, l'archétype de cette dégradation ; de sorte que l'analyse philosophique générale de cet archétype, telle qu'elle se déploie dans le passage cité, trouve un écho plus intime et plus personnel dans les écrits autobiographiques :

Sa morale privée était axée sur le culte de la famille ; la femme, en tant que mère, lui était sacrée ; il exigeait des épouses la fidélité, des jeunes filles l'innocence. [...] A la maison, sa prééminence était indiscutée ; ma mère, plus jeune que lui de huit ans, la reconnaissait de bon cœur : c'est lui qui l'avait initiée à la vie et aux livres. « La femme est ce que son mari la fait, c'est à lui de la former », disait-il souvent.⁶³⁵

Ainsi, les constantes polémiques avec l'« homme qui se fait sérieux », qui prennent place tout au long des traités philosophiques, avec *Pour une morale de l'ambiguïté* comme point culminant, apparaissent-elles comme le prolongement naturel, et le développement sur le plan théorique, des

⁶³⁴ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.199-200.

⁶³⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.51.

disputes au sein de la famille entre le père et la fille devenue mal rangée.⁶³⁶ Ce que la fille désavoue ici, au tout premier chef, c'est donc bien le paternalisme, qui, selon Simone de Beauvoir, trouve inévitablement son corollaire dans l'autoritarisme.

Dans cette perspective, il est tout à fait révélateur que la prise de distance par rapport au positionnement de l'« homme qui se fait sérieux » prenne dans ces traités philosophiques la forme de « nous » à la fois impersonnel, collectif et revendicatif (« nous récusons les inquisiteurs »). Pourtant, dans le même temps, ce « nous » n'articule, en réalité, rien d'autre que les récriminations au fond autobiographiques d'un « je » caché, celui de Simone de Beauvoir, qui s'insurge contre le discours familial dominant⁶³⁷ : « [...] par réaction contre les idéologies de mon père, je protestais si on me parlait du Français, de l'Allemand, du Juif : il n'existait que des personnes singulières. J'avais raison de refuser l'essentialisme. Je savais déjà à quels abus entraînent des notions telles que l'âme slave, le caractère juif, la mentalité primitive, l'éternel féminin. »⁶³⁸ Toutefois, ce « je » revendicatif et sûr de lui n'allait pouvoir s'exprimer directement et sans fards que dans les autobiographies qui jalonnent la période finale de la carrière littéraire de l'écrivain : pour l'heure, le processus même par lequel s'affranchit la subjectivité singulière de la femme-écrivain ne peut se frayer un chemin vers la parole que par l'intermédiaire d'un « nous » abstraitement humain, qui présente l'avantage de revêtir déjà en soi une certaine légitimité. A ce titre, on ne saurait sous-estimer le rôle de la Deuxième Guerre mondiale dans ce processus d'affirmation d'un « je » personnel à travers le « nous » d'une commune humanité. Les horreurs de la guerre ont en effet conduit à ressusciter et à réaffirmer l'ancienne vision humaniste, où l'Homme, avec une majuscule, revêt une valeur infinie, irrécusable. Par conséquent, en s'identifiant à cette notion de l'Homme récemment réactivée, en se confondant avec l'humain au sens large, tout sujet peut renouer avec la dignité de sa propre existence, et partant, réaffirmer la pleine légitimité de son expression, de sa parole.

b) L'ennemi intérieur : le dévouement amoureux

Dans le débat philosophique, Simone de Beauvoir se donne un second adversaire, qui se présente lui aussi sous la forme d'une figure allégorique. Il s'agit cependant cette fois-ci d'un ennemi non plus extérieur, comme la figure du père ou de l'« homme sérieux », mais intérieur : à savoir, la mauvaise foi, qui incite le sujet à fuir sa propre liberté. De manière tout à fait analogue au premier adversaire,

⁶³⁶ C'est ainsi qu'ayant décrit ces débats dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir conclut : « Je conservais de bonnes relations avec mes parents, mais ils avaient perdu sur moi toute emprise [...] ». Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.22.

⁶³⁷ « Il [le père] interdisait qu'on mît en question les principes du nationalisme ; si quelqu'un de malavisé prétendait en discuter, il s'y refusait avec un grand rire : son amour de la Patrie se situait au-delà des arguments et des mots : « C'est ma seule religion », disait-il. Il détestait les métèques, s'indignait qu'on permît aux Juifs de se mêler des affaires du pays, et il était aussi convaincu de la culpabilité de Dreyfus que ma mère de l'existence de Dieu. Il lisait *Le Matin* et prit un jour une colère parce qu'un des cousins Sirmione avait introduit à la maison *L'Œuvre*, « ce torchon ». Il considérait Renan comme un grand esprit, mais il respectait l'Eglise et il avait en horreur les lois Combes. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.50.

⁶³⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.190.

cette figure abstraite, à peine ébauchée, vient immédiatement s'incarner dans des formes concrètes qui sembleront déjà fort familières au lecteur. En effet, par le même geste métonymique qui lui fait désigner un tout à travers ses parties singulières, *pars pro toto*, Simone de Beauvoir nous suggère de considérer, à titre d'exemple, la mauvaise foi de l'amoureux, qui ne cède que trop volontiers à l'objet de sa passion, investi pour lui d'une valeur suprême, sa liberté et son autonomie :

Supposons qu'autrui ait besoin de moi ; supposons que son existence possède une valeur absolue : me voilà justifié d'être puisque je suis pour un être dont l'existence est justifiée. Je suis délivré du risque, de l'angoisse ; en posant devant moi une fin absolue j'ai abdiqué ma liberté ; aucune question ne se pose plus ; je ne veux plus être qu'une réponse à cet appel qui m'exige. [...] Beaucoup d'hommes, des femmes plus encore, souhaitent un tel repos : dévouons-nous.⁶³⁹

Dans de longues pages qu'elle consacre à un débat serré avec ce démon intérieur, Simone de Beauvoir ne laisse entrevoir qu'une seule issue positive à cet englobement de « soi » par l'objet de son amour. Il va de soi que le comportement de l'amoureux n'est envisagé ici qu'en tant que manifestation par excellence de cette situation plus générale, et universellement humaine, de la mauvaise foi. Selon Simone de Beauvoir, le mouvement de cet asservissement du sujet suit quatre stades successifs :

- d'abord, l'aveuglement du sujet : l'illusion de l'union absolue de deux êtres se fondant en une unique unité, supérieure à l'individu ;
- ensuite, l'appropriation agressive : la jalousie, le désir de posséder le partenaire⁶⁴⁰ ;
- la contraction d'une conscience de soi qui se fait évanescence : le sujet efface au profit de l'autre sa propre subjectivité afin de s'assurer de son affection⁶⁴¹,
- enfin, l'étape de la réconciliation avec soi à travers une activité constructive et créatrice : renonçant à lier sa propre valeur à la présence ou à l'estime de l'autre, le sujet envisage à nouveau sa propre vie de façon autarcique.

Difficile pour le lecteur attentif à la chronologie de l'œuvre de ne pas reconnaître dans cette évolution, ici décrite en termes analytiques, les mêmes quatre étapes qui étaient déjà celles de l'émancipation de Françoise Miquel, la protagoniste de *L'Invitée*, cette autobiographie détournée de Simone de Beauvoir que nous avons examinée dans la première partie de cette thèse. Dans ce roman, l'évolution intérieure du sujet féminin était déjà présentée, en effet, comme une succession d'états jalonnant l'accomplissement progressif d'une subjectivité personnelle, et qui se trouvent recouper très largement les étapes que l'auteur se propose d'analyser dans son ouvrage philosophique. Au-delà

⁶³⁹ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, *op.cit.*, p.308-309.

⁶⁴⁰ « Seulement, dans les passions que nous appellerons maniaques pour les distinguer des passions généreuses, la liberté ne trouve pas sa figure authentique ; le passionné cherche la possession, il cherche à atteindre l'être ; on a décrit assez souvent son échec et cet enfer qu'il se crée à lui-même. Il fait éclore dans le monde certaines richesses insolites, mais aussi il le dépeuple ; hors son projet entêté rien n'existe, rien ne saurait donc l'inciter à modifier son choix. Et ayant engagé toute sa vie dans un objet extérieur qui peut sans cesse lui échapper, il éprouve tragiquement sa dépendance. Même s'il ne se dérobe pas d'une manière définitive, l'objet ne se donne jamais. » Cf. *Ibid.*, p.93.

⁶⁴¹ « Ce n'est qu'en tant qu'étranger, interdit, en tant que libre, que l'autre se dévoile comme autre ; et l'aimer authentiquement, c'est l'aimer dans son altérité et dans cette liberté par laquelle il s'échappe. L'amour est alors renoncement à toute possession, à toute confusion ; on renonce à être afin qu'il y ait cet être qu'on n'est pas. » Cf. *Ibid.*, p.96.

même de l'évidente similitude des trajectoires décrites dans le roman et dans le traité de philosophie, force est de constater que ce texte d'apparence purement spéculative donne lieu à un étonnant tissage d'énoncés autobiographiques. Nous nous contenterons, pour le démontrer, de quelques exemples parmi de nombreux autres. Ainsi, dans *Pyrrhus et Cinéas*, Simone de Beauvoir attribue au premier stade de la mauvaise foi (son point de départ en quelque sorte), les caractéristiques suivantes : « Ainsi ces amants passionnés que nous décrivent Marcel Arland ou Jacques Chardonne : ils souhaitent s'installer pour toujours au cœur de leur amour ; et bientôt, enfermés dans leur retraite solitaire, sans avoir cessé de s'aimer, ils s'ennuient avec désespoir. »⁶⁴² Or, ce qui se donne ici à lire, à travers des références littéraires externes (et d'une certaine façon, en dépit de ces références), ce sont avant tout les composantes de l'expérience personnelle, qui seront plus tard exprimées de manière plus franche et directe dans *La Force de l'âge*, lorsque l'écrivain y évoquera le repli narcissique, vécu à deux, dont découle l'ennui du couple Sartre-Beauvoir : « Avec Sartre, je m'en étais arrangée en déclarant : « On ne fait qu'un. » Je nous avais installés ensemble au centre du monde ; autour de nous gravitaient des personnages odieux, ridicules ou plaisants qui n'avaient pas d'yeux pour me voir : j'étais le seul regard ». ⁶⁴³ Et quand Simone de Beauvoir, toujours dans *Pyrrhus et Cinéas*, poursuit sa description de cette attitude entachée d'erreur, évoquant ce qui lui semble être la plus grave mystification du sujet aveuglé, à savoir la foi en un projet existentiel partagé (« C'est que, réduit à sa présence immédiate, tout objet, tout instant est trop peu pour un homme : il est lui-même trop peu pour soi puisqu'il est toujours infiniment plus qu'il ne serait s'il était seulement cela. Vivre un amour, c'est se jeter à travers lui vers des buts neufs : un foyer, un travail, un avenir commun. »⁶⁴⁴), c'est bien, toujours et encore, de description de soi et d'autoanalyse qu'il s'agit, comme le révèlent les échos de ce passage que l'on retrouvera plus tard dans *La Force de l'âge* :

Un seul projet nous animait : tout embrasser, et témoigner de tout ; il nous commandait de suivre, à l'occasion, des chemins divergents, sans nous dérober l'un à l'autre la moindre de nos trouvailles ; ensemble, nous nous pliions à ses exigences, si bien qu'au moment même où nous nous divisions, nos volontés se confondaient. C'est ce qui nous liait qui nous déliait ; et par ce déliement nous nous retrouvions liés au plus profond de nous.⁶⁴⁵

Inutile, donc, de multiplier à l'infini ces exemples de situations où l'écrivain se saisit d'un matériau à l'origine strictement personnel pour le remanier et le fondre dans le vocabulaire philosophique existentialiste alors en vogue. De fait, c'est l'ensemble de cet étonnant petit ouvrage sur la situation de l'homme qui est entrelacé de marques autobiographiques et d'autocitations, au point qu'il ne relate, en fin de compte, que la situation de la femme, et même spécifiquement d'une femme, Simone de Beauvoir, à la fois auteur et sujet principal de son œuvre. Notons que cette dimension autobiographique des traités philosophiques, Simone de Beauvoir ne l'admettra que bien plus tard, lorsque, dans le deuxième volume de son autobiographie, elle pourra enfin se confier à un public

⁶⁴² *Ibid.*, p.258.

⁶⁴³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.146.

⁶⁴⁴ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, *op.cit.*, p.258.

⁶⁴⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.34.

fidèle. Même dans cet aveu tardif, la remise en contexte autobiographique *a posteriori* ne portera que sur les choix intellectuels de l'écrivain, laissant de côté la part de récit proprement autobiographique, d'événements déguisés mais parfaitement retraçables, qui se laissait pourtant deviner entre les lignes de ces œuvres d'ambition toute théorique :

Ce dialogue entre Pyrrhus et Cinéas rappelle celui qui se déroula de moi-même à moi-même et que je notai sur mon carnet intime, le jour où j'entraî dans ma vingtième année ; dans les deux cas, une voix demandait : « A quoi bon ? » En 1927, elle avait dénoncé la vanité des occupations terrestres au nom de l'absolu et de l'éternité ; en 1943, elle invoquait l'histoire universelle contre la finitude des projets singuliers : toujours elle invitait à l'indifférence et à l'abstention. Aujourd'hui comme hier la réponse était la même : j'opposai à la raison inerte, au néant, au tout l'inéluctable évidence d'une affirmation vivante. S'il m'a paru si naturel de me rallier à la pensée de Kierkegaard, à celle de Sartre, et de devenir « existentialiste », c'est que toute mon histoire m'y préparait ; dès l'enfance mon tempérament m'avait portée à faire crédit à mes désirs et à mes volontés ; parmi les doctrines qui intellectuellement m'avaient formée, j'avais choisi celles qui fortifiaient cette disposition ; déjà, à dix-neuf ans, j'étais persuadée qu'il appartient à l'homme, à lui seul, de donner un sens à sa vie, et qu'il y suffit [...]⁶⁴⁶

La mission autobiographique des traités philosophiques de Simone de Beauvoir ne se limite cependant pas à un résumé rétrospectif de l'évolution de ses rapports sentimentaux avec Sartre, rapports dont l'écrivain pourrait ainsi mieux assumer la réalité et les conséquences. En effet, bien au-delà de cette première fonction de l'autobiographie, ces ouvrages semblent tendre vers un horizon plus important encore : il s'agit pour la femme-écrivain de se donner prise sur son vécu. Par leur dimension polémique, invocatoire (ils sonnent souvent comme un appel à l'action, adressé au lecteur ou à soi-même) et donc performative, les ouvrages philosophiques de Simone de Beauvoir visent en effet à remodeler l'avenir – à commencer, sans doute, par l'avenir personnel de l'écrivain. L'analyse de la mauvaise conscience de l'amoureux (ou plutôt de l'amoureuse) se conclut ainsi par une réaffirmation de la nécessité, pour devenir sujet à part entière, de concevoir et de réaliser un projet autonome. Il est très révélateur, d'ailleurs, que la nature du projet ainsi envisagé soit d'emblée, et en tout premier lieu, celle de l'écriture :

Ainsi ce n'est pas pour autrui que chacun se transcende ; on écrit des livres, on invente des machines qui n'étaient réclamées nulle part ; ce n'est pas non plus *pour soi*, car « soi » n'existe que par le projet même qui le jette dans le monde ; le fait de la transcendance précède toute fin, toute justification ; mais dès que nous sommes jetés dans le monde, nous souhaitons aussitôt échapper à la contingence, à la gratuité de la pure présence : nous avons besoin d'autrui pour que notre existence devienne fondée et nécessaire.

Il ne s'agit pas, comme le croit Hegel, de faire reconnaître en nous la pure forme abstraite du moi ; c'est mon être dans le monde que j'entends sauver, tel qu'il se réalise dans mes actes, mes œuvres, ma vie ; c'est seulement par ces objets que je fais exister au monde que je peux communiquer avec autrui. Si je ne fais rien exister, il n'y a ni communication, ni justification.⁶⁴⁷

Il semble donc que pour Simone de Beauvoir, tout projet existentiel, et en l'occurrence bien sûr le projet d'écriture (ou plus largement de création), est animé par la nécessité de préserver sa liberté, contre les tentations plus faciles d'une adoration sans limites et d'un dévouement passif à l'autre. Cette même nécessité de s'émanciper par la création, Simone de Beauvoir la confessera plus tard, cette fois ouvertement, dans ses textes autobiographiques :

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p.628.

⁶⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.339.

Je me reprochais, à l'égard de Sartre, comme de Zaza autrefois, de ne pas m'en être tenue à la vérité de nos rapports et d'avoir risqué d'y aliéner ma liberté. Il me semblait que je me laverai de cette faute et même que je la rachèterais si je réussissais à la transposer dans un roman : je commençais à avoir quelque chose à dire. Ainsi abordais-je un thème auquel je revins dans tous les récits que j'ébauchai, le mirage de l'Autre.⁶⁴⁸

Ainsi le projet d'écriture s'enracine-t-il dans la volonté de s'affranchir de la dépendance envers l'autre, et d'accéder de ce fait à une existence pleinement autonome, trouvant sa valeur en soi et par soi-même. Le sentiment d'un manque, d'une lacune de l'être tend donc à être délibérément compensé par un acte d'accroissement de l'être ; acte que le sujet ne peut poser qu'à travers la démultiplication volontaire des manifestations extérieures du « soi », qui fonctionnent comme les jalons objectifs de la présence du sujet dans le monde. Par conséquent, il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'une fois conquis, finalement, l'espace vital de la subjectivité personnelle, la femme-écrivain puisse faire directement part de son intériorité, en se plaçant du point de vue d'un « je » aux fondations déjà fermes et certaines. Mais durant tout ce temps où le « moi », incertain ou mal assuré, reste encore à construire (et tout autant à inventer qu'à défendre face au regard d'autrui), Simone de Beauvoir n'a d'autre choix que de recourir, dans ses traités philosophiques, au point de vue neutre, objectif et transcendant d'un discours analytique qui prétend s'adresser à « tout homme ».

En outre, chez Simone de Beauvoir, c'est justement au sein de ce langage théorique impersonnel que peut s'accomplir la construction même de la subjectivité personnelle autonome. En effet, à l'instant même où elle affirme la nécessité de prendre la responsabilité de sa propre existence, la femme-écrivain fait déjà le premier pas vers ce but déclaré. Cette trilogie philosophique se donne ainsi pour objectif de rendre bien visible la ligne de démarcation par laquelle l'auteur aspire à se détacher de son Autre – il s'agit bien sûr de Sartre, à la fois en tant qu'homme, écrivain et penseur. De l'aveu même de la philosophe, le seul point de désaccord conceptuel entre elle et Sartre portait sur l'importance que l'un et l'autre voulaient bien accorder au conditionnement social de l'homme, en regard des possibilités pour lui d'une vie libre au sein de la société :

Les jours suivants, nous discutâmes certains problèmes particuliers et surtout le rapport de la situation et de la liberté. Je soutenais que, du point de vue de la liberté, telle que Sartre la définissait - non pas résignation stoïcienne mais dépassement actif du donné - les situations ne sont pas équivalentes : quel dépassement est possible à la femme enfermée dans un harem? Même cette claustration, il y a différentes manières de la vivre, me disait Sartre. Je m'obstinaï longtemps et je ne cédaï que du bout des lèvres. Au fond, j'avais raison.⁶⁴⁹

C'est donc finalement pour défendre sa propre thèse que Simone de Beauvoir entreprend d'écrire *Pyrrhus et Cinéas*, *Pour une morale de l'ambiguïté* ainsi que les trois essais réunis dans les *Privilèges*. Ces ouvrages ont ceci en commun qu'ils examinent les différentes manifestations d'un seul et même problème, celui de l'inégalité, et qu'ils l'abordent sous un angle similaire, à savoir la possibilité malgré tout maintenue, pour des groupes dont le statut social reste toujours inégal, d'une certaine transcendance, d'un dépassement de l'ordre établi. Ces textes philosophiques s'efforcent en effet de

⁶⁴⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.118.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.498.

démontrer qu'hommes et femmes, agents administratifs et ouvriers, blancs et noirs n'ont, du fait de leur conditionnement social, pas les mêmes chances ni les mêmes opportunités d'accomplir un acte libre ; mais que la possibilité reste cependant ouverte à chacun, dans une certaine mesure, de tenter un tel acte, dont la réussite dépend autant du conditionnement extérieur que des efforts individuels du sujet.⁶⁵⁰ Ainsi ces trois textes marquent-ils, pour la pensée de Simone de Beauvoir, un point d'ancrage autonome dans la philosophie - le point, précisément, où l'auteur se démarque de son Autre, pour affirmer son indépendance en tant que philosophe.

c) *Le « protagoniste » des traités philosophiques : « nous », « les hommes », un « jeune homme »*

Comme nous l'avons bien vu, même dans sa façon abstraite de poser le problème de la liberté, la perspective au sein de laquelle se place le questionnement de Simone de Beauvoir est largement marquée, sinon conditionnée, par sa position sociale en tant que femme, et plus particulièrement sa situation de femme-écrivain et d'intellectuelle. La manière même dont la question de la liberté est articulée, et la focalisation adoptée, trahissent d'emblée, en dépit du choix de termes neutres empruntés au langage de la philosophie contemporaine, la subjectivité de l'auteur à l'œuvre dans le texte ; elles permettent en effet de saisir le principal centre d'intérêt de l'écrivain, et de comprendre les implications toutes personnelles qu'engage pour Simone de Beauvoir l'acte même de théoriser ce problème. De la sorte, le « nous » à travers lequel le sujet s'exprime, malgré ce recours à un pluriel dépersonnalisé, constitue un écran bien trop mince pour cacher réellement la personne qui y prend la parole, même si cette parole semble s'énoncer ici de la part de l'humanité entière :

Si nous avons vraiment souci de nous-mêmes, nous refuserons de nous laisser aimer ou admirer pour « de mauvaises raisons », c'est-à-dire à travers des biens qui ne sont pas les nôtres. C'est ainsi que certaines femmes veulent être aimées sans fard, certains hommes incognito. Le vaniteux semble s'imaginer qu'autrui détient l'être et qu'on peut capter par surprise cette richesse précieuse ; mais autrui peut seulement revêtir d'une dimension nécessaire ce que je fais pour me faire être : il faut faire d'abord. En ce sens on a raison de dire que quiconque se cherche se perdra et que c'est en se perdant qu'on se trouve. Si je me cherche dans les yeux d'autrui avant de m'être donné aucune figure, je ne suis rien ; je ne prends une forme, une existence que si d'abord je me jette dans le monde en aimant, en faisant.⁶⁵¹

Cette position de femme-objet, admirée ou réprouvée (mais tout autant asservie, dans l'un et l'autre cas, au regard de l'autre), position passive que Simone de Beauvoir rejette avec tant d'ardeur,

⁶⁵⁰ « En revanche, les possibilités concrètes qui s'ouvrent aux gens sont inégales ; certains accèdent seulement à une faible partie de celles dont dispose l'ensemble de l'humanité ; leurs efforts ne font que les rapprocher de la plate-forme d'où les plus favorisés prennent le départ : leur transcendance se perd dans la collectivité sous la figure de l'immanence. Dans les situations les plus favorables, le projet est au contraire un véritable dépassement, il construit un avenir neuf ; une activité est bonne quand elle vise à conquérir pour soi et pour autrui ces positions privilégiées : à libérer la liberté. Ainsi, j'essayai de concilier avec les idées de Sartre la tendance que, dans de longues discussions, j'avais soutenue contre lui : je rétablissais une hiérarchie entre les situations ; subjectivement, le salut était en tout cas possible ; on n'en devait pas moins préférer le savoir à l'ignorance, la santé à la maladie, la prospérité à la pénurie. » Cf. *Ibid.*, p.627.

⁶⁵¹ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.340-341.

l'auteur la désigne et la nomme sans détour, lorsqu'elle parle d'un ailleurs lointain évoquant, par exemple, la situation des femmes aux Etats-Unis :

La dialectique hégélienne du maître et de l'esclave se vérifie aussi dans ce domaine : la femme qui se veut idole est en vérité asservie à ses adorateurs. Toute sa vie se consume à prendre l'homme au piège, à le maintenir sous sa loi. L'affirmation d'indépendance est purement négative, donc abstraite : encore une fois le mot d'abstraction s'impose. La vraie liberté c'est celle qui se réalise par un projet positif [...]⁶⁵²

Lorsque Simone de Beauvoir rédige ses traités philosophiques, l'époque où elle se permettra des constats directs, énoncés à la première personne du singulier, est encore loin devant elle ; de telles prises de paroles viendront plus tard, au terme d'une décennie de silence en littérature. Or, les activités de théoricienne, de chercheuse et de journaliste, censées pour leur part ne pas porter de traces de la subjectivité personnelle de l'auteur, servent en quelque sorte de compensation à ce silence que l'écrivain s'impose dans le champ de la littérature. En revanche, au long de ces années d'éclipse littéraire, et plus particulièrement dans les textes philosophiques sur lesquels nous nous penchons ici, les positions et les opinions, manifestement personnelles et partiales, de l'écrivain se voient transposées dans un langage universalisant, et s'expriment à travers la voix de personnages distincts de l'écrivain, figures au nom indéfini et collectif, qui prennent en particulier les traits d'« jeune homme ». Ce personnage fantôme (toujours et impérativement masculin !)⁶⁵³, flottant à travers les pages de *Pyrrhus et Cinéas* et de *Pour une morale d'ambiguïté*, y tient en fait la place du « je » évincé de la femme-écrivain. C'est en effet autour de ce personnage fictif que s'articule le nœud des réflexions éthiques de la philosophe, et c'est par sa bouche que l'expérience autobiographique de l'auteur pourrait en fin de compte être discrètement formulée :

[...] le jeune homme rencontre autour de lui des appels encore plus précis : on a besoin chaque année d'un certain nombre de fonctionnaires, de médecins, d'ajusteurs, la terre *manque* de bras. Il peut se glisser dans un de ces vides : mais il n'y en a jamais aucun qui soit exactement modelé pour lui.⁶⁵⁴

[...] le jeune homme qui cherche sa place dans le monde ne la trouve pas d'abord et se sent délaissé, inutile, sans justification.⁶⁵⁵

Il reste très rare, dans ces textes, que Simone de Beauvoir dévoile plus ouvertement la nature autobiographique des sujets traités. Si l'on peut trouver quelque cas où la femme-écrivain laisse publiquement paraître l'étendue de son implication dans les situations relatées, il est plus fréquent qu'elle préfère occulter cet engagement personnel : il s'agit là, en soi, d'un choix stratégique extrêmement révélateur. Bien qu'il nous semble indéniable que le texte des traités philosophiques regorge d'indices autobiographiques, ces derniers semblent systématiquement endosser la forme, empruntée à la rhétorique classique, de l'*exemplum*, c'est à dire d'un récit exemplaire, présenté comme

⁶⁵² Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour* / Avant-propos de Philippe Raynaud, Paris, Gallimard, 1997 (édition originale 1948), p.454.

⁶⁵³ Dans le chapitre suivant, nous aurons l'occasion de nous pencher plus en détail sur un type semblable de substitution à l'œuvre dans tous les romans de Nathalie Sarraute rattachés à cette deuxième période de l'écriture objective : la verbalisation d'une expérience manifestement autobiographique y est toujours déléguée à un protagoniste masculin, lequel dans la plupart de cas est écrivain débutant ou amateur de lettres.

⁶⁵⁴ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.281.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p.288.

une histoire véridique, que l'on insère dans le discours public à titre d'illustration. Dans son usage ordinaire, cet outil rhétorique est censé donner du crédit à l'auteur du discours, faire valoir sa compétence et ses connaissances dans le domaine abordé, et souligner l'importance des problèmes traités. C'est dans ce contexte de l'*exemplum* classique que l'on voit à nouveau surgir, dans ces traités de philosophie, le motif de la mort de Zaza. Le récit à peine voilé de la mort de meilleure amie de Simone de Beauvoir n'est toutefois convoqué ici que pour incarner, personnifier rhétoriquement les leurre et les faux-semblants de la conscience religieuse, et nourrir la contestation, sur un plan plus général, de l'attitude pieuse et autoritaire qui avait été la cause du décès. L'*exemplum* de la mort de Zaza sert donc ici à combattre la conception chrétienne de la responsabilité, à laquelle Simone de Beauvoir oppose une alternative existentialiste :

Un père chrétien dont la conduite tyrannique avait provoqué ou hâté la mort de sa fille disait pour se justifier : « Après tout, je n'ai été qu'un instrument entre les mains de Dieu. » Le chrétien sait qu'à travers lui c'est toujours Dieu qui agit ; même s'il induit son prochain en tentation, c'est que le prochain devait être tenté. Et cependant le Christ a dit : « Malheur à celui qui scandalise » ; le chrétien sincère et scrupuleux refuse cette lâche défense : « Je ne suis qu'un instrument » ; car si pour autrui il n'est que prétexte, occasion de salut ou de perte, devant Dieu il est libre. La mort n'est pas un mal pour l'homme que je tue : à travers mon crime, c'est la volonté de Dieu qui le rappelle ; mais cependant en le tuant, moi, j'ai péché. Donné pour autrui, mon acte est pour moi un acte libre.⁶⁵⁶

En outre, même lorsque sont rapportés dans le texte des faits autobiographiques, le « je », s'il intervient alors nominalement, est souvent introduit en faux témoin : Simone de Beauvoir se met alors en scène comme une narratrice extradiégétique, dont la position reste parfaitement extérieure à l'événement relaté, qu'elle prétend avoir observé du dehors, en simple témoin. C'est d'ailleurs souvent dans le cas des souvenirs les plus troublants et les plus profondément refoulés de l'auteur qu'un tel encadrement fictif du récit de soi est mis en place. Curieusement, la posture du témoin extérieur à l'action permet à Simone de Beauvoir de recréer ici le dédoublement propre à l'autobiographe, qui voit son identité scindée en un « moi » lointain (le « moi » enfant, adolescent etc.), sujet actif ou passif de l'expérience décrite, et un « moi » actuel, présent, sujet de l'acte de remémoration. Ainsi retrouvons-nous, dès la toute première phrase de *Pyrrhus et Cinéas*, la description d'un de plus grands chocs enfantins de l'écrivain, la mort du fils de Louise, la première bonne de Simone de Beauvoir - première rencontre de la petite fille avec la mort :

J'ai connu un enfant qui pleurait parce que le fils de sa concierge était mort ; ses parents l'ont laissé pleurer, et puis ils se sont agacés. « Après tout ce petit garçon n'était pas ton frère. » L'enfant a essuyé ses larmes. Mais c'était là un enseignement dangereux. Inutile de pleurer sur un petit garçon étranger : Soit. Mais pourquoi pleurer sur son frère?⁶⁵⁷

Ainsi encadré des réflexions moralisatrices, et transféré vers la figure fictive d'un autre « enfant » indéfini, délibérément distancié et distingué du « je » (« j'ai connu un enfant qui... »), le souvenir douloureux est ainsi tenu à l'écart de la conscience de l'écrivain telle qu'elle se structure dans l'instant de la remémoration et de l'écriture. Toutefois, si l'expérience elle-même, telle que vécue dans

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p.329.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.241.

un passé lointain par l'auteur, se voit de la sorte prêtée à un autre, ses répercussions purement intellectuelles, les enchainements d'idées qui dérivent des émotions éprouvées alors, sont bien, en revanche, attribuées à Simone de Beauvoir elle-même. Ainsi, de tout l'épisode de la mort d'enfant de Louise, l'écrivain ne retient, pour les reconnaître ouvertement comme siennes, que les implications mentales, logiques, rationnelles, celles qui relèvent de l'intelligible, plutôt que de l'émotionnel ou du vécu subjectif : « Lorsque j'étais petite, je pensais souvent avec une espèce de vertige à tous les enfants qui ne naîtraient jamais, comme s'ils eussent existé quelque part, en puissance, comme s'ils eussent été des appels non entendus, des vides non comblés ; mais c'était une imagination puérile : la vie est une plénitude que n'a précédée aucune douloureuse absence. »⁶⁵⁸

En fait, si le lecteur voulait pleinement rétablir la relation de causalité qui, dans la réalité et l'expérience vécue, s'établissait pour Simone de Beauvoir entre le fait d'apprendre la mort du fils de Louise et celui de s'imaginer un lieu, un néant où siègeraient les âmes mortes et non-nées, il serait contraint pour cela de se référer à deux autres textes de l'écrivain, où il pourrait trouver des indices qui mettent en lumière ce lien ici effacé : il s'agit d'une part d'un texte autobiographique, les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, et d'autre part d'un ouvrage romanesque, *Le Sang des autres*. Il est d'ailleurs très révélateur pour nous de comparer les différences de traitement que subit l'épisode dans ces deux textes. Dans l'autobiographie, la nature personnelle, intime de l'histoire relatée est explicitement admise et reconnue, et cette reconnaissance n'est pas sans conséquences sur la façon dont l'auteur choisit de relater l'événement. Le récit de celui-ci est en effet abrégé, réduit au strict minimum ; la description des faits se fait en plusieurs temps, de sorte qu'il incombe au lecteur d'en reconstituer le déroulement complet à partir d'éléments narratifs dispersés en différents endroits de la première partie du livre. De plus, ces évocations du vécu restent indissociables des commentaires philosophiques, idéologiques ou éthiques de l'auteur, qui les accompagnent toujours, presque dans le même souffle.⁶⁵⁹ L'univers romanesque, en revanche, sans doute parce qu'il n'est pas soumis aux contraintes propres au pacte autobiographique, semble offrir à la femme-écrivain un cadre plus propice à l'exposition d'un vécu personnel. La feinte du pacte romanesque permet en effet à l'auteur de déployer, sur deux pages consécutives, une reconstitution intégrale, détaillée et précise, du souvenir, et d'y donner à voir, ouvertement et sans détours, la rancune de l'enfant contre ses parents, dès lors qu'aux yeux du lecteur

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.321-322.

⁶⁵⁹ En voici un exemple révélateur : Simone de Beauvoir commence son récit de l'épisode par une longue description des locaux où habitait la famille de sa gouvernante, pour conclure sur des réflexions générales à propos des habitations insalubres et de leur rôle dans les taux de mortalité infantile : « J'entrevois un univers où l'air qu'on respirait avait un goût de suie, dont nulle lumière jamais ne perçait la crasse : l'existence y était une lente agonie. A peu de temps de là, Louise perdit son enfant. Je sanglotais pendant des heures : c'était la première fois que je voyais face à face le malheur. J'imaginai Louise dans sa chambre sans joie, privée de son enfant, privée de tout : une telle détresse aurait dû faire exploser la terre. « C'est trop injuste ! » me disais-je. Je ne pensais pas seulement à l'enfant mort, mais au corridor du sixième. Je finis par sécher mes larmes sans avoir mis en question la société. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.132-133.

il s'agit des parents d'un personnage de fiction, et non de ceux de l'auteur.⁶⁶⁰ Comme nous l'avons déjà relevé, il est tout à fait caractéristique que, dans le roman, ce souvenir autobiographique soit attribué à un protagoniste masculin qui, dans l'approche traditionnelle de la littérature, est le foyer de l'action, son sujet actif, à l'opposé du personnage féminin, qui dans ce cadre classique, est généralement l'objet passif de souffrances et/ou de passions. L'épisode réel est parfaitement reconnaissable à travers le filtre de la fiction (même le nom de Louise est conservé), mais le personnage qui est le point focal des émotions et du souvenir est un « il ». C'est pourquoi Jean Blomart, le héros masculin du *Sang des autres*, peut faire de son insurrection intérieure contre la position parentale le point de départ d'une construction identitaire autonome (notons tout de même que l'autobiographie attribue cette même attitude de révolte, fondatrice d'une identité affranchie, à la petite Simone – mais à un degré beaucoup plus faible) :

Le petit de Louise est mort. Il se forçait à contempler l'image : Louise assise au bord du lit, qui pleurait. Lui ne pleurait plus. Et même, à travers l'image figée et transparente, il suivait des yeux à présent les robes mauves, vertes, roses ; et les désirs renaissaient : désir de mordre dans ces bras crémeux, de plonger le visage dans ces chevelures, de froisser comme un pétale les soies légères. Le petit de Louise est mort. En vain. Ce n'est pas mon malheur. *Ce n'est pas ma mort. Je ferme les yeux, je reste immobile, mais c'est de moi que je me souviens et sa mort entre dans ma vie : moi je n'entre pas dans sa mort.* Je me suis faufilé sous le piano, et dans mon lit j'ai pleuré jusqu'au sommeil à cause de cette chose qui avait coulé dans ma gorge avec le potage tiède, plus âcre que le remords : ma faute.⁶⁶¹

Cet exemple très concret que nous avons étudié en détail nous permet d'entrevoir déjà vers quelles conclusions se dirige notre analyse sur un plan plus large, à l'échelle de l'ensemble du corpus philosophique de Simone de Beauvoir. Il nous semble en effet évident que, dans ses textes philosophiques, Simone de Beauvoir s'abstient systématiquement de mentionner en clair les sources autobiographiques et les expériences personnelles sur lesquelles elle fonde ses raisonnements, sauf lorsque celles-ci touchent au développement, précisément, de ses compétences d'intellectuelle ou de philosophe, et à la mise en place, à la cristallisation, à la structuration de son approche analytique de la réalité perçue. Ainsi, par exemple, les seuls échos de la fameuse dispute entre Zaza et le père de Simone qui puissent être livrés aux lecteurs dans

⁶⁶⁰ « J'avais huit ans quand pour la première fois mon cœur a connu le scandale. J'étais en train de lire dans la galerie ; ma mère est rentrée avec un de ces visages que nous lui voyions souvent, un visage chargé de reproche et d'excuse et elle a dit : « Le petit de Louise est mort. » [...] Elle avait déjà raconté l'histoire, mais de nouveau elle essayait de la faire sentir, avec des mots : la méningite, la nuit angoissée, et au matin le petit corps raidi. Papa écoutait en mangeant son potage. Je ne pouvais pas manger. Là-bas, Louise pleurait, elle ne mangeait pas ; rien ne lui rendrait son enfant, jamais ; rien n'effacerait ce malheur qui souillait le monde.

I. Eh bien! mange ta soupe, dit mon père. Tout le monde a fini.

II. Je n'ai pas faim.

III. Force-toi un peu, mon chéri, dit maman.

Je portai la cuiller à mes lèvres et la reposai sur l'assiette avec une espèce de hoquet :

IV. Je ne peux pas!

V. Écoute, dit mon père. C'est très triste que le petit de Louise soit mort, j'en suis navré pour elle, mais nous n'allons pas le pleurer toute notre vie. Allons, dépêche-toi un peu.

J'ai mangé. D'un seul coup, la voix dure a desserré cet étai autour de ma gorge. Je sentais le liquide tiède glisser contre les muqueuses et avec chaque cuillerée coulait en moi quelque chose de plus nauséabond que l'odeur de l'imprimerie. Mais l'étai s'était desserré. Pas toute notre vie. » Cf. Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 1973 (édition originale 1945), p.16-17.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.18.

le cadre de ces traités philosophiques sont-ils ceux qui concernent la révélation que l'auteur a retirée de cet événement, à savoir le concept de relativité des jugements :

Je me souviens du scandale que j'éprouvai à treize ans lorsqu'une amie que j'admirais contredit avec violence une opinion de mon père ; elle jugeait mon père ; mon père en retour la jugeait ; je pouvais donc en appeler de mon père à mon amie, de mon amie à mon père ; dans ce va-et-vient, l'absolu se dérobaît ; je ne pouvais plus me reposer sur personne.⁶⁶²

Un portrait implicite de l'auteur se dégage donc, avec une inexorable netteté de ces textes beauvoiriens ; et il s'agit, incontestablement, du portrait, non d'un « moi » subjectif, mais d'un *ego* cartésien. La représentation d'elle-même que Simone de Beauvoir esquisse dans ses ouvrages philosophiques se confondrait, par conséquent, avec la représentation du sujet pensant tout court. En effet, les autres composantes de la subjectivité de l'auteur ne passent pas la barre de l'autocensure, et ne peuvent s'exprimer qu'indirectement. Le seul trait que Simone de Beauvoir ajoute à l'image d'elle-même comme *homo cogitans*, qu'elle impose à travers ses traités philosophiques, est celui de sa vocation quasiment innée pour l'écriture : « Aimer les livres, admirer les écrivains, vouloir écrire, c'était pour moi dans mon enfance un seul et même projet ; le choix global étant posé, nous ne pouvons partiellement le contredire que par aveuglement et mauvaise foi [...] ».⁶⁶³ Le radicalisme péremptoire d'un tel constat ne devient que plus saillant lorsque l'on se remémore les nombreuses réserves que Simone de Beauvoir n'a cessé d'émettre, tout au long de sa vie, quant au pouvoir de l'écriture et à la suprême importance du métier d'écrivain : « Je l'ai dit : Sartre vivait pour écrire ; il avait mandat de témoigner de toutes choses et de les reprendre à son compte à la lumière de la nécessité ; moi, il m'était enjoint de prêter ma conscience à la multiple splendeur de la vie ».⁶⁶⁴ Force est, partant, de constater le caractère parfaitement intentionnel de la déformation imposée par l'auteur à son image de soi, telle qu'elle transparait implicitement de ces textes : image de soi dont Simone de Beauvoir s'efforce très consciemment de limiter la subjectivité à celle du sujet pensant et écrivant. Dans la perspective de la femme-écrivain de l'époque, une telle démarche, si elle est évidemment réductrice, laissant de côté de vastes pans de l'expérience subjective, vise cependant un objectif bien déterminé : faire de l'auteur-femme un sujet légitime d'acte de penser et d'écrire.

C. La critique littéraire : l'étude de l'œuvre ou le manifeste de l'écrivain

Au vu des tendances que nous venons de relever dans les œuvres de Simone de Beauvoir, il n'est guère surprenant pour nous que de découvrir dans les écrits théoriques de Nathalie Sarraute (il s'agira ici avant tout de son étude *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, publiée avec maintes coupures dans *Les Temps Modernes* de janvier 1947, et des quatre essais de *L'ère du soupçon*, 1956) une approche

⁶⁶² Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.344.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.352.

⁶⁶⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.20.

similaire de la représentation de soi, qui tend à mettre en avant les mêmes éléments de l'identité de l'auteur, notamment ses qualités de sujet cartésien, qui réfléchit et qui écrit.

a) Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant

Ces traits se donnent particulièrement à voir dans l'étude que l'écrivain consacre à Paul Valéry. Ce texte, curieusement, paraît en 1947, c'est à dire l'année même où Nathalie Sarraute rompt son silence prolongé en littérature (1939-1947) en publiant *Le Portrait d'un inconnu*, livre dont le style se révèle fort différent de celui de *Tropismes* qui avait été si mal reçu par le public français d'avant guerre. C'est donc précisément en cette année 1947 que Nathalie Sarraute rédige un texte où elle s'interroge, bien à propos, sur les raisons du silence d'un autre écrivain ; l'essai s'attache, en effet, aux fameux vingt ans de retrait de Paul Valéry.

Dans son étude, Nathalie Sarraute s'inscrit en faux contre l'opinion dominante parmi ses contemporains ; ceux-ci, en effet, ne tarissaient habituellement pas d'éloge face à cette disparition volontaire de l'écrivain réputé qui se retire *à son gré* de la littérature afin d'élaborer dans la solitude une langue visant à l'expression littéraire plus pure (à savoir, plus eidétique et plus abstraite). Du point de vue de Nathalie Sarraute, la femme-écrivain qui arrive alors au terme de dix années d'un silence contraint, la thèse d'une retraite délibéré, volontaire semble absolument invraisemblable, et l'image d'un Valéry qui, en pur penseur, aurait par ce geste mis en doute l'acte même d'écrire, faisant de celui-ci une activité gratuite, inessentielle et, au fond, dénuée d'importance, est d'emblée ridiculisée :

Que n'a-t-on pas dit sur cette fameuse période de silence! « Durant près de vingt ans, tandis que ses compagnons du début s'évertuaient à des productions qu'il jugeait de mince importance, Valéry se taisait et cherchait. Il travaillait à la manière de Descartes - nous dit Gide encore, et le plus sérieusement du monde - non d'abord à telle œuvre précisément, mais à pousser dans ses derniers retranchements sa pensée. »

C'est à cette époque, sans doute, qu'a commencé à se dessiner de lui cette image que, écrit un de ses admirateurs, « nos têtes douloureusement sevrées de mythes doivent précieusement conserver... l'image d'un homme absorbé dans une méditation dont le but exclusif était l'éclaircissement de sa conscience... éveillé chaque nuit, bien avant que Vénus paraisse à l'Orient, cependant que tous dorment, assis à sa table de travail... et pensant. Une tasse de café, un cahier, des papiers épars, chargés de notes, une petite lampe. Et lui: Le Penseur...».⁶⁶⁵

Pour Nathalie Sarraute, l'idée d'un renoncement volontaire au privilège d'écrire ne peut être qu'une mystification grandiloquente, mais peu crédible, de la part d'un homme qui aurait aimé cacher la vacuité de sa pensée et l'impuissance de sa parole. Ainsi, en partant de la comparaison gidienne des soi-disant « méditations » de Valéry avec le geste audacieux d'un Descartes qui se fonde comme sujet par la force d'un acte de jugement autonome, Nathalie Sarraute entreprend de démontrer l'incommensurabilité de ces deux démarches, tournant en dérision le caractère vain et vide du sujet des contemplations valériennes. Dans le même temps, et c'est ce qui le plus important pour notre analyse,

⁶⁶⁵ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986 (édition originale : 1947 pour le premier texte du recueil, 1965 pour le seconde), p.27-28.

à ce geste pseudo-cartésien de son illustre collègue⁶⁶⁶, la femme-écrivain oppose son propre texte théorique, qu'elle conçoit comme l'accomplissement authentique du geste fondateur de Descartes.

De fait, l'ensemble du texte de *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant* est envisagé, et construit, comme un genre de palimpseste du *Discours de la Méthode*. L'analyse textuelle des poèmes de Valéry est ainsi précédée d'un abrégé de la méthode analytique de l'auteur, qui fonctionne véritablement comme un discours de la méthode sarrautien, où l'écrivain reprend l'un après l'autre tous les éléments clefs de la célèbre démarche cartésienne. En appliquant ces derniers à la matière de ses propres réflexions (le silence et la parole de l'écrivain), Nathalie Sarraute semble viser deux objectifs étroitement liés. Tout d'abord, en appuyant le texte de ses « méditations » critiques sur un schéma mental universellement (re)connu par le public français, la femme-écrivain ancre sur des fondations solides la compréhension et la crédibilité de son texte. En outre, en endossant ainsi le rôle du sujet cartésien tout-puissant, l'écrivain tend à assimiler son autoreprésentation à cette figure de l'*homo cogitans*, sujet d'un acte réflexif pur, que la civilisation européenne de l'époque moderne valorise. A force de faire ainsi la démonstration de son adhésion à la vision d'une subjectivité personnelle de l'auteur ramenée aux seules capacités analytiques du sujet, la femme-écrivain parvient à revêtir sa propre parole d'une plus grande légitimité, que ce soit sur le plan du contenu de son discours, ou sur celui de ses moyens d'expression. Pour finir, en marchant si manifestement sur les pas de Descartes (et sur ceux de Pascal, dont elle brandira également l'étendard vers la fin de l'étude), Nathalie Sarraute se sert de ces auteurs comme points d'appui pour remettre en question l'évangile de ce faux prophète qu'était à son avis Paul Valéry. Ainsi, pour Nathalie Sarraute, à la fois l'entreprise de subversion de la conception valérienne de la littérature et celle d'affirmation de sa propre poétique nécessitent-elles un solide ancrage dans les textes du canon, ces textes que leur renommée et leur position dans l'histoire littéraire et philosophique rendent en quelques sorte irrécusables.

Mais comment ce propos, au fond strictement personnel, de Nathalie Sarraute, portant sur le silence et la parole de l'écrivain, s'empare-t-il des stratégies discursives du *Discours sur la Méthode* ? En fait, le parallélisme entre les deux œuvres est si clairement poursuivi tout au long du texte sarrautien, qu'il se donne à voir, sans faute, à chacun des tournants, des mouvements successifs de son raisonnement. Le déploiement de la pensée sarrautienne épouse en effet strictement (sur le mode de la répétition, autant que du dialogue) le déroulement du discours fondateur de la conception moderne du sujet. C'est pourquoi nous nous bornerons ici, sans entrer davantage dans les détails, à mettre en

⁶⁶⁶ Il s'agit évidemment ici de contester le commentaire par Valéry du *Discours de la Méthode*, son article des années 1920 qui constitue une tentative symétrique à celle de Nathalie Sarraute de s'approprier ce texte de base de la culture et de la pensée occidentales : « Son monument est ce discours qui est à peu près incorruptible, comme tout ce qui écrit exactement. Un langage fier & familier, où l'orgueil ni la modestie ne manquent, nous rend si sensibles & si remarquables les volontés essentielles & les attitudes qui sont communes à tous les hommes de réflexion, qu'il en résulte moins un chef-œuvre de ressemblance ou de vraisemblance qu'une présence réelle, & même qui s'alimente de la nôtre. » Cf. Paul Valéry, « Fragment d'un Descartes » dans René Descartes, *Discours de la méthode, suivi de six lettres, de pensées et de fragments*, Paris, Editions d'art Edouard Pelletan - Helleu et Sergent, 1925, p.III-IV.

relation les mouvements de la pensée qui nous semblent nettement isomorphes d'une œuvre à l'autre (c'est à dire, dont la structure formelle se répond ou se correspond), et à souligner la façon similaire dont ces éléments du raisonnement s'enchaînent dans les deux textes, les deux *discours*, dont nous pouvons considérer qu'ils visaient, chacun à sa manière, un même objectif : celui d'affirmer, contre la *doxa* dominante, l'indépendance et l'autarcie du sujet.

➤ La réflexion : une aventure existentielle

En premier lieu, nous constatons en effet que l'étroite proximité et les liens profonds entre les deux textes sont apparents dès la déclaration d'intention des deux auteurs. L'entreprise délibérément individuelle et individualiste de René Descartes consiste en effet à ne pas établir de règles générales, mais à proposer plutôt un récit (ou plutôt, selon ses propres termes, une « histoire », mieux, une « fable ») tiré de l'expérience personnelle.⁶⁶⁷ Or le discours sarrautien, comme pour suivre à la lettre ce conseil, s'ouvre précisément par une telle fable autobiographique, qui permet à l'auteur de mettre en scène l'histoire de son implication dans le sujet – engagement qui devait l'amener aux conclusions développées dans le corps de l'ouvrage soumis au lecteur :

L'Enfant d'Éléphant n'avait pas agi plus imprudemment, - cet Enfant d'Eléphant des *Histoires comme ça* de Kipling, « tout neuf et plein d'une insatiable curiosité », qui posait toujours des questions et qui se faisait partout rabrouer - quand, un beau matin, il avait fait cette belle question : « Qu'est-ce que le crocodile mange pour dîner ? »... et là-dessus tout le monde lui avait dit « Chut ! à haute et terrible voix et s'était mis à le cogner sans perdre une minute, ni s'arrêter pendant longtemps » ; comme cet incorrigible Enfant d'Eléphant, j'avais beau savoir qu'il valait mieux me retenir, c'était plus fort que moi, je ne pouvais pas m'en empêcher, il me fallait absolument, quoi qu'il dût m'en coûter, en avoir le cœur net, et je ne manquais jamais de demander en toute occasion : « Mais est-ce donc bien vrai, êtes-vous vraiment bien certain, trouvez-vous vraiment sincèrement que Paul Valéry est un grand poète ? »⁶⁶⁸

➤ La réévaluation du savoir antérieur

De toute évidence, l'étape suivante, pour le sujet/narrateur cartésien consiste à se référer aux connaissances précédemment accumulées sur le sujet étudié, ce qui ne manquera pas de lui faire constater leur caractère confus, entaché d'approximations, d'erreurs, de doutes et de contradictions, et de ce fait largement insuffisant pour éclaircir la question : « Car je me trouvais embarrassé de tant de doutes et d'erreurs, qu'il me semblait n'avoir fait autre profit en tâchant de m'instruire, sinon que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance. [...] Ce qui me faisait prendre la liberté de juger par moi de tous les autres, et de penser qu'il n'y avait aucune doctrine dans le monde qui fût telle qu'on

⁶⁶⁷ « Ainsi mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai tâché de conduire la mienne. Ceux qui se mêlent de donner des préceptes se doivent estimer plus habiles que ceux auxquels ils les donnent ; et s'ils manquent en la moindre chose, ils en sont blâmables. Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une fable, en laquelle, parmi quelques exemples qu'on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu'on aura raison de ne pas suivre, j'espère qu'il sera utile à quelques-uns, sans être nuisible à personne, et que tous me saurons gré de ma franchise. » Cf. René Descartes, *Œuvres complètes* / Sous la direction de Jean-Marie Beyssade et Denis Kambouchner, vol.III : *Discours de la Méthode suivi de La Dioptrique, Les météores et la Géométrie*, Paris, Gallimard, 2009, p.83.

⁶⁶⁸ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur, op.cit.*, p.9.

m'avait auparavant fait espérer. »⁶⁶⁹ Là encore, le texte de Nathalie Sarraute suit une démarche parallèle : celle-ci retrace en effet, dans la suite de son exposé, les opinions et les réactions divergentes au sujet du silence de Valéry ; face à ce fatras d'avis inconciliables entre eux, l'écrivain, par conséquent, s'en désintéresse. Même le style, tout en énumération, excessif et ornemental, prend un tour baroque qui rapproche l'auteur de la stylistique de Descartes.⁶⁷⁰

Tout au long de l'étude, Nathalie Sarraute continue à suivre fidèlement les règles qui guident le déploiement d'un discours cartésien toujours porteur de soupçon à l'égard des opinions préétablies. Chez Nathalie Sarraute, tout comme dans le *Discours de la Méthode*, le bilan des connaissances antérieures débouche également sur le doute cartésien⁶⁷¹ et sur la décision de mener à bien sa recherche « en [s]e résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même »⁶⁷² :

Il paraissait évident que personne ne me serait d'aucun secours et qu'il ne me restait qu'à essayer de me tirer d'affaire par mes propres moyens. A première vue, cela pouvait ne pas sembler trop difficile. Je n'avais qu'à m'enfermer dans ma chambre ; fermer ma porte à tous les bruits du dehors ; et, seule en face de l'œuvre de Paul Valéry, m'abandonner à moi-même. Je serais alors en face d'elle ce lecteur anonyme que toute œuvre littéraire, si ancienne et si bien établie que soit sa renommée, ne cesse à aucun moment de son existence d'affronter.⁶⁷³

L'imitation de la démarche cartésienne s'étend si loin que l'on ne sera pas surpris de retrouver dans l'étude de Nathalie Sarraute plusieurs renvois explicites au fameux texte de Descartes. Parmi d'autres éléments empruntés à l'auteur du *Discours*, le lecteur reconnaît, notamment, l'idée de s'enfermer dans la solitude d'un local confiné pour se mettre à l'écart des influences extérieures. Un tel enfermement, en effet, amène le sujet à attacher davantage de valeur, dans la construction d'une connaissance authentique, à son propre savoir intérieur, et le convainc de ne puiser désormais que dans ses propres ressources. De toute évidence, l'enfermement évoqué par Nathalie Sarraute est bien, en effet, décalqué de l'expérience vécue par René Descartes à Neubourg, jalon majeur dans l'itinéraire du penseur, dont il fait part dans le *Discours*.⁶⁷⁴

En outre, toujours en conformité avec la conception cartésienne, Nathalie Sarraute conçoit l'acquisition de la connaissance véritable comme une entreprise de dépouillement progressif, par

⁶⁶⁹ René Descartes, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.83-84.

⁶⁷⁰ Avec une exubérance parfaitement baroque, Nathalie Sarraute étend sur une page entière l'inventaire des divers avis critiques concernant le sujet qui l'intéresse : « Et les uns s'en allaient en haussant les épaules sans daigner me répondre, et les autres, le premier choc passé, me regardaient avec pitié et m'assuraient [...] ; certain m'ont demandé en souriant si j'avais jamais rien compris [...] ; quelques-uns m'ont conseillé, puisque j'étais incapable de sentir par moi-même [...] ; d'autres se sont mis en colère et m'ont parlé avec une grande véhémence de « gloire nationale », d'« admiration unanime à l'étranger », et de poésie à laquelle les mots [...] ». Cf. Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur, op.cit.*, p.10.

⁶⁷¹ « [...] je tâche toujours de pencher vers le côté de la défiance, plutôt que vers celui de la présomption ». Cf. René Descartes, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 82.

⁶⁷² *Ibid.*, p.87.

⁶⁷³ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur, op.cit.*, p.11.

⁶⁷⁴ Dans la deuxième partie du livre, Descartes s'arrête longuement sur la description des circonstances de la découverte de sa méthode analytique. Ainsi, il raconte qu'au retour du couronnement de Ferdinand II à Francfort, voulant s'abriter des bruits de la ville il choisit comme résidence les « quartiers d'hiver » quasi déserts. Là, il s'enferme pour la journée entière afin d'être confronté à ses propres pensées : « [...] je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées. Entre lesquelles, l'une des premières fut que je m'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composées de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. » Cf. René Descartes, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 88.

laquelle le sujet se déprend des idées fausses empruntées aux autres. Citons Descartes : « Mais que, pour toutes les opinions que j'avais reçues jusques alors en ma créance, je ne pouvais mieux faire que d'entreprendre, une bonne fois, de les en ôter, afin d'y en remettre par après, ou d'autres meilleures, ou bien les mêmes, lorsque je les aurais / ajustées au niveau de la raison. »⁶⁷⁵ Nathalie Sarraute s'inscrit donc, sans aucun doute, dans le sillage de cette tradition cartésienne lorsque dans *Paul Valéry*, elle définit la stratégie de sa recherche comme la mise entre parenthèses de tous les jugements antérieurs portés sur l'objet de son attention :

Envisager l'œuvre de Paul Valéry comme un événement neuf! L'aborder avec une sensibilité intacte et un regard impartial! Pour parvenir à cela, que ne fallait-il pas détruire, chasser à tout instant de son esprit, extirper de sa mémoire ? Quelle couche chaque jour plus épaisse de vernis protecteur ne fallait-il pas gratter, quelle gangue solide et dure, chaque jour plus solide et plus dure, de paroles louangeuses et de commentaires enthousiastes ne fallait-il pas briser autour de chaque ligne, de chaque strophe, de chaque vers, pour les faire apparaître à la lumière !⁶⁷⁶

De surcroît, pour Nathalie Sarraute comme pour René Descartes, il ne s'agit pas ici d'un acte destructeur, qui fasse table rase des points de vue antérieurs, mais plutôt d'un acte de remaniement, de réarticulation de ces opinions anciennes ; celles-ci, en effet, se trouvent en quelque sorte mises à la disposition du sujet pensant, qui peut en jouer librement, en user à sa guise. Ainsi redispuestas, ces idées peuvent s'avérer tout aussi révélatrices dans leurs erreurs que dans leurs illuminations ou leurs fulgurances.⁶⁷⁷ Sous ce regard éclairé, les opinions d'usage cessent de paraître innocentes, mais trahissent les objectifs et les nécessités sociales auxquelles elles répondent. C'est pourquoi, qu'elles soient fausses ou correctes, on ne saurait se contenter de les ignorer : elles doivent, au contraire, être soumises à une révision et à un réajustement critique de la part du sujet pensant. Ainsi l'argumentation de Nathalie Sarraute, dans ces écrits théoriques, est-elle toujours conçue avant tout comme la reprise et la réévaluation des connaissances antérieures.

➤ Les règles du raisonnement critique

Sans prétendre illustrer de façon exhaustive les affinités électives qui se tissent ainsi entre les essais théoriques de Nathalie Sarraute et les consignes du *Discours de la Méthode*, quelques autres pistes des liens génétiques profonds unissant ces deux textes méritent encore d'être mentionnées. Le *Discours*, en effet, postule quatre préceptes qui doivent encadrer la réflexion pour que celle-ci soit pleinement valide, et qui sont érigés en règle absolue de la pensée critique. Or, Nathalie Sarraute les suit pas à pas. Elle commence en effet par faire table rase des idées reçues au sujet de Paul Valéry (ce geste correspond au premier précepte). Elle divise ensuite, pour les besoins de l'analyse, les vers du

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.90.

⁶⁷⁶ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur*, op.cit., p.12.

⁶⁷⁷ « Car bien que je remarquasse en ceci diverses difficultés, elles n'étaient point toutefois sans remède, ni comparables à celles qui se trouvent en la réformation des moindres choses qui touchent le public. Ces grands corps sont trop malaisés à relever étant abattus, ou même à retenir étant ébranlés, et leurs chutes ne peuvent être que très rudes. Puis, pour leurs imperfections, s'ils en ont, comme la seule diversité qui est entre eux suffit pour assurer que plusieurs en ont, l'usage les a sans doute fort adoucies ; et même il en a évité ou corrigé insensiblement quantité, auxquelles on ne pourrait si bien pourvoir par prudence. » Cf. René Descartes, *Œuvres complètes*, op.cit., p.90.

poète en distiques : il s'agit donc de partir de l'étude de ce qui constitue en quelques sortes les « particules élémentaires » de l'énonciation poétique, comme le préconisait Descartes, pour qui l'analyse des entités les plus simples devait précéder tout examen plus sophistiqué (c'est là le deuxième précepte du *Discours*). Plus loin, l'analyse de Nathalie Sarraute suit la troisième recommandation de Descartes, à savoir la règle qui veut que les éléments examinés soient rangés dans un ordre croissant de complexité ; c'est dans cette perspective que Nathalie Sarraute s'attache d'abord à saisir les propriétés internes des distiques, et à établir des comparaisons entre les rédactions successives (il s'agit donc d'un jugement analytique), et ensuite seulement se permet une interprétation plus large et un jugement de valeur porté sur l'ensemble de l'œuvre (ce qui correspond au stade de complexité supérieur, celui du jugement synthétique). Pour finir, la seule inquiétude manifestée tout au long du texte par notre théoricienne, c'est bien celle de faillir au quatrième précepte de la pensée cartésienne, celui de la présentation systématique des résultats de l'analyse ; Nathalie Sarraute craint en effet qu'une telle exhaustivité des conclusions reste pour elle un horizon impossible dans le cadre d'une brève et sommaire étude littéraire.

Au final, ayant ainsi satisfait à toutes les prérequis d'une analyse aboutie, Nathalie Sarraute conclut sa présentation de la méthode adoptée dans le texte sur Valéry en affirmant avec force la valeur générale qu'acquiert nécessairement une analyse dûment menée, et conduite dans les formes : « Et alors la réponse que je me ferais à moi-même ne vaudrait pas pour moi seule. Elle serait peut-être aussi la réponse timide de quelques-uns de ces lecteurs inconnus qui, isolés les uns des autres, enfermés dans leurs chambres solitaires, en face de cette œuvre s'interrogent avec inquiétude et s'étonnent. »⁶⁷⁸ Il serait difficile de ne pas voir dans cette conclusion un écho de l'optimisme de Descartes quant à la validité et au champ d'application universels de sa méthode, pourtant initialement envisagée comme un questionnement strictement personnel.⁶⁷⁹

➤ Les enjeux du ralliement

Ainsi, ce geste de pensée, ostensiblement imitatif de Descartes, remplit-il plusieurs fonctions essentielles dans l'écriture théorique d'une femme de lettres du siècle dernier. Tout d'abord, Nathalie Sarraute recourt de cette façon à des schémas argumentatifs bien connus du lecteur, qui appartiennent en quelque sorte à un fond commun, et courant, de raisonnements et de mécanismes de pensées (pour filer une métaphore mathématique, on pourrait presque parler d'algorithmes mentaux). Ces mécanismes intellectuels issus d'une longue tradition en sont venus à se constituer d'une certaine façon en socle partagé de nos *a priori*, ou pour risquer une image plus audacieuse, en banque de nos préjugés, où nous venons emprunter de quoi fonder nos pensées : ils se confondent donc avec les structures préalables de

⁶⁷⁸ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur*, *op.cit.*, p.12.

⁶⁷⁹ « [...] si, entre les occupations des hommes purement hommes, il y en a quelqu'une qui soit solidement bonne et importante, j'ose croire que c'est celle que j'ai choisie. » Cf. René Descartes, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.82-83.

notre compréhension. Ainsi, comme l'avait brillamment démontré Hans-Georg Gadamer⁶⁸⁰, ce n'est qu'en s'appuyant sur ces schémas préexistants que le sujet peut être certain que les idées qu'il exprime seront comprises par d'autres. C'est pourquoi, pour faire passer son point de vue largement subversif sur la hiérarchie littéraire de son temps, Nathalie Sarraute éprouve le besoin de se reposer sur des modèles discursifs reconnaissables, et de fait instantanément reconnus par le public lettré, en l'occurrence les modèles cartésiens du doute et de l'analyse. Investis d'une forte autorité, ces schémas mentaux inspirent confiance aux lecteurs, rendant crédibles à leurs yeux la démarche de la femme-écrivain et le point de vue qu'elle exprime. De plus, en choisissant de modeler son raisonnement sur les préceptes du *Discours de la Méthode*, Nathalie Sarraute s'identifie, en profondeur, au type du sujet/narrateur cartésien, parvenant de cette façon à ancrer, à fixer la représentation de sa subjectivité (à ses propres yeux, comme à ceux des lecteurs) autour de la figure établie de l'*homo cogitans*, sujet pensant qui se fait le porte-parole d'un discours analytique, objectif et neutre.

Un tel positionnement permet à Nathalie Sarraute d'exprimer, de soutenir et de défendre une cause purement personnelle. Ainsi manifeste-elle, dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, l'apparente absence de partis-pris de son analyse pour, en fait, tourner en dérision Paul Valéry, l'idole des lettres françaises du milieu du XX^e siècle qui, pour Nathalie Sarraute, n'est en fin de compte qu'un faux penseur lorsqu'il prétend ramener la parole singulière de l'écrivain à un statut d'insuffisance et d'infériorité devant l'abstraction épurée de l'Idée : « Tout a contribué à former de lui cette image du « Penseur », de « Lui, l'Homme debout sur le cap Pensée »... à faire de Valéry l'« Athlète de la Pensée Universelle »... le « Symbole de l'Intelligence »... ». ⁶⁸¹ Les motivations et les enjeux personnels de cette campagne contre Valéry, de cette dérision et de cette destitution d'une figure clef de la littérature de l'époque, sont transparents. Tout en réglant des comptes personnels, à travers sa réhabilitation du genre romanesque tant décrié par Valéry⁶⁸², Nathalie Sarraute s'attache également à remettre en cause le statut dominant, le mandat sur la littérature et la pensée que le monde des lettres semble accorder à cette figure masculine, « Lui, Homme debout sur le cap Pensée ». Les plus féroces accusations de la femme-écrivain contre Valéry touchent son « orgueil » d'homme de lettres, de sujet revendiquant sa toute-puissance, qui avait cru bon de critiquer avec condescendance la littérature. Selon Nathalie

⁶⁸⁰ Voir à ce sujet : Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976 (édition allemande originale 1960).

⁶⁸¹ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur, op.cit.*, p.49.

⁶⁸² Ce ne sera que plusieurs décennies plus tard, au début des années 1970, que Nathalie Sarraute se hasardera à faire porter ouvertement la responsabilité du crépuscule du roman aux points de vue de Paul Valéry et de ses partisans, qui ont fait du genre romanesque une sorte d'écriture informe, libre de toute contrainte et de toute exigence formelle :

« On peut affirmer sans exagération que le roman occupe dans la famille des arts la place de Cendrillon. Des écrivains, des poètes au goût délicat, à l'esprit fin, comme Max Jacob, comme Paul Valéry, sont venus dire que le roman n'est pas un art. » Cf. Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1680.

Sarraute, Valéry, en effet, prétendait ne voir dans celle-ci qu'une entreprise mineure, bien en deçà des préoccupations, réputées essentielles, prenant toutes source dans son *ego* démesuré⁶⁸³ :

Mais – et voilà le plus curieux – c'est dans cet orgueil, unique probablement (en tout cas par ses manifestations) dans l'histoire littéraire, que Paul Valéry a trouvé le principal instrument de sa gloire. [...]

L'audace même de ses dédains, l'assurance satisfaite avec laquelle, à tout moment, il les proclame, et cette longue « existence potentielle », ce long silence méprisant au cours duquel, négligeant tout objet précis auquel appliquer ses efforts, il se consacre à des recherches d'autant plus impressionnantes qu'elles sont plus difficiles à connaître et à définir, et cette attitude si complaisamment exhibée...⁶⁸⁴

Nathalie Sarraute s'indigne, et se montre d'ailleurs personnellement blessée, de voir ainsi tout bonnement récusées la légitimité et l'importance de la littérature, sous prétexte que la subjectivité à l'œuvre dans le texte littéraire ne se coulerait pas « dans le système d'abstractions »⁶⁸⁵ inventé par ce personnage orgueilleux⁶⁸⁶ et omnipotent.⁶⁸⁷ *L'Ere du soupçon*, rédigée à la même période, nous permet d'ailleurs de reconstituer le contexte de ce que Sarraute considère être le crime de Valéry contre la littérature - crime d'autant plus grave qu'il est commis au moment même où d'autres peuvent, dans l'effort et la douleur, aspirer à ce droit de parler et d'écrire que l'auteur de *Monsieur Teste* dédaigne si négligemment.

b) L'Ere du soupçon (1947-1956) après le temps du silence

Il nous semble en effet que *L'Ere du soupçon*, ce recueil de quatre essais que Nathalie Sarraute présente comme l'ébauche d'une théorie du roman contemporain, constitue en réalité une description voilée de sa propre aventure dans l'univers des lettres, et doit être regardée comme le pendant de l'étude sur Paul Valéry. Les deux textes, en effet, ont été conçus et rédigés au cours de la même année 1947, c'est-à-dire immédiatement après que l'auteur a rompu sa longue période de silence et d'effacement du champ littéraire français. Dans ce contexte, il nous semble évident que *L'Ere du soupçon* propose au lecteur le bilan des dilemmes personnels auxquels était confrontée la femme-écrivain, et annonce l'échappatoire trouvée par l'auteur.

➤ Un(e) nouvel(le) auteur ?

L'étude théorique s'ouvre sur un constat, celui d'une évolution indéniable, sur un plan général, de l'écriture romanesque, telle que l'on peut l'observer dans les textes de plusieurs contemporains de

⁶⁸³ Nathalie Sarraute consacre cinq pages (p.44-49) à citer les passages de Valéry qui lui semblent être particulièrement prétentieux et scandaleux. L'ensemble de ces citations est censé illustrer les différentes facettes de sa posture par trop assurée d'homme de lettres, porte-parole de la raison universelle : « Je ne puis guère croire ce que je n'eusse pas inventé, ni le comprendre... ». Cf. Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur*, op.cit., p.44.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p.47-48.

⁶⁸⁵ « Tout profite à la conscience organisée. Tout la détache, tout la ramène ; elle ne se refuse rien. Plus elle absorbe ou subit des relations, plus elle se combine à elle-même, & plus elle se dégage et se délie. Un esprit entièrement *relié* serait bien, vers cette limite, un esprit infiniment *libre*, puisque la liberté n'est en somme que l'usage du possible, & que l'essence de l'esprit est un désir de coïncider avec son tout. » Cf. Paul Valéry, « Fragment d'un Descartes », op.cit., p.VIII.

⁶⁸⁶ Deux ans plus tard, Simone de Beauvoir dira au sujet des facultés créatrices des femmes : « [...] ce qui manque d'abord à la femme c'est de faire dans l'angoisse et l'orgueil l'apprentissage de son délaissement et de sa transcendance. » Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Volume II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1994 (édition originale 1949), p.637.

⁶⁸⁷ Nathalie Sarraute, *Paul Valéry et L'Enfant de l'Eléphant ; Flaubert le précurseur*, op.cit., p.44.

l'auteur. Après un bref examen, toutes ces modifications stylistiques sont finalement ramenées à un seul trait distinctif majeur. Étrangement, pour Nathalie Sarraute, il s'agit là de l'omniprésence de la dimension autobiographique dans ces textes novateurs, qui font de fait penser à un théâtre d'ombres dont les figures mouvantes ne sont que les reflets du corps de l'auteur, dissimulé derrière le paravent des conventions théâtrales :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un «je» anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce «je» tout-puissant.⁶⁸⁸

Pourtant, même dans un si bref portrait d'un tel auteur «tout-puissant», esquissé au passage par Nathalie Sarraute, l'écrivain revient sur des traits personnels bien reconnaissables, et sûrement bien trop caractéristiques pour être attribués de façon indistincte à un écrivain-type, qui serait en quelque sorte l'auteur générique des romans contemporains. Il est par exemple question de son «œil d'obsédé, de maniaque ou de visionnaire»⁶⁸⁹; ou encore, un peu plus loin Nathalie Sarraute exprime l'espoir que «le moment n'est pas loin où l'on devra non seulement laisser travailler sans les décourager ces individus inadaptés et ces solitaires, mais encore les pousser à s'abandonner à leur manie.»⁶⁹⁰ Ce lexique des déviations psychiques, tout comme l'image récurrente d'un être singulier et solitaire possédé par le démon de ses «idées», renvoient le lecteur, une fois encore, à la représentation de soi tout à fait particulière de Nathalie Sarraute.

➤ Le nouveau venu entre les Charybde et Scylla du champ littéraire

Par ailleurs, immédiatement après cette première mention introductive de son entrée triomphale dans le monde des lettres, l'image idéale, presque idyllique, d'un auteur tout-puissant s'évanouit tout aussi brusquement. Il s'avère en effet, par la suite, que cet auteur d'un nouveau genre occupe au sein du champ littéraire une position fragile et précaire, déchiré qu'il est entre l'impossibilité de s'y exprimer librement et la menace constante d'être rejeté en marge de l'univers des lettres, faute justement d'une libre expression. Ainsi l'auteur anonyme de Nathalie Sarraute se trouve-t-il pris, comme entre Charybde et Scylla, entre les pôles opposés de cette question cruciale, celle de la liberté d'expression dans l'art. Il y a, d'une part, sa très lucide conscience du fait que la parole de l'écrivain est soumise au contrôle des instances littéraires établies, pour autant que la nature de l'expérience représentée détermine largement la réception de son œuvre :

Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux [...] attirent aussitôt les regards. Toutes leurs formes sont depuis longtemps étudiées et classées ; ils sont soumis à une réglementation minutieuse, à un contrôle

⁶⁸⁸ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op.cit., p.61-62.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.77.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p.151.

de chaque instant. Enfin de grands mobiles très évidents et connus, de grosses cordes bien visibles font marcher toute cette énorme et lourde machinerie.⁶⁹¹

La pression ainsi exercée met en branle chez l'auteur certains mécanismes d'autocensure, qui l'incitent notamment à privilégier la représentation d'événements dont l'importance semble sûre et certaine, tout au moins largement admise ; à ce jeu-là, la subjectivité individuelle doit invariablement être sacrifiée. Dans ce tableau sommaire des enjeux auxquels fait face l'écrivain anonyme de *L'Ere du soupçon*, on reconnaît aisément les impératifs de la littérature engagée⁶⁹², ainsi que les rappels à l'ordre lancés par les partisans d'une supposée responsabilité éthique de la « république des lettres » (entre autres autorités consacrées d'avant et d'après la guerre, on pensera ici notamment à des figures comme François Mauriac, André Malraux, Paul Morand, ou Jean Schlumberger) :

Souvent, des doutes, des scrupules le tourmentent et ralentissent ses efforts. Car ces ténèbres secrètes qui l'attirent, où peut-il les trouver, les scruter, sinon en lui-même ou chez les quelques personnes de son entourage qu'il croit très bien connaître et auxquelles il s'imagine ressembler? [...]

Mais il sait bien, tandis que replié sur lui-même, macérant dans le liquide protecteur de son petit bocal bien clos, il se contemple et contemple ses semblables, qu'au-dehors des choses très importantes (peut-être, et il se le dit avec angoisse, les seules vraies choses importantes) se passent : des hommes probablement très différents de lui-même et de ses parents et amis, des hommes qui ont d'autres chats à fouetter que de se pencher sur leurs frémissements intimes, et chez qui d'ailleurs de grosses souffrances, de grandes et simples joies, de puissants besoins très visibles devraient, semble-t-il, écraser ces très subtils frémissements, des hommes à qui va sa sympathie et souvent son admiration, agissent et luttent, et il sait que pour être en accord avec sa conscience et répondre aux exigences de son temps, c'est d'eux et non de lui-même ou de ceux qui lui ressemblent qu'il lui faudrait s'occuper.⁶⁹³

Ainsi, la configuration et la structure mêmes du champ littéraire poussent-elles l'auteur anonyme et générique de Nathalie Sarraute vers un certain type de création littéraire, on ne peut plus éloignée des thèmes, des préoccupations et des enjeux de l'écriture personnelle. Il est important de remarquer que Nathalie Sarraute ne remet nullement en cause cette échelle de valeurs qui préfère l'expérience commune, sinon universelle, au cas particulier ; elle semble même l'admettre et l'accepter sans réserve (les attributs péjoratifs, dépréciatifs, qu'elle applique à l'expression de la subjectivité singulière dans la littérature en témoignent d'une manière suffisamment claire). Et pourtant, l'« écrivain contemporain » de *L'Ere du soupçon* se déclare inapte à traiter les sujets majeurs ainsi valorisés.⁶⁹⁴ C'est pourquoi, au moins dans l'actuelle configuration des forces en présence, telle que Nathalie Sarraute l'envisage, l'écrivain désireux de parler du for intérieur doit se retrancher derrière une forme particulière d'alibi, détournant en quelque sorte à son profit la réputation d'insignifiance et de gratuité que fait l'opinion

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.101.

⁶⁹² « C'était le règne en France de la littérature engagée. Le roman devait rendre compte de la réalité vécue et s'efforcer de contribuer à la construction d'une société nouvelle. Le romancier devait se faire « l'ingénieur des âmes ». » Cf. Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1663.

⁶⁹³ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon, op.cit.*, p.87-88.

⁶⁹⁴ « A force de n'examiner autour de lui que des espaces minuscules, de fixer longtemps un seul point, ils sont devenus comme des lentilles grossissantes qui ne peuvent embrasser d'un seul coup de vastes étendues. Sa longue macération dans son bocal lui a fait perdre sa fraîcheur innocente. Il a vu combien il était difficile, quand il examinait de tout près quelque recoin minuscule de lui-même, de faire l'inventaire de toutes les choses qui s'y trouvent : sans grande importance, il le sait bien, décevantes le plus souvent, mais dont un examen rapide et à distance ne lui aurait jamais permis même de soupçonner l'existence. Aussi, ces hommes du dehors, il a l'impression qu'il les voit mal. Leurs actes, qu'il respecte et admire, lui paraissent être comme des filets aux mailles très grosses [...] ». Cf. *Ibid.*, p.89.

publique à de tels textes littéraires et à la parole qui s’y exprime. Cependant (et voici qu’à nouveau la figure de Paul Valéry vient faire une sournoise et sinistre apparition), le peu de cas fait par l’opinion lettrée de la parole du romancier, dans la droite ligne des thèses qui se sont imposées, dans la France littéraire du milieu du XX^{ème} siècle, suite notamment aux efforts de l’auteur du *Propos sur l’intelligence* et de *l’Essai d’une conquête méthodique*⁶⁹⁵, dénie à l’écrivain qui voudrait se faire le porte-parole du singulier toute l’importance de sa démarche. Pour les disciples et les partisans de Valéry, en effet, l’écriture littéraire, et notamment dans sa forme romanesque, n’est pour le cerveau qu’une distraction, une récréation, qui l’occupe un moment avec des niaiseries et des expériences purement contingentes ; mais sa futilité lui retire toute valeur :

Leur flot rapide, abondant, miroitant et mouvant permet aux plus imprudentes d’entre elles de glisser, de se laisser entraîner et de disparaître au plus léger signe de danger. Mais elles ne courent guère de dangers. Leur réputation de gratuité, de légèreté, d’inconséquence - ne sont-elles pas l’instrument par excellence des passe-temps frivoles et des jeux - les protège des soupçons et des examens minutieux : nous nous contentons en général à leur égard d’un contrôle de pure forme; elles sont soumises à une réglementation assez lâche ; elles entraînent rarement de graves sanctions.⁶⁹⁶

➤ L’alibi du « je »

Entre ces deux maux (l’inauthenticité VS l’insignifiance), ces deux pièges qui encadrent et restreignent la possibilité d’une libre expression de soi en littérature, l’auteur anonyme mis en scène par Nathalie Sarraute dans *L’Ere du soupçon* en choisit un troisième, tentant ainsi de s’ouvrir une autre voie. En effet, mis devant une telle alternative, entre la perspective de dresser le tableau des vastes espaces de l’activité sociale et celle de fouiller les tréfonds d’une expérience personnelle considérée sans importance, l’« auteur » de Nathalie Sarraute opte pour un faux-fuyant : il transforme un « je », au départ personnel, autobiographique et singulier (« un reflet de l’auteur lui-même »), en un autre « je », réputé cette fois universel, un « je » que l’on retrouverait à l’identique, nous assure Nathalie Sarraute, en tout être humain : « Et puis, personne ne se laisse plus tout à fait égarer par ce procédé commode qui consiste pour le romancier à débiter parcimonieusement des parcelles de lui-même et à les vêtir de vraisemblance en les répartissant, forcément un peu au petit bonheur (car si elles sont prélevées sur une coupe pratiquée à une certaine profondeur, elles se retrouvent, identiques, chez tous) entre des personnages d’où, à son tour, le lecteur, par un travail de décortication, les dégage pour les replacer, comme au jeu de loto, dans les cases correspondantes qu’il retrouve en lui-même. »⁶⁹⁷ Nathalie Sarraute, pour autant, ne nous cache rien de l’objectif visé à travers une telle casuistique : « Tout est là, en effet : reprendre au lecteur son bien et l’attirer coûte que coûte sur le terrain de l’auteur. »⁶⁹⁸ Tout se passe donc comme si, pour peu qu’on l’habille d’un habile discours théorique, la matière personnelle

⁶⁹⁵ Voir à ce sujet : Paul Valéry, « Propos me concernant » dans André Berne-Joffroy, *Présence de Valéry*, Paris, Plon, 1944 ; Paul Valéry, « Fragments des mémoires d’un poème » dans Émilie Noulet, *Paul Valéry, op.cit.* ; Paul Valéry, *Littérature*, Paris, Gallimard, 1930.

⁶⁹⁶ Nathalie Sarraute, *L’Ere du soupçon, op.cit.*, p.103.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.71-72.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.76.

de l'œuvre pouvait dès lors être abordée ouvertement sans nécessairement entraîner la déconsidération immédiate d'ordinaire réservée aux écrits intimes : « Et dès lors voici que tout change : les troubles qu'il [l'auteur] éprouve ne seraient pas, comme on le lui dit et comme il lui arrive dans ses moments de dépression de le penser, ceux de la sénilité, mais ceux de la croissance ; ses efforts le feraient avancer dans le sens d'un grand mouvement général. »⁶⁹⁹

➤ *L'action défensive*

Qu'à la source *L'Ere du soupçon*, on trouve, de fait, un profond souci de rendre toute son importance à l'écriture du for intérieur, Nathalie Sarraute nous le fait clairement savoir lorsqu'elle laisse deviner, par le biais d'un indice très parlant, à quel contradicteur implicite son discours s'adresse. En effet, amenée à justifier son plaidoyer en faveur d'une narration portée par un « je » ambigu, tout à la fois personnel et dépersonnalisé, Nathalie Sarraute s'attache à détailler les motivations de son « écrivain » sans nom quand, nous dit-elle au début de l'essai éponyme, « rassemblant son courage, il se décide à ne pas rendre à la marquise les soins que la tradition exige et à ne parler que de ce qui, aujourd'hui, l'intéresse ».⁷⁰⁰ La référence littéraire est ici explicite : Nathalie Sarraute ne pourrait proclamer de façon plus transparente son refus d'accepter la place secondaire assignée à l'expression du singulier par Paul Valéry, dans sa fameuse explication autour de « la marquise sortit à cinq heures »⁷⁰¹ - cette petite phrase devenue l'étendard aussi bien des ennemis du récit d'expérience individuelle (qui entendent, à travers elle, le ridiculiser)⁷⁰², que de ceux qui, au contraire, revendiquant l'importance d'une telle écriture singulière, désirent en perfectionner la forme.⁷⁰³ L'adversaire de Nathalie Sarraute, dans *L'Ere du soupçon* comme dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant*, reste donc Valéry ; pour la femme-écrivain, le véritable enjeu de cette opposition au Maître est bien de réhabiliter l'écriture personnelle, si largement discrédité à l'époque. Au-delà de cette revendication d'ordre général, il s'agit peut-être aussi tout simplement pour Nathalie Sarraute de revendiquer enfin pour elle-même la possibilité de parler de soi, de *se dire* ; possibilité qui, pour l'auteur de *L'Ere du soupçon* comme pour d'autres femmes de lettres au sein de la littérature française du XX^e siècle, ne va encore nullement de soi. On remarquera, à cet égard, la retenue et la discrétion de la femme-écrivain, qui transparaissent dans les expressions fort mesurées dont use Nathalie Sarraute lorsqu'elle s'efforce de prouver l'importance du personnel et du singulier dans « tout effort créateur » :

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.94.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.70-71.

⁷⁰¹ « C'est parce que Valéry s'imaginait qu'écrire un roman oblige à écrire: « La marquise sortit à cinq heures », qu'il considérait que le roman n'est pas un art et qu'il ne pourrait jamais, quant à lui, écrire de romans.

Mais écrire des romans, c'est justement refuser d'écrire « La marquise sortit à cinq heures ». C'est une phrase qui appartient au langage le plus banal, le plus plat, à celui qui se contente d'être un instrument d'information. » Cf. Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1684.

⁷⁰² Pour plus d'information à ce sujet voir : Albert Léonard, *La Crise du concept de littérature en France au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1974.

⁷⁰³ A titre d'exemple de revendications analogues voir : Claude Mauriac, *La Marquise sortit à cinq heures*, Paris, Editions Albin Michel, 1961.

Il est arrivé et il arrive que des écrivains découvrent, dans une expérience sincère et vivante dont les racines pénètrent loin dans ce fonds inconscient d'où jaillit tout effort créateur, en faisant éclater les vieilles formes sclérosées, cet aspect de la réalité qui peut servir directement et efficacement à la propagation et à la victoire des idées révolutionnaires. Mais il peut arriver aussi (même dans une société qui s'efforcerait d'être la plus juste et la mieux conçue pour assurer le développement harmonieux de tous ses membres - cela, on peut l'affirmer comme une certitude, sans aucun risque de se tromper), il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbidement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue.⁷⁰⁴

Pour conclure, il nous semble que sous des dehors d'abstraction et de généralités littéraires, la question que pose Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* revêt pour l'auteur une importance avant tout personnelle ; et les réponses qu'elle y apporte sont, pareillement, d'ordre intime, même si elle les présente sous la forme de règles universelles. Tout cet appareillage rhétorique remplit donc une fonction principalement autoréflexive : il permet à l'auteur féminin de formuler sa propre position au sein de la « république des lettres », et de théoriser une révolte au cœur même des structures restrictives du champ littéraire de l'époque.

D. Les études en anthropologie sociale : rapports de l'expérience vécue du sujet fantôme

D'autres textes encore nous semblent appartenir à la même catégorie d'œuvres visant à donner de leur auteur l'image d'un sujet pensant qui se consacre avec une parfaite impartialité à l'analyse. Ce sont d'ailleurs deux textes de Simone de Beauvoir qui offrent, à notre avis, le plus remarquable exemple de ce type d'ouvrages. La représentation de l'expérience autobiographique de la femme-écrivain y prend en effet la forme d'une étude d'anthropologie sociale, conduite par un auteur qui prétend ainsi observer la réalité nue pour l'analyser et en rendre compte d'une façon parfaitement conceptuelle.

a) Du récit de soi à l'examen de l' « éternel féminin » : l'histoire du Deuxième Sexe

Le projet originel de Simone de Beauvoir, celui d'une autobiographie singulièrement franche et cinglante, d'une mise à nu à la Leiris de sa propre personnalité, débouche ainsi en fin de compte sur une étude générale de la condition féminine, *Le Deuxième Sexe* :

En fait, j'avais envie de parler de moi. J'aimais *L'Age d'homme* de Leiris ; j'avais du goût pour les essais-martyrs où on s'explique sans prétexte. Je commençai à y rêver, à prendre quelques notes, et j'en parlai à Sartre. Je m'avisai qu'une première question se posait : qu'est-ce que ça avait signifié pour moi d'être une femme? [...] j'abandonnai le projet d'une confession personnelle pour m'occuper de la condition féminine dans sa généralité. J'allai faire des lectures à la Nationale et j'étudiai les mythes de la féminité.⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op.cit., p.149-150.

⁷⁰⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de choses*, op.cit., p.108-109.

Il nous semble d'ailleurs particulièrement révélateur de comparer le parcours de Simone de Beauvoir à celui de Leiris. L'interrogation de ces deux écrivains tourne en effet autour de la même question autobiographique, à savoir le rôle et la place du genre dans la constitution de leur identité personnelle. Mais là s'arrête le parallélisme : chez l'homme de lettres, en effet, cette quête peut sans frein déboucher sur une démarche autobiographique assumée et revendiquée, détournant tout le corpus des mythes millénaires de la civilisation européenne (Lucrèce, Judith, Messaline, Carmen, Salomé, Electre, Dalila, Narcisse, Don Juan, Holopherne, et bien d'autres) au seul profit du « moi » auctorial, qui y puise librement à la seule fin de poursuivre à son gré son auto-analyse. Chez la femme-écrivain, en revanche, le même désir autobiographique aboutit à un inventaire des mythes féminins⁷⁰⁶, que l'auteur prétend seulement observer et analyser de l'extérieur. Si pour Leiris l'interrogation sur soi passe par la psychanalyse et par une solide formation en ethno-anthropologie (avec la célèbre mission de Marcel Griaule de Dakar à Djibouti, puis, à son retour d'Afrique, les cours théoriques de Marcel Mauss, Paul Rivet et Marcel Cohen), pour Simone de Beauvoir la quête de soi devient une entreprise purement spéculative. De fait, en marchant sur les traces de son prédécesseur masculin, Simone de Beauvoir se plonge dans les études d'anthropologie pour se doter d'un appareil conceptuel qui lui permette ensuite d'exposer d'une manière savante et objective l'expérience d'être femme.⁷⁰⁷ Pourtant, imperceptiblement, de l'approche de Leiris à celle de Simone de Beauvoir, un glissement en apparence minime, mais en réalité crucial s'est produit : au lieu d'être, comme chez Leiris, le récit d'une femme jouant et luttant avec ses mythes, le texte beauvoirien se définit comme une histoire de la femme, au sens le plus général, et comme un catalogue raisonné et référencé des mythes qui s'attachent à la condition féminine. Ces mythes, l'auteur s'oblige à les débusquer aussi bien dans l'opinion commune que chez quelques-uns de ses plus illustres hérauts (il s'agit notamment, selon Simone de Beauvoir, de Stendhal, Lawrence, Breton, Claudel et Montherlant).

Ainsi, des deux ressorts principaux du texte leirisien (l'autoanalyse et l'anthropologie), la femme-écrivain ne retient-elle que la seule source que l'on peut qualifier, à proprement parler, de

⁷⁰⁶ C'était là, en effet, le noyau dur du *Deuxième sexe*, qui tentait d'offrir aux lecteurs une cartographie la plus complète possible de toutes les représentations mythiques féminines. Ce texte intitulé « La Femme et les mythes » et publié dans *Les Temps Modernes* en mai-juillet 1948 contenait, de l'aveu de Simone de Beauvoir elle-même, l'essence concentrée de son œuvre complétée plus tard par d'autres chapitres théoriques suivant les suggestions de Jean-Paul Sartre.

⁷⁰⁷ Dans ce but, Simone de Beauvoir sollicite auprès de Lévi-Strauss un exemplaire de ses *Structures élémentaires de la parenté* avant la parution même du livre aux PUF en 1949. De plus, elle en rédige un compte rendu où elle met particulièrement en valeur la façon dont les structures qui régissent les relations entre les sexes dans des communautés primitives nous permettent de saisir leurs modes de rapports actuels et de les repenser en ces termes nouveaux. D'une manière extrêmement révélatrice pour l'écriture des femmes-écrivains de cette période, elle y postule l'impossibilité de séparer l'individuel et le privé du collectif et du social : « Le rapport de l'homme à la femme est aussi fondamentalement un rapport aux autres hommes – aux autres femmes. Jamais les amoureux ne sont seuls au monde. L'événement pour chacun le plus intime, l'étreinte sexuelle, est aussi un événement public : il met en cause en même temps que l'individu la société toute entière ; c'est de là que vient son caractère dramatique ; ceux qui se scandalisent du brûlant intérêt que lui accordent les hommes d'aujourd'hui font preuve d'une étonnante ignorance : l'extrême importance attachée aux tabous sexuels nous montre que ce souci est vieux comme le monde ; et il est loin d'être superflu car par la manière dont il assume sa sexualité, l'homme définit son humanité. » Cf. Simone de Beauvoir, « Les structures élémentaires de la parenté, par Claude Lévi-Strauss (Editions des Presses Universitaires de France) » dans *Les Temps Modernes*, octobre 1949, n°49, p.948.

« scientifique » : elle a bien tiré les leçons de la réception critique de ses œuvres précédentes. En effet, l'écart, dans la réception des ouvrages, entre ses premières expériences d'expression autobiographique (*Primauté du spirituel* et *L'Invitée*) et ses tentatives plus récentes de traduire ses préoccupations personnelles dans le langage intellectuel et artistique commun, ou tout au moins largement partagé, de l'époque (à savoir, celui de l'existentialisme d'après-guerre, qui imprègne *Pyrrhus et Cinéas*, *Pour une morale de l'ambiguïté*, *Le sang des autres*, *Tous les hommes sont mortels*), s'était révélé suffisamment tranché pour obliger l'auteur à comprendre que le moyen le plus efficace et rapide pour elle de se faire entendre du public et de la critique (sinon la seule voie qui lui fût ouverte) consistait à adopter leur langue, c'est-à-dire l'éventail des modalités d'expression déjà déployées et reconnues au sein du champ culturel existant.

C'est pourquoi, paradoxalement, *Le Deuxième Sexe*, expressément conçu en vue de conférer à son auteur une plus grande visibilité au sein du monde littéraire, doit-il emprunter, pour parvenir à verbaliser la non-visibilité et l'exclusion de l'auteur-femme, le langage théorique le plus sophistiqué et le plus abstrait.⁷⁰⁸ Ainsi, par exemple, un détour par Hegel, via une lecture critique de sa dialectique du maître et de l'esclave, devient-il dans ce texte beauvoirien une étape nécessaire pour pouvoir aborder la spécificité de la condition féminine. C'est, en effet, qu'il fallait à l'auteur faire la preuve d'avoir, en

⁷⁰⁸ La force de cette exclusion implicite que subissaient les femmes au sein du champ littéraire et intellectuel français de l'époque peut être mesurée en comparaison avec d'autres formes d'exclusion pratiquées au sein de la même société. Exercées dans des formes beaucoup plus évidentes et coercitives, ces dernières avaient pu produire des résistances plus promptes et efficaces. La comparaison entre *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir et *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon est particulièrement révélatrice à cet égard. Écrits presque simultanément (en 1949 et 1952, leurs dates de publication respectives), ces deux études visent la mise à nu des principaux mythes concernant, pour l'un, les femmes et, pour l'autre, les noirs ; tous deux contiennent un appel à l'émancipation, en particulier sur le plan des représentations psychiques, des deux « minorités » infériorisées. Bien que rédigés tous les deux par les personnes appartenant aux groupes concernés par le type d'exclusion analysé dans le texte, ces deux ouvrages situent leurs auteurs par rapport au problème examiné d'une façon radicalement dissemblable. La femme de lettres écrivant l'étude sur les femmes s'y positionne surtout comme l'analyste du problème. Son expérience personnelle y est sollicitée en tant qu'expérience d'avoir connue le phénomène discuté. Elle s'abstient de s'inscrire ouvertement dans la catégorie générique étudiée, d'adopter même occasionnellement un « nous » collectif et solidaire, de s'exprimer ou, qui plus est, de revendiquer quoi que ce soit au nom d'une collectivité féminine. L'auteur-femme est au-dessus de la mêlée et en tire la légitimation de son propos. *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon offre un exemple du positionnement totalement différent de l'auteur à l'égard de la communauté représentée. Tout d'abord, au beau milieu de son analyse, Fanon n'hésite pas à intercaler un chapitre consacré à la description de son expérience personnelle, à l'histoire de son intérêt et de son engagement dans la problématique étudiée : « Je décidai, puisqu'il m'était impossible de partir d'un *complexe inné*, de m'affirmer en tant que NOIR. Puisque l'autre hésitait à me reconnaître, il ne restait qu'une solution : me faire reconnaître. » (Cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971, p.93.). Rédigé par un « Je » autobiographique revendiqué, « L'expérience vécue du Noir », le chapitre 5 de l'ouvrage analytique de Fanon, nous montre l'exemple d'un sujet qui a pleinement assumé son identité (individuelle et collective) avant d'en proclamer le dépassement. En revanche, dans *Le Deuxième Sexe*, la revendication d'un dépassement du féminin est bien présente, mais sans que jamais la reconnaissance d'une appartenance au groupe infériorisé et défendu ne soit venu préfigurer ce dépassement (l'hypothèse même de l'androgynité de l'auteur est ici extrêmement révélatrice de l'attitude beauvoirienne à ce sujet). D'où la différence dans l'approche des deux auteurs : au lieu d'étaler simplement la liste des mythes répandus, Fanon propose aux lecteurs l'histoire du combat avec les représentations mythiques du Noir, combat qui a des enjeux identitaires vitaux pour l'auteur lui-même : « Les nègres sont des sauvages, des abrutis, des analphabètes. Mais moi, je savais que dans mon cas ces propositions étaient fausses. Il y avait un mythe du nègre qu'il fallait démolir coûte que coûte. On n'était plus au temps où l'on s'émerveillait devant un nègre curé. Nous avons des médecins, des professeurs, des hommes d'Etats... » (Cf. *Ibid.*, p.94.). Ainsi, même la plus brève esquisse comparative permet de voir les conséquences d'une exclusion courtoise et galante appliquée au sexe faible : étant moins évidente et moins atroce dans ses manifestations directes, cette exclusion entraînait, pourtant, un refoulement plus profond de la part dévalorisée des femmes-écrivains et intellectuelles, c'est-à-dire leur subjectivité personnelle et leur conscience d'être femmes.

premier lieu, pleinement intégré et assumé les apories du raisonnement hégélien avant de pouvoir contester, dans un second temps, l'idée même que la dichotomie de la lutte pour la reconnaissance et de la soumission (ou de la dépendance) puisse véritablement décrire la situation des femmes : de fait, selon Simone de Beauvoir, les femmes s'étaient trouvées *a priori* exclues du champ de bataille, cette bataille qui seule aurait pu les faire accéder à la reconnaissance.⁷⁰⁹ Afin de pouvoir placer la reconnaissance au cœur du projet existentiel de l'être (et de la femme de lettres), il était donc indispensable, à plus forte raison, de puiser pour commencer aux sources des grands textes classiques, revêtus d'une aura incontestable.

De fait, dans l'argumentation de Simone de Beauvoir, cette nécessité de passer par la médiation hégélienne doit s'entendre dans un double sens. D'une part, sur le plan de la pure démarche intellectuelle, le recours aux concepts analytiques hégéliens permet certes à Simone de Beauvoir d'appréhender et de saisir certains phénomènes à l'œuvre dans le monde, et qui autrement se laisseraient occulter par la force des habitudes et usages quotidiens (tel le principe de la compétition dans les rapports humains). Mais, d'autre part, ce recours à des doctrines reconnues remplit également une fonction plus stratégique que véritablement analytique : il s'agit en effet de mettre en place un terrain d'entente, un champ commun avec le public de l'époque⁷¹⁰, et donc en quelque sorte d'apporter la preuve que la femme auteur dispose pleinement de la « faculté de juger », donnant ainsi toute légitimité à son propre discours. Ainsi, le renvoi à des références théoriques et scientifiques sert-il à la femme écrivain de porte d'entrée dans un champ littéraire et intellectuel qui sans cela lui resterait implicitement et tacitement fermé, ou qui tendrait à l'exclure.⁷¹¹ On ne sera donc pas étonné de découvrir que les mille pages d'analyse de « la condition féminine » en général, semblent vouées à

⁷⁰⁹ « Certains passages de la dialectique par laquelle Hegel définit le rapport du maître à l'esclave s'appliqueraient bien mieux au rapport de l'homme à la femme. Le privilège du Maître, dit-il, vient de ce qu'il affirme l'Esprit contre la vie par le fait de risquer sa vie : mais en fait l'esclave vaincu a connu même ce risque ; tandis que la femme est originellement un existant qui donne *la* Vie et ne risque *sa* vie ; entre le mâle et elle il n'y a jamais eu de combat ; la définition de Hegel s'applique singulièrement à elle. « L'autre [conscience] est la conscience dépendante pour laquelle la réalité essentielle est la vie animale, c'est-à-dire l'être donné par une entité autre. » Mais ce rapport se distingue du rapport d'oppression parce que la femme vise et reconnaît elle aussi les valeurs qui sont concrètement atteintes par les mâles ; c'est lui qui ouvre l'avenir vers lequel elle aussi se transcende [...] ». Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Volume I : Les faites et les mythes*, Paris, Gallimard, 1993 (édition originale 1949), p.114.

⁷¹⁰ Ce n'est pas par hasard que Simone de Beauvoir recourt notamment aux textes hégéliens, qui à partir des années 1930 commencent à faire l'objet en France d'une mode intellectuelle majeure. Dans le sillage des cours de Kojève à l'École pratique des hautes études en 1933-1939 (Cf. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel / Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit* réunies et publiées par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1947) et la traduction de la *Phénoménologie de l'esprit* par Jean Hyppolite (1939 et 1941 correspondants à deux tomes de ce travail monumental), Hegel devient un penseur de référence dans le milieu d'intellectuels français. Les plus importants textes philosophiques de ce temps-là sont tributaires de cette vogue (voir à ce sujet : Andrea Bellantone, *Hegel en France : 2 volumes / Préface de Jean-Louis Vieillard-Baron*, Paris, Editions Hermann, 2011.). C'est pourquoi le fait d'avoir pris l'appui justement sur ces textes largement diffusés, connus et cités à l'époque constitue un choix stratégique non négligeable de la part de Simone de Beauvoir. La femme-écrivain s'inscrit ainsi de façon apparente dans le courant intellectuel dominant où elle peut recruter un public susceptible d'apprécier et d'approuver son livre à venir.

⁷¹¹ On ne saurait pas sous-estimer l'importance de cette remarque faite à l'époque dans ses lettres à Nelson Algren, où Simone de Beauvoir dit de Colette qu'elle est « en France le seul grand écrivain femme, je parle d'un véritable écrivain. » Cf. Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique, 1947-1964 / Texte établi, traduit de l'anglais et annoté par Sylvie Le Bon de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1997, p.189.

déboucher, de façon quasi inévitable, sur des considérations de portée bien plus spécifique, qui concernent tout particulièrement le statut de la femme-auteur :

L'art, la littérature, la philosophie sont des tentatives pour fonder à neuf le monde sur une liberté humaine : celle du créateur ; il faut d'abord se poser sans équivoque comme une liberté pour nourrir une pareille prétention. Les restrictions que l'éducation et la coutume imposent à la femme limitent sa prise sur l'univers ; quand le combat pour prendre place dans ce monde est trop rude, il ne peut être question de s'en arracher ; or, il faut d'abord en émerger dans une souveraine solitude si l'on veut tenter de s'en ressaisir : ce qui manque d'abord à la femme c'est de faire dans l'angoisse et l'orgueil l'apprentissage de son délaissement et de sa transcendance.⁷¹²
C'est dans l'homme, non dans la femme, qu'a pu jusqu'ici s'incarner l'Homme. Or, les individus qui nous paraissent exemplaires, ceux qu'on décore du nom de génies, ce sont ceux qui ont prétendu jouer dans leur existence singulière le sort de l'humanité toute entière. Aucune femme ne s'y est crue autorisée.⁷¹³

Il semble donc logique, après tous ces efforts, que *Le Deuxième Sexe* se soit imposé comme l'un des rares ouvrages de Simone de Beauvoir qui n'a pas manqué, dès sa parution, d'éveiller l'attention et de susciter discussions, débats et analyses critiques.⁷¹⁴

b) Du récit de voyage au compte rendu sur la transformation du pays : La Longue Marche de l'écrivain-femme

C'est pourquoi il ne nous semble pas utile de nous attarder ici à un examen plus détaillé de cet ouvrage déjà bien connu et amplement défriché par la critique ; il nous paraît en effet plus éclairant de nous engager d'emblée sur un chemin moins balisé, à savoir l'analyse du remaniement théorique que Simone de Beauvoir fait subir au genre autobiographique lui-même, à travers l'exemple particulièrement frappant qui nous est offert par un autre ouvrage, moins célèbre, de notre auteur, *La Longue Marche*. Si ce livre semble n'être, au premier abord, rien d'autre que le récit du voyage que l'écrivain effectue en Chine en 1955, on ne manquera pourtant pas d'y découvrir, en creusant davantage, une subversion radicale des conventions du genre.⁷¹⁵ En effet, alors que toute narration de voyage (récit, carnets ou journal) vise d'ordinaire à décrire une expérience de dépaysement, de perte des repères familiers et de découverte d'horizons neufs ou inconnus, dont on cherche à enregistrer un

⁷¹² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe. Volume II : L'expérience vécue, op.cit.*, p.637.

⁷¹³ *Ibid.*, p.639.

⁷¹⁴ Voir à ce sujet : *Cinquante ans après le « Deuxième Sexe » : Beauvoir en débat* / Sous la direction d'Ingrid Galster, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1999 ; *Simone de Beauvoir, « Le deuxième sexe » : le livre fondateur du féminisme moderne en situation* / Ouvrage dirigé par Ingrid Galster, Paris, Honoré Champion, 2004 ; Nathalie Monnin, « *On ne naît pas femme, on le devient* », *Simone de Beauvoir*, Nantes, Pleins feux, 2005 ; Margaret Simons, *Beauvoir and the Second Sex : Feminism, Race, and the Origins of Existentialism*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2001 ; Nancy Bauer, *Simone de Beauvoir, Philosophy and Feminism*, New-York, Columbia University Press, 2001 ; Donald Hatcher, *Understanding « The Second Sex »*, New-York - Berne - Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984 ; Bhasker Arvindchandra Shukla, *The French Feminists and « The Second Sex »*, Jaipur, Book Enclave, 2008.

⁷¹⁵ Sur le genre du journal de voyage voir : *La Littérature dans tous ses espaces* / Sous la direction de Michel Chevalier, Paris, Editions CNRS, 1993 ; *Writes of Passage: Reading Travel Writing* / Edited by James Duncan and Derek Gregory, London – New-York, Routledge, 1999 ; Scott, David Henry Tudor, *Semiologies of Travel: From Gautier to Baudrillard*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; Heinz Weisz, *L'Homme gaspillé : chronique de voyage*, Lausanne, l'Aire, 1986 ; Friedrich Wolfzettel, *Le discours du voyageur : pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen âge au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 ; Hana Jechova, « Du voyage au journal de voyage (quelques remarques sur la prose de la fin du XVIII^e siècle) » dans *Néohélicon*, 1974, n°3 et 4 ; Ridon, Jean-Xavier, *Le Voyage en son miroir : essai sur quelques tentatives de réinvention du voyage au 20^e siècle*, Paris, Editions Kimé, 2002.

aperçu singulier, *La Longue Marche*, en revanche, semble n'avoir à offrir que le compte rendu de l'expérience analytique d'un sujet qui, à travers une série de procédés méthodologiques, acquiert progressivement la connaissance de l'objet voilé et difficilement abordable de sa recherche.

Or, l'incipit de l'ouvrage démontre de façon manifeste que l'auteur maîtrise parfaitement les règles du jeu qui gouvernent les récits de voyage traditionnels, et sait tout aussi bien les mettre à profit dans l'optique de sa propre entreprise analytique. Ainsi, en toute conformité avec les préceptes habituels du genre, Simone de Beauvoir commence-t-elle par plonger le lecteur dans l'imaginaire fantasque propre aux voyages, et semble-t-elle promettre, pour la suite de son ouvrage, d'en déployer une alléchante description (je cite les toutes premières lignes du récit) :

Dans l'avion qui survolait le désert de Gobi, il y avait deux Tchèques, trois Soviétiques, une Hongroise accompagnée de sa petite fille, un Sud-Africain, deux Français. Les premiers étaient des techniciens - et la femme d'un technicien - qui rejoignaient leurs points d'attache; les trois derniers avaient été invités par le gouvernement chinois. Pendant la conférence de Bandoeng, Chou En-laï a lancé un appel qu'il a étendu au monde entier : « Venez voir. » Nous profitons de cette politique, non sans étonnement.⁷¹⁶

Six semaines plus tard, je traversai le désert de Gobi en sens inverse. Le soleil le dorait; à l'entour, des montagnes neigeuses étincelaient. La Chine aussi avait changé. Aucune couleur symbolique ne lui convenait plus, ni noir, ni gris, ni rose : elle était devenue une réalité. La fausse richesse des images traduit leur radicale pauvreté : la vraie Chine avait infiniment débordé les concepts et les mots avec lesquels j'essayai de la prévoir. Elle n'était plus une Idée; elle s'était incarnée. C'est cette incarnation que je vais raconter.⁷¹⁷

On aurait bien tort, néanmoins, de s'attendre à ce que soit tenue cette promesse de raconter le dévoilement du pays au regard d'une voyageuse. En vérité, pour Simone de Beauvoir, la Chine est immédiatement posée en objet de connaissance auquel tous les outils et les stratégies de la cognition doivent être dûment et scrupuleusement appliqués. Ainsi la femme-écrivain ouvre-t-elle ce « récit de voyage » par une sorte de bilan de ses connaissances antérieures sur le phénomène étudié⁷¹⁸, à partir duquel elle peut formuler l'objectif de son voyage et du compte rendu littéraire qu'elle s'apprête à en faire. Or, cet objectif est d'emblée présenté dans les termes d'une quête de savoir véridique, authentique, sur l'objet étudié :

Quelle était son exacte figure ? Je la savais pauvre : mais avais-je eu raison d'emporter un stock de savon, de pâte dentifrice, d'encre, de papier à lettres, comme si je partais pour la terre Adélie ? Elle possédait des avions : combien ? Pouvais-je espérer aller faire un tour au Tibet ?⁷¹⁹

➤ La fiabilité des sources

Ensuite, comme tout chercheur soucieux de la véracité de son enquête et de sa fidélité envers la réalité étudiée, Simone de Beauvoir tente d'évaluer l'exactitude de ses propres observations et d'en mesurer dès le début la possible marge d'erreur. A cet effet, elle examine soigneusement trois réserves majeures qui pourraient miner la fermeté de ses conclusions (l'étendue du pays, le manque de

⁷¹⁶ Simone de Beauvoir, *La Longue Marche : Essai sur la Chine*, Paris, Gallimard, 1957, p.7.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p.9.

⁷¹⁸ « La Chine, pour moi, c'était cette patiente épopée qui commence aux jours sombres de la *Condition humaine* et s'achève en apothéose le 1^{er} octobre 1949 sur la terrasse T'ien An Men ; c'était cette révolution passionnée et raisonnable qui avait non seulement délivré de l'exploitation paysans et ouvriers, mais libéré de l'étranger toute la Chine. » Cf. *Ibid.*, p.8.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p.8.

connaissances linguistiques et le caractère organisé de son voyage), afin d'évaluer précisément dans quelle mesure ces limitations peuvent peser sur le résultat visé. Ainsi, par exemple, Simone de Beauvoir consacre-t-elle cinq pages à s'interroger sur cet obstacle majeur que représente, pour le voyageur-chercheur qu'elle veut être, le manque de connaissances linguistiques, et le risque d'obtenir des informations déformées qu'induit cette non-maitrise de la langue : « Les sinologues patentés se moquent gentiment de ceux qu'ils appellent « les voyageurs » et qui explorent la Chine sans en connaître la langue, ni sérieusement le passé. [...] Quant aux handicaps que constituent le manque de bases sérieuses et surtout l'ignorance de la langue, je suis loin de les sous-estimer ; ils ont certes limité mon expérience ; je nie qu'ils lui aient ôté toute valeur. »⁷²⁰ La voyageuse peu ordinaire qu'était Simone de Beauvoir devance ainsi les opinions que certains de ses contemporains (et plus particulièrement les spécialistes du domaine concerné) pourraient émettre au sujet de son entreprise, afin de parer en amont à leurs éventuelles objections (« Mais je tiens d'abord à préciser que, contrairement aux allégations des Fano et des Guillain, en Chine [...] » (p.16) ; « Quoi qu'en dise Guillain, nous avons passé [...] » (p.17), etc.). De fait, si le souci de justifier ses sources d'informations⁷²¹ semble devenir dans ce texte la préoccupation première de Simone de Beauvoir, c'est justement parce que l'ouvrage ne vise pas à faire le récit d'une expérience personnelle toujours incomplète et biaisée, mais néanmoins rendue précieuse par le seul fait d'avoir été vécue ; bien au contraire, le récit de voyage beauvoirien cherche à présenter une perspective analytique, objective et vérifiable ; à l'auteur de *La Longue Marche*, reviendrait ainsi le privilège de dégager les grandes lignes de l'étude d'une réalité authentifiable. Ainsi, sous nos yeux, l'expérience du voyage se transforme-t-elle en matériau primaire d'une analyse qui se veut scientifique. Partant, la réalité vue et vécue est constamment évaluée en fonction de la qualité des renseignements qu'elle fournit : « En fait, la plupart des réalisations qu'on m'a montrées étaient intéressantes ; ma plus sérieuse critique porte sur les explications qu'on m'en a données. »⁷²²

➤ La rigueur de la méthode de recherche

C'est donc tout naturellement qu'après avoir décrit les limites de cette entreprise, qui acquiert progressivement les traits distinctifs d'une enquête de terrain, le discours de Simone de Beauvoir évolue vers une discussion des approches et des méthodes les plus efficaces pour saisir le sens même

⁷²⁰ *Ibid.*, p.12-13.

⁷²¹ Voici un de nombreux exemples de telles justifications : « Quand les visites étaient préparées, on ne nous le cachait pas ; chaque fois qu'on nous a montré une réalisation d'un caractère exceptionnel, on nous en a avertis ; nous sommes entrés dans des maisons à l'improviste. A Shanghai, à Canton entre autres, on nous a spontanément promenés dans des quartiers populeux et pauvres dont les équivalents sont pudiquement passés sous silence par les Guides Bleus des pays bourgeois. » (Cf. *Ibid.*, p.17.). D'autre part, Simone de Beauvoir tient exclusivement à prouver la complétude des sources utilisées pour écrire cette œuvre : « Quand une question qui nous intéresse demeure par trop obscure, il y a un moyen de l'élucider. « On va vous arranger une conférence », dit Tsai. Pour nous renseigner sur l'analphabétisme, sur le budget de l'Etat, nous nous sommes rendus au siège des relations culturelles qui occupe, dans le quartier des légations, un vaste hôtel particulier de style occidental. [...] » Cf. *Ibid.*, p.19.

⁷²² *Ibid.*, p.18.

de ce voyage. Le voyage, quant à lui, est de plus en plus clairement assimilé et réduit à une série de données issues de la perception, recueillies dans l'optique de l'analyse et de l'interprétation qui leur donnera sens *a posteriori* :

[...] je reconnais volontiers que le seul regard ne suffit pas à tout déceler d'un objet : j'ai néanmoins bien souvent éprouvé qu'il en livre quelque chose. Se promener dans une rue, c'est une expérience irrécusable, irremplaçable, qui en apprend plus long sur une ville que les plus ingénieuses hypothèses. Les élites, friandes d'arcanes secrets, oublient trop qu'il y a une réalité de l'apparence. Certes, tout fait demande à être interprété : pourquoi la vision empêcherait-elle de s'informer et de critiquer ?⁷²³

Or, à l'évidence, pour donner des résultats justes, la recherche doit être menée et décrite conformément à une certaine méthode, et de fait, la spontanéité qui gouverne l'expérience du voyage, le caractère incontrôlé, arbitraire, de ces visites, de ces randonnées, de ces conférences et promenades guidées, ne sauraient réellement satisfaire les exigences d'un sujet qui aspire à analyser une réalité dépassant l'expérience personnelle. Ainsi, malgré un emploi du temps très structuré et très organisé, cet ordre même reste-t-il perçu comme un agencement d'événements purement chronologique et, partant, toujours marqué au sceau du fortuit et du futile ; pour la tâche analytique que Simone de Beauvoir s'est assignée, une autre forme d'organisation fait continuellement défaut :

Deux ou trois fois par jour, nous montons dans une de ces autos, accompagnés de Tsai. Il a trente ans, des lunettes, l'air très jeune et sympathique, mais il est très réservé. A neuf heures, chaque matin, à deux heures chaque après-midi il téléphone du hall : « Je suis prêt. » Il nous emmène voir des temples, des palais, des parcs, ou bien des coopératives d'artisans, des universités, des hôpitaux, selon un programme établi en haut lieu. Nous sommes libres vers cinq heures. Les inconvénients de cette organisation sautent aux yeux. [...] Quant à la méthode adoptée, il est certains de ses défauts que j'ai appris à supporter avec patience.⁷²⁴

C'est pourquoi la tâche d'introduire un ordre logique dans une expérience vécue (voire subie) « telle quelle », dans sa forme brute et arbitraire, revient-elle à l'écriture d'un « récit de voyage » où les liens structuraux et causaux doivent être consciencieusement reconstitués. Dans cette démarche analytique qu'entreprend Simone de Beauvoir, la part du hasard doit donc être réduite au strict minimum. Partant, il devient rapidement nécessaire d'établir clairement les règles d'un tel récit, et d'en fixer les normes d'objectivité ; c'est précisément ce qui amène Simone de Beauvoir à noter, par exemple : « Je vais d'ailleurs indiquer avec précision dans quelles conditions ce témoignage a été établi. »⁷²⁵ On se leurrerait toutefois à espérer que cette déclaration donne enfin lieu à ce que le lecteur de récits de voyages traditionnels attendrait, à savoir la description des conditions particulières et singulières du voyage effectué par Simone de Beauvoir à l'automne 1955. Certes, comme elle l'a annoncé, Simone de Beauvoir entreprend dans la foulée de nous fournir des indications détaillées sur son odyssée chinoise. Néanmoins, le lecteur attentif découvrira rapidement que la présentation de ces données, censées être concrètes et personnelles, obéit en réalité rigoureusement aux principes de la description de la « situation » du sujet dans l'ontologie sartrienne !

⁷²³ *Ibid.*, p.13.

⁷²⁴ *Ibid.*, p.16-17.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.13.

➤ La situation du sujet : foyer de perception et d'observation

En effet, selon Sartre, le point de vue et les partis-pris d'un individu particulier dépendent de sa facticité corporelle singulière, mais historiquement, géographiquement et socialement située. Dans *L'Être et le néant*⁷²⁶, il décèle ainsi les cinq structures majeures de la situation du sujet : sa place, son histoire, ses entours, l'expérience de la solidarité (son prochain) et de la finitude (sa mort). Or, au fil de *La Longue Marche*, on découvre avec étonnement que les « indications précises » promises par Simone de Beauvoir ne visent en fait qu'à mettre en évidence la « situation », au sens sartrien, de la chercheuse : elle décrit en effet tour à tour son hôtel (poste d'observation définissant l'angle de vue), ses attentes concernant ce voyage (cadre psychique et émotionnel de l'expérience), son entourage immédiat (sources d'informations), ses affinités et sentiments de sympathie ou d'empathie (données subjectives susceptibles de modifier les informations reçues) et, finalement, sa conscience des limites de l'entreprise (lacunes inhérentes à tout point de vue personnel), le tout en pleine conformité avec les exigences de l'ontologie phénoménologique de Sartre.

Faute de pouvoir développer ici une analyse plus étendue de l'œuvre, nous nous bornerons à prendre une des cinq structures sartriennes pour illustrer les modalités de son fonctionnement dans le récit de « voyage » de la femme-écrivain. En effet, à regarder de plus près le système de personnages qui anime le texte, force est de constater qu'au cours de sa tournée, l'étrange voyageuse que semble avoir été Simone de Beauvoir, si elle semble avoir croisé une multitude d'informateurs plus ou moins compétents, ne fait mention d'aucun compagnon de route, ni d'aucune autre relation ou connaissance personnelle. De fait, la section consacrée à l'entourage humain de la narratrice s'ouvre par une remarque définissant d'emblée la grille de présentation, pleinement assumée, qui s'appliquera à tous les personnages pouvant apparaître au fil des cinq cent pages du récit de son voyage en Chine : « D'autre part, nous avons fait des connaissances. Les conversations se sont multipliées et sont devenues plus intéressantes : je parlerai plus loin de mes différentes rencontres. Je veux seulement indiquer ici quels ont été entre la Chine et moi les habituels médiateurs. »⁷²⁷ Pour bien montrer que la narratrice s'en tient, avec constance, à cet angle de vue d'emblée annoncé, voici deux exemples largement significatifs du rôle de « médiateurs » et d'« informateurs » qui échoit dans ce texte aux compagnons de Simone de Beauvoir :

Tsai peu à peu s'est dégelé. Il a commencé à nous parler de lui, un matin où nous visitons l'Institut Polytechnique : avant la guerre, c'était une des grandes universités de Pékin, et il y a fait ses études supérieures. [...] Tsai m'a donné par la suite quantité de renseignements sur son budget et sur sa manière de vivre ; ses réflexions, ses réactions, m'ont aidée à comprendre ce qu'est un jeune citadin chinois d'aujourd'hui.

Au cours de notre voyage, de Moukden à Canton, nous avons été accompagnés par une romancière, Mme Cheng; elle a mon âge, elle a passé en France quinze ans de sa jeunesse et connaît sur le bout du doigt la littérature française ; dans le wagon-lit, le soir, avant de nous endormir, nous bavardions longuement et nous sommes devenues très intimes. Elle a été pour

⁷²⁶ Jean-Paul Sartre, « Liberté et facticité : la situation » dans Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, op.cit.

⁷²⁷ Simone de Beauvoir, *La Longue Marche : Essai sur la Chine*, op.cit., p.22.

moi un exemple typique à la fois de l'intellectuel chinois et de la femme chinoise de cette génération. D'une vive intelligence, très cultivée et remarquable observatrice, elle m'a fourni sur toutes sortes de sujets, de précieuses informations.⁷²⁸

Notons que la notion d'une « intimité » de la narratrice avec la romancière chinoise ne sert ici nullement à donner un tour personnel au récit, mais qu'elle est très explicitement convoquée, dans le cadre d'une série d'arguments, pour valider la qualité des informations obtenues par son biais. Ainsi, la singularité de ce texte de Simone de Beauvoir réside-t-elle dans l'accumulation continue et obsessionnelle de preuves venant appuyer la compétence de l'auteur à parler⁷²⁹ d'une expérience pourtant au départ purement autobiographique, de sa propre expérience d'un voyage en Chine. Ces tentatives permanentes de légitimer le propos, dans un genre et un domaine (le récit de voyage, l'expérience personnelle) où tout souci de justification est d'ordinaire *a priori* exclu, révèle, de la part de la femme-écrivain, un sentiment aigu de l'extrême fragilité de sa position, au moment où elle se lance dans une entreprise d'écriture qui touche à un sujet considéré particulièrement important et complexe par la société française des années 1950. Par surcompensation⁷³⁰, Simone de Beauvoir élimine donc de *La Longue Marche* toute trace de subjectivité personnelle qui aurait pu détourner l'attention du lecteur vers les « anecdotes superficielles », affaiblir la force de son raisonnement et diminuer la portée d'une entreprise littéraire qui, sous la plume de l'écrivain-femme, n'apparaît encore qu'à moitié légitime. Ainsi, à travers ce texte analytique, et de surcroît érudit, minutieux et exhaustif, c'est surtout à une certaine image d'elle-même, celle d'un écrivain « intellectuel », que la femme-écrivain semble aspirer. C'est pourquoi « Il est vain de prétendre décrire ce pays : il demande à être expliqué. »⁷³¹ Cette nécessité d'expliquer, en effet, ne manquera pas d'évoquer en creux la figure de l'auteur capable d'apporter les explications voulues, la figure d'une femme-écrivain dotée des compétences, du savoir, de la force d'esprit et de la perspicacité de jugement nécessaires à cette tâche.

➤ Deux faces de l'Orient : récits des voyageurs et études des voyageuses

L'obsession de précision et de véracité dans le récit de voyage chinois de Simone de Beauvoir tranche très nettement avec la désinvolture d'un Roland Barthes qui, revenant du Japon en 1970, commence son récit de voyage *L'Empire des signes* de la manière suivante :

Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou

⁷²⁸ *Ibid.*, p.23.

⁷²⁹ « Visites accompagnées et libres promenades, conférences, conversations, rencontres diverses, lectures, s'éclairant les unes par les autres m'ont finalement fourni un matériel important. Je ne m'en suis pas contentée. De retour à Paris, j'ai interrogé des spécialistes et lu nombre d'ouvrages. » Cf. *Ibid.*, p.25.

⁷³⁰ Pour plus d'information sur le phénomène de surcompensation et ses mécanismes, que l'on emprunte ici aux travaux d'Alfred Adler voir : Alfred Adler, *La Compensation psychique de l'état d'infériorité des organes suivi de Problème de l'homosexualité* / Avec la préface d'Herbert Schaffer, Paris, Payot, 1956 ; Alfred Adler, *Connaissance de l'homme : étude de caractérogénie individuelle*, Paris, Payot, 1990 ; Alfred Adler, *Superiority and Social Interest : a collection of later writings* / Edited by Heinz L. Ansbacher and Rowena R. Ansbacher, with a biographical essay by Carl Furtmüller and Adler bibliography, New-York – London, W. W. Norton, 1979.

⁷³¹ Simone de Beauvoir, *La Longue Marche : Essai sur la Chine*, *op.cit.*, p.29.

analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (*là-bas*) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former délibérément un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.⁷³²

Visiblement, l'auteur de ce récit n'a pas à se justifier : il occupe une position forte et assurée au sein du champ littéraire et intellectuel. N'ayant jamais, en tant que sujet écrivain, dû faire face au besoin de légitimer sa parole et d'en revendiquer l'importance, il ne lui est pas non plus nécessaire de transposer son récit dans une langue usuelle et reconnue. Tout au contraire, un tel sujet, sûr de sa force, cherche à se dépayser de la langue habituelle, à se démarquer de l'usage pour en ébranler et en reconstruire les fondations :

Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité ; connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre «réel» sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle, celle qui nous vient de nos pères et qui nous fait à notre tour, pères et propriétaires d'une culture que précisément l'histoire transforme en «nature».⁷³³

Apparemment, pour vouloir et pouvoir ainsi ébranler l'univers d'une langue, il faut d'abord, cet univers, le posséder, le dominer comme matière et moyen solides, ancrés, inébranlables de son propre discours. Les femmes-écrivains devront encore attendre deux générations pour que ce privilège de dénégarion leur soit, à elles aussi, ouvert, avec Julia Kristeva⁷³⁴ et Hélène Cixous, Monique Wittig et

⁷³² Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1993 (édition originale 1970), p.9.

⁷³³ *Ibid.*, p.13.

⁷³⁴ Une preuve remarquable de la transformation opérée une vingtaine d'années plus tard, au sein de la génération des petites-filles de nos auteurs, peut être apportée par un autre récit de voyage chinois. Il s'agit de *Des Chinoises* de Julia Kristeva, essai publié en 1974. Tout aussi analytique que le texte de Simone de Beauvoir, cet ouvrage atteste, pourtant, d'une autre disposition des forces. Sa composition en témoigne en premier lieu. En effet, *Des Chinoises* de Julia Kristeva est scindé en deux parties esquissant respectivement la position de l'auteur (première partie, « De ce côté-ci ») et celle de ses personnages (deuxième partie, « Femmes de Chine »). Pourtant, si la ligne de démarcation entre le sujet et l'objet de l'expérience analytique (et de la parole qui le conceptualise) est toute aussi nette chez Kristeva que chez Simone de Beauvoir, le sujet, la femme-écrivain Julia Kristeva ne prétend plus s'effacer au profit de l'entreprise analytique qu'elle mène. L'étude qu'elle propose au public n'implique plus l'effacement de la subjectivité personnelle pour rendre plus saillant le seul élément qui en reste, à savoir la force de l'esprit analytique de l'auteur. Ainsi, pour Kristeva, la réalité examinée devient un miroir qui revient et qui renvoie au sujet-analyste le reflet de sa propre image aperçue dans l'Autre : « Ce n'est pas mon but, et il est peut-être inutile d'essayer de cerner tout ce qui, dans la civilisation et la société moderne chinoises, détermine le regard innommable des paysans de Huxian qui, en fait, ne faisait rien d'autre que renvoyer le regard que moi j'avais pour eux sans oser le leur montrer, pétrie d'humanisme universaliste, de fraternalisme prolétarien et (pourquoi pas ?) de fausse civilité colonialiste. » (Cf. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, Des femmes, 1974, p.15.).

La confiance en soi et l'assurance de la légitimité de sa démarche permettent à Kristeva de laisser de côté le souci de justifier constamment l'objectivité et la validité scientifiques de son texte, ce qui lui autorise à afficher ouvertement son implication personnelle dans le sujet traité. L'engagement conscient de Simone de Beauvoir (« parler des autres, autant qu'ils sont étrangers et autres ») devient solidarité et parti pris personnels chez Kristeva (« parler pour les autres, autant qu'ils me renvoient quelque chose de moi-même »). Ainsi, dans le chapitre intitulé « Qui parle ? » elle s'efforce d'articuler ce point de superposition du sujet et de l'objet où se joue l'essor de sa parole : « Qui parle donc, face au regard des paysans de Huxian ? Qui ici n'en peut plus être une « femme morte » - mère judaïque, vierge chrétienne, Béatrice belle parce que défunte, voix sans corps, corps sans voix ; angoisse inaudible s'étouffant dans les rythmes des mots, les timbres des sons, les couleurs des images mais sans mots, sans sons, sans images ; hors du temps, hors du savoir ou bien, lorsque dans le temps et dans le savoir, coupée à jamais du bouleversement rythmé coloré qui strie le sommeil, la peau, les viscères ; socialisée et même révolutionnaire mais à perte de corps ; corps criant affolant mais à perte de temps ; coupée, abîmée : d'une part – plaisir aphasique de l'enfantement qui s'imagine participer aux cycles cosmiques, de l'autre - jouissance sous

Annie Leclerc ; pour la génération de Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar et Nathalie Sarraute, il faut encore avant tout se justifier, démarche qui se manifeste, dans *La Longue Marche* de Simone de Beauvoir, par des affirmations du type : « ils ont certes limité mon expérience ; je nie qu'ils lui aient ôté toute valeur ».

E. Le journalisme : comptes rendus, reportages, témoignages

Le cas de : L'Amérique au jour le jour (1948)

Dans la partie précédente de notre analyse, nous avons pu constater combien, dans la représentation de soi que nos trois femmes-écrivains mettent en œuvre après dix années de silence sur la scène littéraire, l'accent était mis sur l'intelligence (entendue ici surtout comme la faculté de juger et de raisonner). De fait, les textes non-littéraires rédigés à cette période tendent le plus souvent à mettre en avant l'érudition et la capacité d'analyse des auteurs-femmes, quitte à en faire l'unique trait de subjectivité auctoriale revendiqué à travers ces textes. Pourtant, notre analyse resterait incomplète si nous omettions de mentionner une autre manière de représenter la subjectivité des femmes-auteurs dans certains textes de la même période, à travers la figure d'un simple reporter ou d'un chroniqueur, rapportant des événements observés en témoin détaché et neutre. Sous cet angle de vue, la subjectivité de l'auteur se voit ainsi réduite à la main du scripteur enregistrant les « choses vues ». Parmi les nombreux textes mettant en jeu cette configuration particulière de la subjectivité auctoriale, nous ne considérerons ici, à titre d'exemple, qu'un seul ouvrage de Simone de Beauvoir, à savoir *L'Amérique au jour le jour*. Présenté comme le journal destiné à enregistrer les impressions d'un séjour américain de quatre mois à l'hiver et au printemps 1947, cet ouvrage nous permet en effet de dessiner un contrepoint intéressant à *La Longue Marche*, en ce qui concerne aussi bien la transposition, sur un mode objectivé, des formes traditionnelles de l'écriture de soi, que la question de la représentation de l'étranger et de l'autre dans les deux textes.

a) La fiction du journal

En effet, *L'Amérique au jour le jour* signe, dès les premiers mots, un pacte de lecture précis et univoque, en déclarant soumettre au lecteur la reconstitution du journal intime tenu par l'auteur de 25 janvier au 20 mai 1947, soit toute la durée de son séjour aux Etats-Unis, où Simone de Beauvoir avait été invitée à donner un cycle des conférences dans les universités américaines (elle avait été sollicitée en tant que représentante du mouvement existentialiste et membre de comité de rédaction des *Temps Modernes*) :

le poids symbolique d'une loi (paternelle, familiale, sociale, divine) dont elle est le support sacrifié, éclatante de gloire à condition de subir le déni sinon le meurtre du corps... ». (Cf. *Ibid.*, p.17.).

Par conséquent, à l'opposé de l'universalisme beauvoirien, chez Kristeva la reconnaissance d'une communauté d'expérience aboutit, paradoxalement, à la prise de conscience des différences entre « soi » et l'autre sur qui « je » écris : « D'abord, elles montrent que *les femmes* – ça n'existe pas. Qu'ou bien ça se dissout en autant de « cas particuliers » [...] ». Cf. *Ibid.*, p.18.

A défaut d'une étude qu'il serait présomptueux de tenter, je peux ici apporter un témoignage fidèle. Comme une expérience concrète enveloppe à la fois le sujet et l'objet, je n'ai pas cherché à m'éliminer de ce récit : il ne saurait être vrai qu'en tenant compte des circonstances singulières, personnelles, où chaque découverte s'est effectuée. C'est pourquoi j'ai adopté la forme d'un journal ; quoique rétrospectif, ce journal reconstitué à l'aide de quelques notes, de lettres et de souvenirs tout frais, est scrupuleusement exact. J'y ai respecté l'ordre chronologique de mes étonnements, de mes admirations, de mes indignations, mes hésitations, mes erreurs.⁷³⁵

De plus, et en toute connaissance de cause, Simone de Beauvoir affirme avoir respecté les deux règles principales qui s'imposent à tout diariste, à savoir la spontanéité d'écriture et la fidélité à la réalité vécue⁷³⁶ : « Aucun choix n'a présidé à l'élaboration de cette histoire : c'est l'histoire de ce qui m'est arrivé, ni plus ni moins. Voilà ce que j'ai vu et comment je l'ai vu ; je n'ai pas essayé d'en dire davantage. »⁷³⁷ L'on s'aperçoit très vite, toutefois, que la réalité visée par Simone de Beauvoir n'a pas grand chose à voir avec l'image subjective d'un pays découvert à travers une expérience personnelle. Bien au contraire, l'écriture de ce journal s'efforce de toucher à la plénitude et à la véracité d'un phénomène objectif, qu'il s'agit alors de recréer le plus fidèlement possible. Cette image véridique et complète de l'Amérique est l'arrière-plan implicite sur lequel se dessine le récit de l'expérience autobiographique de Simone de Beauvoir dans ce pays : « J'ai passé quatre mois en Amérique : c'est peu ; en outre j'ai voyagé pour mon plaisir et au hasard des occasions ; il y a d'immenses zones du nouveau monde sur lesquelles je n'ai pas eu la moindre échappée ; en particulier j'ai traversé ce grand pays industriel sans visiter ses usines, sans voir ses réalisations techniques, sans entrer en contact avec la classe ouvrière. Je n'ai pas pénétré non plus dans les hautes sphères où s'élaborent la politique et l'économie des U.S.A. »⁷³⁸ Ainsi, paradoxalement, au lieu de proposer au lecteur un tableau de surabondance (d'impressions, de souvenirs, etc.), l'expérience vécue est repensée en termes d'insuffisances et de lacunes, de choses non vues et non goûtées. La conscience aiguë de ce manque se traduit par le souci de restituer et de commenter le plus pleinement et le plus exactement possible la part de réalité néanmoins aperçue.

En dépit de sa forme de « journal », ce n'est donc pas la perspective de l'expérience autobiographique que ce texte déploie de façon privilégiée, et ce choix d'écriture se laisse percevoir sur quatre principaux plans du récit beauvoirien :

➤ Le rapport de forces renversé entre le sujet et l'objet du discours

Suivant la logique d'une tournée universitaire, les déplacements géographiques de Simone de Beauvoir deviennent rapidement un principe structurant de son journal. Pourtant, si en réalité ces

⁷³⁵ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, op.cit., p.9-10.

⁷³⁶ Pour plus d'informations sur des traits génériques propres aux journaux intimes voir : Alex Aronson, *Studies in Twentieth-Century Diaries : The Concealed Self*, New-York, The Edwin Mellen Press, 1991 ; *Autobiographie, journal intime et psychanalyse* / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Anne Clancier et Anne Roche, Paris, Economica Anthropos, 2005 ; Pierre Pachet, *Les baromètres de l'âme : naissance du journal intime*, Paris, Hachette, 2001 ; Izabella Badiu, *Métamorphoses de l'écriture diariste à l'âge contemporain : Julien Green, Albert Cohen, Claude Roy, N. Steinhardt, I. D. Sirbu*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005 ; Jean-Manuel Morvilliers, *Le journal d'exploration*, Saint-Denis, AISF, 2005.

⁷³⁷ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, op.cit., p.10.

⁷³⁸ *Ibid.*, p.10.

voyages à l'intérieur du pays font partie d'une seule et même mission de l'écrivain aux Etats-Unis (il s'agissait de faire connaître et dans la mesure du possible de promouvoir l'existentialisme auprès des élites intellectuelles américaines), *L'Amérique au jour le jour* ne garde aucune trace de cette ligne directrice de son séjour, ni de son influence sur la réalité vécue. En effet, dans le journal beauvoirien, ce n'est pas la conscience ni la vision personnelle de l'auteur qui dominant le déploiement du récit. Le rapport de forces entre le sujet et l'objet s'y trouve ainsi inversé : l'auteur ne fait en quelque sorte qu'obéir aux vues changeantes qu'il perçoit à travers sa fenêtre, et se fait simple commentateur des endroits visités. Ainsi, toute une série de chapitres (ou plutôt d'entrées du journal, couvrant à chaque fois une seule et même journée) se transforment-ils en véritables articles de guide *Michelin*, s'ouvrant sur un nom de lieu pour en décrire ensuite les plus importantes curiosités. De fait, pour se convaincre que l'auteur semble vouloir se soumettre entièrement à l'endroit décrit, et ramener son propre rôle à celui d'un simple scribe enregistrant consciencieusement les choses vues, il nous suffira de citer les premières lignes de quatre entrées consécutives :

4 avril

On m'avait dit : « Il faut voir Charleston et ses jardins. » Nous y sommes arrivées hier soir à la nuit [...] (p.343)

5 avril

Nous avons dormi à Raleigh et nous montons vers Richmond, capitale de la Virginie qui fut pendant la guerre de Sécession la capitale de la confédération sudiste. La route fut un chemin de guerre, et comme les *trails* du Far West elle nous raconte son histoire [...] (p.347)

6 avril

Williamsburg est une des plus tristes mystifications dont j'aie jamais été victime ; par comparaison, Carcassonne et le château du Haut Kœnigsbourg ont un émouvant parfum d'authenticité. Quand nous y sommes arrivées [...] (p.349)

7 avril

New York. Un porteur noir à casquette rouge prend nos valises et nous remet [...] (p.351)

Il est manifeste qu'ici la subjectivité auctoriale s'efface pour laisser l'avant-scène du journal à un témoignage qui se veut le plus complet et le plus précis des phénomènes observés.

➤ Les personnages et l'intrigue

De fait, ce ne sont pas tant des personnages que des modèles exemplaires ou des figures-types qui habitent les quelques cinq cents pages de ce livre, de même que ce ne sont jamais des événements singuliers, mais plutôt des tendances générales, qui y prennent place. La description du concert de Sydney Bechet, auquel Simone de Beauvoir a assisté à New York le soir du 11 avril, nous en fournit un très bon exemple. L'énonciation, en effet, s'y restreint à des formulations impersonnelles, recourant notamment au pluriel générique et aux pronoms indéfinis :

Que les Américains blancs comprennent de moins en moins le jazz, c'est évident. Ils n'en font pas du tout, comme je le croyais, leur pâture quotidienne. Il y a ici une institution redoutable qui s'appelle « Music by Musak » et qui débite de la musique à qui en fait la commande, à n'importe quelle heure de la journée ; ils ont plusieurs espèces de programme [...] L'Américain quand il mange, travaille, se repose, à tout instant de sa journée, et même en taxi grâce à la radio baigne dans la musique : il y en a qui vont jusqu'à transporter à la main des radios portatif dont le prix est dérisoire. Mais ce qu'on lui sert ce n'est jamais du jazz : c'est du Sinatra ou du Bing Crosby, ce sont ces mélodies sucrées qu'on appelle *sweet music* et qui sont [...] Quand on compare Bechet, ou les petits orchestres de New Orléans, ou les vieux disques d'Armstrong et Bessie

Smith avec le jazz qui est en vogue aujourd'hui, on se rend compte que les Américains ont peu à peu vidé cette musique brûlante de tout son contenu humain et sensible.⁷³⁹

De la sorte, la subjectivité auctoriale de la femme-écrivain se réduit en fin de compte au regard qu'elle promène sur la réalité environnante pour en enregistrer les manifestations les plus saillantes. Ce regard panoramique détermine le caractère générique et parfois sommaire de ses « impressions », évitant à Simone de Beauvoir d'entrer en contact direct avec les choses qu'elle préfère observer de loin. Ce choix de garder ses distances marque nettement le refus du sujet-scripteur de se constituer en un « je » singulier qui soit le jouet d'expériences vécues.

➤ Le « je » et le « moi » de la narratrice

Par conséquent, le « je » autobiographique qui hante les pages du journal beauvoirien ne recèle le plus souvent aucun « moi » particulier, c'est-à-dire aucune subjectivité définie : il s'agit d'une sorte de « je » instrumental et accessoire. Les événements et les expériences qu'il vit ne sont au fond que des prétextes pour soumettre au public des réflexions ou des conclusions de portée générale à propos de phénomènes aperçus, comme si une femme-écrivain ne pouvait guère se permettre d'exprimer ses opinions autrement qu'en légitimant son discours par un cadre d'événements réels « vus » et « vécus ». La mise en œuvre de ce « je » purement instrumental peut être illustrée, par exemple, par l'épisode de la soirée passée avec des étudiants d'Harvard à l'issue de la dernière conférence de Simone de Beauvoir aux Etats-Unis, moment dont elle profite pour résumer les connaissances acquises au sujet de l'enseignement supérieur en Amérique du Nord :

Nous nous asseyons dans une grande salle enfumée où un public populaire danse au son d'un mauvais orchestre. Et tout en buvant de la bière, nous causons tard dans la nuit. Je pense que c'est mon dernier entretien avec des étudiants et je vais essayer de réunir mes impressions sur la vie universitaire en Amérique.

Il y a deux espèces d'universités aux U.S.A. Les unes, qui sont financées par l'État [ici suit l'essai de cinq pages sur les particularités d'universités américaines] »⁷⁴⁰

Au cours de cette discussion avec les étudiants d'Harvard, Simone de Beauvoir se souvient ainsi d'une question posée par l'un d'eux après sa conférence, et s'en sert assurément de point de départ pour déployer sept autres pages de réflexions sur le rôle de l'opinion publique en Amérique, et ainsi de suite. Le texte beauvoirien fonctionne ici comme un assortiment de poupées russes : les prétextes autobiographiques s'emboîtent les uns dans les autres, s'enchaînent et se succèdent pour laisser en fin de compte libre cours au discours direct de la femme-écrivain ; discours qui, parce qu'il se voit relégué, en apparence, au rang d'une simple digression commise « à l'occasion » d'un événement vécu qui lui sert de prétexte, y trouve la possibilité de se déployer en toute légitimité. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de voir la part importante prise par la discussion de sujets sociaux et politiques dans le journal de la femme-écrivain, tendance qui va pourtant à l'encontre du principe

⁷³⁹ *Ibid.*, p.367-368.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p.420-421.

même de ce genre réputé « privé ». Les spécialistes du genre du « journal » s'accordent en effet de façon unanime sur la dimension « intérieure », « intime » de ce type d'écrits :

Le diariste, même s'il est très au fait de la vie politique, la relègue en dehors du journal qui lui semble le refuge de son intériorité. [...] Le moi ne trouve sa dimension que par un repliement sur lui-même, que par un écart par rapport au monde. L'homme le plus intérieur, le plus intime, c'est l'homme de la vie privée ; l'homme politique, *a contrario*, c'est l'homme extérieur, l'homme de la dispersion. Le diariste croit se concentrer et atteindre au meilleur de lui-même lorsqu'il coupe les ponts avec le « monde ». ⁷⁴¹

Pour autant, ne serait-il pas possible que ce constat se vérifie avant tout pour les journaux d'auteurs masculins ? Sujet qui jouit dans la société ou le monde des lettres d'une position forte et assurée, *le* diariste fait du journal le dépôt d'actes, d'expériences, de sentiments et de pensées privés, c'est-à-dire de tout ce qui n'a pas été utilisé/sollicité dans les aspects publics de sa vie. En revanche, du point de vue de *la* diariste, sujet en position faible et incertaine dans la France de l'époque, c'est justement l'extériorité et le regard sur le « monde » qui représentent pour elle, sinon la meilleure part d'elle-même, tout au moins la part la plus méritoire et la plus digne d'attention. Pour le dire autrement, dans l'un et l'autre cas, le journal présente ceci de commun qu'il est conçu à l'origine pour servir d'abri et de refuge à la part du soi qui est la moins sollicitée par la société, par le collectif, et partant, qui est perçue comme le noyau essentiel de la personnalité en dehors de la *persona*, de la face sociale du ou de la diariste. Simplement, pour des sujets en situation différente, ce n'est pas la même part de soi qui trouve abri dans le journal : en effet, pour des sujets au statut social et littéraire assuré (les diaristes masculins), cette part laissée au journal pouvait coïncider en gros avec le for intérieur, tandis que pour les femmes-écrivains, la part de soi qui devait être ainsi mise à l'abri et préservée par écrit comprenait également leurs activités et leurs intérêts sociaux, politiques et intellectuels qui n'avaient pu trouver à se réaliser sous d'autres formes. C'est pourquoi le journal beauvoirien devient, presque par définition, un journal extime bien plus qu'intime.

➤ La part de l'intime

L'intime n'en est néanmoins pas absent ; la part qui incombe à l'intime dans le journal de Simone de Beauvoir pouvant être notamment illustrée par la place réservée à Nelson Algren, personnage clef de ce séjour aux Etats-Unis. L'écrivain américain, rencontré à Chicago, allait devenir par la suite une de plus longues et profondes relations amoureuses de Simone de Beauvoir, son correspondant et confident privilégié durant plus de quinze ans (1947-1964). Bien que totalement inconnu en France et désigné seulement par ses initiales dans le livre, le personnage, ainsi que tous les épisodes qui le concernent, fait l'objet d'une forme d'autocensure extrêmement méticuleuse et constante. En schématisant, on pourrait distinguer dans *L'Amérique au jour le jour* trois stratégies principales pour relater les événements qui impliquent Nelson Algren :

⁷⁴¹ Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p.64-65.

- Tout d'abord, le personnage de N.A. peut être traité comme la majorité des personnages de ce récit, c'est à dire comme un objet d'observation permettant d'élaborer un archétype ou d'isoler à travers lui une tendance générale caractéristique d'un groupe, d'une classe sociale, d'une région ou de la nation américaine toute entière. Ainsi, l'arrivée de Nelson à New York pour un rendez-vous amoureux trouve sa seule trace textuelle dans les réflexions de Simone de Beauvoir sur les différences entre les habitants de Chicago et les new-yorkais :

Aujourd'hui, je vais me promener avec N. A. qui est venu à New York pour affaires ; il a traversé la ville quand il est parti pour la France comme G. L. et à son retour ; mais il ne la connaît pas. Les intellectuels, les gens de conditions modestes voyagent très peu : un Chicagoen passe sa vie à Chicago ; bien des gens de Brooklyn n'ont jamais vu Manhattan. Je suis amusée de voir N. A. découvrir New York avec ses yeux d'homme de Chicago. [...] Il s'arrête devant le tailleur pour obèses, devant la boutique des tatouages et devant celle où l'on répare les yeux au beurre noir : il n'y a pas à Chicago ce côté « Opéra des yeux ». ⁷⁴²

- D'autre part, l'auteur substitue parfois au personnage de Nelson Algren une synecdoque qui l'évoque sans pour autant le nommer. Dans ce cas, le travail de censure se laisse toutefois deviner à travers de longues paraphrases qui cherchent à dissimuler les nombreuses ellipses du journal, mais sans parvenir tout à fait à restituer la pleine cohérence à ce texte rongé de silences et de réticences forcées. Prenons, par exemple, ces adieux déchirants adressés à Chicago, ville natale et résidence principale de Nelson, qui devient dans le journal de Simone de Beauvoir une des synecdoques suppléant à son nom :

Je regretterai Chicago. Je ne l'ai pas du tout vu de la même manière que New York et cela me rend impossible toute comparaison. Au lieu de chercher à connaître beaucoup de gens, beaucoup d'endroits, j'ai préféré profiter des amitiés qui me permettaient d'en approfondir un des aspects. Mon expérience a été très limitée. Je ne suis pas retournée dans les « beaux quartiers » entrevus à mon premier passage ; je n'ai pas mis les pieds dans les *night-clubs* élégants, je n'ai pas pris contact avec l'Université qui est une des plus intéressantes, m'a-t-on dit. Mais du fait que j'ai choisi avec parti pris un point de vue, j'ai eu avec cette ville une familiarité que je n'ai jamais su établir avec New York. [Les italiques accentuant le « un » appartiennent à Simone de Beauvoir.] ⁷⁴³

- Finalement, le personnage peut tout simplement disparaître, c'est-à-dire être coupé du récit, ce qui rompt sa cohérence narrative et crée des lacunes et des béances de sens manifestes. Ainsi, par exemple, le chapitre consacré à la journée du 5 mai : deux jours avant la date de départ prévue (elle serait, pourtant, déplacée de dix jours, que Simone de Beauvoir allait passer avec Nelson à New York), alors que la prolongation de son séjour à New York n'était pas encore décidée, Simone de Beauvoir décrit le terrible état de désarroi et de déchirement dans lequel elle se trouve à l'idée de quitter l'« Amérique ». La véritable raison de cet affolement n'étant jamais mentionnée, cela crée une ambiance neurasthénique qui reste impossible à expliquer à partir du seul contexte tel qu'il nous est donné à voir (tout au long du récit, dominait en effet jusque là un sentiment de satisfaction d'avoir bien profité de ce séjour américain et d'avoir brillamment rempli sa mission d'origine) :

Je dois partir à la fin de la semaine ; à peine commençais-je à me sentir installée dans New York qu'il va falloir m'en aller. Cette idée me donne la fièvre ; je mets les bouchées doubles ; je ne dors

⁷⁴² Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, op.cit., p.442.

⁷⁴³ *Ibid.*, p.523.

plus du tout. Comme l'angoisse du départ me noue gorge, qu'il m'est plus facile de boire que de manger, je vis dans un demi-rêve ; et peut-être les fumées de marijuana se sont-elles insidieusement glissées dans mon sang. J'ai eu de temps en temps au cours de ce voyage des moments de fatigue ou de désarroi : mais jamais je n'ai agi d'une manière aussi désadaptée qu'aujourd'hui.⁷⁴⁴

Visiblement décalées et incohérentes à l'aune de l'ensemble d'un texte par ailleurs d'un dynamisme et d'un optimisme sans faille, les pages du journal anticipant le départ ne sauraient être comprises qu'à la lumière de *La Force des choses*, où la source du malaise est finalement nommée : « De toute façon la peine et le plaisir d'écrire n'auraient pas suffi à calmer le souvenir de mes dernières journées en Amérique. Il n'était pas impossible de retourner à Chicago puisque, à présent, la question d'argent ne se posait pas ; mais ne valait-il pas mieux renoncer ? Je me le demandais avec une anxiété qui touchait à l'égarement. Pour me rasséréner, je prenais de l'orthédrine [...] ».⁷⁴⁵

Parfois, les béances qui résultent des ratures apportées au texte du journal se laissent voir d'une manière vraiment éclatante. Tel est le cas de cet épisode où Simone, à la veille de son départ, attend un appel téléphonique important de la part de Nelson. Encore à moitié endormie, elle raccroche tout de suite, ayant cru entendre la voix d'un de ses connaissances qui l'importunait souvent à l'époque :

Dix minutes plus tard, nouvelle sonnerie ; la voix de M. sonne gaiement à mes oreilles : « Je vous réveille ? » J'ai un coup au cœur : ce n'est pas à lui que j'ai répondu tout à l'heure ! A qui était-ce ? Je me creuse la tête en vain, je ne peux même pas m'excuser ; et c'était peut-être quelqu'un pour qui j'avais beaucoup de sympathie : comment se sera-t-il expliqué ma froideur ? Le remords me poursuit toute la matinée.⁷⁴⁶

Ailleurs, les éléments censurés et refoulés reviennent sous forme de transpositions métaphoriques. Ainsi n'est-il pas fortuit que le dernier endroit visité et décrit par Simone de Beauvoir dans cet état d'agitation désespérée la veille du départ, soit précisément les abattoirs de la ville de New-York. Travaillée par la conscience de l'inévitable séparation et rupture avec Nelson, Simone de Beauvoir mêle les impressions de cette visite au déchirement intérieur qu'elle éprouve, ce qui l'amène, dans les pages finales de *L'Amérique au jour le jour*, à peindre en de vastes passages la tragédie qui lui semble alors résumer le véritable destin des hommes, condamnés à s'infliger blessure sur blessure : « Cette colossale boucherie, c'est la tragédie visible ; elle n'est que le symbole d'une autre tragédie plus cruelle, plus surnoise. Pour vivre, l'homme pompe des vies étrangères : mais c'est aussi de celle de ses semblables qu'il se nourrit. »⁷⁴⁷ En termes psychanalytiques, on dirait que la vision entrevue des abattoirs fonctionne ici comme la condensation métaphorique imagée d'un contenu psychique retenu au seuil de l'expression verbale.

b) *La chroniqueuse et son double*

Si Simone de Beauvoir persiste à mutiler ainsi le texte autobiographique, et si elle choisit d'en retirer principalement les scènes qui se rapportent à l'être aimé, cette démarche de censure semble

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p.463-464.

⁷⁴⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de choses*, *op.cit.*, p.143.

⁷⁴⁶ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, *op.cit.*, p.464.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p.520.

relever, bien plus que de d'une simple discrétion ou d'un souci d'anonymat qui ne lui sont guère habituels, d'un choix délibéré face à certaines contraintes inhérentes au genre même du journal. En effet, les journaux féminins, plus spécifiquement, sont souvent prisonniers d'une structure fermée, toute entière centrée sur la personne de l'être aimé, à tel point qu'un tel repli amoureux s'inscrit presque inévitablement, de par l'histoire même de ce genre littéraire, dans l'horizon d'attente du lecteur :

Les femmes se sont mises très tôt à tenir leur journal. On peut voir dans cette pratique le moyen pour elles de s'exercer à l'écriture, sans avoir à craindre l'affrontement avec un public. Il en est du journal, comme de la correspondance : pendant longtemps et pour beaucoup de femmes, ce fut le seul moyen d'expression possible. Aussi, à côté de Mme de Staël ou de George Sand, il faudrait évoquer toute une panathénée de femmes moins illustres ou du moins qui durent leur illustration à un homme de leur famille : mari, fils, ou même cousin. [...] Les journaux féminins réussissent ce paradoxe d'être souvent en référence permanente à d'autres êtres, tandis que le journal masculin est habituellement une quintessence d'égoïsme. Cela s'explique, bien évidemment, par des raisons historiques, à une époque où le moi féminin n'a pas vraiment encore conquis droit de cité.⁷⁴⁸

Il semble donc que Simone de Beauvoir, dans *L'Amérique au jour le jour*, réagisse à cette image d'une subjectivité féminine dépendante de la figure masculine, image véhiculée notamment par les journaux intimes. Pour se prémunir d'une telle interprétation de son propre texte, elle en efface donc presque intégralement le personnage de N.A. En outre, et très ostensiblement, Simone de Beauvoir laisse son ouvrage se clore sur une représentation de soi extrêmement révélatrice de l'objectif visé par l'auteur-femme à travers un tel texte. En effet, le journal s'achève sur l'image d'une femme seule, indépendante et sûre d'elle, qui survole l'Atlantique en faisant un bilan intellectuel extrêmement lucide de la civilisation américaine, et de ses conséquences pour la France et l'Europe. L'on relèvera aisément, dans ce passage final, un dédoublement de l'auteur-narratrice qui se soumet à l'introspection, de sorte qu'il y a en elle en quelque sorte deux sujets, un sujet qui éprouve les sentiments, et cet autre qui en analyse le sens et en découvre les raisons :

Si en repensant à toutes ces choses je formule à nouveau tant de critiques, pourquoi malgré tout m'est-il si douloureux de partir ? C'est que d'abord on pourrait formuler contre notre civilisation européenne, contre la civilisation française que je vais retrouver, d'autres critiques différentes mais aussi déprimantes. Nous avons d'autres façons que les Américains d'être malheureux, d'être inauthentiques, voilà tout : les jugements que j'ai portés sur eux au cours de ce voyage ne s'accompagnent d'aucun sentiment de supériorité. Je vois leurs manques, je n'oublie pas les nôtres. Et à travers ce que j'en aime et ce que j'en déteste, il y a dans ce pays quelque chose de fascinant : c'est l'énormité des chances et des risques qu'il court aujourd'hui et le monde avec lui. [...] Oui, je crois que c'est là ce qui m'émeut si fort au moment du départ : c'est ici un des points du monde où se joue l'avenir de l'homme. Aimer l'Amérique, ne pas l'aimer : ces mots n'ont pas de sens.⁷⁴⁹

Ce dédoublement analytique du sujet face à l'expérience vécue est d'autant plus spectaculaire lorsque l'on sait qu'en réalité, au moment du départ décrit dans le passage ci-dessus, Simone de Beauvoir pleurait en rédigeant une lettre à Nelson Algren, postée dès l'atterrissage. Les archives de son correspondant américain en ont gardé la trace :

J'étais étourdie, pas même capable de pleurer à ce moment-là, juste étourdie. Puis l'avion a décollé. J'aime les avions, lorsqu'on a atteint un certain degré d'émotion c'est le seul mode de

⁷⁴⁸ Béatrice Didier, *Le journal intime, op.cit.*, p.40-41.

⁷⁴⁹ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour, op.cit.*, p.534-535.

transport qui s'harmonise avec l'état du cœur, je trouve. L'avion, l'amour, le ciel, la tristesse et l'espoir formaient un tout. [...] Quand vous regagnerez notre petit foyer, je serai là, cachée sous le lit et partout. Désormais je serai toujours avec vous, dans les rues tristes de Chicago, sous le métro aérien, dans la chambre solitaire, je serai avec vous comme une épouse aimante avec son mari bien-aimé. Nous n'aurons pas de réveil car ce n'était pas un rêve ; c'est une merveilleuse histoire réelle qui ne fait que commencer. Je vous sens avec moi, là où j'irai vous irez, non votre seul regard, vous tout entier. Je vous aime, il n'y a rien d'autre à ajouter.⁷⁵⁰

Du point de vue de Simone de Beauvoir, une réécriture aussi radicale de l'épisode vécu doit à l'évidence avoir en vue un objectif bien précis : il s'agit ici, en premier lieu, d'une volonté affirmée de faire évoluer le mode de représentation de soi à l'œuvre dans le journal d'une femme-écrivain. Ainsi, l'image du sujet rationnel, analysant de sang-froid sa situation et réfléchissant sur les événements vécus, vient remplacer cette autre figure, plus traditionnelle, de la subjectivité de l'auteur féminin : celle de l'âme sensible en proie à des élans émotionnels violents et difficiles à maîtriser. En effet, en substituant de façon presque absolue la raison à la sensibilité, Simone de Beauvoir se met en scène dans une opposition marquée avec ses prédécesseurs féminins dans le champ littéraire, et plus particulièrement avec ces femmes-diaristes dont les journaux sont traditionnellement regardés comme le jaillissement spontané d'une forme de parole naturelle, comme la manifestation d'une expressivité (et surtout d'une émotivité) primordiale, à l'image du cri.⁷⁵¹ La mutilation de l'écriture de soi ainsi imposée au journal de la femme-écrivain peut éclairer les réserves dont Simone de Beauvoir, dès la rédaction même de *L'Amérique au jour le jour*, faisait part à Sartre, à savoir l'impression d'une certaine inauthenticité, d'une certaine insuffisance de ce texte :

Malgré les douceurs de l'été naissant, je passai deux mois pénibles. Sur le moment j'avais bien encaissé, après celui des *Bouches inutiles*, l'échec de mon dernier roman ; mais sourdement il m'attristait. Je ne progressais plus, je stagnais. Je n'avais pas pu me résoudre à me détacher de l'Amérique, je tentai de prolonger mon voyage par un livre ; je n'avais pas pris de notes : de longues lettres à Sartre, quelques rendez-vous inscrits sur un agenda, aidèrent ma mémoire. Ce reportage m'intéressait ; mais pas plus que mon essai sur la femme - provisoirement abandonné - il ne me donnait ce que j'avais jusqu'alors demandé à la littérature : l'impression à la fois de me risquer et de me dépasser, une joie presque religieuse. « Je fais un travail de marmotte », disais-je à Sartre.⁷⁵²

Simone de Beauvoir fait ici une allusion transparente à Michel Leiris et à sa conception d'une littérature qui doit avant tout, à travers des révélations difficiles et parfois déplaisantes, exposer l'auteur aux plus grands risques, et conférer ainsi une dimension de profonde authenticité à ce qui risquerait autrement de n'être qu'un jeu gratuit et anodin avec les mots.⁷⁵³ Ce rappel d'enjeux d'écriture ouvertement autobiographiques révèle ici, sans la moindre équivoque, la source du mécontentement, de la frustration de l'écrivain : en se soumettant aux règles du champ littéraire

⁷⁵⁰ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique, 1947-1964*, op.cit., p.17.

⁷⁵¹ Voir à ce sujet : Verena von der Heyden-Rynsch, *Ecrire la vie : trois siècles de journaux intimes féminins*, Paris, Gallimard, 1998.

⁷⁵² Simone de Beauvoir, *La Force de choses*, op.cit., p.142-143.

⁷⁵³ « [...] je distingue, en littérature, une sorte de genre pour moi majeur (qui comprendrait les œuvres où la corne est présente, sous une forme ou sous une autre : risque direct assumé par l'auteur soit d'une confession soit d'un écrit au contenu subversif, façon dont la condition humaine est regardée, en face ou « prise par les cornes », conception de la vie engageant son tenant vis-à-vis des autres hommes, attitude devant les choses telle que l'humour ou la folie, parti pris de se faire le résonateur des grands thèmes du tragique humain) ». Cf. Michel Leiris, *L'Age d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1973 (édition initiale 1939), p.20-21.

d'alors, elle avait du éliminer de son écriture toute trace repérable de sa subjectivité personnelle, mais elle avait perdu de vue du même coup la « corne du taureau », pour reprendre l'expression de Michel Leiris, c'est-à-dire cette mise en danger de soi qui donnait sens et importance à l'entreprise de l'artiste.

F. Les ouvrages d'histoire culturelle et politique : l'Histoire comme agent

a) *Les témoins de l'Histoire*

Les Juifs sous l'occupation (1945), *De Dostoïevski à Kafka* (1947)

Si Simone de Beauvoir se fait volontiers reporter du temps présent, Nathalie Sarraute et Marguerite Yourcenar préfèrent, quant à elles, s'établir dans le rôle de chroniqueuses du passé. Pourtant, indépendamment du choix de l'objet d'étude (passé ou présent), toutes trois adoptent ainsi une posture similaire, celle d'un témoin-scripteur, non impliqué dans les événements, qui donne à voir une Histoire factuelle. Loin d'être perçue comme leur construction subjective, à travers une vision ou une représentation toujours éminemment personnelle du passé, l'Histoire revêt chez ces femmes-écrivains une réalité matérielle et objective indiscutable.⁷⁵⁴ Aussi, la transcription qu'elles font de cette Histoire doit-elle puiser sa légitimité dans un style d'écriture purement documentaire.

Le cas extrême d'un tel positionnement de la femme-écrivain nous semble bien représenté par *Les Juifs sous l'occupation*, un recueil de témoignages rassemblés et retranscrits par un groupe des personnes directement concernées par les faits, sous la direction de Raymond Sarraute, le mari de l'écrivain.⁷⁵⁵ En prenant part à la rédaction de ce volume, Nathalie Sarraute accomplit en effet un geste radical de retrait, en ne donnant pas voix à sa propre parole, à son propre témoignage sur un sujet qui la touche pourtant directement. Renonçant donc à témoigner en nom propre, mais présidant à la mise en forme des souvenirs d'autres victimes du régime nazi, Nathalie Sarraute accède ainsi à une forme d'énonciation indirecte, où elle assume et partage pleinement les implications d'ordre plus général inhérentes à ce genre d'ouvrage collectif, sans toutefois se laisser aller à y confier le récit de son expérience singulière. Ainsi, l'acte de se solidariser avec la voix de la grande Histoire, de l'Histoire universelle, permet en quelque sorte à l'auteur de dépasser sa « petite » histoire personnelle, et même de se dispenser tout à fait de mettre cette dernière en mots. La mise en forme des témoignages se substitue en effet ici à la mise en

⁷⁵⁴ Le double jeu d'un tel « réalisme » historique est scrupuleusement examiné par Michel de Certeau. Selon lui, l'apparence objective du discours réaliste repose sur le consensus social et le soutien institutionnel de l'auteur et dissimule le lieu particulier et partiel d'où s'articule son propos : « Le « réalisme », c'est-à-dire la légitimation du discours par ses « références », s'inaugure chez l'auteur, autorisé par une agrégation sociale, et passe de l'auteur à son texte, autorisé par les événements qu'il est censé exprimer ou signifier. Contrairement à toute la tradition scientifique qui a postulé une autonomie du discours par rapport au lieu de son producteur, la place a un effet épistémologique sur le texte : l'appartenance sociale intervient de façon décisive dans la définition du statut du discours. » Cf. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p.143.

⁷⁵⁵ *Les Juifs sous l'occupation, recueil des textes français et allemands, 1940-1944* / Introduction de R. Sarraute et P. Tager, avant-propos d'Isaac Schneersohn, Paris, Centre de documentation juive contemporaine, 1945.

mots du récit personnel. De la sorte, l'expérience particulière de l'auteur pendant la guerre (son expulsion du barreau de Paris, le divorce forcé avec Raymond Sarraute, la fuite à Janvry, la dénonciation à la Gestapo pour avoir refusé de porter l'étoile jaune, le changement de nom et d'identité à l'état civil, et les mois passés cachée dans le Val-d'Oise), toute cette « petite » histoire personnelle, par opposition à la « grande » histoire, est si profondément refoulée qu'elle ne trouvera d'exutoire qu'une seule fois dans toute l'œuvre de l'écrivain, et toujours sous une forme détournée : d'une façon totalement inattendue, à la toute dernière page de son essai sur Kafka, Nathalie Sarraute attribue soudainement à l'écrivain pragois une forme de conscience de la race, de solidarité ethnique et culturelle avec les Juifs, conscience qu'elle-même n'avait jamais accepté d'afficher en son nom propre :

Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande a préfiguré le sort prochain de son peuple et pénétré ces traits qui furent ceux de l'Allemagne hitlérienne et qui devaient amener les Nazis à concevoir et à réaliser une expérience unique : celle des étoiles en satinette jaune distribuées après remise de deux points découpés dans la carte de textile ; celle des fours crématoires [...] ⁷⁵⁶

Cette *coda*, parfaitement surprenante et impromptue dans le cadre d'un essai d'histoire littéraire, amène le lecteur attentif à revenir sur ses pas et à découvrir, en relisant le texte à la lumière de sa conclusion, une étonnante proximité entre le discours de Nathalie Sarraute sur l'aliénation du sujet dans la société moderne et les réflexions d'Hannah Arendt sur la banalité du mal dans les rouages du système hitlérien. ⁷⁵⁷

b) Les archivistes des époques révolues

Fleuve profond, sombre rivière, articles et essais recueillis dans *Sous bénéfice d'inventaire* et *Le temps, ce grand sculpteur*

Fleuve profond, sombre rivière, l'étude que Marguerite Yourcenar consacre aux conditions de vie des Noirs américains et à l'art des *negro spirituals*, donne à voir un projet tout à fait similaire d'enregistrer la marche de l'Histoire avec la main d'un scribe scrupuleux et obéissant. Marguerite Yourcenar, en effet, présente cet ouvrage comme le panorama historique d'un genre littéraire et musical, au travers duquel se donne à lire l'histoire du peuple qui l'avait créé ; l'ouvrage de Marguerite Yourcenar se veut ainsi avant tout une anthologie de *spirituals*, dont le peuple noir américain est l'auteur véritable. Partant, le rôle de la femme-écrivain se limite ici (outre le travail de traduction des chants eux-mêmes) à la reconstitution érudite d'une histoire dont elle rend compte sans vouloir y prendre part ni l'influencer. Cet effacement, ce retrait appuyé de l'écrivain, son refus de se laisser personnellement impliquer dans le sujet qu'elle décrit, est d'autant plus spectaculaire qu'il concerne la question des Noirs américains au moment même où celle-ci devient le problème politique et social le

⁷⁵⁶ Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka » dans Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op.cit., p.54.

⁷⁵⁷ Voir à ce sujet : Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* / Paris, Gallimard, 1966 (édition américaine originale 1964) ; Hanna Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 (édition américaine originale 1958) ; Hannah Arendt, *The Burden of Our Time*, London, Secker and Warburg, 1951 ; Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt, Brace and C°, 1951.

plus brûlant de l'Amérique, la seconde patrie transatlantique de l'écrivain. En effet, la rédaction et la publication de cette étude sur les Afro-Américains prennent place à la veille des tragiques et sanglantes émeutes noires de juillet 1967, qui marquent la quatrième année consécutive de soulèvements antiracistes aux Etats-Unis. Ainsi, au moment où Marguerite Yourcenar rédigeait *Fleuve profond, sombre rivière*, la question noire était-elle au cœur de tous les débats publics, et faisait l'objet de décisions gouvernementales et judiciaires majeures. Or, à travers l'analyse des sources historiques et des leitmotifs des *spirituals* (traités, eux aussi, comme des témoignages de l'histoire des Noirs), Marguerite Yourcenar conclut son étude sur un constat du caractère immuable de la condition noire au long de quatre siècles d'histoire américaine :

Dans les districts ruraux, le Noir restait l'occupant de misérables cases surpeuplées, le tâcheron à la journée, le petit métayer endetté envers le maître du lieu, ou, à lui supposer la condition la plus favorable, le petit propriétaire accablé d'hypothèques, mal vu par ses pauvres voisins de race blanche. Dans les villes, il s'installait dans les quartiers déchus d'où les Blancs immédiatement décampaient, et qui allaient devenir et rester pour lui un ghetto. Un peu partout, il demeurait le membre d'une caste servile et, dans le Sud, d'une caste intouchable, puisque, par un curieux paradoxe, des gens qui confient leurs enfants à des bonnes noires, et la confection de leurs aliments à des cuisiniers de couleur, se refusent encore à partager avec eux les salles d'attente de leurs gares, leurs écoles et leurs w.-c.⁷⁵⁸

Résumant ainsi en quelques mots ses propres observations et son expérience personnelle des rapports avec les Noirs américains, l'auteur de *Fleuve profond, sombre rivière* choisit pourtant de ne revendiquer, au final, que la dimension purement savante d'une étude qui entend traiter, non des impressions et opinions singulières de l'auteur, mais de l'histoire des mentalités à l'échelle du pays entier. De ce fait, la présence de l'auteur ne se dévoile dans ce texte qu'indirectement et dans les marges. Un exemple de cette présence discrète, effacée, marginale de l'auteur : Marguerite Yourcenar ajoute à son exposé principal une note de bas de page pour souligner que, parmi les blancs, les partisans de l'égalité des races se comptaient surtout dans le milieu des Européens exilés aux Etats-Unis, et qui tiraient de cet exil une conscience aiguë des difficultés qu'implique pour l'individu le fait de ne pas jouir pleinement de tous ses droits civiques.⁷⁵⁹ Si l'aphorisme latin, « *Non ignari mali, miseris succurrere discunt* », cité à la fin de ce passage, semble chercher à redonner à ce constat yourcenarien un air de conformité à une loi objective, il n'en reste pas moins que cette observation tranchante semble révéler de façon assez transparente la position personnelle de Marguerite Yourcenar, elle-même ancienne réfugiée de guerre et immigrante française aux Etats-Unis.

Par ailleurs, au fur et à mesure que l'auteur déploie ce panorama historique, le but principal de cette entreprise se donne à voir avec toujours plus de netteté. En effet, chez Marguerite Yourcenar, l'étude du genre des *negro spirituals* adopte progressivement une approche qui relève davantage de la

⁷⁵⁸ Marguerite Yourcenar, *Fleuve profond, sombre rivière. Les « Negro Spirituals », commentaires et traductions*, Paris, Gallimard, 1974 (édition originale 1966), p.20.

⁷⁵⁹ « Parmi les Quakers, l'un des plus efficaces défenseurs des Noirs dans les colonies américaines, à l'époque où l'abolitionnisme proprement dit n'existait pas encore, fut Antoine Bénézet, fils de protestants français expatriés à la suite de la Révocation de l'Edit de Nantes. Plus tard, l'exilé Kosciuszko allait se montrer lui aussi un généreux promoteur du relèvement des Noirs. *Non ignari mali, miseris succurrere discunt.* » Cf. *Ibid.*, p.15.

littérature comparée, mettant constamment en parallèle le chant religieux des Noirs avec les cantiques des protestants blancs qui gouvernent le pays. Or, de toute évidence, une telle comparaison, qui d'ailleurs ne tourne jamais à l'avantage des maîtres, vise ici à renverser la hiérarchie des deux cultures imposée par le discours hégémonique :

On pourrait presque dire que le *Spiritual* est beau en proportion de sa *négritude*. [...] A les regarder en gros, les textes du *Negro Spiritual* semblent en effet sortis du vieux magasin de métaphores et de formules du cantique protestant. Mais le miracle est justement que la poésie ornée et oratoire des hymnes wesleyens et méthodistes du XVIII^e siècle, ou au contraire le piétisme emphatique et plat de tel cantique de date plus récente, aient abouti dans la bouche du Noir a ces merveilles lyriques et dramatiques, à ces poèmes dont la piété enjouée ou pathétique retrouve, des siècles de distance, quelque chose de l'émotion nue de Villon ou de la tendresse de la poésie franciscaine.⁷⁶⁰

Du point de vue de Marguerite Yourcenar, un tel renversement des valeurs communément admises est indispensable pour permettre aux opprimés de reconquérir une estime de soi profondément endommagée par la situation d'oppression. Cette dévalorisation de soi, ce sentiment de sa propre infériorité, communs à toute personne stigmatisée ou discriminée (sous quel prétexte que ce soit), Marguerite Yourcenar déclare en avoir fait elle-même l'expérience ; c'est pourquoi le renversement de l'échelle des valeurs dominante lui semble être la toute première condition de l'émancipation. Sans cet affranchissement mental et spirituel, aucune égalité ne saurait être rétablie : « Seulement, comme pour toutes les minorités, il faut sans cesse se rappeler que dès qu'on met les gens dans un état d'infériorité, qu'il s'agisse de race, de choix sensuel ou idéologique, ils commencent à souffrir au point de présenter certaines déformations intellectuelles ou morales. C'est aussi vrai d'un Noir, ici, et d'un Juif dans les pays antisémites ; il se crée une manière de psychose qui n'aurait aucune raison d'être si tout, race, croyance, ou choix sensuel, était accepté. »⁷⁶¹ Par conséquent, le texte de *Fleuve profond, sombre rivière*, a beau jeu de se présenter ostensiblement comme une étude érudite sur l'art nègre : rédigé au beau milieu des émeutes raciales des années 1960 et des luttes politiques autour de la *Loi sur les droits civils (Civil Rights Act)*, l'ouvrage manifeste, en vérité, une prise de position et une tentative d'action politique de la part d'une femme-écrivain et d'une intellectuelle engagée dans les combats de son époque. Il est extrêmement significatif que Marguerite Yourcenar, pour réussir pleinement son entreprise, juge nécessaire de donner à sa prise de parole la forme d'un constat objectif des tenants et des aboutissants de l'histoire ; l'objectivité de la description historique, autour de laquelle s'articule le texte de *Fleuve profond, sombre rivière*, est ainsi convoquée pour témoigner de la justesse de la thèse principale de la femme-écrivain, et légitimer sa prise de position publique.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p.38-39.

⁷⁶¹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, op. cit.*, p.182.

G. L'importance d'accomplir « une œuvre objective »

En conclusion de cette analyse, il faudrait en fin de compte s'interroger sur les raisons qui poussent la femme-écrivain à revendiquer avec une telle fougue et une telle insistance ce statut d'auteur dépersonnalisé, désincarné et dépouillé de sa « petite histoire » personnelle. Or, les réflexions de Simone de Beauvoir dans *Pyrrhus et Cinéas* permettent d'avancer une réponse prodigieusement claire à cette question lancinante. En effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir, ce texte met en perspective et articule certaines généralités concernant la condition humaine en les envisageant du point de vue de l'expérience personnelle de la femme-écrivain. Rien d'étonnant donc à ce que, vu sous cet angle, l'homme soit pour Simone de Beauvoir un sujet éphémère, fragile et incertain, qui a besoin d'appuyer son identité et même la certitude de sa propre existence sur les assurances que lui procure la présence de l'Autre :

L'homme normal ne pense pas être fait ni de verre ni de bois, il ne se prend ni pour une marionnette, ni pour un fantôme ; mais lui non plus ne peut jamais croire pleinement ni à ses larmes, ni à son rire : rien de ce qui lui arrive n'est tout à fait vrai. J'ai beau me regarder dans une glace, me raconter ma propre histoire, je ne me saisis jamais comme un objet plein, j'éprouve en moi ce vide qui est moi-même, j'éprouve que je ne *suis pas*. Et c'est pourquoi tout culte du moi est en vérité impossible ; je ne peux me destiner à moi-même. Souvent dans ma jeunesse je me suis désolée de ne posséder aucune personnalité alors que certaines camarades m'éblouissaient par l'éclat de leur originalité ; autrui revêt facilement ce caractère merveilleux et inaccessible, car lui seul éprouve pour soi ce vide qui est en son cœur ; pour moi, il est dans le monde un objet, une plénitude : moi qui ne suis rien, je crois en son être [...] ⁷⁶²

Tout à l'opposé de l'« orgueil d'écrivain » que Nathalie Sarraute attribue, dans ses essais, à un Paul Valéry par exemple, ce manque de confiance en soi qui hante la femme-écrivain se traduit par le désir de fonder son identité sur une valeur absolue et irrécusable : « Je suis fini ; il faut que je veuille ma finitude. Mais ce que je désire, c'est choisir une fin qui ne puisse pas être dépassée, qui soit vraiment une fin. » ⁷⁶³ L'idée exprimée ici par Simone de Beauvoir sera davantage développée dans *L'Amérique au jour le jour*, où l'écrivain avance que si les femmes éprouvent en fin de compte le besoin d'extérioriser leur existence, c'est d'abord pour rendre celle-ci valable à leurs propres yeux comme à ceux d'autrui. En effet, à défaut d'un tel dépassement de son histoire et de ses préoccupations personnelles, le sujet féminin court un grand risque de rester enfermé dans une vaine rumination de son statut, et de ne jamais échapper à un univers de gestes inaccomplis et d'attitudes dépendantes de l'Autre (mise en doute, désaveu, prétention, comparaison, etc. : toutes ces attitudes ont cela de commun qu'elles impliquent toujours la mise en relation de soi avec une image modèle projetée sur autrui, qui représente en quelque sorte l'incarnation de l'Idéal du Moi). En revanche, l'oubli de soi devrait permettre aux femmes de se libérer de leurs rancunes et rancœurs personnelles, et d'accéder ainsi à la liberté véritable :

Les hommes sont, en moyenne, plus occupés, ils ont moins de temps pour se rendre compte que leur vie tourne en rond, ils sont mieux assis dans un monde qui est depuis des millénaires un monde façonné par les hommes ; satisfaits de la place qu'ils occupent dans la grande nation dont ils sont fiers, ils ont le vague espoir que leur travail routinier contribue à son destin. La femme est beaucoup moins à son aise dans cet univers masculin où elle n'est admise en égale

⁷⁶² Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.304-305.

⁷⁶³ *Ibid.*, p.307.

que depuis peu de temps ; si elle n'est pas arrachée au souci de sa condition par des fins qui la sollicitent d'une manière pressante, il est naturel qu'elle se crispe dans des exigences et des refus ; la seule manière de surmonter les faiblesses et les incertitudes qui lui viennent d'un lourd héritage serait de n'y plus penser : mais il faudrait qu'elle trouvât en dehors d'elle des buts auxquels se donner. Ceux qu'elle se propose sont presque toujours insuffisants. Il y a beaucoup de femmes qui écrivent : mais c'est un moyen de gagner de l'argent, ou un passe-temps analogue aux ouvrages de dame de naguère, plus souvent qu'une vraie vocation. Dans les carrières qu'elles choisissent, elles cherchent ordinairement une affirmation d'elles-mêmes à travers une réussite sociale plutôt que l'accomplissement d'une œuvre objective.⁷⁶⁴

Ainsi, le dépassement de soi, l'effacement des détails par trop futiles de la subjectivité personnelle, apparaît comme la seule échappatoire à l'infériorité féminine ; infériorité qui semble, précisément, ne tenir à rien d'autre qu'à une certaine forme d'auto-limitation et de repli des femmes sur elles-mêmes et sur l'expérience qui leur est connue et familière. L'accès au statut de sujet à part entière passe donc par l'élévation du particulier à l'universel, possibilité ouverte aux femmes notamment par la production d'une « œuvre objective » de portée universelle : « En Europe les femmes ont mieux compris que le moment de s'affirmer en tant que femmes était dépassé ; elles cherchent à faire la preuve de leur valeur sur un plan universel dans la politique, les sciences ou les arts ou simplement dans leur vie ; ce mouvement positif rend inutile l'attitude abstraite du défi. C'est faute de s'oublier en faveur d'un but objectif que l'Américaine s'entête dans une défense de ses supériorités qui cache mal un complexe d'infériorité. »⁷⁶⁵ Il devient ainsi évident que l'adhésion à une telle vision universelle permettait aux femmes de sublimer les contraintes tout à fait concrètes qui définissaient et encadraient leur « situation humaine » au sein de la société française de l'époque.

⁷⁶⁴ Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, op.cit., p.455-456.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p.454-455.

Chapitre 3 :

Les essais sur la littérature et l'art : vers une théorie de l'écriture objective

A côté des ouvrages théoriques couvrant des domaines spécialisés, l'on trouve également dans l'œuvre d'après-guerre de nos femmes-auteurs de nombreux textes métalittéraires, à travers lesquels elles tentent de conceptualiser leurs propres entreprises scripturales. Les diverses lignes de réflexion sur l'art qu'elles y explorent gravitent en fin de compte autour d'un seul et même centre, qui est le souci d'élever la littérature dans l'estime du public. Cette préoccupation patente, affichée, en recèle pourtant, une autre plus secrète, puisque l'usage du terme même de « littérature » demeure foncièrement ambigu, sinon délibérément brouillé, sous la plume des écrivains-femmes. En effet, si en apparence c'est l'ensemble de la littérature contemporaine, sinon de la littérature tout court, qui fait l'objet des réflexions de nos auteurs, il s'avère cependant que leur sujet véritable, mais voilé, est leur propre pratique d'écriture, qu'elles tentent ainsi de conceptualiser. Or, sur le plan tout au moins de l'énoncé littéral, ce sujet implicite de leur discours est le plus souvent occulté par le rôle d'illustration ou de simple « témoignage personnel » auquel les femmes-écrivains semblent vouloir le restreindre au sein de la théorie de l'art d'ordre plus « général » qu'elles s'attachent à déployer.

A cette constante dualité du signifié dans le discours sur la littérature de nos auteurs, hésitant toujours entre théorisation de l'écriture « en soi » et considérations sur un travail littéraire plus personnel, deux principaux types de justification sont avancés. Il y a, d'une part, une justification que l'on pourrait qualifier de transcendante, où la littérature est défendue comme une expérience totale, voire mystique et sacrée : cette fondation irrationnelle de la pensée esthétique des femmes-écrivains sera examinée dans la première partie de ce chapitre. Nous analyserons ensuite une seconde catégorie de justifications, dictées pour leur part par les qualités dites immanentes de la littérature. Dans la seconde partie du présent chapitre, nous passerons ainsi en revue les caractéristiques les plus saillantes de (leur) écriture, telles que nos auteurs les revendiquent dans leurs métacommentaires littéraires qui

abordent l'œuvre littéraire sous ses aspects documentaires, épistémologiques et savants, tout autant que dans sa dimension humaniste, éthique et politique. L'analyse détaillée de ces différentes lignes de réflexion nous permettra finalement d'identifier une forme de tronc commun au discours esthétique des auteurs-femmes, à savoir la quête sous-jacente de légitimation qui détermine le cours de son déploiement.

A. L'Art total, ou comment fabriquer de l'universel avec du particulier

En effet, pour la femme-écrivain, le fait de commenter ses propres textes renvoie à un enjeu majeur : il s'agit, en tout premier lieu, de prendre le contre-pied d'une certaine représentation populaire de la création littéraire féminine, qui n'y voit souvent qu'un geste non délibéré, comme s'il s'effectuait en quelque sorte à l'insu de l'auteur, par intuition ou sous l'emprise d'une illumination poétique. C'est pourquoi l'aspiration des femmes-écrivains à la plus grande lucidité dans leur démarche littéraire va bien au-delà de simples préoccupations de clarté du texte. En effet, plus qu'à simplement rendre plus limpide leur production littéraire, elle vise à mieux inscrire leurs œuvres dans la ligne magistrale de l'évolution de l'art moderne. Ainsi, lorsqu'en 1962 la revue *Tel Quel* lance une série d'entretiens avec des écrivains français, rassemblés autour d'une même tâche, celle de définir la spécificité de la littérature contemporaine, Nathalie Sarraute est l'une de premiers à être appelée à se prononcer. Il est surprenant, au premier abord, de voir l'auteur de *L'Ere du soupçon* attribuer à cette occasion la tendance même à commenter ses œuvres au *Zeitgeist* moderne, et donc à un mouvement d'ensemble, traversant tout le champ littéraire, plutôt qu'à un enjeu personnel : « [...] l'attitude de l'écrivain qui se mure dans un silence hautain et s'enveloppe de mystère, me paraît relever d'une conception désuète de l'effort créateur. Des romanciers comme Henry James, Proust, Virginia Woolf n'ont pas craint - conformes en cela à l'esprit de l'art moderne - de faire un effort d'élucidation, d'essayer d'éclairer certains aspects de leur travail. »⁷⁶⁶ Pour autant, la suite de son raisonnement laisse apparaître un second ressort de cet engouement pour l'autocommentaire. En effet, réfléchissant sur le prétendu naturel de ce geste, Nathalie Sarraute remarque :

Quand une œuvre est insolite, quand elle rencontre des résistances, il est naturel que l'écrivain, une fois l'œuvre achevée, s'en trouvant détaché, placé à une certaine distance, soit amené, comme tout artiste, à réfléchir - ne serait-ce que pour se justifier, ou se rassurer, ou s'encourager - aux raisons qui l'ont poussé à certains refus, qui lui ont imposé certaines techniques, à examiner les œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si son œuvre s'inscrit dans ce mouvement : toutes choses sur lesquelles il lui est possible de s'exprimer et qui ne peuvent être qu'utiles à lui-même et à ceux, autour de lui, qui à un moment donné se trouvent aux prises avec des difficultés analogues et se posent les mêmes questions.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Nathalie Sarraute, « Littérature aujourd'hui -II » dans *Tel quel*, n°9 (printemps 1962), p.51-52.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.52.

Ces lignes laissent clairement transparaître que le discours métadéscriptif (ici, commenter sa propre œuvre) tire sa source de la précarité du statut de l'écrivain et du besoin de justification qu'il (ou elle) ressent.⁷⁶⁸ Mais c'est le fonctionnement même de ce discours qui doit retenir davantage encore notre intérêt dans le cadre de la présente étude : en effet, dans cette quête de légitimité, le procédé retenu consiste à inscrire la démarche de l'écrivain dans la régularité d'un mouvement historique dont l'incontestable solidité sert de raison d'être aux efforts de l'auteur. Pour bien saisir ce procédé spécifique d'inscription de l'écriture personnelle dans un courant global, il convient de se reporter au texte d'une conférence que Nathalie Sarraute, sur l'invitation de Jean Starobinski, avait donnée trois ans plus tôt à l'université de Lausanne. L'écrivain y offre en effet un véritable récit, pour le coup tout à fait autobiographique, de la genèse de ses propres écrits en matière de théorie de la littérature : « Alors pour clarifier mes idées, pour me justifier à mes propres yeux, puisque personne ne s'intéressait à mon travail, et que mes livres semblaient aller a contre-courant, j'ai cherché à voir si cet amenuisement du personnage s'expliquait, s'il s'inscrivait dans le cours de la littérature moderne. [...] J'ai écrit sur ce sujet, à partir de 1947 une série d'articles et notamment, en 1950, un article intitulé «L'Ere du soupçon» où je m'attaquais à cette notion du personnage. »⁷⁶⁹ L'on retrouve donc ici, une fois de plus, une tentative manifeste de faire fusionner les réflexions sur la démarche personnelle de l'auteur-femme avec la théorisation de certaines lois fondamentales du champ littéraire.

a) *La création d'un art nouveau*

Les textes métadéscriptifs des trois femmes-écrivains laissent ainsi entrevoir la quête passionnée d'une certaine forme de totalité, de globalité dans l'appréhension du réel, que l'on croit pouvoir approcher grâce à l'écriture littéraire. L'idée, chère à Simone de Beauvoir, d'une « littérature métaphysique » constitue l'incarnation la plus flagrante d'un tel projet d'écriture totale, susceptible d'embrasser la réalité humaine toute entière. A travers cette nouvelle « littérature métaphysique », la femme-écrivain aspire à renouer avec une représentation syncrétique, tout à la fois sensuelle,

⁷⁶⁸ Trois ans plus tard, Nathalie Sarraute allait ainsi décrire sa position au sein du champ littéraire français comme marquée par la plus profonde incompréhension de la part du public :

« [...] les lecteurs et la plupart des critiques s'attachent aussitôt à cette réalité banale... ne voient qu'elle... Elle recouvre à leurs yeux la réalité nouvelle.

Parfois, quand la réalité nouvelle, tout de même, leur crève les yeux, ils cherchent à la réduire, à l'intégrer à des systèmes déjà connus, à lui découvrir des ressemblances, des modèles. Ils l'agglutinent et la transforment au moyen de ce suc de lieux communs, de reminiscences qu'ils secrètent... et alors ils l'absorbent paisiblement, engluée, inerte, étouffée.

Parfois encore, ne trouvant pas dans l'œuvre nouvelle les éléments qui leur paraissent indispensables dans toute création romanesque, ils considèrent ces œuvres comme des curiosités, des expériences curieuses, comme des travaux de laboratoire qui ne peuvent être des œuvres d'art et qui serviront, plus tard, à écrire de véritables romans, c'est-à-dire des romans remplis de cette réalité visible dont ils ne peuvent se passer. » Cf. Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1647.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p.1655. On peut également s'appuyer sur une autre conférence, demeurée quant à elle inédite jusqu'à la publication des œuvres complètes de Nathalie Sarraute dans la Pléiade, où l'écrivain s'exprime à ce sujet d'une manière encore plus tranchante : « La solitude, au point de vue littéraire, où je me trouvais, m'a alors poussée à m'expliquer, à me justifier à mes propres yeux, à me demander d'où me venait ce désintérêt pour le personnage ? » Cf. Nathalie Sarraute « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1669.

psychologique, philosophique et esthétique, du vécu, et à ressouder les failles, les lignes de ruptures introduites au fil du temps par la spécialisation croissante des activités spirituelles de l'homme. Cette entreprise se réclame ainsi de la plénitude primaire du réel, que l'homme contemporain s'efforcerait à nouveau de reproduire et de ressentir sur le plan de l'imaginaire :

[...] car enfin il n'est qu'une réalité ; c'est au sein du monde que nous pensons le monde. Si certains écrivains ont choisi de retenir exclusivement un de ces deux aspects [principaux, à savoir l'aspect analytique ou sensoriel] de notre condition, élevant ainsi des barrières entre la littérature et la philosophie, d'autres, au contraire, depuis bien longtemps ont cherché à l'exprimer dans sa totalité. L'effort de conciliation auquel on assiste aujourd'hui se situe à la suite d'une longue tradition, il répond à une profonde exigence de l'esprit.⁷⁷⁰

Dans cette optique, l'existentialisme, auquel on tend souvent trop facilement à assimiler la position de Simone de Beauvoir, n'est réellement sollicité par la femme-écrivain que dans la mesure où il lui permet précisément de donner corps à ce souhait qui est le sien d'atteindre, à travers l'œuvre d'art, à un universalisme englobant : « Ce n'est pas un hasard si la pensée existentialiste tente de s'exprimer aujourd'hui, tantôt par des traités théoriques, tantôt par des fictions : c'est qu'elle est un effort pour concilier l'objectif et le subjectif, l'absolu et le relatif, l'intemporel et l'historique ; elle prétend saisir l'essence au cœur de l'existence ; et si la description de l'essence relève de la philosophie proprement dite, seul le roman permettra d'évoquer dans sa vérité complète, singulière, temporelle, le jaillissement originel de l'existence. »⁷⁷¹

Néanmoins, pour représentative qu'elle soit des opinions littéraires communes aux femmes-écrivains de l'époque, cette volonté de faire s'accomplir, dans l'acte de création littéraire, une forme de conciliation organique et non contradictoire du personnel et de l'universel, demeure avant tout un horizon, un idéal, qui s'avère, en pratique, inapplicable à un exercice d'écriture singulier et conjoncturel s'inscrivant dans des circonstances historiques déterminées. En effet, toute tentative de décrire de façon plus détaillée cette alliance miraculeuse de l'objectif et du subjectif, de l'absolu et du relatif, de l'intemporel et de l'historique semble inmanquablement conduire à réaffirmer une hiérarchie entre ces deux polarités extrêmes que l'on aurait souhaitées faire coexister sur le même plan et sans qu'elles s'opposent ou s'affrontent. La relation qui se laisse ainsi découvrir entre le personnel et l'universel dans la création littéraire ne fait donc au fond que reprendre l'antique modèle platonicien qui voyait dans l'incarnation concrète et singulière de l'essence une dégradation de cette dernière, ou pour le dire autrement la reproduction imparfaite d'une réalité eidétique cachée à l'œil :

Il y a pour le romancier deux sortes de réalité. Il y a la réalité que tout le monde voit autour de soi, que chacun pourrait percevoir s'il se trouvait en face d'elle, une réalité connue, ou qu'il serait aisément possible de connaître, une réalité qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées. Ce n'est pas cette réalité-là qui est celle à laquelle s'attache le romancier. Elle n'est pour lui qu'une apparence, qu'un trompe-l'œil.
La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible.⁷⁷²

⁷⁷⁰ Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique » dans Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme et la sagesse des nations*, Paris, Gallimard, 2008 (parution initiale en décembre 1945 dans le troisième numéro des *Temps modernes*), p.72.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.81.

⁷⁷² Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1644.

Il semble donc que la réalité crue, la réalité « de chacun », devienne ici un voile qui masque l'essence de l'aventure humaine et que l'artiste, dans son cheminement vers la vérité première, doit dépasser. Ainsi Marguerite Yourcenar met-elle dans la bouche de Michel-Ange, le génie créateur idéal de « Sixtine », une description de l'attitude que tout véritable artiste devrait adopter à l'égard du matériau de sa propre vie. En effet, dans un discours testamentaire qu'il adresse à son élève préféré, en qui il voit son fils adoptif et son successeur dans l'art pictural, Michel-Ange explique : « De même que tes vêtements ne sont que l'enveloppe de ton corps, tu n'es plus pour moi que l'enveloppe de l'autre, que j'ai dégagé de toi, et qui te survivra. ».⁷⁷³ Nathalie Sarraute rejoint sa consœur dans la dépréciation de la réalité biographique vécue : « Ce monde en trompe l'œil, ce monde d'apparences, c'est celui de chacun de nous. C'est celui de l'écrivain, dès qu'il s'abandonne, relâche son effort et se contente de vivre. »⁷⁷⁴

b) Une nouvelle figure de l'artiste

L'opacité de l'expérience singulière s'érige ainsi en écran entre le sujet et le phénomène qu'il cherche à atteindre.⁷⁷⁵ Pour échapper à cet emprisonnement dans les confins de notre subjectivité⁷⁷⁶ et rendre possible la transfiguration de la chose en son essence, l'auteur doit opérer un réajustement fondamental de sa propre sensibilité. En effet, plutôt que d'aspirer au rôle du démiurge, du génie réinventant le monde à neuf par la force de sa personnalité, le créateur doit, au contraire, s'effacer pour se faire simple instrument, devenir médiateur : un espace de transmission, une matière conductrice, vidée de tout contenu intrinsèque. Ainsi Marguerite Yourcenar affirme-t-elle, dans un hommage posthume à Rilke, que seul ce n'est qu'en se dépouillant de la façon la plus absolue de son « moi » que l'artiste peut parvenir à des résultats poétiques dont la valeur soit objectivement irrécusable :

Si ce poète habitué aux visitations angéliques s'est voulu insubstantiel, humble, dépouillé jusqu'à la transparence, c'est qu'il se savait né pour transmettre, pour écouter, pour traduire au risque de sa vie ces secrets messages que les antennes de son génie lui permettaient de capter ; enfermé dans son corps comme un homme aux écoutes dans un navire qui sombre, il a jusqu'au bout maintenu le contact avec ce poste d'émission mystérieux situé au centre des songes.⁷⁷⁷

Plus tard, dans les entretiens autobiographiques auxquels elle acceptera de se livrer, Marguerite Yourcenar s'efforcera encore d'imiter Rilke, cet apôtre de l'Art avec un grand A, qui avait su formuler rien de moins que l'évangile, l'écriture sainte de la modernité européenne, tout comme elle ne manquera pas de souligner ses propres tentatives de mettre en œuvre une pratique toute rilkenne de l'écriture, qui revêt une dimension sacerdotale : « Il est bien certain que tout mon effort est d'incliner

⁷⁷³ Marguerite Yourcenar, « Sixtine » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur, op.cit.*, p.22.

⁷⁷⁴ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1646.

⁷⁷⁵ « Cet écran protecteur est précisément celui de la réalité visible. Il est fait de cette vision en trompe-l'œil, de ces images toutes faites qui s'interposent à tout instant entre le lecteur et la réalité nouvelle qu'on lui montre, comme entre l'auteur et la réalité qu'il cherche à montrer. » Cf. *Ibid.*, p.1645-1646.

⁷⁷⁶ Marguerite Yourcenar consacre à ce sujet une série d'articles de presse et d'essais, réunis dans : Marguerite Yourcenar, *Le tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

⁷⁷⁷ Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit / Préface de Marguerite Yourcenar*, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994, p.8.

ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage, ce qui a, je l'admets, quelque chose de médiumnique. »⁷⁷⁸

Cela ne tient donc nullement du hasard si tout, dans cette poétique revendiquée par la femme-écrivain, et jusqu'à son langage même, est fortement empreint de connotations religieuses.⁷⁷⁹ C'est qu'en effet, pour accomplir une telle transcendance du « soi », qui n'est rien de moins qu'une véritable transfiguration du vécu contingent de l'écrivain, l'état de conscience de ce dernier doit être profondément modifié. Or, selon Marguerite Yourcenar, la difficulté de la tâche provient d'une erreur fondamentale de la civilisation laïque de l'Occident moderne, à savoir sa confiance trop aveugle dans les sources intérieures du sujet, dans ce matériau intrinsèque au « soi » que l'on voudrait croire inépuisable et susceptible, à lui seul et par lui-même, de garantir à l'artiste l'accès à une transcendance sans bornes : « La plupart des poètes et des peintres contemporains ont pour règle le rejet du monde extérieur ; ils extraient d'eux-mêmes une sorte de protoplasme ou d'ectoplasme à l'intérieur duquel ils risquent souvent de finir étouffés. »⁷⁸⁰ L'attitude adoptée dans ces lignes par Marguerite Yourcenar illustre nettement à quel point le paradigme occidental dominant, qui met accent sur l'individu autarcique, peut se révéler gênant aux yeux d'un écrivain-femme : pour elle, qui a été conduite à intégrer une perception profondément dévalorisante de sa propre subjectivité, il est difficile de justifier le recours à l'écriture par la seule volonté de s'exprimer. De ce point de vue, même l'inconscient, qui dans sa dimension « surréelle » se situe pourtant au-delà des limites de la conscience individuelle, et qui à ce titre constitue un matériau littéraire tout à fait convenable aux yeux d'un Breton, d'un Leiris ou d'un Michaux, se voit récusé : pour une Yourcenar, la vérité de l'inconscient reste encore par trop personnelle, subjective et intime.⁷⁸¹ C'est pourquoi la femme-écrivain se voit amenée à repenser sa propre démarche d'écriture (et du même coup toute démarche d'écriture, et la littérature en tant que telle) dans des termes qui la rapprochent des pratiques spirituelles ouvrant au fidèle la voie du dépassement de ses propres limites, lui garantissant ainsi un accès à l'infini en dépit de l'imperfection et de la finitude de la subjectivité personnelle.⁷⁸²

⁷⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.107.

⁷⁷⁹ Il suffit de se référer encore au texte de l'essai sur Rilke pour en trouver de flagrants exemples : « A une époque qui se meurt de sécheresse dédaigneuse et d'indifférence grossière, Rilke est le seul poète à qui les choses et les êtres aient livré leurs suprêmes secrets, parce qu'il fut seul à comprendre la nécessité d'agenouillement. [...] Du fond de tant de dénuement et de tant de solitude, les privilèges de Rilke, et son mystère lui-même, sont le résultat du respect, de la patience, et de l'attente aux mains jointes. » Cf. Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, op.cit., p.9.

⁷⁸⁰ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, op.cit., p.18.

⁷⁸¹ « Que nous sommes plus profonds que les apparences le font croire, plus profonds même que cet « inconscient » semé de chausse-trappes auquel la psychologie contemporaine limite nos abîmes ! » Cf. *Ibid.*, p.14.

⁷⁸² Ce mécanisme est brillamment décrit par Maurice Blanchot, qui démontre d'une manière extrêmement convaincante que la mise à mort, dans les sociétés laïques de l'Occident contemporain, du Dieu de la religion établie ne signifie pas pour autant l'élimination du « théologique » de la pensée humaine. Bien au contraire, la disparition de l'essence divine telle qu'elle s'incarnait dans une iconographie extérieure au sujet amène ce dernier à rechercher le divin à l'intérieur de lui-même, car la mort de Dieu rend irréversible la finitude humaine : s'appréhendant fini, l'homme commence à se pencher sur cette finitude notamment en vue d'y trouver des (res)ources pour la dépasser et recréer à l'intérieur du « soi » fini l'infini de l'absolu divin, ou tout au moins la potentialité d'un infini. Ainsi, paradoxalement, au lieu de clore l'ère de la pensée théologique, comme l'annonçait jadis Auguste Comte, l'exil de Dieu en vient à prolonger sa présence parmi nous,

Cet ancrage de l'écriture littéraire dans certaines traditions religieuses se retrouve, à divers degrés, dans le métadiscours littéraire de chacune des trois femmes-écrivains. Il est, de fait, particulièrement explicite chez Marguerite Yourcenar, qui au fil de ses réflexions sur la nature de la création préconisait par exemple de se tourner vers la sagesse orientale, celle-ci pouvant à ses yeux promettre à l'art occidental un renouveau, une forme de *résurrection* après l'étouffant narcissisme du XX^e siècle :

On pense surtout aux grands maîtres du Tao et du Zen authentique, au goût prononcé de ces derniers pour les surfaces usées, rendues polies ou au contraire rugueuses par le passage du temps, pour les substances supportant patiemment l'action des éléments, et finissant, dirait-on, à force d'humilité et d'épreuves, à acquérir une qualité quasi spirituelle toute en restant fermement matière : « Que votre corps et votre esprit deviennent pareils à un objet naturel, comme un bout de bois ou une pierre, dit Maître Yuan-Wu, que tous les signes extérieurs de la vie disparaissent et que toutes les limitations s'abolissent... et soudain, il en sera de vous comme de celui qui dans la nuit voit une lueur, qui dans la pauvreté reçoit un trésor... Vous avez appréhendé la nature des choses ; le simple moi qui est le visage originel de ce qui est votre patrie s'est révélé dans sa nudité... Toutes les Écritures ne sont rien d'autre qu'une expression de ce fait ; tous les sages présents et passés se sont épuisés à ne faire que vous montrer la voie... ».⁷⁸³

En dépit de la rhétorique orientalisante, il est aisé d'identifier dans ces quelques lignes les sources de la poétique yourcenarienne, ainsi que ses implications sous-jacentes. En effet, la femme-écrivain représente ici la création littéraire comme un délaissement du « soi » en vue de toucher à l'absolu de l'être, d'atteindre à cet état de conscience qui s'apparente, dans la mystique chrétienne, à la « pauvreté en esprit » et au « cœur simple » vantés par l'Évangile, et qui exige du sujet qu'il se dépouille de la raison et du savoir individuels.⁷⁸⁴ Une telle conception de la démarche d'écriture reflète, chez la femme-écrivain, une image de soi assez particulière et non dépourvue d'ambiguïté : dans l'affirmation de la dignité personnelle et professionnelle d'auteur se mêlent en effet inextricablement deux mouvements *a priori* contradictoires, à savoir d'une part l'exaltation ses propres capacités, et d'autre part une forme d'humilité qui se manifeste précisément dans la renonciation à revendiquer un apport individuel. Or la même dualité, à l'arrière-goût de révélation religieuse, se révèle inhérente à la notion mystique du « jaillissement de ça », chez Nathalie Sarraute, ou à la conception du dévoilement, essence suprême de l'art, chez Simone de Beauvoir :

dorénavant vécue même plus profondément et plus intimement comme une présence intériorisée : « Dieu est mort. Cela signifie que la souveraineté passe à la mort, selon les mots de Georges Bataille : « *Le souverain n'est plus un roi, il est caché dans les grandes villes, il s'entoure d'un silence.* » D'où il suit que Dieu préserve encore et jusque dans la mort le sens de la Souveraineté, préservant de la mort la Souveraineté qui se prononce en elle. Seulement, c'est maintenant à l'homme qu'il revient de mourir. [...] Admettons momentanément les lieux communs, si usés qu'ils soient. Que la fin n'est plus confisquée par l'au-delà. Que la possibilité de vivre idéalement, en vue d'un idéal terrestre ou non terrestre, n'a plus assez d'autorité pour fournir un alibi à la certitude que l'homme finit. Mais que la méfiance à l'égard de l'idéologie - cet ensemble de représentations héritées sur lesquelles se règle nos conduites, presque indépendamment des rapports plus réels dont elles dépendent - nous porte à dépasser la certitude de la fin (toujours recouverte par les sentiments troubles) et à la ressaisir comme ce qui délimite seulement les diverses régions du « fini ». Le « fini », c'est-à-dire ce qui est connu ou à connaître comme fini et recevant de ce trait - « être fini » - la possibilité de connaissance. C'est-à-dire encore : le fini en tant que fini se donne toujours pour objet évanouissant. (La finitude qui fonde les nouvelles sciences est, remarquons-le, une notion essentiellement théologique.) » Cf. Maurice Blanchot, « L'athéisme et l'écriture. L'humanisme et le cri » dans Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1986 (édition originelle 1969), p.370-371.

⁷⁸³ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, op.cit., p.19.

⁷⁸⁴ Voir à ce sujet : Johannes Eckhart dit Maître Eckhart, *Du détachement et autres textes* / Présenté par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Rivages poche, 1994.

Il y a un type originel d'attachement à l'être qui n'est pas la relation : vouloir être, mais bien : vouloir dévoiler l'être. Or ici il n'y a pas échec, mais au contraire succès : cette fin que l'homme se propose en se faisant manque d'être, elle se réalise en effet par lui. Par son attachement au monde, l'homme se rend présent au monde et se rend le monde présent.⁷⁸⁵

De toute évidence, si l'on peut trouver un dénominateur commun aux différentes conceptions poétologiques développées par les trois femmes-écrivains, c'est donc bien le caractère quasi religieux de la révélation de la vérité à travers l'écriture, qui se voit ainsi sacralisée – si bien que l'on pourrait presque parler d'Écriture, avec la majuscule. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit toujours ici d'une stratégie de justification : le *sacre* de la littérature vise en effet à introduire dans l'acte même d'écrire un élément de surdétermination, et à donner ainsi à la parole des femmes-écrivains ses lettres de noblesse.

c) Une nouvelle réalité artistique

Mais une telle définition de la littérature n'est pas sans profondes conséquences sur un autre plan : elle conduit un effet à transformer la nature même de la réalité que les textes littéraires cherchent à représenter, réalité qui subit donc à son tour une véritable transfiguration, similaire à celle que nous venons de voir pour la figure de l'écrivain. Ainsi Marguerite Yourcenar déclare-t-elle se démarquer de la tradition du roman classique du XIX^{ème} pour élaborer une nouvelle forme d'écriture romanesque, qui n'est pas sans rappeler la fameuse distinction qu'Arthur Rimbaud opérait entre la poésie « subjective » et la poésie « objective ». Marguerite Yourcenar défend en effet ce que l'on pourrait appeler un « roman objectif ». Tout comme la « poésie objective » rimbaldienne, ce dernier se détache de la « réalité » à laquelle s'intéressait le roman traditionnel, qui se situait sur le plan purement subjectif du « je/il/elle pense », pour porter son attention vers une réalité qu'il faudrait concevoir plutôt sur le plan du « on me pense » de Rimbaud :

C'est que les grands romans du XIX siècle qui suivent un personnage de l'enfance à la vieillesse s'attachent surtout à la biographie du caractère, et qu'il s'agit plutôt ici de biographies de l'Être, d'entités indéfiniment plus subtiles et plus secrètes que les circonstances de leur vie, ou que leur personne morale elle-même. La notion de caractère n'est pas absente [...], mais ceux-ci nous font souvent l'effet de masques légers, à demi-humoristiques, posés de biais sur la figure de ses personnages : comme le mot l'indique, ils caractérisent l'Être, à la façon de vêtements qui lui seraient extérieurs sans lui être étrangers.⁷⁸⁶

Cette nouvelle façon de penser la relation entre l'artefact littéraire et son matériau de référence demande que tout référent particulier tiré du monde réel soit illuminé, dans sa traduction en littérature, par tout un faisceau de significations transposées, aux harmoniques riches et multiples, en sorte que la création artistique attache à l'objet concret qui lui sert de prétexte un réseau de connotations aussi bien allégoriques et symboliques que politiques, idéologiques, eidétiques ou encore morales.⁷⁸⁷ « Tant pis

⁷⁸⁵ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.16-17.

⁷⁸⁶ Virginia Woolf, *Les Vagues* / Traduit de l'anglais, avec une préface, par Marguerite Yourcenar, op.cit., p.10.

⁷⁸⁷ La fusion de figures concrètes et d'histoires particulières avec des sens et des significations collectifs, plus larges ou plus généraux, est une des opérations clefs que l'œuvre d'art accomplit sur la réalité quotidienne. Pour rendre explicite cette mission de la littérature, qui consiste à recueillir et à réunifier le réel, Marguerite Yourcenar rédige en 1955 une étude consacrée à la méthode d'écriture de Thomas Mann, qui représente aux yeux de Marguerite Yourcenar le phare le plus brillant de la littérature contemporaine. Pour elle, la force de cet écrivain « qui va le plus loin dans l'analyse des pouvoirs

pour le bois qui se trouve violon », pour reprendre encore une fois une formule de la fameuse lettre de Rimbaud à Georges Izambard. Ainsi, dans une étude de 1952, *L'Andalousie et les Hespérides*, Marguerite Yourcenar pose-t-elle les jalons de sa théorie de représentation artistique. Elle y distingue notamment deux voies royales pour restituer un objet réel à travers la création artistique : l'individualisation et la personnalisation. En s'appuyant sur l'exemple des toiles de grands maîtres de la Renaissance, Marguerite Yourcenar propose une définition de ces deux approches, auxquelles tout véritable créateur devrait aspirer :

Dans un portrait, le peintre espagnol individualise là où le peintre italien personnalise : un grand portrait italien du XVI^e siècle est une méditation sur la beauté, sur l'ambition, sur la fougue de la jeunesse, voire sur la vieillesse et la ruse, comme le Paul III de Titien ; ces êtres pourtant uniques expriment plus qu'eux-mêmes ; ils contiennent en eux les aspirations les plus hautes ou les vices les plus secrets de la race, moments passagers d'un thème éternel. Ici, au contraire, le profond christianisme et le réalisme foncier de l'Espagne s'unissent pour revêtir d'une dignité et d'une *singularité* tragiques ce bossu, cette anémique infante, ce pouilleux, ce chevalier de Calatrava, marqués de caractéristiques individuelles qu'ils porteront jusqu'au tombeau, enfermés à l'intérieur d'un corps dans lequel il leur faudra se damner ou se sauver.⁷⁸⁸

De toute évidence, ces deux approches créatrices privilégiées représentent les deux faces d'une même médaille : que l'on parte d'une réflexion générale pour l'incarner ensuite dans des formes singulières (l'individualisation), ou que l'on choisisse à l'inverse de partir d'un objet particulier pour le rapporter, par la main de l'artiste, à une dimension essentielle de l'Être (la personnalisation), l'exigence fondamentale à laquelle l'art doit répondre ne varie guère. Il s'agit en effet, dans un cas comme dans l'autre, de savoir opérer la transfiguration de la réalité à laquelle l'œuvre artistique renvoie, ce qui revient à être capable de rendre l'objet translucide, pour en faire un lieu (vide) où l'apparence et l'essence s'imbriquent de façon indissoluble : « Dans le monde réel, le sens d'un objet n'est pas un concept saisissable par le pur entendement : c'est l'objet en tant qu'il se dévoile à nous dans la relation globale que nous soutenons avec lui et qui est action, émotion, sentiment ; on demande aux romanciers d'évoquer cette présence de chair et d'os dont la complexité, la richesse singulière et infinie, déborde toute interprétation subjective. »⁷⁸⁹

latents de l'homme et de leurs formidables et secrets dangers » (p.232) consiste notamment à maintenir à tout instant une vision duelle ou dédoublée de la réalité décrite dans ses œuvres : « *La Mort à Venise*, qui s'ouvre par le récit réaliste d'une promenade dans la banlieue de Munich, ne nous épargne rien des horaires de trains et de paquebots, des bavardages d'un barbier et des tons voyants d'une cravate, organise les déboires et les contretemps d'un voyage en une allégorique Danse des Morts ; tout en dessous coule, inépuisable et brûlante, secrètement issue d'un symbolisme plus antique, la grande rêverie d'un homme en proie à sa propre fin, tirant de son fonds la mort et l'amour. *La Montagne magique* est la description fort exacte d'un sanatorium en Suisse alémanique vers 1912 ; elle est aussi une somme médiévale, une allégorie de la Cité du Monde ; elle est enfin l'épopée d'un Ulysse du gouffre intérieur, livré aux ogres et aux larves, abordant en soi la sagesse à la façon d'une modeste Ithaque. *Le Mirage* nous présente une Allemande de 1924 dans sa spécificité presque ridicule ; cette Allemande est pourtant une allégorique Allemagne ; plus profondément encore, sa chair malade est la caverne où s'entre-dévoient les crabes du cancer et du désir. *Peeperkorn* est peut-être Gerhart Hauptmann ; c'est en même temps on ne sait quel dieu Pan étrangement taillé dans un roc de l'Engadine ; c'est surtout l'homme-vie, informe et puissant comme la vie elle-même, mythiquement apparenté aux eaux de la cascade contre lesquelles l'auteur le silhouette à la veille de sa fin. » (Cf. Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » dans Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1988 (édition initiale 1962), p.199.).

⁷⁸⁸ Marguerite Yourcenar, « L'Andalousie et les Hespérides » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *op.cit.*, p.176.

⁷⁸⁹ Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », *op.cit.*, p.72-73.

B. L'art face au réel, ou comment justifier le superflu

Si c'est d'abord sur ce socle irrationnel, voire mystique et religieux, que nos trois femmes-écrivains semblent fonder l'importance de l'écriture littéraire (et bien évidemment, de leur propre démarche d'écriture), elles ont recours, dans un second mouvement, à des arguments plus rationnels, élaborant des systèmes rhétoriques d'une grande complexité en vue de légitimer leur prise de parole. En effet, l'ensemble des textes métadéscriptifs ou métalittéraires des écrivains-femmes se déploie comme un seul et même réseau argumentatif, rassemblant les justifications les plus diverses et variées de leur acte singulier – l'acte d'écrire. Il est frappant de constater que, dans le discours sur la littérature de ces trois auteurs, toute réflexion récurrente semble renvoyer à une quête sous-jacente d'excuses, ce qui transforme de fait leurs essais littéraires en une longue plaidoirie personnelle jamais tarie ni interrompue. Nous nous attacherons donc à dégager, dans la suite de ce chapitre, les lignes directrices des réflexions sur l'art de nos auteurs, et à démontrer ainsi comment chaque leitmotiv de leur discours critique recèle une stratégie qui cherche à légitimer leur venue à la parole.

a) *L'insistance sur la valeur documentaire des textes littéraires*

Ainsi, d'une manière tout à fait frappante, la plupart des textes métadéscriptifs des femmes-écrivains semblent hantés par un sentiment de culpabilité d'être amenée à introduire un angle de vue personnel dans leurs réflexions sur la littérature. Une digression de Nathalie Sarraute, dans « Forme et contenu du roman », est à cet égard largement significative, et témoigne de sa conscience aiguë, non seulement du caractère insolite d'un tel étalage, mais aussi du fait que le recours à l'expérience personnelle dans les textes critiques a pour conséquence d'en reléguer le discours au rang de ces « causeries d'agrément » qui se doivent d'être (comme l'exigent les règles de ce vieux genre salonnier à mi-chemin entre l'intellectuel et le mondain) à la fois amusantes et instructives :

Pardonnez-moi ici d'introduire ma propre expérience. Mais je pense que ce qui vous intéresse, ce n'est pas un cours de littérature que des spécialistes en ces matières peuvent faire avec plus de compétence, plus de connaissances, plus d'objectivité. Ce qui peut faire l'intérêt d'une causerie comme celle-ci, c'est la relation d'une expérience, l'exposé d'opinions personnelles. Je ne peux vous faire part que de mes convictions, que de mes partis pris.⁷⁹⁰

Ainsi, dans cette perspective où les jugements critiques se voient évalués en fonction de la compétence, des connaissances et de l'objectivité manifestées par leur auteur, le recours à des données personnelles, dont la portée est en soi limitée (« je ne peux... que ») et qui sont marquées au sceau d'une subjectivité sous-jacente, qui les corrompt en quelque sorte (« mes partis pris »), ne se justifie que par sa valeur documentaire. Ainsi le récit d'expérience autobiographique trouve-t-il sa légitimité dans son statut de témoignage, de document destiné à servir de matériau à une étude de cas, et à se voir disséquer au point de jonction de ses propriétés générales, régulières et constantes, qui en déterminent le caractère d'ensemble et en forment pour ainsi dire la colonne vertébrale, et des occurrences plus

⁷⁹⁰ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1666.

singulières, rares ou atypiques dont il porte également la marque. De telles vivisections d'un objet apparaissent fréquemment, non seulement dans le métadiscours et les commentaires critiques des femmes-écrivains, mais aussi dans leurs textes purement littéraires. Cette présence, au cœur de l'œuvre d'art, d'une réalité brute, documentaire, est censée lui conférer toute la véracité d'un objet réel, à l'opposé des spéculations trompeuses de l'esprit. En effet, qu'elles soient rationnelles ou métaphoriques et imagées, toutes les constructions de la conscience auctoriale sont récusées, et font figure de malin génie cartésien contre lequel le fait brut, simple, pesant, est le seul antidote :

Marguerite Yourcenar. Le jour où nous sortons de certaines réalités très simples, nous fabulons, nous tombons dans la rhétorique ou dans l'intellectualisme mort. [...]

Mathieu Galley. Mais cette réalité a-t-elle tant d'importance pour une romancière ?

Marguerite Yourcenar. Terriblement, tout comme pour l'auteur de tragédie, comme pour le poète épique, dont le romancier n'est que l'héritier moderne.⁷⁹¹

Paradoxalement, du point de vue des femmes-écrivains, la littérature s'affirme comme une entreprise permettant de créer un objet *réel*, une *chose*. Autrement dit, pour nos auteurs, la légitimité des œuvres littéraires (ou du moins de *leurs* œuvres) provient du fait que celles-ci se situent sur le plan matériel et tangible des objets et des choses réels, bien loin de ces autres textes qui se déploient dans le champ du pur intelligible, et que Marguerite Yourcenar dénonce comme « artifices littéraires »⁷⁹², Nathalie Sarraute comme « fabrication de formes »⁷⁹³, et Simone de Beauvoir comme « rigides théories »⁷⁹⁴. Du point de vue des auteurs-femmes, la littérature, au contraire, est revendiquée comme partie intégrante du réel :

C'est là ce qui fait le prix d'un bon roman. Il permet d'effectuer des expériences imaginaires aussi complètes, aussi inquiétantes que les expériences vécues. Le lecteur s'interroge, il doute, il prend parti et cette élaboration hésitante de sa pensée lui est un enrichissement qu'aucun enseignement doctrinal ne pourrait remplacer.

Un vrai roman ne se laisse donc ni réduire en formules, ni même raconter : on ne peut pas plus en détacher le sens qu'on ne détache un sourire d'un visage. Quoique fait de mots, il existe comme les objets du monde qui débordent tout ce qu'on peut en dire avec des mots.⁷⁹⁵

Et même lorsque Nathalie Sarraute déclare que ce ne sont plus les objets que vise à *donner* la littérature, mais qu'elle cherche à restituer les sensations physiques et psychophysiques du sujet, il s'agit là moins d'une prise de distance à l'égard de la position beauvoirienne que d'un geste de connivence, marqué par la conception largement similaire d'une littérature qui transgresse la frontière entre les mots et les choses, entre le symbolique et le sensible :

Si l'on envisage ce mouvement dans son ensemble, si l'on considère ses formes récentes, il semble qu'il consiste, dans le roman, comme dans tous les autres arts, à dégager la sensation pure, à conserver un contact direct avec la réalité d'où elle jaillit, en éliminant les formes lourdes, sclérosées qui l'écrasent. Ainsi l'élément sensible se dégage, toujours plus réduit à lui-même.

Ainsi la musique moderne s'est débarrassée du sentiment et de la mélodie pour dégager le son pur.

Ainsi la peinture dite « abstraite » s'attache à fixer l'attention du spectateur sur le seul élément pictural.⁷⁹⁶

⁷⁹¹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.60.

⁷⁹² Marguerite Yourcenar, « L'Andalousie et les Hespérides » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.180.

⁷⁹³ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1676.

⁷⁹⁴ Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », op.cit., p.77.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p.73.

En effet, que ce soit à travers l'expérience de l'objet (dans la vision plus objective, plus matérialiste de Simone de Beauvoir) ou l'expérience perceptive des « sensations » éprouvées par le sujet (dans la vision plus subjective et solipsiste de Nathalie Sarraute), les deux femmes-écrivains partagent une préoccupation semblable, celle de placer ce qu'elles saisissent dans l'acte de la création littéraire sur le plan matériel et tangible de la facticité propre au réel. Le caractère fictionnel ou fictif du texte littéraire s'en trouve donc délibérément occulté, surtout en ce qui concerne la part d'altération et de distorsion subjective que l'acte d'écriture pourrait imposer à cette réalité de la « Chose » dont les auteurs-femmes revendiquent la présence dans leurs œuvres : « Non pas l'Essence ou l'Idée, mais la Chose. Non pas la méditation hallucinée d'un Rembrandt ou d'un Soutine sur les secrets de la matière, non pas la vision presque mystique d'un Vermeer ou le réagencement intellectuel et formel d'un Chardin ou d'un Cézanne. Mais l'objet lui-même, ce poisson, cet oignon, cet œillet, ce citron à côté de cette orange. »⁷⁹⁷

Une valeur épistémologique ou scientifique

Dans un autre registre, le métadiscours sur la littérature de nos femmes-écrivains souligne avec insistance les qualités conceptuelles de leurs œuvres littéraires, et partant la façon dont ces textes peuvent, pour le lecteur, contribuer à la connaissance de la réalité environnant. De ce point de vue, particulièrement significatives sont les tentatives répétées des femmes-écrivains pour rapprocher les discours littéraire et scientifique, sinon brouiller la frontière entre les deux :

Sans doute, par cette recherche, par cet effort pour rendre visible un univers invisible, l'œuvre littéraire, comme toute œuvre d'art, est un instrument de connaissance. Par là on a pu la rapprocher de l'œuvre des savants qui s'efforcent aussi d'exprimer une réalité inconnue, en la recréant dans un modèle, en la façonnant en un système, en la captant dans le réseau de leurs constructions théoriques. Ces constructions, par les dons d'imagination, par les pouvoirs de visionnaire qu'elles révèlent, par leur cohésion, leur élégance et leur force, ont été souvent rapprochées des grandes œuvres poétiques.⁷⁹⁸

Cette volonté d'assimiler la littérature, sinon directement à la science, tout au moins à la théorie de la connaissance, se laisse voir dans la position accordée à l'écriture littéraire (volontiers placée dans un « entre-deux », dans l'espace intermédiaire entre la face et l'envers des choses, entre l'apparence et l'essence, le trompe-l'œil et la vérité), ainsi que dans la finalité que nos auteurs attribuent aux textes, à savoir l'accroissement des révélations et des connaissances : « Il y a comme des couches successives du monde sensible, sans cesse découvertes, qui s'ajoutent, qui augmentent nos domaines, l'univers sensible où nous vivons. Et par là on peut dire que l'art est un moyen de connaissance. »⁷⁹⁹ De plus, le processus même de l'écriture est pensé et représenté en termes de vérification d'un savoir scientifique. En effet, jusqu'au langage qu'utilisent pour parler de leurs textes littéraires les auteurs-femmes gravite souvent autour d'opérations vérificatives, plus précisément l'observation, l'expertise ou le contrôle.

⁷⁹⁶ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1673.

⁷⁹⁷ Marguerite Yourcenar, « L'Andalousie et les Hespérides » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur, op.cit.*, p.178.

⁷⁹⁸ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1645.

⁷⁹⁹ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1670.

D'autres exigences sont d'une nature semblable, comme la mise en rapport des textes littéraires avec des faits empiriques ou le recoupement des renseignements fournis :

De même qu'une vérité scientifique trouve son prix dans l'ensemble des expériences qui la fondent et qu'elle résume, de même l'œuvre d'art enveloppe l'expérience singulière dont elle est le fruit. L'expérience scientifique est la confrontation du fait, c'est-à-dire de l'hypothèse considérée comme vérifiée avec l'idée neuve. D'une manière analogue, l'auteur doit sans cesse confronter ses desseins avec la réalisation qu'il en ébauche et qui, aussitôt, réagit sur eux ; s'il veut que le lecteur croie aux inventions qu'il propose, il faut que le romancier y croie d'abord assez fortement pour découvrir en elles un sens qui rejaillira sur l'idée primitive, qui suggérera des problèmes, des rebondissements, des développements imprévus. Ainsi, au fur et à mesure que l'histoire se déroule, voit-il apparaître des vérités dont il ne connaissait pas à l'avance le visage, des questions dont il ne possède pas la solution [...]⁸⁰⁰

Ce sont les réflexions sur la littérature de Nathalie Sarraute qui nous présentent la version la plus intéressante et la plus aboutie d'une légitimation de l'œuvre littéraire qui en appelle à la valeur cognitive de celle-ci. Anticipant *Les Mots et les choses* et *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault, les articles et les conférences que Nathalie Sarraute produit au cours des années 1960 décrivent avec une surprenante acuité le phénomène qui sera nommé plus tard *épistémè* dans le sillage des analyses du philosophe français. Chez Nathalie Sarraute, c'est donc la « vision du monde » (tournure surannée qu'elle trouvait fort insatisfaisante, mais qu'elle se disait contrainte d'utiliser faute d'une meilleure alternative conceptuelle) qui régit les rapports de réception de tout discours tenu pour recevable dans une société donnée, y compris le discours littéraire :

Elle nous est fournie, cette vision, par le monde où nous vivons, dont nous sommes entourés. Il est la source de toutes nos sensations. Il est le garant de leur authenticité. Lui seul, ce monde où nous sommes plongés, permet à ces sensations, qu'il fait éprouver à l'écrivain, d'être communiquées au lecteur - qui reconnaît alors ce qu'il a lui-même confusément pressenti ou éprouvé. Il est le garant de la réceptivité du lecteur, ou du moins de certains lecteurs.⁸⁰¹

La vision du monde/*épistémè* sarrautienne, que l'on peut définir comme l'ensemble des conditions de production et de réception du sens propres à une société donnée, détermine ainsi le seuil de sensibilité du sujet, délimite son champ de vision, et enfin structure les images en découpant des cadres, des grilles de lecture ou des fragments « invisibles » : « Les formes adoptées sont des grilles qu'on pose automatiquement sur la réalité prise à un certain niveau. On ne voit que ce qu'elles permettent de voir, que ce qui a déjà été vu. [...] Elles font écran. »⁸⁰² Cette distribution prédéterminée du sens et des pratiques de sa production et de sa réception conditionne de fait l'horizon épistémique et les possibilités de signification au sein d'une communauté donnée. Le système dans son ensemble fonctionnant sur le mode des rapports historiques, l'acte de percevoir, de sentir ou de penser se structure ainsi selon des strates diachroniques, cimentées par les œuvres littéraires et artistiques qui articulent la vue d'ensemble et en deviennent progressivement les *analogons* emblématiques. Ainsi, pourrait-on sans doute s'attacher à déceler la « vision » balzacienne ou proustienne :

Cet ensemble créait ou recréait la sensation initiale que le monde qui l'entourait avait donnée à Balzac. Toutes les sensations que lui avaient données tous les gens innombrables qu'il avait vus

⁸⁰⁰ Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », *op.cit.*, p.76.

⁸⁰¹ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1670.

⁸⁰² *Ibid.*, p.1672.

et côtoyés se condensaient, s'aggloméraient pour constituer ses personnages. Chacun d'entre eux était une *forme* qui exprimait des sensations éparses, qui les concentrait en un modèle.⁸⁰³

Toutefois, comme toute autre forme dans l'optique (post-)bergsonienne qu'adopte Nathalie Sarraute, la forme littéraire possède une propriété ambivalente, à savoir son pouvoir de fixer son contenu. Le geste affirmatif qui consiste à prendre forme, ou à donner forme à un certain état du réel encore fluide, indéterminé et sans nom, a ainsi une double portée : si il permet de poser des jalons pour guider la lecture du sens, il conduit également à figer l'état par la forme, risquant de l'enfermer ainsi dans un cadre épistémique trop étroit, trop corseté.⁸⁰⁴ C'est donc pour contrer ce risque que Nathalie Sarraute impose aux textes littéraires, et à ses propres romans avant tout, le devoir de défaire les formes établies pour permettre aux lecteurs de renouer avec une vision authentique du monde, préexistante à toute « vision » historique particulière : « Par cette forme, elle est recréée, ou même, si l'on veut, créée, condensée, rendue visible, éclatante, douce d'un pouvoir de pénétration qui lui permet de briser toutes les résistances que lui opposent les habitudes de sentir des lecteurs et de parvenir jusqu'à ces régions de leur subconscient ou de leur inconscient, où elle s'implante, où elle se nourrit, où elle prend vie. »⁸⁰⁵ En ce sens, la littérature peut et doit permettre aux lecteurs de franchir les cadres restreints de leur *épistémè*, elle doit leur restituer un contact direct avec le réel, de façon à garantir que les modalités à travers lesquelles la réalité est conçue et représentée soient les plus exactes et les plus fidèles. Cette fonction épistémologique de la littérature se joue principalement sur deux plans :

➤ La démystification de l'erreur

En soumettant aux lecteurs une nouvelle façon de voir le monde, l'écrivain met en évidence le caractère circonstanciel, construit et acquis des connaissances ; il ébranle ainsi la croyance dogmatique dans certaines « visions » conventionnelles du monde, rouvrant ainsi un accès direct au réel. Ainsi, l'apparition de nouvelles formes remet-elle en question l'autorité de la forme elle-même, et amène-t-elle le lecteur à reconnaître la relativité de ses connaissances au sujet d'un monde dont il n'entrevoit que des aperçus formels :

Elles [de nouvelles formes] prouvaient que les formes du roman, qu'au regard de ces œuvres on pouvait bien appeler « traditionnel », n'étaient qu'un système de conventions, qu'une façon de voir - il pourrait y en avoir d'autres. Elles n'étaient qu'une grille qu'on avait posée sur la réalité. Ce n'était pas la réalité même, une réalité unique et immuable.
[...] Les formes traditionnelles, et même celles de ces romans révolutionnaires, ne montraient que des aspects du monde sensible, dans des formes qui en étaient inséparables.
On ne pouvait pas les reprendre, sans regarder le monde à travers les lunettes d'autrui.⁸⁰⁶

La mise en garde contre la *doxa* et les points de vue orthodoxes constitue ainsi la première leçon épistémologique de la littérature.

⁸⁰³ *Ibid.*, p.1671.

⁸⁰⁴ Sur ce jeu des forces contradictoires entre la forme et l'état, voir : Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 (édition originale 1907).

⁸⁰⁵ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1645.

⁸⁰⁶ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1667.

➤ La révélation de la vérité

Mais cela ne s'arrête pas là : en effet, de la dénonciation des superstitions (et des « visions » figées) résulte naturellement l'avènement des lumières, et le regard non prévenu de l'écrivain parvient à saisir quelques parcelles de vérité objective. Toutefois, s'il veut aboutir à la connaissance véritable, l'auteur doit précisément délimiter et détacher l'objet de sa recherche avant de le soumettre aux méthodes d'examen scientifiques : « Comme le chirurgien qui fixe son regard à un endroit précis où doit porter son effort, l'isolant du corps endormi, il [l'écrivain] a été amené à concentrer son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard. »⁸⁰⁷ La littérature pratiquée ainsi d'une manière suffisamment rigoureuse permet à l'auteur d'atteindre une connaissance objective du phénomène observé. Délivrés des erreurs optiques et de fausses grilles d'interprétation, des sensations, des mouvements et des états psychologiques nouveaux se déploient librement devant l'écrivain contemporain, comme s'ils se dévoilaient d'eux-mêmes à son regard critique (l'emploi de verbes pronominaux est ici très révélateur) : « Aujourd'hui, ces sensations qui tendent toujours à s'épurer, se dégagent d'une substance anonyme qui existe chez tous, d'une action vue au microscope, ou d'une certaine façon de regarder les objets ». ⁸⁰⁸

Il serait difficile de se méprendre sur les raisons qui poussent les femmes-écrivains à insister de façon si appuyée sur la rigueur d'analyse quasi scientifique qu'elles déploient dans leurs œuvres : il ne leur a pas échappé, en effet, que cette dimension épistémologique de leurs textes littéraires s'est vue d'emblée reconnue et saluée par la critique française de l'époque, qui voyait là l'un des aspects les plus remarquables et les plus louables de la création féminine. Rappelons qu'il s'agissait à peu de choses près de l'unique qualité que certains critiques voulaient bien accorder au premier roman de Simone de Beauvoir, qui leur paraissait scandaleux sous tous les autres aspects : « Laissons la parole à Gaëton Picon qui y voit un authentique chef-d'œuvre : « [...] L'Invitée, d'autre part, donne le meilleur exemple que je connaisse de la psychologie nouvelle – exemple d'analyse... ».⁸⁰⁹ Dans le même ordre d'idées, les conférences de Nathalie Sarraute dans les années 1960 offrent un exemple éloquent des astuces discursives auxquelles recourt la femme-écrivain qui cherche à donner une plus grande légitimité à ses textes, en s'attachant notamment à les insérer dans le cadre élargi d'un métadiscours épistémologique. Retraçant son parcours de romancière, Nathalie Sarraute surenchérit en effet, allant jusqu'à postuler, à l'origine de ses romans, le désir d'investiguer tel ou tel phénomène du réel. La littérature se transforme ainsi en une aventure cognitive portée et animée par la volonté de connaître, d'enquêter et d'élucider :

Quand j'ai écrit, en 1932, un premier texte - un bref morceau en prose qui devait faire partie d'un petit volume intitulé: *Tropismes* [...] Je m'efforçais de montrer cette sensation en elle-

⁸⁰⁷ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op.cit., p.68.

⁸⁰⁸ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1693.

⁸⁰⁹ Girard Gaillet, « La Relève littéraire : Christian Murciaux, Simone de Beauvoir, Francis Ambrière, Marc Blancpain », op.cit., p.746-747.

même, pour ainsi dire à l'état pur, telle qu'elle se déploie pendant quelques instants chez un personnage qui n'en est que le porteur, le lieu à peine visible.

Toute mon attention se concentrait sur les sensations que produisent certains mouvements à peine conscients, des mouvements qui se développent en nous en l'espace de quelques minutes - parfois de quelques secondes - et qu'ici j'essayais de rendre par des images et par le mouvement de la phrase, comme grossis et vus au ralenti.

Quand je me suis enfin décidée à écrire un roman, ce ne fut que pour que ces mouvements puissent se développer sur un plus vaste espace et rayonner d'un même centre.⁸¹⁰

C'est donc le regard (et le désir) panoptique⁸¹¹ qui prétend ici guider l'écriture de nos femmes de lettres. Cette motivation de l'acte d'écrire semble bien démontrer qu'à ce moment de leur parcours littéraire, les trois femmes-écrivains s'efforcent de se mettre à la place de l'« autre » (le lecteur, le public et la confrérie littéraire) et de devancer ses attentes : en faisant leur ce point de vue alors dominant, elles assignent à leurs textes littéraires une origine, des sources et des interprétations conformes à l'échelle de valeur (recherche, connaissance, action) prépondérante dans la société qui est la leur.

b) Une valeur savante ou d'érudition

L'érudition, et la compétence des auteurs dans les sujets abordés, sont un autre aspect constamment mis en relief dans le métadiscours littéraire et les commentaires des femmes-écrivains. La crédibilité de l'érudition semble en effet représenter un versant particulièrement important de l'autoreprésentation des femmes de lettres, et cette dimension savante est soulignée dans la plupart des écrits jaillis de leurs plumes. Ainsi Marguerite Yourcenar, dans ses *Carnets de notes*, s'attarde-t-elle tout particulièrement sur cette caractéristique de son image de soi : « Comme toutes les imaginations nourries et façonnées par l'histoire, il m'est arrivé souvent de tenter de m'établir dans d'autres siècles, d'essayer de franchir plus ou moins la barrière des temps. L'étude des littératures anciennes, la philologie, l'archéologie sont les passeports de ces voyages. »⁸¹² Simone de Beauvoir rejoint ce propos yourcenarien, mais d'une manière plus spectaculaire encore, lorsque dans *La Force des choses* elle décrit comment pendant les temps difficiles de l'après-guerre, marqués par une pénurie extrême, elle allait néanmoins remuer tous les jours les immenses archives historiques stockées dans les fonds de la Bibliothèque Nationale : « Je me consacrai donc entièrement et sans scrupule à *Tous les hommes sont mortels*. Chaque matin j'allais à la Bibliothèque Mazarine lire des récits des anciens temps ; il y faisait un froid glacial mais l'histoire de Charles Quint, l'aventure des anabaptistes me transportaient si loin de mon corps que j'oubliais de grelotter. »⁸¹³ Ces affirmations sont suivies de longues listes de lectures savantes, comme s'il fallait en prouver le bien-fondé aux lecteurs pour assurer une légitimité intellectuelle au discours des écrivaines.

⁸¹⁰ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1667-1668.

⁸¹¹ Michel Foucault définit l'optique panoptique comme l'un des dispositifs principaux d'une société moderne gouvernée par la combinaison du désir de savoir, de l'idéal d'une visibilité parfaite et de la discipline normalisatrice. A ce sujet, voir : Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison, op.cit.*

⁸¹² Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes, 1942-1948 » dans Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger, op.cit.*, p.174.

⁸¹³ Simone de Beauvoir, *La Force de choses, op.cit.*, p.24.

Faute de pouvoir dérouler ici une analyse exhaustive des relations qu'entretiennent les textes de nos auteurs avec les champs de connaissance les plus variés (histoire, sociologie, philosophie, droit, beaux arts, science des religions, psychanalyse, études politiques et plusieurs autres), nous nous limiterons à étudier à titre d'exemple les rapports qu'entretiennent avec l'histoire et l'historiographie les romans de Marguerite Yourcenar. Retracer quelques uns de ces liens entre l'érudition des savants et la production littéraire des femmes-écrivains suffit en effet déjà à nous faire découvrir l'ampleur du travail de justification de la prise de parole qui s'élabore ainsi à travers la circulation des idées, des concepts, des connaissances, mais aussi des techniques narratives entre les sciences humaines et sociales et le discours construit par les femmes de lettres.

A cet égard, la démarche de Marguerite Yourcenar nous semble particulièrement révélatrice : l'écrivain affirme en effet vouloir insérer ses romans et nouvelles historiques dans les creux et les manques d'une connaissance de l'histoire fatalement marquée par des pertes, des failles et des béances. Il y a là quelque chose d'une ironie ou d'un paradoxe : dans cette optique en effet, la venue au jour de sa propre parole ne semble motivé pour l'écrivain que par les distorsions de la trame du passé, comme si la force motrice animant toute l'œuvre n'était autre que le souci de recoudre les plaies d'une histoire lacunaire, de combler les vides de l'érudition historique.⁸¹⁴ C'est pourquoi Marguerite Yourcenar se tourne surtout vers des périodes marquées par des chutes brutales ou des catastrophes qui ont fait sombrer les détails dans l'oubli, vers ces épisodes de l'histoire qui restent lacunaires et criblés de trous : le déclin de l'Empire romain, les guerres de religion qui ont marqué la fin de la Renaissance, l'essor de l'industrie et la lente décrépitude des métiers artisanaux de la vieille Europe « enchantée » à l'orée des temps modernes, etc. Son procédé consiste à rassembler d'abord les débris et les fragments, à partir desquels elle « récrée » ensuite les parties manquantes. Dans sa description de ce travail, Marguerite Yourcenar tient à souligner que l'écrivain en elle n'intervient qu'au moment où doit s'effacer la chercheuse érudite, compilatrice de ces notes à partir desquelles s'ébauche le livre à venir :

J'eus alors au cœur de combler des lacunes, de donner à des notes prises pour mon usage une portée plus générale, au risque d'y insérer des précisions superflues sans doutes pour plus d'un lecteur, mais parfois non inutiles à d'autres, moins renseignés. « Faites comme si je ne savais pas », est le meilleur conseil que puisse suivre un écrivain qui s'adresse à tous.⁸¹⁵

⁸¹⁴ Le thème de la détérioration, de la dégradation, qui est au cœur, sinon à la source même de la parole yourcenarienne, a valu à cet écrivain d'écrire un très bel éloge du temps qui abîme et gâte les choses, mais qui les investit aussi ce faisant d'une étrange beauté, qui serait inconcevable au sein d'un monde d'objets intacts : « Certaines de ces modifications sont sublimes. A la beauté telle que l'a voulue un cerveau humain, une époque, une forme particulière de société, elles ajoutent une beauté involontaire, associée aux hasards, due aux effets des causes naturelles et du temps. Statues si bien brisées que de ce débris naît une œuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même. [...] Parfois, l'érosion due aux éléments et la brutalité des hommes s'unissent pour créer une apparence sans exemple qui n'appartient plus à aucune école ou à aucun temps : sans tête, sans bras, séparée de sa main nouvellement retrouvée, usée par toutes les rafales des Sporades, la Victoire de Samothrace est devenue moins femme et davantage vent de mer et du ciel. » (Cf. Marguerite Yourcenar, « Le temps, ce grand sculpteur » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.62-63.).

En effet, cet essai de 1954 exprime une sorte de credo de l'écrivain, sa foi et sa confiance en l'Histoire qui, si elle ne laisse rien entier, sauve néanmoins toujours des fragments. Pour Marguerite Yourcenar, le caractère incomplet des épaves ou des ruines fait appel aux capacités créatrices de l'esprit et de l'imagination du sujet qui contemple des ravages du temps : « notre sens du pathétique trouve son compte à ces meurtrissures ». (Cf. *Ibid.*, p.65.).

⁸¹⁵ Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, op.cit., p.10.

En effet, cette histoire récréée, telle que la revendique Marguerite Yourcenar, s'apparente au travail de l'anamnèse. Pour Marguerite Yourcenar, son œuvre a d'autant plus de vertus et donc de raisons d'être qu'elle s'efforce de re-produire des pans de l'histoire qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, et qui sans cette « reprise » littéraire auraient été renvoyés au néant. Ainsi, le souci de reconstituer l'histoire bascule du côté de ce qui est plutôt une restitution, voire une re-création de celle-ci : restitution qui ne peut se contenter d'être fidèle aux faits, aux événements et aux décors, mais qui doit faire l'objet d'un montage à partir de matériaux prélevés sur le passé même. Il s'agit en effet de réaliser un véritable collage de morceaux de discours, de phrases historiques fameuses ou de sentences plus ou moins courantes à l'époque traitée, afin de parvenir à re-composer l'entité perdue grâce à ces « éclats de voix avec lesquels [on peut] reconstituer un ton ou un timbre, comme d'autres avec des éclats de marbre reconstituent un buste brisé. »⁸¹⁶

En outre, toujours dans la même logique de réintégration du passé, certains romans de Marguerite Yourcenar suscitent la parution d'ouvrages d'érudition dérivés ou apparentés, qui les contextualisent et renforcent leur « effet de réel ». Ainsi, par exemple, *La couronne et la Lyre* accompagne-t-elle les *Mémoires d'Hadrien*, et l'on pourrait même avancer qu'il s'agit en quelque sorte d'un sous-produit de la rédaction du roman : en effet, ce gros volume de 482 pages est le résultat du travail préparatoire de la romancière, qui avant de pouvoir aborder le personnage de l'illustre empereur romain s'était fixée pour tâche de restituer, sous la forme d'une anthologie la plus complète possible, le corpus vraisemblable des lectures du souverain :

La fréquentation de quelques poètes de peu antérieurs à l'empereur, quelques uns même de son temps, et d'autres, beaucoup plus anciens, mais dont on sait qu'il appréciait les œuvres, était de ma part l'application d'une recette que j'ai donnée ailleurs : reconstruire dans la mesure du possible la bibliothèque du personnage qui nous occupe, ce qui est encore l'une des meilleures manières de nous renseigner sur la sensibilité d'un homme du passé.⁸¹⁷

Le projet que Marguerite Yourcenar met ici en œuvre est singulièrement caractéristique de son approche d'ensemble de la littérature, puisqu'il consiste justement à doubler le texte de fiction d'un ouvrage de facture savante, d'un livre d'historienne s'attachant à reconstituer avec une précision érudite la même strate du passé que le roman recrée de son côté. Si la femme-écrivain a conscience de la rareté des sources, cette mise en perspective la conduit à ne rien abandonner, à ne rien laisser de côté au stade des préparatifs, et la pousse au contraire à parfaire ces textes qui sont d'ordinaire censés ne servir que d'ébauches : les notes et brouillons de Marguerite Yourcenar prennent ainsi l'allure d'une véritable œuvre d'érudition indépendante, qui contribue rétrospectivement à renforcer l'écho et le retentissement du texte littéraire à l'origine de l'ouvrage savant. Il s'agit donc bien d'un réseau de légitimation, où les ouvrages fonctionnent par paires, se justifiant et se renforçant l'un l'autre.

⁸¹⁶ Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.39.

⁸¹⁷ Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, op.cit., p.9.

La valeur de ce travail érudit, tout autant que sa reconnaissance publique, se trouve cautionnée par les scrupules d'encyclopédiste que l'auteur y a mis en œuvre. L'écriture de la femme-auteur vise ainsi à la production d'une véritable texte-somme. Aussi n'est-il pas étonnant que Marguerite Yourcenar considère comme un point de repère essentiel de la littérature contemporaine le *Joseph et ses frères* de Thomas Mann, dont la vertu majeure est à chercher, selon elle, dans sa remarquable qualité de synthèse. Elle juge en effet que Thomas Mann est parvenu à faire le bilan de toutes les connaissances scientifiques sur le sujet qu'il s'est choisi, en sorte qu'il a pu ensuite rassembler ces données et les replacer dans les cases correspondantes de son édifice pour re(con)stituer à neuf une affaire révolue :

Placé sur la frontière entre la théogonie et l'histoire, la tétralogie du *Joseph* est l'une de ces grandes interprétations humanistes du passé qui ne sont possibles que grâce au lent travail préalable de générations d'érudits, nommément, ici, des ethnographes, des historiens des religions antiques et des archéologues du dernier demi-siècle. Pour la première fois, un ouvrage littéraire qui ne se veut ni apologétique du point de vue juif, ni exégétique du point de vue chrétien, nous montre dans Israël en même temps ce qui l'unit au vaste monde mythique et païen et ce qui l'en sépare, nous fait assister à la naissance quasi monstrueuse de la notion monothéiste de Dieu.⁸¹⁸

Le fait qu'avec cette œuvre Thomas Mann entre dans « la catégorie très rare du classique moderne »⁸¹⁹ ajoute une autre dimension à la portée du texte que lui consacre Marguerite Yourcenar en 1955. En effet, la façon dont elle lie dans ce texte les qualités d'érudition de l'œuvre avec la reconnaissance publique dont jouit l'écrivain n'est pas sans rapport avec la façon dont Marguerite Yourcenar commence, précisément à cette époque, à revendiquer la dimension savante de ses propres textes. Pour elle, ce type de travail extrêmement rigoureux et soigné représente un mode d'écriture privilégié, qui se situe à l'opposé de la lecture facile. Cela ne rend certes pas sa réception par la masse des lecteurs plus abordable : « le critique, et le public, sont peu habitués à la reconstitution minutieuse et libre, d'un moment ou un homme du passé. »⁸²⁰ Or, Marguerite Yourcenar n'hésite pas à pousser plus loin encore cette vision du travail minutieux de l'écrivain en attachant à l'entreprise littéraire un statut d'artisanat : « Le métier d'écrivain est un art, ou plutôt un artisanat ». ⁸²¹ L'auteur se fait ici le serviteur de son texte : ce statut extraordinairement humble renvoie à une vision de l'écriture où la subjectivité auctoriale se dissout presque entièrement dans la spécificité du sujet traité et dans les conditions historiques de son traitement. En effet, dans l'acte littéraire tel que Marguerite Yourcenar se le représente, le sujet conscient de l'épistémologie moderne, qui est sujet de la pensée et qui affirme dans l'écriture son originalité et son inventivité, s'efface complètement au profit de données supposément objectives :

⁸¹⁸ Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *op.cit.*, p.207.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p.197.

⁸²⁰ Marguerite Yourcenar « Ton et langage dans le roman historique » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *op.cit.*, p.41.

⁸²¹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.234.

Mattieu Galley. *L'auteur demeure*.

Marguerite Yourcenar. Il est tributaire de son sujet, de ses personnages. [...] Dans une écriture, dans un style, il existe une sorte de soubassement qui appartient en propre à la nature de l'auteur ; et encore, je n'en suis pas sûre : la mise en œuvre finale dépend du sujet et du moment.⁸²²

A l'évidence, si cette double facticité, celle de l'histoire transmise et celle des conditions actuelles de sa transmission écrite, fait bien de l'écriture « un métier d'artisan » (tel est justement le titre de l'un des entretiens accordés par Marguerite Yourcenar à Mattieu Galley), elle la dote en revanche d'une légitimité savante irrécusable. En même temps, le fait de promouvoir ainsi l'auteur au rang de spécialiste de la matière et du sujet traité risque de conduire le public et la critique à appréhender de façon spécifique l'œuvre des femmes de lettres, et souvent à la réduire par conséquent à la simple application de méthodes et de procédés « professionnels » dans le champ littéraire. Ainsi a-t-on pu reprocher en particulier à Marguerite Yourcenar de se livrer à une compilation de connaissances historiques, tout comme l'on imputait aux « romans à thèse » de Simone de Beauvoir une catégorisation par trop philosophique de la réalité romanesque, et qu'une partie de la critique croyait voir dans la mise en scène orchestrée d'affrontements entre les différents éléments de la forme littéraire l'essentiel des récits de Nathalie Sarraute. Ces perspectives réductionnistes faisaient basculer la production littéraire des femmes du côté du devoir un peu scolaire et fastidieux, accompli avec différents degrés de zèle et de succès :

Très digne de la pourpre romaine, à voir comme elle fait écrire et penser le monarque, Mme Yourcenar était donc fondée à suppléer aux réels Mémoires manquants par une reconstitution psychologique minutieuse, d'ailleurs servie par un savoir considérable et scrupuleux. [...] Elle a résisté à la tentation d'écrire un roman dont Hadrien eût été le protagoniste ; elle a joué la difficulté en le faisant lui-même raconter sa vie, au point qu'elle a parfois l'impression qu'elle traduit un texte latin. Elle sait tout ce qu'on peut connaître de son héros et du temps où il a vécu : lieux, monuments, écrits, inscriptions, médailles, monnaies, mœurs, histoire, conditions de vie ; elle est documentée sur tout à bonne source, et si on sait un peu de quoi il s'agit c'est un plaisir que de voir travail si bien fait.⁸²³

Ainsi envisagée comme travail, comme devoir plus ou moins réussi, l'œuvre de la femme-écrivain connaît un sort ambivalent. D'un côté, les textes des auteurs-femmes gagnent en crédit du fait de ce savoir professionnel sur lequel ils sont bâtis, et en reçoivent une reconnaissance publique. La remarque d'André Billy à propos du premier roman historique de Marguerite Yourcenar en est un bon exemple : « Mme Yourcenar a rédigé les *Mémoires d'Hadrien*, sinon tels qu'ils ont pu l'être par lui-même, du moins avec le maximum de vraisemblance et de véracité. [...] Les *Mémoires* réels d'Hadrien étaient-ils plus intéressants que ceux-ci ? »⁸²⁴ Il est important de constater que le caractère documenté et documentaire de l'œuvre est bien ici ce qui la rend légitime aux yeux du critique. En effet, si la réponse à la question rhétorique, « le vrai Hadrien aurait-il écrit autrement ? », semble déterminer une partie des louanges accordées à l'écrivain, elle conditionne également certains des reproches qui lui ont été

⁸²² *Ibid.*, p.236.

⁸²³ Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain », *op.cit.*, p.7.

⁸²⁴ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain », *op.cit.*, p.12.

adressés (tel un Emile Henriot remarquant : « J'aurais voulu que Mme Marguerite Yourcenar, à titre de justificatifs, eût cité les quelques écrits qui peuvent demeurer de l'empereur. »⁸²⁵).

Au demeurant, l'aspect constructiviste du travail littéraire de la femme-écrivain peut également paraître trop technique. André Billy, qui louait tout à l'heure l'exactitude érudite de Marguerite Yourcenar dans les *Mémoires d'Hadrien*, reste plus réservé quant à d'autres aspects, notant les imperfections du roman, sa dimension (inséparable de la nature même du projet) de dérivé littéraire des sources historiques, voire de commentaire de seconde main écrit par une spécialiste : « A la vérité, ses *Mémoires* ne sont un roman que dans la mesure où ils ne sont pas un livre d'histoire. »⁸²⁶ De fait, la légitimation par l'érudition s'avère à double tranchant : s'appuyer sur de telles connaissances spécialisées met en valeur le propos de la femme-écrivain, mais le cantonne du même coup aux domaines du récapitulatif et partant en quelque sorte du sous-produit :

On peut voir dans *Mémoires d'Hadrien* une adroite recreation historique, une fresque précise, un *concentré* intelligent dont l'absorption nous permet de *revoir* notre histoire romaine. Au-delà de ces jugements qui peuvent être vrais – car le *roman* n'est pas parfait, il s'encombre de détails trop scrupuleusement retenus, notés, il *nourrit* trop parfois, et hésite au bord du lyrisme de la mémoire – il faut reconnaître l'œuvre comme une réussite, une reconquête du temps perdu qui pourrait bien ouvrir – ou rouvrir – au roman une voie encombrée par la « reconstitution ».⁸²⁷

C'est pourquoi chez les auteurs-femmes la légitimation cérébrale, érudite, sinon élitiste, de leurs œuvres fonctionne souvent en parallèle avec une justification humaniste, empreinte de *pathos*, et égalitaire.

Une valeur humaniste d'inspiration existentialiste

Ainsi, à côté des efforts qu'elles déploient pour mettre en évidence l'envergure intellectuelle de leur œuvre littéraire, les femmes-écrivains s'essayaient aussi à un autre type de légitimation de leur parole, fondée cette fois sur l'empathie et le sentiment de solidarité humaine. En effet, au fil de l'argumentation bien étayée de leurs réflexions sur la littérature, reviennent souvent des rappels insistants de l'existence d'un « être-homme »⁸²⁸, c'est-à-dire de l'expérience intersubjective partagée par tout être humain et constituant ainsi le socle, la fondation de l'humanité. La notion même d'humanité, envisagée sous cet angle, devrait désormais se comprendre comme la conscience du lot commun. Dans cette optique, la littérature est invoquée comme un moyen de chercher et de découvrir l'universelle essence humaine, de donner à ces connaissances existentielles une forme d'incarnation, et de les maintenir au seuil de l'oubli. Faire ainsi appel à une éthique de responsabilité et de solidarité permet d'ancrer le discours des auteurs-femmes sur un fondement de valeurs irrécusables. Par conséquent, nos écrivains se retrouvent promues au rang de gardiennes et de garantes des avancées de la morale ; et la légitimité de ces postulats moraux est censée rejaillir de façon rétroactive sur les

⁸²⁵ Emile Henriot, « Mémoires supposés d'un empereur romain », *op.cit.*, p.7.

⁸²⁶ André Billy, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain », *op.cit.*, p.12.

⁸²⁷ Gilbert Sigaux, « Le temps dévorateur », *op.cit.*, p.136.

⁸²⁸ Pour la notion d'« être-homme », empruntée à la philosophie de Paul Ricœur, voir : Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

auteurs qui s'en sont faits les porte-paroles. Autrement dit, le fait d'imposer une conscience éthique implique de se positionner en prêtre de la vérité professée, un thème qui revient fréquemment dans les réflexions sur littérature des auteurs-femmes.

Si nos écrivains se tournent toutes trois vers ce type de discours, cela s'explique en grande partie par la large diffusion de la vulgate existentialiste au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui donne lieu parmi les écrivains français, hommes et femmes, à un certain mouvement de retour vers la philosophie existentielle d'avant-guerre. Toutefois, pour les femmes-écrivains, le rôle de Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers ou Jean Wahl ne se limite pas simplement à celui de partenaires de pensée, même partenaires privilégiés, dans un dialogue intertextuel. La particularité de leur appropriation de ces philosophes consiste en effet à mettre l'accent sur les concepts de l'Être, de l'être humain et de l'être-homme, pour autant que ces notions leur permettent de circonscrire le terrain de l'humain universel, qui sert en retour à justifier la légitimité et l'importance de leur propre parole :

Je revenais à Kierkegaard que je m'étais mise à lire avec passion ; la vérité qu'il revendiquait défait le doute aussi victorieusement que l'évidence cartésienne ; le Système, l'Histoire ne pouvaient pas plus que le Malin Génie faire échec à la certitude vécue : « Je suis, j'existe, en ce moment, à cet endroit, moi. » Je reconnaissais dans ce conflit les hésitations de ma jeunesse, lorsque, lisant tour à tour Spinoza et Dostoïevski, tantôt la littérature me semblait un bruissement futile, tantôt la métaphysique une élucubration creuse. Maintenant, j'avais appris des philosophes qui collaient à l'existence, qui donnaient sa valeur à ma présence sur terre et je pouvais m'y rallier sans réticence. [...] Heidegger m'avait convaincue qu'en chaque existant s'accomplit et s'exprime « la réalité humaine » : inversement, chacun l'engage et la compromet tout entière ; selon qu'une société se projette vers la liberté ou s'accommode d'un inerte esclavage, l'individu se saisit comme un homme parmi les hommes, ou comme une fourmi dans une fourmilière : mais nous avons tous le pouvoir de mettre en question le choix collectif, de le récuser ou de l'entériner.⁸²⁹

Il apparaît donc clairement que ce choix de prendre appui sur des textes majeurs de la philosophie existentielle, dotés d'une aura certaine, a pour objectif principal de défricher le terrain d'une légitimité commune à tous les hommes, et d'en faire l'espace où la femme-écrivain pourrait ancrer son propre projet artistique et intellectuel.

➤ L'appel à l'humanité du lecteur

C'est notamment ce qui est en jeu lorsque Marguerite Yourcenar a recours aux idées clefs de l'ontologie heideggerienne, et plus particulièrement à la notion d'« ek-sistence » développée par le philosophe allemand, qui doit s'entendre comme l'affranchissement des ornières de l'étant et « l'habitation ek-statique dans la proximité de l'Être ».⁸³⁰ Ce concept revient en effet dans plusieurs textes de Marguerite Yourcenar, qui s'en sert pour articuler sa propre vision de l'homme : l'être humain, selon elle, reste en effet dans l'ignorance absolue de la vie au-delà de ses apparences les plus simples (habitudes, pratiques journalières et idées reçues). Ainsi, par exemple, Marguerite Yourcenar

⁸²⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.537-538.

⁸³⁰ Voir à ce sujet : Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1992 (édition allemande originale 1927) ; Martin Heidegger, *Langue de tradition et langue technique* / Postface de Michel Haar, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990 ; Martin Heidegger, « La question de la technique » dans Martin Heidegger, *Essais et conférences* / Préface de Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1992 (édition originale 1953 pour l'essai en question).

reprend-t-elle dans l'un de ses essais le récit légendaire de la christianisation de l'Angleterre, pour en faire une parfaite illustration de l'inanité des savoirs acquis par l'homme lorsque ce dernier se trouve confronté aux essences inconnaissables de sa vie : « [...] l'aveu d'ignorance du *thane* [le hobereau britannique de la légende, interrogé sur l'utilité de l'ensemble de ses connaissances] reste le nôtre, ou plutôt le resterait, si les philosophies, les techniques, toutes les structures que l'homme construit et dont il est le prisonnier, ne cachaient pas à l'immense majorité des hommes d'aujourd'hui qu'ils n'en savent pas plus long sur la vie et la mort que le chef d'un clan plus ou moins barbare ». ⁸³¹

Ainsi, l'appel à reconnaître cette ignorance profonde devant le mystère de la vie touche-t-il à l'essence même de l'humain dans le lecteur : de l'*ignorance* en général, on passe ici à l'admission de *sa propre ignorance*, et c'est sur la base de cet aveu que les développements ultérieurs du discours yourcenarien peuvent trouver un écho auprès de l'ensemble de ses lecteurs. C'est donc notamment à partir de ce constat, qui recoupe la devise amère de Socrate, « je sais que je ne sais rien », que le projet yourcenarien de reconstitution du passé (passé proche ou passé lointain, traduits dans le récit par le passé récent ou le passé simple) se voit élargi, devenant l'expression d'un devoir universel qui incombe à tout être humain, et partant à chaque lecteur.

D'une manière tout à fait analogue, Simone de Beauvoir reprend le concept même de métaphysique, pour forger sur cette idée la fondation commune de l'expérience humaine universelle, celle de *Dasein*, « l'être-au-monde » ou la « présence au monde » heideggériens :

La métaphysique n'est pas d'abord un système ; on ne « fait » pas de la métaphysique comme on « fait » des mathématiques ou de la physique. En réalité, « faire » de la métaphysique c'est « être » métaphysique, c'est réaliser en soi l'attitude métaphysique qui consiste à se poser dans sa totalité en face de la totalité du monde. Tout événement humain possède par-delà ses contours psychologiques et sociaux une signification métaphysique puisque, à travers chacun d'eux, l'homme est toujours engagé tout entier, dans le monde tout entier ; et il n'est sans doute personne à qui ce sens ne se soit dévoilé en quelque moment de sa vie. ⁸³²

Ainsi, ayant tiré de cette attitude métaphysique une sorte de rapport originel au monde, Simone de Beauvoir fait coup double. D'une part, en affirmant qu'il existe une relation authentique de l'homme au monde (relation qui serait en même temps la plus profondément enfouie, cachée sous les strates imbriquées d'autres relations au monde, à la fois plus patentes et plus superficielles), elle invite ses lecteurs à rechercher activement ce rapport primordial de l'être humain à son Etre. D'autre part, l'auteur de cet appel se positionne ainsi tout naturellement en première ligne de cette quête existentielle, consolidant ainsi son propre rôle : investie de l'autorité du pionnier dans cette reconquête d'une mythique intégrité du sujet, l'auteur-femme voit par là sa démarche créatrice personnelle accréditée et renforcée. Elle en tire également la justification de son projet de « roman métaphysique », qui vise justement à restaurer ce rapport global et complet de l'homme à l'Etre :

Honnêtement lu, honnêtement écrit, un roman métaphysique apporte un dévoilement de l'existence dont aucun autre mode d'expression ne saurait fournir l'équivalent ; loin d'être,

⁸³¹ Marguerite Yourcenar, « Sur quelques lignes de Bède le Vénérable » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.14.

⁸³² Simone de Beauvoir, « Littérature et métaphysique », op.cit., p.78.

comme on l'a parfois prétendu, une dangereuse déviation du genre romanesque, il m'en semble au contraire, dans la mesure où il est réussi, l'accomplissement le plus achevé puisqu'il s'efforce de saisir l'homme et les événements humains dans leur rapport avec la totalité du monde, puisque lui seul peut réussir ce à quoi échouent la pure littérature comme la pure philosophie : évoquer dans son unité vivante et sa fondamentale ambiguïté vivante cette destinée qui est la nôtre et qui s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'éternité.⁸³³

De toute évidence, la rhétorique humaniste fonctionne ici comme une machine à générer le texte littéraire lui-même, et pourvoit ce dernier d'une légitimité existentielle suprême. Pour comprendre ce processus, il nous faut saisir comment cette rhétorique s'adresse au lecteur : il s'agit en effet de débusquer chez celui-ci les points d'insuffisance et d'insatisfaction, de raviver son angoisse existentielle et de faire appel à son désir de plénitude, d'achèvement et de perfection. Les manques, les lacunes existentielles cernées par le discours des femmes-écrivains demandent désormais à être comblés, et dans cette tâche le lecteur est incité à se tourner vers les textes qui lui ont révélé ces vides, qui ont suscité sa faim d'Être et poussé à en chercher l'assouvissement. Rappeler au lecteur les splendeurs et misères de sa condition humaine, le mettre face à ses contradictions indissolubles, et donc à l'absurdité même de sa position, l'appeler à en chercher désespérément l'issue (et à la chercher en premier lieu dans les œuvres mêmes qui ont provoqué chez lui cet éveil de la conscience et cette angoisse), tout cela converge dans le métadiscours littéraire des auteurs-femmes pour redonner gravité et éclat à leur intervention dans le champ des lettres.

➤ L'humanité et à l'humanisme face à la guerre

Si le choc de la Seconde Guerre mondiale est pour nos auteurs l'exemple le plus frappant du malheur commun aux hommes, il est loin toutefois d'en épuiser toute la portée et le sens. L'immense traumatisme de la grande Histoire ne fait que mettre au jour un état de misère déjà présent en germe dans la condition humaine elle-même. C'est pourquoi, dans les textes des auteurs-femmes, c'est la guerre qui incarne le plus souvent une souffrance qui est de toute éternité le lot commun des hommes, et c'est la guerre encore qui appelle la création d'un langage littéraire à la fois nouveau et intemporel, apte à dévoiler la situation véritable de l'homme, tâche à laquelle s'attellent nos auteurs. Voyons, par exemple, comment Marguerite Yourcenar, évoquant rétrospectivement la Seconde Guerre mondiale, fait de cette représentation un usage largement instrumental :

1943. Il est trop tôt pour parler, pour écrire, pour penser peut-être, et pendant quelques temps notre langage ressemblera au bégaiement du grand blessé qu'on rééduque. Profitons de ce silence comme d'un apprentissage mystique. [...]

1943. Tous feux éteints : ceux des paquebots comme ceux des rues, ceux des veilleuses de malade comme ceux des cierges d'église. Et les rares lampes qui brûlent encore tremblent de peur sur l'horizon. Dans ce noir complet où il s'agit pour nous de mourir le moins possible, ce sera notre tâche que de retrouver en tâtonnant, humblement, la forme éternelle des choses.⁸³⁴

Répartis à l'origine dans plusieurs carnets de notes de l'auteur, datant des années 1940 et donc contemporains de la guerre elle-même, ces fragments ne nous apparaissent plus, en effet, sous leur forme

⁸³³ *Ibid.*, p.84.

⁸³⁴ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes, 1942-1948 », *op.cit.*, p.171-172.

première, car il ont fait l'objet d'un profond remaniement *a posteriori* : l'auteur les a ainsi extraits d'un ensemble textuel beaucoup plus volumineux pour les rediposer et les recomposer, quelques décennies plus tard, sous la forme d'un échantillon très mince et très resserré de « témoignages » exemplaires, censés offrir au lecteur l'image emblématique et concentrée de la guerre. Par cette reprise très tardive d'« impressions » de la Seconde Guerre mondiale, l'auteur semble ainsi vouloir s'approprier l'imaginaire catastrophique du grand carnage dans le seul but d'y ancrer sa propre poétique « réaliste »⁸³⁵ : c'est en effet sur les représentations apocalyptiques des massacres de la guerre qu'elle entreprend de fonder son projet littéraire d'un « humanisme qui passe par l'abîme ». A l'opposé de l'humanisme classique des périodes précédentes, ce vieil humanisme reposant sur la confiance en l'homme, le nouvel humanisme de Marguerite Yourcenar est un humanisme désillusionné, qui offre aux lecteurs de prendre part à une tâche ardue, celle de se connaître soi-même (et donc de connaître le dessous des cartes), et de parvenir ainsi à forger une vision lucide de la nature humaine :

Mais déjà la phrase de Shakespeare sur les infinies facultés humaines ouvre la porte à une autre forme d'humanisme aux aguets de tout ce qui, en nous, dépasse les ressources et les aptitudes ordinaires ; elle débouche quoi qu'on fasse sur l'immense arrière-plan peuplé de forces plus étranges que ne le veut une philosophie pour qui la Nature aussi est une entité simple. Cet humanisme tourné vers l'inexpliqué, le ténébreux, voire l'occulte, semble de prime abord s'opposer à l'humanisme traditionnel : il en est bien plutôt l'extrême pointe et l'aile gauche.⁸³⁶

A l'évidence, dans la perspective qui est ici celle de la femme-écrivain, les connaissances ontogénétiques, historiques et biographiques sont indissociables : la connaissance de soi nourrit celle de la race ou de l'espèce entière, et *vice versa*. Ainsi, se connaître soi-même devient d'emblée une entreprise collective, qui implique nécessairement de rassembler les forces et de regrouper les efforts de tous les alliés afin de mener à bon terme un travail tendu vers la connaissance de la race humaine toute entière : « Pour des esprits de ce genre, toutes les sciences et tous les arts, les mythes et les songes, le connu et l'inconnu, et la substance humaine elle-même, font l'objet d'une investigation qui durera autant que la race. »⁸³⁷ Ces lignes montrent de façon transparente que pour l'auteur-femme, recourir à un discours humaniste, serti dans les formulations de la philosophie existentielle (revenue à la mode après la Seconde Guerre mondiale), revient en fait à poser un geste d'inclusion pour être introduite dans le cercle privilégié « des esprits de ce genre », des grands esprits qui ont la charge de traiter ces questions essentielles à l'humanité.

Une valeur herméneutique et éthique

Une autre ligne de réflexion qui se dessine nettement dans les écrits sur la littérature des femmes-écrivains porte sur la tâche herméneutique assignée à l'écriture. En effet, plutôt que de mettre l'accent sur le potentiel expressif des textes littéraires (et de leurs propres textes en particulier), les

⁸³⁵ « [...] le contact étroit avec le réel est quelque chose qui me paraît absolument essentiel. En un sens presque physiologique, la vérité, pour autant que nous pouvons l'approcher, dépend du fait que nous sommes restés fidèles à la réalité, comme Nietzsche parlait de rester fidèle à la terre. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op.cit.*, p.59.

⁸³⁶ Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *op.cit.*, p.230-231.

⁸³⁷ *Ibid.*, p.231.

femmes-écrivains insistent sur la dimension éthique de l'écrit. Or, pour elles, la tâche morale de l'écrivain ne se limite pas à se faire le porte-parole de ceux qui ne peuvent pas ou plus parler en leur nom propre. Il faut aller bien plus loin : il s'agit en effet de s'éclipser tout à fait devant le sujet du récit, de s'absenter du discours afin d'y céder toute sa place à autrui : « Pour un écrivain je crois qu'il s'agit d'effacer sa personnalité spécifique (rien à craindre, il en restera toujours assez !) pour être tout aux autres. En somme, ce n'est pas si différent du véritable amour, qui consiste à vouloir du bien à un être, aux êtres. »⁸³⁸ La vision de l'art des trois femmes-écrivains repose ainsi sur la reconnaissance quasi christique d'une implication personnelle dans toute souffrance humaine, et sur une volonté, confinant parfois au martyre, de prendre en charge les douleurs des hommes : « Je ne suis peut-être pas née pour l'inquiétude. Pour la douleur, plutôt, pour l'infinie douleur de la perte, de la séparation des êtres aimés, pour la souffrance des autres, hommes et bêtes, qui me bouleverse et m'indigne, pour la souffrance de savoir que tant d'êtres humains sont si égarés ou si pauvres. »⁸³⁹ La littérature est ainsi censée remplacer la religion, tout au moins pour ce qui est des rapports éthiques entre les hommes. De plus, elle se voit ouvrir la possibilité d'accomplir une mission unificatrice cruciale : c'est en effet la littérature, à force de souligner le sentiment de commune humanité, de parenté entre les hommes, qui pourrait seule parvenir à rassembler ceux-ci dans une sorte de collectivité catholique nouvelle – un rôle que les religions elles-mêmes ne savent plus tenir :

Une beauté qui n'existe plus guère dans les religions, de nos jours, dans le catholicisme en particulier... Je crois que c'est méconnaître le sens des religions, c'est-à-dire « ce qui relie », comme nous l'avons déjà dit. Il s'agit de relier l'homme à tout ce qui est, a été, et sera, et non pas à une mode d'un jour.⁸⁴⁰

A nouveau, il semble que cette intrusion, dans le discours sur la littérature des femmes-écrivains, d'une version laïque de la morale chrétienne, serve à consolider l'importance qu'elles souhaitent voir accorder à leurs propres textes littéraires. Il convient de noter, par ailleurs, que cet invocation de l'éthique dans l'art, et du devoir humanitaire de l'artiste, est ici couchée dans les termes de la philosophie herméneutique, une des branches de la philosophie européenne d'après-guerre les plus jeunes et les plus robustes. C'est dans « Faut-il brûler de Sade ? » de Simone de Beauvoir que l'on trouvera quelques uns des meilleurs exemples du langage herméneutique dans lequel s'incarne l'éthique littéraire des femmes-écrivains. Lorsque cet essai, publié dans *Les Temps Modernes* en 1951-1952, a vu le jour, un débat public acharné faisait rage autour de la réhabilitation du divin marquis, et la conception comme la rédaction de l'ouvrage s'inscrivent dans cette atmosphère. Toutefois, l'approche beauvoirienne se distingue nettement des positions qui prévalent alors : elle consiste en effet à se placer résolument au-dessus de la mêlée pour pouvoir ainsi atteindre la vérité personnelle du sujet. A la différence d'autres intellectuels de l'époque qui ne s'approprient la figure de Sade que pour l'utiliser à titre d'illustration ou d'argument au service soit de leurs propres constructions théoriques, soit de leurs revendications

⁸³⁸ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.300.

⁸³⁹ *Ibid.*, p.34.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p.38-39.

artistiques et/ou politiques personnelles⁸⁴¹, Simone de Beauvoir affiche d'emblée un dessein qui semble assez particulier par rapport aux objectifs assumés de ses contemporains. En effet, selon elle, l'entreprise littéraire devrait être mue avant tout par la volonté de comprendre. La connaissance ainsi visée serait donc la restitution intérieure et intime de l'univers d'un autre :

Quand nous commençons à découvrir Sade, il est fait déjà et nous ne savons pas ce qu'il est. Une telle ignorance nous interdit de rendre compte de ses tendances et de ses conduites spontanées ; la nature de son affectivité, les traits singuliers de sa sexualité nous apparaissent comme des données que nous pouvons seulement constater. De cette regrettable lacune, il résulte que l'intimité de Sade nous échappera toujours [...] Néanmoins, ces limites imposées à notre compréhension ne doivent pas nous décourager [...]⁸⁴²

La restitution de la pleine vérité individuelle et subjective du personnage reste, pourtant, une tâche problématique. Car comme Simone de Beauvoir le souligne très justement dans le passage cité ci-dessus, l'écrivain ne possède, pour arriver à une connaissance authentique du personnage (connaissance du sujet en sa vérité propre) que de quelques témoignages épars et d'indices disjointes sur l'altérité qu'il cherche à reconstruire. Or, la conclusion que la femme-écrivain en tire aurait pu paraître osée à plusieurs de ses contemporains. En effet, selon Simone de Beauvoir, l'écrivain doit faire appel à sa propre humanité pour comprendre un autre qui lui reste foncièrement étranger. De toute évidence, le discours beauvoirien laisse ici résonner des échos bien reconnaissables de la pensée de Wilhelm Dilthey, dont *Le monde de l'esprit* a paru en traduction française en 1947. Cette difficulté foncière du travail de compréhension avait en effet été décrite avec une surprenante acuité par le père fondateur de l'herméneutique moderne :

Quant à autrui, nous ne le connaissons d'abord que de l'extérieur, sous forme de données sensibles, de gestes, de sons et d'actions. C'est seulement en reproduisant les divers indices qui tombent ainsi sous nos sens que nous reconstituons l'« intérieur » correspondant. Tous les éléments de cette reconstitution, sa matière, sa structure, ses traits les plus individuels, doivent être fournis par notre propre réalité vivante. Mais comment une conscience individualisée peut-elle permettre ainsi une connaissance objective d'une individualité étrangère toute différente ? [...] Nous appelons compréhension le processus par lequel nous connaissons un « intérieur » à l'aide de signes perçus de l'extérieur par nos sens.⁸⁴³

Simone de Beauvoir semble prendre appui sur le propos de ce précurseur célèbre pour justifier les traits particuliers de son propre rapport à l'écriture. Pour elle aussi, en effet, une des tâches principales de l'écrivain consiste à atteindre, par le biais de l'écrit, l'« intérieur » de l'autre, ce qui

⁸⁴¹ Pour ne citer que les exemples les plus saillants, parus pour la plupart peu avant l'essai beauvoirien, on ne saurait faire l'impasse notamment sur les auteurs et ouvrages suivants : Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret, Louis Perceau, « Biblio-icographie des œuvres de Sade et jugements sur lui et son œuvre » dans *L'Enfer de la bibliothèque nationale : icono-bio-bibliographie descriptive, critique et raisonnée, complète à ce jour de tous les ouvrages composant cette célèbre collection avec un index alphabétique des titres et noms d'auteurs*, Paris, Mercure de France, 1913 ; Georges Bataille, « Sade et la morale » dans *Cahiers du collège philosophique de Grenoble*, 1948 ; Georges Bataille, « Le Secret de Sade » dans *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, n°15-16 (août-septembre 1947) ; Georges Bataille, « Vue d'ensemble. 1740-1840 » dans *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, n°78 (novembre 1953) ; Maurice Blanchot, « A la rencontre de Sade » dans *Les Temps modernes*, n°25 (octobre 1947) ; Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949 ; André Breton, « D. A. F. de Sade (1740-1840) » dans André Breton, *L'Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1940 ; Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1947 ; Jean Paulhan, *Le Marquis de Sade et sa complice ou les revanches de la pudeur*, Paris, Lilac, 1951.

⁸⁴² Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler de Sade ? » dans Simone de Beauvoir, *Privilèges*, Paris, Gallimard, 1972 (édition originale 1955), p.15.

⁸⁴³ Wilhelm Dilthey, *Le monde de l'esprit*, Paris, Aubier, 1947, t.1, p.320.

s'obtient à force de relier les informations objectives, recueillies via des sources extérieures au sujet⁸⁴⁴ avec une sorte d'*Einfühlung* herméneutique (une saisie intuitive, empathique et sans préjugés de la subjectivité de l'autre). Ainsi, il incombe à l'écrivain de rechercher dans son for intérieur des similitudes ou des ressemblances, des traces (même les plus évanescentes et les plus fugitives) de la parenté l'unissant à son personnage. Il s'agit donc, du point de vue de la femme-écrivain, de retrouver en quelque sorte du Sade en soi-même afin de pouvoir formuler des questions communes à l'écrivain-interprète et au personnage ainsi restitué :

Pouvons-nous sans renier notre individualité satisfaire nos aspirations à l'universalité ? ou est-ce seulement par le sacrifice de nos différences que nous pouvons nous intégrer à la collectivité ? Ce problème nous touche tous. Chez Sade, les différences sont poussées jusqu'au scandale, et l'immensité de son travail littéraire nous montre avec quelle passion il souhaitait être accepté par la communauté humaine : le conflit qu'aucun individu ne peut éluder sans se mentir, on le rencontre donc chez lui sous sa forme la plus extrême. C'est le paradoxe et, en un sens, le triomphe de Sade, que pour s'être entêté dans ses singularités, il nous aide à définir le drame humain dans sa généralité.⁸⁴⁵

D'une manière extrêmement significative, c'est précisément l'expérience personnelle d'une singularité brimée et d'une conscience de soi aiguisée, problématique pour elle-même et troublante pour les autres, qui permet à la femme-écrivain de pénétrer l'altérité (et l'étrangeté) de son personnage, qui sans cela aurait couru un risque de basculer vers l'imagerie stéréotypée du « sadisme ». La frontière entre deux subjectivités étrangères peut ainsi être dépassée, transcendée par un effort de compréhension grâce auquel l'écrivain peut saisir l'humanité fondamentale de tous les hommes, et communiquer avec chacun d'eux. De plus, l'identification empathique à l'autre permet d'accéder à une connaissance plus profonde de soi-même, notamment en ce qui concerne les côtés ténébreux du « moi », tout ce qui en lui paraît incommode, tout ce qui est dénié ou dissimulé par les conventions et les convenances. Le savoir acquis à travers le travail herméneutique porterait ainsi tout autant sur les qualités latentes et potentielles de l'auteur et du lecteur que sur les propriétés patentes et actuelles du personnage, en sorte qu'il n'y ait plus des uns aux autres qu'une différence de degré, et non de nature.

Pour autant, même les plus substantielles parentés ne peuvent annuler tout à fait la différenciation fondamentale qui s'interposera toujours entre deux êtres distincts. De plus, Simone de Beauvoir souligne la disparité radicale entre les positions respectives des deux acteurs concernés (le personnage et l'écrivain), à savoir d'un côté la position d'une altérité subissant la représentation, soumise à la modélisation de son image par une force extérieure, et de l'autre celle d'un auteur sculptant activement l'image d'autrui, ce qui le place face à son personnage dans la position du maître. De cette inégalité des positions procède, selon Simone de Beauvoir, la nécessité d'une relation éthique qui puisse rétablir une certaine équité dans les rapports entre l'écrivain et le protagoniste de son récit. Cette relation éthique impose à l'auteur deux obligations majeures vis-à-vis de l'altérité dont il se fait

⁸⁴⁴ « Pour comprendre le développement de Sade, pour saisir dans cette histoire la part de sa liberté, pour mesurer ses réussites et ses échecs, il serait utile de connaître exactement les données de sa situation. » Cf. Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler de Sade ? », *op.cit.* p.13.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p.13.

l'interprète. Premièrement, du fait de son devoir moral de rester fidèle à la vérité intrinsèque de l'autre, l'auteur doit à son personnage un travail méticuleux, scrupuleux, pour défaire les interprétations tendancieuses qui ont pu en être données auparavant (qu'elles soient injustement réprobatrices ou injustement élogieuses, il s'agit toujours de trahisons⁸⁴⁶) ; l'auteur doit également faire l'effort de se mettre à l'écoute de la singularité incommunicable : « [...] ses livres nous attachent dès que nous comprenons qu'à travers leurs rabâchages, leurs clichés, leurs maladroites il essaie de nous communiquer une expérience dont la particularité est cependant de se vouloir incommunicable. »⁸⁴⁷

Sans craindre de faire erreur, on peut assurément reconnaître dans ce double devoir éthique de l'écrivain, qui doit se montrer à la fois critique et empathique, le double devoir du commentateur herméneutique, dont Paul Ricœur a brillamment décrit les impératifs binaires :

D'un côté, l'herméneutique est conçue comme la manifestation et la restauration d'un sens qui m'est adressé, d'une proclamation ou, comme on dit quelquefois, d'un kérygme ; de l'autre, elle est conçue comme une démystification, comme une réduction d'illusions. [...] d'un côté, purifier le discours de ses excroissances, liquider les idoles, aller de l'ébriété à la sobriété, faire une bonne fois le bilan de notre pauvreté ; de l'autre côté, user du mouvement le plus « nihiliste », le plus destructeur, le plus iconoclaste, pour *laisser parler* ce qui une fois, ce qui chaque fois a été *dit* quand le sens parut à neuf, quand le sens était plein ; l'herméneutique me paraît mue par cette double motivation : volonté de soupçon, volonté de l'écoute ; vœu de rigueur, vœu d'obéissance ; nous sommes aujourd'hui ces hommes qui n'ont pas fini de faire mourir les *idoles* et qui commencent à peine d'entendre les symboles.⁸⁴⁸

Ce qui ressort ainsi de la façon la plus saillante, c'est précisément la volonté affichée par les femmes-écrivains de présenter leur travail sur le texte littéraire comme un processus d'interprétation herméneutique. En effet, les théoriciens d'après-guerre définissent cette dernière comme une opération en plusieurs temps exigeant une discipline intellectuelle rigoureuse, ce qui l'oppose foncièrement au simple mentir-vrai de la littérature. Observons à ce propos la manière dont Marguerite Yourcenar décrit son éthique de compréhension et de fidélité à l'égard des personnages :

On doit tâcher d'entendre, de faire silence en soi pour entendre ce qu'Hadrien pourrait dire, ou ce que Zénon pourrait dire dans telle ou telle circonstance. Ne jamais y mettre du sien, ou alors inconsciemment, en nourrissant les êtres de sa propre substance, comme on les nourrirait de sa chair, ce qui n'est pas du tout la même chose que de les nourrir de sa propre petite personnalité, de ces tics qui nous font nous.⁸⁴⁹

L'opposition que Marguerite Yourcenar établit ici entre deux modalités, deux façons différentes de nourrir une œuvre de la personnalité de l'auteur, ne saurait en effet se comprendre en dehors du contexte des réflexions intellectuelles de l'époque. Il semble bien que l'on voie apparaître ici en filigrane une autre distinction chère aux partisans de la critique herméneutique, qui cherchaient à délimiter ainsi les deux champs opératoires : celui de la méthode analytique, assigné aux sciences

⁸⁴⁶ « Ils ont choisi de le tuer, d'abord à petit feu dans l'ennui des cachots, et puis par la calomnie et l'oubli [...] On comprend que par réaction contre ce silence scandaleux les zélés de Sade aient été amenés à saluer en lui un génial prophète : son œuvre annoncerait à la fois Nietzsche, Stirner, Freud, et le surréalisme ; mais ce culte, fondé sur un malentendu, en divinisant le « divin marquis » le trahit à son tour ; quand nous souhaiterions comprendre, on nous enjoint d'adorer. » Cf. *Ibid.*, p.11-12.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p.12.

⁸⁴⁸ Paul Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, 1965, p.35-36.

⁸⁴⁹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, op.cit.*, p.71.

humaines, et celui des approches propres à la fiction littéraire. Pour désigner ces deux stratégies parallèles, à la fois concurrentes et incompatibles, Hans-Georg Gadamer parle de la « prétention immédiate à la vérité », caractéristique de l'œuvre d'art, à laquelle il oppose l'« aliénation par la distanciation » historique ou esthétique. Ainsi, selon Gadamer, la distance réflexive et critique qu'exigent les sciences humaines implique d'accorder aux figures ou aux personnages dont il est question une autonomie fondée sur leur altérité constitutive : « La célèbre formule de Ranke sur l'élimination de l'individualité a donné une expression populaire à ce qui est une exigence de la pensée historique, à savoir la tâche que s'assigne la conscience historique de comprendre tous les témoignages d'une époque à partir de l'esprit de cette époque, de les envisager en faisant abstraction des préoccupations actuelles de notre vie présente et sans élever de prétention moralisatrice à l'endroit du passé qu'il s'agit de comprendre lui aussi comme un passé humain. »⁸⁵⁰

En s'inscrivant d'emblée dans le paradigme de la philosophie herméneutique, les femmes-écrivains défendent donc une certaine forme de déracinement et de dépossession de soi, d'effacement de sa propre « petite personnalité » et de sa « petite histoire ». Pour elles, l'auteur qui s'oublie lui-même pour accueillir (incarner et interpréter) la subjectivité de l'autre trouve sa récompense en accédant par ce biais à la connaissance d'universels humains ordinairement occultés dans l'expérience quotidienne de soi, et qui se laissent redécouvrir lorsque l'on entre dans la peau du personnage pour assumer *son* « moi » et *son* humanité : « [...] si l'on fait parler le personnage en son propre nom, comme Hadrien, ou si l'on parle, comme pour Zénon, dans un style qui est plus ou moins celui de l'époque, au style indirect, qui est en réalité un monologue à la troisième personne du singulier, on se met à la place de l'être évoqué ; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là. Et c'est par ce détour qu'on atteint le mieux l'humain et l'universel. »⁸⁵¹

La défamiliarisation inhérente à l'entreprise herméneutique s'ouvre ainsi sur la découverte des dimensions sous-jacentes et ignorées de la réalité humaine familière et supposément connue :

En sciences humaines, ce qu'il s'agit d'apprendre de la tradition historique, ce n'est donc pas seulement ce que nous sommes, tels que nous nous connaissons déjà, mais justement quelque chose d'autre, notamment recevoir d'elle une impulsion qui nous transporte au-delà de nous-mêmes. Ici, ce n'est pas ce qui ne fait pas problème et ce qui vient seulement satisfaire les attentes de notre recherche qu'il faut encourager. Il faut plutôt découvrir, et contre nous-mêmes, d'où peuvent provenir de nouvelles impulsions.⁸⁵²

Ainsi, le métadiscours littéraire des auteurs-femmes rejoint le courant herméneutique de l'après-guerre dans sa tentative, alors nouvelle, de fonder le caractère objectif et la valeur générale des vérités interprétatives des sciences humaines. Les femmes-écrivains adhèrent aux efforts pour prouver qu'il existe des vérités universelles en dehors des données purement empiriques ou scientifiques,

⁸⁵⁰ Hans-Georg Gadamer, *L'art de comprendre. Ecrits I. Herméneutique et tradition philosophique* / Introduction de Paul Fruchon, Paris, Aubier, 1982, p.29.

⁸⁵¹ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, op.cit.*, p.62.

⁸⁵² Hans-Georg Gadamer, « La vérité dans les sciences humaines » dans Hans-Georg Gadamer, *La philosophie herméneutique* / Avant-propos, traduction et notes par Jean Grondin, Paris, Presses universitaires de France, 1996 (1953 pour la première publication de l'article en question), p.68.

quantitatives et vérifiables. L'existence d'une telle vérité leur semble en effet garantie par l'essence commune de l'humain, ce qui permet d'introduire une sorte de surdétermination dans les rapports entre les hommes : « [...] qu'il s'agisse des êtres qui nous entourent, des êtres réels ayant vécu dans le passé, ou des personnages imaginaires, tout se passe comme si nous étions contrôlés, non seulement par nos pensées ou nos sentiments, comme eux, mais aussi par un système empathique, par je ne sais quelles affinités qui nous enfoncent dans le domaine des sens, ou plutôt du contact. »⁸⁵³ C'est qu'en effet, entre cette essence objective et l'expérience subjective d'un être qui tente de la saisir, il y a des passerelles, et la méthode herméneutique, qui met en œuvre la compréhension et l'interprétation, en fait partie. Aux yeux des femmes-écrivains, l'herméneutique représente donc une approche très bénéfique dans le champ littéraire, dans la mesure où son élan vers l'Autre lui permet de transporter le Même hors de soi. De plus, grâce à cette suspension dans l'entre-deux, il est possible de renouer avec ce qui est universel et commun à l'humanité. C'est dans cette optique que les femmes-écrivains récusent l'affiliation de leurs textes à la « prétention immédiate à la vérité », propre à la littérature classique, préférant les inscrire dans le sillage des *sciences* de l'homme. La littérature peut ainsi se réclamer d'un savoir spécifique, d'une connaissance double, tout à la fois objective et subjective, dont la portée générale, sinon universelle, est assurée par son ancrage dans le *Lebenswelt*, ce monde humain husserlien qui embrasse une réalité particulière, propre à l'homme, et qu'il est possible d'appréhender à travers l'essence de l'humanité partagée par tous :

Ce qui compte ici d'un point de vue « scientifique », c'est justement de détruire le fantôme d'une vérité qui serait indépendante du point de vue de celui qui connaît. C'est la marque de notre finitude, dont il est indispensable de prendre conscience si l'on veut se prémunir contre l'illusion. La foi naïve en l'objectivité de la méthode historique était une telle illusion. Mais ce qui vient de la remplacer, ce n'est pas un relativisme las, car ce que nous sommes et ce que nous pouvons entendre du passé n'est ni arbitraire ni aléatoire.

Ce que nous connaissons par l'histoire, c'est en fin de compte nous-mêmes. La connaissance en sciences humaines a toujours quelque chose d'une connaissance de soi.⁸⁵⁴

Ainsi, pour les femmes-écrivains, l'herméneutique fonctionne-t-elle comme un relais indispensable en vue d'opérer la jonction entre la revendication de la dimension objective et de la portée générale leurs textes, et l'appel à une éthique du respect, davantage tournée vers la singularité de l'individu.

Une valeur représentative ou politique

Enfin, une autre ligne de réflexion sur la dimension éthique de la littérature se déploie sur le plan de ses rapports avec le politique. De fait, pour peu que l'on s'astreigne à un examen plus attentif de la relation entre ces deux champs de la sphère sociale dans les textes des trois auteurs, on serait rapidement amené au constat que la politique et la littérature ne s'y présentent que rarement comme des entités séparées. Bien au contraire, dans le métadiscours littéraire des femmes-écrivains, le lecteur est à tout instant confronté à une certaine fluidité du politique, qui vient imprégner de façon diffuse et diluée la matière poreuse de diverses

⁸⁵³ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.60.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.68.

activités humaines. Tout comme il se révèle impossible de penser une esthétique pure, le champ politique ne peut pas non plus s'articuler *in abstracto*, indépendamment du support artistique, social ou mental où il s'incarne et se manifeste : « Je crois que, de toute manière, toute œuvre littéraire valable élargit notre conscience, elle est déjà révolutionnaire par le fait qu'elle oblige à percer les apparences, à ne pas se contenter des idées toutes faites, des notions toutes faites, et que forcément elle ouvre l'esprit à l'âme. Je crois que dans ce sens toute œuvre d'art est engagée, qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de littérature. »⁸⁵⁵ C'est pourquoi, en littérature, l'activité trop explicitement militante devient vite absurde et caricaturale, justement parce qu'il s'agit alors d'une tentative un peu outrée de plaquer artificiellement et comme *a posteriori* sur un texte littéraire des raisonnements et des résonances politiques qui sont toujours déjà présents – on ne fait alors qu'en grossir le trait :

Mais pourquoi insister sur ce genre d'activités que tant d'autres poursuivent avec plus d'insistance que moi ? Beaucoup d'écrivains ont eu les mêmes préoccupations : Rousseau a lutté contre les artifices et les inégalités de son temps, et dans ce sens il a ouvert la voie à Tolstoï, qui a longtemps porté autour de son cou une médaille du réformateur suisse. En Angleterre, ce sont des écrivains, de Ruskin à William Morris ou Dickens, qui ont pris en charge l'initiative de réformes sociales.⁸⁵⁶

Ainsi, pour les femmes-écrivains, le seul fait de *dire* est déjà en lui-même politique, avant même que l'on puisse appliquer à l'écriture un choix conscient d'engagement ou, à l'inverse, un refus du politique : « [...] un écrivain peut contribuer à la lutte politique en disant tout simplement ce qu'il a vu. *La maison des morts* de Dostoïevski a été un instrument formidable contre le régime tsariste en Russie, et *Résurrection* de Tolstoï aussi bien. »⁸⁵⁷

La nature de cette dilution et de cette omniprésence du politique dans chaque geste artistique se comprend aisément à l'aide du concept de « littératures mineures » de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Si l'on suit la pensée de ces philosophes, les « grandes littératures », conçues par des sujets sûrs de leur droit d'écrire, aussi bien que de ce qu'ils doivent écrire, portent toujours en elles ces corps étrangers que sont les « littératures mineures », produites quant à elles par ceux qui normalement, ou selon la norme, ne devraient pas écrire (et notamment les individus et groupes tenus en position minorée). Pour ces intrus, qui sont perçus et se perçoivent comme des éléments hétérogènes (ou tout simplement allogènes) au sein du discours public, tout rapport avec l'Autre implique un agencement des rôles qui est nécessairement d'ordre politique :

Dans les « grandes » littératures au contraire, l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes « font bloc » dans un large espace. La littérature mineure est tout aussi différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle.⁸⁵⁸

⁸⁵⁵ Raymond Osemwegie Elaho, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor - Robert Pinget - Alain Robbe-Grillet - Nathalie Sarraute - Claude Simon*, op.cit., p.51.

⁸⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.309.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p.87.

⁸⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, 1989 (1975 pour l'édition initiale), p.30.

Ainsi, pour les auteur(e)s de la littérature mineure, l'arène de la lutte politique n'est plus un espace isolé ni projeté à l'extérieur du sujet et de sa soi-disant intimité. Le politique pour lui ne se trouve plus ailleurs, dans le bouillonnement et l'écume des actions politiques concrètes et visibles (manifestations ou négociations, traités internationaux ou rivalités de partis) : mais le véritable terrain du politique est celui de l'imaginaire. L'asservissement tout comme l'affranchissement, le compromis tout comme le conflit d'intérêts, se jouent alors toujours sur le plan des représentations mentales, dans l'espace singulier où se créent les images dans la langue – il importe peu du reste que cette imagerie tienne de la représentation du « réel » ou de la « fiction », ni qu'elle relève sur le plan purement formel du champ de l'esthétique, de la politique ou de l'éthique. Ainsi, quiconque écrit « en mineure » manipule toujours ce faisceau de sens indissociables, de sorte qu'à la distribution même des mots dans le texte littéraire (ou autre) correspond, simultanément, la disposition des forces en présence : d'une manière surprenante, l'ordre et le sens des mots conditionnent l'ordre et le sens des choses et *vice versa*. C'est pourquoi l'acte de dire le monde coïncide avec celui de le créer, de le poser dans le réel (*darstellen – stellen – erstellen*). Dans cette vision orphique, il y a entre changer le monde et changer la façon d'en parler (c'est à dire trouver des façons d'en parler différemment) un trait d'égalité. Et cela va plus loin : inversement, aucun changement, aucune transformation ou métamorphose de la réalité n'est tout simplement imaginable en dehors de la médiation consacrée du *Verbum* : « Si l'écrivain, le peintre ou le musicien utilise la même forme, le monde ne sera pas différent, puisque le monde et la forme ne font qu'un. [...] Par exemple, ils appliquent la forme de Tolstoï à des textes décrivant des ouvriers soviétiques. Je ne peux pas croire qu'on puisse à l'intérieur d'une vieille forme mettre une vision neuve. C'est impossible pour moi de l'imaginer. »⁸⁵⁹

Il semble que la littérature, et plus particulièrement la « littérature mineure » des auteurs-femmes, reçoit là un de ses principaux mandats, l'une de ses missions essentielles : il s'agit assurément de donner des noms justes à chaque chose, d'assurer la correspondance exacte entre le signifiant et le signifié, de désigner comme tels le bien et le mal, le noir et le blanc, et de mettre ainsi en question, pour le refaire à neuf, le monde actuel qui se présente souvent comme une suite d'appellations erronées : « Assumer l'injustice comme telle, c'est reconnaître qu'il y a une autre justice, c'est mettre en question sa vie et soi-même. Cette solution ne saurait satisfaire le bourgeois d'Occident. Il souhaite se reposer sans effort et sans risque dans la possession de ses droits : il faut que *sa* justice soit *la* justice. »⁸⁶⁰ Ainsi, la parole singulière des auteurs-femmes (*leur* parole, qui s'oppose désormais à *la* parole) se trouve justifiée à plus grande échelle, puisque de toute évidence, pour dire/bâtir le monde nouveau, le besoin se fait sentir de mots eux aussi nouveaux, dont la mise au jour est d'emblée réclamée par la nécessité même de concevoir un monde meilleur :

⁸⁵⁹ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.126-127.

⁸⁶⁰ Simone de Beauvoir, *Privilèges*, op.cit., p.8.

Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi.⁸⁶¹

Pour bien mesurer l'ampleur de cette diffusion, de cette dilution du politique dans l'esthétique qui imprègne en profondeur le discours des trois femmes-écrivains, il n'est que de la confronter avec la position d'un représentant de la « grande littérature ». Nous prendrons comme exemple l'opinion de Maurice Blanchot, qui n'attribue la dimension politique de l'écriture littéraire qu'au choix conscient de l'auteur. L'écrivain reste donc parfaitement libre d'inclure ou d'omettre cette composante (ou tout autre élément d'ailleurs) dans son œuvre : selon Blanchot, l'écrivain peut à sa guise laisser jaillir de soi un roman qui soit une sorte de voyage au bout de l'expérience personnelle (entreprise qui pourra éventuellement servir de révélateur à des vérités existentielles plus élevées), ou bien élaborer patiemment un roman à thèse où, tout au contraire, l'auteur prendrait pour point de départ les données conjoncturelles de son existence pour explorer jusqu'au bout leurs implications et leurs retentissements concrets dans une situation ou une occurrence particulière. Il apparaît donc que, pour Maurice Blanchot, le littéraire et le politique appartiennent à des champs fondamentalement distincts, et gouvernent deux types d'écriture radicalement différents et de valeur inégale :

Le roman est une œuvre de mauvaise foi, mauvaise foi de la part du romancier qui croit en ses personnages et cependant se voit derrière eux, qui les ignore, les réalise comme inconnus et trouve dans le langage dont il est maître le moyen de disposer d'eux sans cesser de croire qu'ils lui échappent. Mauvaise foi du lecteur qui joue avec l'imaginaire, qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, à prendre pour réel ce qui est fiction et finalement s'y laisse prendre et, dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence. Nul doute que la littérature méprise le roman à thèse à cause de la bonne foi de ce genre de roman, parce que celui-ci rend manifeste ce qu'il signifie et qu'il se met honnêtement, tout entier, au service de sa vérité : il n'est pas divisé contre lui-même, il périra.⁸⁶²

A l'évidence, pour Blanchot, la ligne de partage passe à l'intérieur du domaine littéraire où elle sépare ainsi le pur et l'impur, les bons romans de mauvaise foi et les mauvais romans de bonnes intentions. La perspective de ce théoricien se situe donc aux antipodes de la conception, exposée dans les réflexions sur la littérature des auteurs-femmes, d'une œuvre qui est « toujours déjà » politique. Du point de vue de ces dernières, s'il est inévitable qu'un texte littéraire comporte une prise de position ; cette dimension inéluctablement, irréductiblement politique, loin d'appauvrir le contenu de l'œuvre, lui confère, au contraire, une importance accrue. La dimension politique du texte légitime sa position et lui donne sa juste place dans l'espace public, l'espace en débat qu'est, en effet, le champ artistique et littéraire.

Ainsi, ce bref examen des grandes lignes du métadiscours littéraire des auteurs-femmes nous a-t-il permis de voir que l'ensemble de leurs réflexions esthétiques fonctionne comme un seul réseau

⁸⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, op.cit., p.33.

⁸⁶² Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.196-197.

d'autojustifications. En effet, chaque propriété de (leur) texte littéraire y est envisagée sous l'aspect de la légitimité qu'elle procure à son auteur et à l'acte même d'écrire. Les auteurs-femmes inscrivent l'entreprise scripturale dans un système d'axe bidimensionnel où une œuvre littéraire est évaluée à l'aide d'une double grille, prenant en compte non seulement sa valeur objective mais également, sur le plan de la réception, l'ampleur de l'écho qu'elle trouve auprès du public, et la façon dont ce dernier en perçoit et mesure l'importance. En conséquence, il devient nécessaire d'une part de mettre en relief la valeur objective du texte littéraire, que ce soit en accentuant sa dimension documentaire et « véridique », en soulignant ses qualités d'érudition, sinon son caractère scientifique, et en faisant ressortir son apport à la connaissance du monde. D'autre part, l'exaltation des dimensions humaniste, éthique et politique d'une œuvre d'art est au fond ici une sorte de faire-valoir, qui vise à faire admettre au plus grand nombre de lecteurs l'importance de l'ouvrage. La nature largement défensive du discours esthétique des auteurs-femmes est en soi largement révélatrice de l'extrême fragilité de leur statut d'écrivain. Ainsi, le réseau de justifications de la littérature déployé dans leurs réflexions sur l'art cherche-t-il à appuyer avant tout leur propre entreprise d'écriture, l'acte d'écrire étant pour elles toujours à défendre ou plus exactement à légitimer.

Chapitre 4 :

Les deux visages de la littérature impersonnelle

En nous penchant, dans le chapitre précédent, sur les écrits théoriques de nos auteurs, nous avons eu l'occasion de constater que nos femmes-écrivains manifestaient une prédilection appuyée pour un traitement objectif, analytique et de portée générale (plutôt que personnelle) des problématiques que la littérature leur permet d'aborder. Ce positionnement de nos auteurs nous amène donc à interroger à présent les pratiques littéraires propres à ces femmes-écrivains. De fait, à la lumière de leurs écrits théoriques sur la littérature et l'art, nos trois auteurs montrent une prédilection marquée, tout à fait manifeste dans leur œuvre romanesque, pour des genres très fortement dépersonnalisés. Cette « dépersonnalisation » du récit doit s'entendre ici, non seulement comme l'effacement maximal de l'écrivain derrière le paravent de la réalité romanesque qu'il décrit, mais aussi comme une tentative, plus radicale encore, d'élaborer des formes romanesques qui rompent avec la conception traditionnelle du sujet et de la subjectivité individuelle. Ainsi allons-nous démontrer, dans le présent chapitre, comment dans les romans des femmes-écrivains de cette période le choix même du genre auquel se rattache la narration devient en quelque sorte la cheville ouvrière de la dépersonnalisation du récit romanesque. Nous nous attacherons par ailleurs à déceler la résistance qu'oppose à cette tendance la veine personnelle et même autobiographique de leur écriture, de telle sorte que toute forme impersonnelle trahit son envers refoulé : le récit au passé simple masque une histoire narrée au présent, le roman-panorama social dissimule un drame individuel, et l'œuvre qui s'affirme autoréférentielle s'avère en fin de compte autothématique au plus haut degré.

A. Le roman historique

Mémoires d'Hadrien (1951), L'Œuvre au noir (1968), Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée (version finale de 1982 pour ces trois récits)..

Chez Marguerite Yourcenar, la fonction normalisatrice du genre littéraire se manifeste par un choix décisif de l'auteur : en effet, alors que la période de l'entre-deux-guerres, celle des

« autobiographies détournées », se caractérisait pour notre auteur par l'extrême diversité des genres pratiqués (nouvelles, transcriptions de rêves, poèmes narratifs en prose et romans de flux de conscience, jusqu'aux vastes pans d'un roman fleuve demeuré inachevé), dans cette deuxième période où elle revendique une écriture objective, la femme-écrivain concentre ses efforts sur un genre unique⁸⁶³, à savoir le roman historique. A l'évidence, ce genre particulier lui permet de prétendre « récréer » plutôt que de créer de toutes pièces ses personnages : « [...] je m'étais reconstruit la culture d'Hadrien : je savais à peu près ce qu'Hadrien lisait, ce à quoi il se référait, la manière dont il a envisagé certaines choses à travers les philosophes qu'il avait lus. [...] Je crois qu'il faut s'imprégner complètement d'un sujet jusqu'à ce qu'il sorte de terre, comme une plante soigneusement arrosée. »⁸⁶⁴

On remarque toutefois d'emblée une certaine outrance dans la proclamation du caractère exhaustif de la démarche yourcenarienne. Dans son souci de ressusciter le passé, d'en ranimer les spectres et de rejouer l'histoire, l'écrivain va en effet jusqu'à vouloir se mettre dans la peau de ses personnages et retracer par elle-même, de façon très concrète, les chemins par eux parcourus :

J'ai refait les promenades de Zénon, que j'avais longuement étudiées sur les plans de la ville qui restent du XVI^e siècle, je les ai refaites une par une en tâchant de voir quelles seraient les petites routes, les petites ruelles, les petits passages détournés, que prendrait un homme menacé, se rendant par exemple pour soigner subrepticement un partisan blessé. Et j'avoue qu'enfin je me suis sentie – comme on dirait dans le jargon moderne – si « identifiée », disons plutôt si proche de cette histoire qu'il m'est impossible d'entendre résonner les cloches de Notre-Dame sans me retrouver immédiatement dans l'atmosphère des derniers jours de Zénon.⁸⁶⁵

Le même souci mimétique domine également le travail de Marguerite Yourcenar dans *Anna, soror...*, une longue nouvelle narrant un amour interdit dans le décor austère de la Contre-réforme italienne. Cette fois-ci, après avoir dressé l'inventaire des lieux qu'elle a revisité dans les pas de ses personnages, la romancière tient à expliciter sa démarche et à en dévoiler les objectifs :

J'avais visité le fort Saint-Elme, où je situe mes personnages, et la chartreuse voisine, où j'imagine don Alvare finissant sa vie. J'avais traversé certains petits villages désolés de la Basilicate, dans l'un desquels j'ai placé la demeure mi-seigneuriale, mi-rustique, où Valentine et ses enfants viennent assister à la vendange, et la ruine que Miguel aperçoit dans une sorte de rêve est probablement Pæstum. Jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait.⁸⁶⁶

En effet, ce parcours à travers le décor concret du roman en cours d'écriture, parcours détaillé à l'envi et avec une extrême précision dans la « Postface à *Anna, soror...* », vise à présenter la trame narrative comme si elle était née de cet espace même, ou plutôt comme si la parole de l'écrivain l'avait recueillie de la bouche d'un *genius locis*, d'un génie de ces lieux que la romancière ne fait que revisiter, à tel point que l'apport de l'écrivain à l'« invention » de l'œuvre se voit ramené à une part minime. Dans

⁸⁶³ Les drames de l'auteur, qui restent marginaux par rapport à sa production romanesque de l'époque, témoignent de la même tendance. En effet, ses pièces dites du cycle grec (*Electre ou la Chute des masques*, *Le Mystère d'Alceste* et *Qui n'a pas son Minotaure* ?) réinterprètent les sujets des mythes antiques, ce qui permet à l'auteur une fois de plus de greffer son œuvre sur une « histoire à personne », à savoir les trames universellement connues du patrimoine classique.

⁸⁶⁴ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.148.

⁸⁶⁵ Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, op.cit., p.164-165.

⁸⁶⁶ Marguerite Yourcenar, « Postface d'*Anna, soror...* » dans Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, soror... ; Un homme obscur ; Une belle matinée)*, op.cit., p.248.

d'autres cas, c'est d'une sorte de *genuis librorum*, de « génie des livres » (annales, chroniques, lettres ou livres de raison des vieilles familles...), que semble émaner la parole de l'auteur : « J'ai, entre autres, trouvé dans la bibliothèque de ma famille paternelle un livre intitulé *Mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas*, qui est une réimpression du XIX^e siècle d'un texte en vieux français. Ce fut la base de *L'Œuvre au noir*, comme Dion Cassius a été la base de *Mémoires d'Hadrien*. »⁸⁶⁷

Pour autant, l'entreprise de la femme-écrivain diffère radicalement de l'approche des romanciers-historiens ou des partisans de l'écriture réaliste, qui ne cherchent en fin de compte à travers livres, récits de voyage ou témoignages oculaires, qu'à se documenter sur le sujet choisi en vue d'une œuvre à venir (tel un Flaubert qui part à Tunis ou qui se plonge dans Polybe, Pline et Plutarque avant de rédiger *Salammbô*). Les informations extérieures leur servent, somme toute, de point de départ, la matière factuelle ainsi accumulée visant simplement à garantir la véracité d'une œuvre future, tandis que chez la femme-écrivain, cette perspective habituelle s'inverse : la création originale ne semble plus être l'objectif final de l'œuvre. Au contraire, l'auteur-femme travaille à se faire le plus petit possible, à réduire au strict minimum son intervention personnelle dans l'histoire, de façon à ressusciter une sorte de texte fantôme qui préexisterait à son livre. C'est ce texte originel de l'histoire qu'elle cherche à faire affleurer à travers l'exploration de divers écrits secondaires ou de sources historiographiques qui recouvrent les traces matérielles de son sujet, et qu'il lui faut donc creuser pour ramener celles-ci à la surface : « J'ai tout le temps vérifié ce qui était possible, ce qui était impossible à Zénon, ce qu'on pouvait dire, et ce qu'on ne pouvait pas dire. »⁸⁶⁸ Le but final devient ainsi la résurrection artistique d'un *Urphänomen*, d'un premier texte non corrompu de l'histoire, qui existe en quelque sorte à l'état latent et que l'auteur, par un travail d'archéologie textuelle ou de recollement des sources disponible, ne fait que mettre au jour. Revendiquer le statut strictement palimpsestique de son propre texte devient ainsi pour la femme-écrivain une marque d'honneur, un insigne fièrement porté en gage de probité :

Un bon quart des comparses qui traversent ce livre sont d'ailleurs pris tels quels à l'histoire ou aux chroniques locales : le nonce délia Casa, le procureur Le Cocq, le professeur Rondelet qui en effet fit scandale à Montpellier en faisant disséquer devant lui le cadavre de son fils. Le médecin Joseph Ha-Cohen, et, bien entendu, parmi beaucoup d'autres, l'amiral Barbarossa et le charlatan Ruggieri. [...] Le tailleur Adrian et sa femme Marie sortent des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné ; les belles Italiennes et leurs admirateurs français à Sienna sont dans Brantôme et dans Montluc. [...] A deux ou trois exceptions près, les noms des personnages fictifs sont tous tirés d'archives ou de généalogies, parfois de celles de l'auteur lui-même.⁸⁶⁹

Le travail de soustraction et de rature qui sous-tend la création d'un texte littéraire chez Marguerite Yourcenar acquiert parfois un caractère quasiment obsessionnel, sinon tout à fait compulsif, notamment lorsqu'elle s'attache à traquer les matières étrangères dans la chair de son roman : « Au risque de créer une impression d'indue méticulosité, j'avoue pourtant m'être référée aux dictionnaires pour chaque mot douteux, c'est-à-dire pour chaque mot que je pressentais être entré dans

⁸⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.167.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p.176.

⁸⁶⁹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1988, p.334-335.

la langue après le XVI^e siècle, ou, tout au plus, le début du XVII^e siècle, les écartant impitoyablement parce qu'ils apportaient avec eux des idées que mes personnages n'auraient pas eues sous cette forme. »⁸⁷⁰ C'est seulement là où aucune vérification objective n'est possible que l'écrivain peut, en dernier ressort, avoir recours à la ré-création pure et simple du passé: « Comme pour l'évêque de Bruges - au sujet duquel je dois vous faire une confession : c'est qu'il n'existait pas ; car il y avait bien des évêques à Bruges, mais au moment même du procès de Zénon, l'évêque de Bruges était mort et son successeur n'était pas encore nommé ; il y avait donc un intérim et ce personnage que j'appelle l'évêque de Bruges est purement abstrait à ce moment-là. »⁸⁷¹

Ainsi, ce n'est que lorsque le *vrai* est hors d'atteinte, pour des raisons contingentes tenant par exemple à des sources lacunaires, que l'écrivain gagne le droit de faire appel au *vraisemblable*, mais toujours de façon très modeste, pour n'entamer en rien la « vérité » du passé. C'est pourquoi le seul procédé relevant de l'imagination qu'admet Marguerite Yourcenar est la substitution au nom propre d'un nom commun générique. Le meilleur exemple de cette méthode nous est assurément fourni par le protagoniste de *L'Œuvre au noir*, Zénon, personnage composite, donc en soi fictif, mais au vrai entièrement fabriqué, ou bricolé, à partir de faits historiques attestés : le récit de sa naissance et de son enfance est emprunté à la vie d'Erasmus de Rotterdam, le chapitre sur l'invention et la destruction de la machine à tisser la laine récapitule trois événements analogues survenus à peu près au même moment à Dantzig, à Bruges et à Lyon, les aventures de sa jeunesse errante sont modelées sur la vie d'Etienne Dolet, tandis que l'étude des sciences occultes à laquelle il s'adonne s'inspire des biographies de Paracelse et de Campanella.⁸⁷² Tous ces matériaux utilisés pour constituer une image-somme, une figure qui résume en elle les traits de différents personnages historiques, sont soigneusement enregistrés dans l'espèce d'inventaire que constituent les « carnets de notes » du roman, composante essentielle du paratexte auctorial yourcenarien. C'est ainsi que le roman historique passe non pas pour une écriture ou une réécriture de l'histoire, même la plus fidèle à l'historiographie, mais bien pour l'histoire elle-même dans sa chair restituée, de telle sorte que le passé puisse prétendre à une *présence réelle* (quasiment au sens d'une transsubstantiation religieuse, ou pour reprendre l'imagerie de *L'Œuvre au noir* d'une transmutation alchimique) au sein de l'œuvre contemporaine de l'auteur-femme.

En outre, pour compenser cette véridicité toujours incomplète et corrompue par le statut romanesque de l'œuvre, le vraisemblable yourcenarien est incrusté de phrases et de mots d'esprit retrouvés dans les documents de l'époque. La réplique d'Hizolde, par exemple : « Les quinze jours sont passés, mon mari », reprend en fait mot à mot le fameux rappel qu'avait adressé à l'amiral de Coligny sa femme Charlotte de Laval ; l'emprunt a donc ici pour fondement (et justification) la stricte

⁸⁷⁰ Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » dans Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, op.cit., p.45.

⁸⁷¹ Marguerite Yourcenar, Dominique Willems, Hilde Smekens, « L'Entretien de Moritoen » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, op.cit., p.113.

⁸⁷² Voir à ce sujet : Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.328-329.

similarité des conditions historiques dont la citation se fait l'écho, à savoir les persécutions frappant les protestants pendant les guerres de religion en France à la même période. L'insertion de ces citations masquées dans le texte du roman ne vise donc pas tant à y faire office d'effet de réel, qu'à véritablement assimiler l'imaginaire au réel, le vraisemblable au vrai. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce qu'être pris pour le vrai, confondu avec des faits historiques constitue la plus grande aspiration de l'œuvre yourcenarien. Il est tout à fait parlant à cet égard qu'aux yeux de la femme-écrivain, le meilleur éloge jamais adressé à son travail tiende dans cette anecdote qu'elle aimait raconter dans ses interviews : « Un professeur - je crois que c'était à l'université de Toulouse - m'a envoyé un devoir qu'il avait imposé à ses élèves (les malheureux ont dû me haïr, ce jour-là !) : il s'agissait de prendre une page des *Mémoires d'Hadrien* et de la retraduire en grec. Fascinant. »⁸⁷³ Lapsus révélateur : les mots « retraduire en grec » semblent en effet supposer l'existence d'un proto-texte originel que Marguerite Yourcenar, dans les *Mémoires*, n'aurait fait que traduire pour le public français. Que l'auteur lui-même se laisse à ce point prendre à sa propre fiction d'une vérité textuelle préexistante à son œuvre est un fait en lui-même suffisamment éloquent pour se passer de commentaire.

De toute évidence, cette confusion savamment entretenue entre le roman historique et l'histoire en tant que telle fait partie intégrante du dessein de l'écrivain-femme. Les exemples les plus probants de la démarche ainsi mise en œuvre sont à rechercher dans les commentaires auctoriaux dont elle dote consciencieusement chacun de ses romans. Ainsi, dans les *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, ce glissement du sens s'opère directement sous les yeux des lecteurs : « Portrait d'une voix. Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible de tout intermédiaire, fût-ce de moi-même. Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi. »⁸⁷⁴ L'actif et le passif se voient en effet curieusement intervertis au fil de cette phrase : le fait d'évoquer Hadrien à la première personne converge progressivement avec le geste de le laisser parler de façon directe et non médiée – un parler qui peu à peu devient un entendre (ou un faire entendre). Un « je » cède ainsi le pas à l'autre : le « je » qui écrit, qui convoque en écrivant la figure d'Hadrien, s'efface devant le « je » de ce dernier qui, une fois amené au jour par l'écriture, prend seul la parole. Aussi le « je » de l'écrivain semble-t-il n'exister qu'en vue de « [s]e passer [...] de [s]oi-même », de se dissoudre en fin de compte devant le « je » de son sujet : « Ce livre n'est dédié à personne. Il aurait dû l'être à G. F..., et l'eût été, s'il n'y avait une espèce d'indécence à mettre une dédicace personnelle en tête d'un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer. »⁸⁷⁵ Cette volonté de rester dans l'ombre de l'histoire recrée dans le texte du roman étonne, cependant, de plus en plus au fur et à mesure que l'on progresse dans les notes de l'auteur sur son œuvre : il s'avère en effet que la femme-écrivain s'y dérobe à la scène de l'écriture

⁸⁷³ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.108.

⁸⁷⁴ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien » » dans Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.330.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p.343.

tout autant qu'à la scène de l'écrit, si bien que ces textes censés mettre en pleine lumière le processus de création du roman ne tiendront jamais leur promesse :

Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas ; ces notes ne cernent qu'une lacune. Il n'y est pas question de ce que je faisais durant ces années difficiles, ni des pensées, ni des travaux, ni des angoisses, ni des joies, ni de l'immense répercussion des événements extérieurs, ni de l'épreuve perpétuelle de soi à la pierre de touche des faits. Et je passe aussi sous silence les expériences de la maladie, et d'autres, plus secrètes, qu'elles entraînent avec elles, et la perpétuelle présence ou recherche de l'amour.⁸⁷⁶

... et l'histoire hors du temps ?

A l'évidence, la mise en avant constante de l'histoire ressuscitée dans l'œuvre, ainsi que des considérations sur la difficulté même de cette résurrection et sur les problèmes concrets auxquels se heurte un tel processus, parvient à déplacer considérablement le terrain de la discussion et à faire passer au second plan, pour une large part, les questions pourtant brûlantes de l'écriture et de la création. En outre, les commentaires de Marguerite Yourcenar sur ces recreations historiques occultent toute la dimension non narrative des romans de l'écrivain, qui est pourtant centrale – en effet, les décors bariolés des temps anciens ne sont souvent que des cadres où situer les réflexions existentielles, philosophiques, esthétiques, politiques, morales et autres de personnages qui revêtent une dimension immuable, éternelle, hors de l'histoire, qu'il s'agisse du vieil Hadrien guettant son dernier soupir, de Zénon emprisonné dans l'attente de son châtiment, d'Anna enfermée pour toujours dans son cloître, ou de Nathanaël atteint d'une tuberculose incurable. Ainsi le protagoniste yourcenarien apparaît-il souvent reclus, isolé en lui-même, extérieur à la course de temps, et comme étranger à son siècle dont la description véridique semble pourtant être la préoccupation majeure, ou du moins instamment affirmée, de l'auteur-femme.

Curieusement, tous ces personnages principaux de Marguerite Yourcenar n'agissent plus : ils se situent hors (ou au-delà) de l'action, passant leur temps à contempler le passé et à juger la vie au seuil de la mort – et il s'agit bien, et c'est là un trait essentiel pour comprendre la spécificité des romans yourcenariens, de la vie et de la mort, au sens le plus large, et non pas simplement de leur vie et de leur mort, faits particuliers et sans grande importance pour l'écrivain. Qu'elles soient présentées sous la forme d'un soliloque (*Mémoires d'Hadrien*), d'une confrontation d'idées à travers les dialogues des personnages (*L'Œuvre au noir*) ou d'un discours indirect libre (textes recueillis dans *Comme l'eau qui coule*), ce sont toujours ces réflexions atemporelles, de portée générale sinon universelle, ces composantes non narratives et non descriptives de l'œuvre, qui sont les fragments sur lesquels porte l'accent dans les romans historiques de Marguerite Yourcenar où ils occupent souvent la plus grande part du texte. Or il est curieusement très rare que cette autre dimension, méditative plus que narrative, de la recreation yourcenarienne de l'histoire, pourtant à l'avant-scène de ses textes (ne serait-ce que sur

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p.326.

un plan strictement quantitatif), retienne l'attention des lecteurs, y compris des critiques : le rideau de fumée des commentaires de l'écrivain, qui voile précisément cet aspect de l'œuvre au profit de la revendication d'une évocation véridique de l'histoire, semble donc très bien fonctionner et dévier les regards de tout le versant réflexif de l'œuvre, caché pour ainsi dire à la vue de tous.

Toutefois, en y regardant de plus près, c'est bien avant tout au niveau de ces digressions réflexives que se dessinent les lignes de force des textes yourcenariens, leurs lignes de partage et leurs clivages majeurs. On remarque d'ailleurs aisément, pour commencer, que le statut de ces séquences non narratives dans l'ensemble de l'œuvre est tout à fait particulier, et qu'elles en constituent en fait le volet le moins dissociable de la personnalité et de la pensée de l'auteur. Il suffit, en effet, de se référer aux interviews de la femme-écrivain pour constater l'absence de toute ligne de séparation entre les réflexions existentielles de ses personnages et les siennes propres. Ainsi, interrogée sur ses opinions ou ses goûts, Marguerite Yourcenar répond-elle d'habitude par des appels fort révélateurs aux textes eux-mêmes : « Là, je ne pourrais pas faire mieux que citer un passage de *L'Œuvre au noir*, Zénon qui disait qu'il n'aimait pas « digérer des agonies »⁸⁷⁷, ou encore : « Je l'ai d'ailleurs déjà dit par les lèvres d'Hadrien, puis par celles de Zénon. »⁸⁷⁸ Ainsi, appelée à en révéler davantage d'elle-même, la femme-écrivain semble-t-elle systématiquement faire sienne la voix de ses personnages, et se dire à travers eux, en citant leur parole comme un écho de ce qu'elle ne pourrait mieux exprimer elle-même. D'ailleurs, même sa façon de refuser toute parenté, tout rapprochement trop flagrant avec ses protagonistes, est suffisamment parlante, révélant à demi-mots une proximité plus grande qu'elle ne veut l'avouer : « Dire que je suis Zénon est également absurde car j'ai soigneusement donné à Zénon un tempérament qui n'est pas le mien. Mais les expériences de Zénon quant au monde, quant à la difficulté de vivre, quant à la liberté intérieure, sont évidemment très proches des miennes. »⁸⁷⁹

➤ *Au-delà de l'histoire événementielle*

Ainsi, l'absence de cloison étanche séparant la vision du monde de l'auteur de celle de ses protagonistes doit-elle nous inciter à considérer avec plus d'attention ces personnages principaux qui s'interrogent et se dévoilent dans les digressions non narratives de romans historiques yourcenariens. En effet, si l'on s'efforce un instant de mettre entre parenthèses les décors exotiques des temps révolus, dont la matérialité oriente tant notre regard – tendance que viennent du reste renforcer les commentaires de l'auteur, centrés sur cet aspect historique et objectivable de l'œuvre –, l'on se retrouve aussitôt devant des sosies à peine masqués de l'auteur, une sorte d'image de soi dans le miroir d'une autre époque, d'autres conditions de vie et de mœurs différentes. La première chose que l'on constate en effet, c'est bien la similitude, d'un personnage à l'autre, des projets existentiels et du

⁸⁷⁷ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, op.cit., p.148.

⁸⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.315.

⁸⁷⁹ Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, op.cit., p.182.

positionnement du sujet vis-à-vis de la société et de son temps - similitude si marquée en fait que l'on peut difficilement s'empêcher de relier de telles permanences à la personnalité de l'auteur, seule continuité décisive capable de rendre raison des constantes qui courent à travers l'œuvre. En outre, la proximité de la situation du personnage avec celle de l'écrivain est parfois transparente : tel est, par exemple, le cas de Zénon dans *L'Œuvre au noir*, personnage dont l'identité est définie par le fait d'être « [p]orté de préférence vers les passions des sens qui s'éloignent le plus de ce qu'éprouvent ou qu'avouent la plupart des hommes, celles qui obligent au secret, souvent au mensonge, parfois au défi ». ⁸⁸⁰ Ce choix d'une attraction sexuelle inacceptable pour la société dans laquelle il vit – il s'agit bien sûr de l'homosexualité, toujours évoquée d'une manière extrêmement cryptée et allusive – contraint Zénon à mener une vie secrète, et à rédiger ses mémoires dans l'obscurité d'un souterrain. A l'écart de la norme, méfiant à l'égard de toutes les idéologies répandues, Zénon recherche la connaissance des phénomènes en dehors de la parole corrompue, « on ne sait quel savoir qui vient directement des choses ». ⁸⁸¹ Ainsi, l'existence même de cette tare sociale devient un des moteurs principaux du perfectionnement intellectuel de l'homme, pour autant qu'elle pousse précisément celui-ci à dépasser la médiocrité des jugements communs : « C'est un peu la table rase de Descartes, si vous voulez : supprimer toutes les opinions préconçues que nous avons, tâcher de nous mettre en face de la réalité, voir ce qu'elle est et arriver par conséquent à des vues souvent redoutablement différentes de celles de personnes qui n'y ont jamais pensé ou qui finalement sont les mêmes - en apparence - mais avec un arrière-plan de réflexions tellement grand que tout de même il y a une énorme différence de plan. » ⁸⁸²

Du reste, la parenté entre le personnage et son auteur ne se limite nullement aux grandes lignes de cette situation d'un être extraordinaire qui se fraie un chemin parmi la masse des gens ordinaires. En effet, au-delà des particularités de leurs manifestations culturelles et historiques concrètes, les affinités entre les idées, les croyances et les goûts de l'un et de l'autre s'avèrent omniprésentes. Zénon partage ainsi toutes les opinions de Marguerite Yourcenar, y compris les plus inattendues pour un médecin de formation cléricale dans l'Europe du XVI^e siècle – que l'on pense par exemple à sa pratique, presque bouddhiste, de la méditation comme outil d'introspection et de recueillement spirituel, ou encore à ses convictions végétariennes, bien peu communes si l'on n'y réfléchit à la Renaissance, mais que Zénon soutient pourtant avec autant d'ardeur que la femme-écrivain du milieu du XX^e siècle : s'il ne s'agit pas d'anachronismes à proprement parler, puisque l'auteur prend soin d'en effectuer une transposition *vraisemblable* dans le contexte géographique et historique de la vie de Zénon, ces excentricités n'en sont pas moins saillantes, et ne s'éclairent au fond qu'au regard de leur parallélisme avec les convictions personnelles de Marguerite Yourcenar elle-même. Aussi peut-on affirmer sans risquer de se tromper que

⁸⁸⁰ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1988 (édition originale 1968), p.32.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p.38.

⁸⁸² Marguerite Yourcenar, Dominique Willems, Hilde Smekens, « L'Entretien de Moritoen » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, *op.cit.*, p.95.

le lecteur, dans les séquences non narratives de *L'Œuvre au noir*, ne retrouve rien de moins qu'un autoportrait de l'auteur, transposé dans le cadre d'une autre période de l'histoire de sa Flandre natale.⁸⁸³

➤ Les stratégies de subjectivation – ou de survie ?

Compte tenu de cette proximité manifeste entre le personnage et son auteur, il est important de relever que l'un des plus traits récurrents de la réflexion de Zénon, son véritable *leitmotiv* en fait, porte précisément sur la recherche de modes de survie au sein de la société pour une individualité hors-norme. La stratégie retenue par Zénon, fondée sur la ruse, le contournement discret des normes, l'oppose tour à tour à trois autres personnages majeurs du roman, et constitue l'objet principal de leurs débats. Ainsi, la fidélité à ses opinions personnelles et la franchise dans leur expression en public constituent la pierre d'achoppement dans la controverse entre Zénon et Henri-Maximilien qui occupe un chapitre entier, « La conversation à Innsbruck ». A ce partisan de l'honnêteté, Zénon oppose un modèle plus subtil et rusé : selon lui, en effet, la vie sociale de l'homme est basée sur des négociations complexes entre la singularité déviante et la collectivité normalisatrice. Pour survivre intact(e), il s'agit donc d'apprendre à s'exprimer par détours, sans se hasarder à des révélations trop brutales, sans se mettre en jeu, ni subir les conséquences d'une désapprobation sociale. C'est pourquoi, pour Zénon, tout discours, en tant qu'acte public, doit opérer un compromis entre la parole intérieure, qui n'est jamais exhibée telle quelle, et la parole extérieure, répétitive et tautologique, où l'on ne peut glisser que furtivement des insinuations ou des allusions discrètes aux ramifications de la pensée intime – ce n'est que par une discrète bifurcation, une légère déviation dans la parole seconde que l'on peut laisser échapper quelque chose de la parole première. Ecrire des livres représente la quintessence de cet art des compromis :

J'avais pourtant pris soin d'envelopper ma pensée de toutes les circonlocutions qui conviennent. [...] Ruses de guerre, capitaine ! dit Zénon. Nous vivons là-dedans comme vous autres dans vos sapes et dans vos tranchées. On finit par tirer vanité d'un sous-entendu qui change tout, comme un signe négatif discrètement placé devant une somme ; on s'ingénie à faire ça et là d'un mot plus hardi l'équivalent d'un clin d'œil, du soulèvement de la feuille de vigne, ou de la chute du masque aussitôt renoué comme si de rien n'était. Un tri s'opère de la sorte parmi nos lecteurs ; les sots nous croient ; d'autres sots, nous croyant plus sots qu'eux, nous quittent ; ceux qui restent se débrouillent dans ce labyrinthe, apprennent à sauter ou à contourner l'obstacle du mensonge. Je serais bien surpris si on ne retrouvait pas jusque dans les textes les plus saints les mêmes subterfuges. Lu ainsi, tout livre devient un grimoire.⁸⁸⁴

Ainsi, le lecteur de l'œuvre de Marguerite Yourcenar fait-il face à une série de miroirs qui se reflètent les uns dans les autres : le personnage qui nous dévoile sa manière d'écrire toute en dissimulation et en allusions fait secrètement écho aux pratiques de la femme-écrivain, dont il se fait en quelque sorte l'ombre ou le jumeau caché. Par le biais de ce dédoublement narratif, l'auteur peut dévoiler en toute sécurité ses propres procédés d'écriture, pour autant que leur description la plus explicite et pointilleuse qui soit, mise expressément au seul compte du personnage romanesque et ainsi

⁸⁸³ L'action du roman se situe en effet dans le pays d'origine de la famille paternelle (Cleenewerck de Crayencour), où s'est précisément déroulée l'enfance de l'écrivain-femme.

⁸⁸⁴ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op.cit.*, p.104.

artificiellement distanciée, implique une occultation toujours plus profonde du degré d'identification de l'écrivain avec ces mêmes pratiques : en projetant sa méthode d'écriture sur l'écran du protagoniste, l'écrivain s'en détache tant et si bien qu'il cache ses propres procédés dans le même geste qui les révèle. Dans ce labyrinthe d'images superposées – rappelons au passage que *Le Labyrinthe du monde* est précisément le titre de la trilogie autobiographique de Marguerite Yourcenar – les pistes sont brouillées, et le personnage sert à la fois de révélateur, mettant au jour la démarche même de l'écrivain, et de masque qui attribue cette approche de l'écriture à une altérité fictive avec laquelle l'auteur nie tout lien trop flagrant : la différenciation des sens dans cet énoncé à plusieurs strates n'est donc pleinement saisie que par ceux qui ont eux-mêmes l'habitude de l'usage détourné d'une langue censurée. Posséder ou non la clef de ce discours allusif devient ainsi pour chaque lecteur une affaire personnelle : il ne tient qu'à lui en effet de ne lire dans le texte que le discours fictif d'un Zénon, ou d'entrevoir derrière celui-ci la parole de l'auteur. Cette clef personnelle renvoie le lecteur au fait d'être soi-même porteur d'une différence qui le distingue du corps collectif, met à distance toute perspective univoque, et le rend sensible à la différence, au sens derridien, tapie au cœur de la langue :

Ces plats raisonneurs portent aux nues leurs semblables et crient haro sur leurs contraires ; mais que nos pensées soient véritablement d'espèce différente, elles leur échappent ; ils ne les voient plus, tout comme une bête hargneuse cesse bientôt de voir sur le plancher de sa cage un objet insolite qu'elle ne peut ni déchirer ni manger. On pourrait de la sorte se rendre invisible. [...] Entre le Oui et le Non, entre le Pour et le Contre, il y a ainsi d'immenses espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix.⁸⁸⁵

Tout au long du roman, Marguerite Yourcenar continue, en observatrice attentive, à prendre note des conséquences qu'entraîne la position de Zénon, ce qui l'amène à constater qu'il est impossible pour l'écrivain de restreindre le cryptage au seul contenu de sa parole : l'adoption d'une expression retenue et codée a en effet, de façon inéluctable, des répercussions sur la perception et l'image de soi, et tend par conséquent à modifier en profondeur les formes et les modes de l'autoreprésentation, qui se voit à son tour dépouillée de tout trait spécifique et plongée dans le flou des schémas génériques. Ainsi, ayant fait de sa parole un non-dit, Zénon en vient-il à faire de son « moi » un non-lieu, une non-personne (« son nom est personne », pourrait-on presque dire de lui, en osant un clin d'œil à un épisode célèbre de *l'Odyssée*), un espace vide jalonné par souci de vraisemblance de quelques repères biographiques qui fonctionnent comme des leurres pour tromper l'entourage et préserver dans sa retraite, derrière une façade fabriquée de toutes pièces, le « moi » véritable : « Avec l'aide de Jean Myers, il s'était inventé autour de cet inconnu une de ces biographies confuses et banales qui ressemblent à ces demeures dont le principal mérite est qu'on peut y entrer ou en sortir par plusieurs issues. Il y ajoutait, pour la vraisemblance, des incidents de sa propre vie soigneusement choisis de manière à n'étonner ou à n'intéresser personne, et dont l'investigation, si elle avait lieu ne mènerait pas loin. »⁸⁸⁶

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p.105.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p.146-147.

➤ « Le plus menacé des hommes »

Une telle mise à nu est en fait tout à fait audacieuse de la part de Marguerite Yourcenar, si l'on tient compte des implications autobiographiques que comportent ces propos. En effet, l'invention par le Zénon de *L'Œuvre au noir* d'une nouvelle biographie, bâtie autour de carcasses vides et de types génériques, n'est pas sans rapport avec la retraite de Yourcenar elle-même, installée définitivement, depuis les années 1950, dans le Maine, région montagneuse et boisée située à l'extrême nord-est des Etats-Unis, loin des grands centres urbains et culturels : ayant acheté une maison et un bout de terrain sur l'île des Monts-Déserts, Marguerite Yourcenar y passe désormais la plus grande partie de son temps, n'accordant guère d'interviews aux journalistes intrigués par le mode de vie inhabituel de l'auteur des déjà célèbres *Mémoires d'Hadrien* (il faudra attendre 1971 pour la voir faire sa première majeure dans les médias à l'occasion d'une série d'entretiens finalement concédés à Patrick de Rosbo). Par ce silence orchestré, la femme-écrivain encourage tacitement les spéculations qu'inspire aux médias le nom austère de la demeure qu'elle s'est choisie : c'est autour de ce lieu central, inconnu et vide de signification concrète pour un lecteur français, qui n'y entend qu'un nom évocateur, qu'allait ainsi se créer la légende, nourrie de l'imaginaire d'une Amérique sauvage à la James Fenimore Cooper, d'une femme-écrivain française menant une vie solitaire et ascétique, marquée par un labeur quotidien, au cœur d'une campagne américaine encore vierge. Cette légende, toutefois, commence visiblement à gêner Marguerite Yourcenar à l'époque de la rédaction de *L'Œuvre au noir*, au milieu des années 1960, et ceci pour des raisons que ce roman supposément « historique » évoque avec une acuité étonnante.

En effet, pour en revenir au personnage de Zénon, les conséquences pour son identité personnelle de sa stratégie de survie au milieu d'une société hostile se révèlent, au fil du temps, ravageuses : privé d'expressions et de manifestations authentiques, son « moi » se désagrège et se dissipe. A force de compromis, sinon de compromissions, la parole se tarit et laisse place à un mutisme d'abord rapproché du silence des révélations mystiques, « méditation informulée sur la nature des choses » (p.159), mais qui se voit progressivement assimilé au néant de la mort : « Depuis qu'il avait renoncé à confier de vive voix sa pensée ou à la consigner par écrit sur l'étal des libraires, ce sevrage l'avait induit à descendre plus profondément que jamais à la recherche de purs concepts. Maintenant, en faveur d'un examen plus poussé, il renonçait temporairement aux concepts eux-mêmes ; il retenait son esprit, comme on retient son souffle [...] ».⁸⁸⁷ D'autre part, sa biographie inventée et, surtout, délibérément fabriquée comme une forme vide et creuse, devient envahissante et empiète sur la perception que Zénon a de lui-même, absorbant petit à petit son espèce intérieure et ne laissant aucune place à la subjectivité « souterraine » qui, privée de ses traits extérieurs et de ses inscriptions dans le monde, ne peut que dépérir : « le philosophe sentait parfois lui coller au visage le masque insignifiant du docteur Théus.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p.158.

Cette vie imaginaire aurait aussi bien pu être la sienne. »⁸⁸⁸ C'est à ce moment qu'un Zénon vieillissant se rend compte, non sans effroi, qu'il lui sera désormais impossible de continuer dans la voie des jeux de mimétisme, de la stratégie de façade sociale dont il s'était contenté tout au long de sa vie. Aussi le livre se clôt-il symboliquement sur un constat lucide de la part du personnage : « [...] j'ai parfois menti pour vivre, mais je commence à perdre mon aptitude au mensonge. »⁸⁸⁹ Etrangement, c'est justement à partir des années 1970, juste après la sortie de *L'Œuvre au noir*, que Marguerite Yourcenar fait radicalement évoluer son positionnement au sein de l'espace public. Non seulement accueille-t-elle désormais volontiers les journalistes pour des interviews ou des émissions radiophoniques et télévisées⁸⁹⁰, mais, à partir de la fin des années 1960, elle entame également une carrière de journaliste, commentant abondamment les événements contemporains les plus divers. Et lorsque pour finir elle ne peut plus se contenter de ces prises de position au sujet d'autrui, à travers ses articles de presse ou ses essais, la femme-écrivain décide de s'exposer d'une manière bien plus radicale encore en annonçant, au milieu des années 1970, le projet d'une épopée autobiographique en plusieurs volumes, dont seulement deux seront achevés de son vivant.⁸⁹¹

➤ *A la source de la menace*

Ainsi les romans historiques de Marguerite Yourcenar recèlent-ils systématiquement un arrière-plan autobiographique, et ce résidu au cœur de l'œuvre d'une matière véritablement personnelle est perçu comme une source de danger, puisque de telles traces pourraient ouvrir au lecteur des pistes de recherche indiscretes, et servir ainsi de point d'appui à l'« investigation » tant crainte et abhorrée par Zénon. C'est pourquoi, tout objectif et rigoureux qu'il puisse être dans sa forme comme dans son

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p.147.

Hadrien, autre protagoniste fameux de Marguerite Yourcenar, est d'ailleurs lui aussi confronté à ce même problème : « [...] je savais que le bien comme le mal est affaire de routine, que le temporaire se prolonge, que l'extérieur s'infiltrait au-dedans, et que le masque, à la longue, devient visage. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op.cit.*, p.111.

⁸⁸⁹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, *op.cit.*, p.310.

⁸⁹⁰ Dans ce contexte, d'importants efforts sont déployés pour démystifier l'isolement austère et sauvage de l'île des Monts-Déserts, spéculation à laquelle Marguerite Yourcenar semblait tacitement consentante dans la période s'étendant entre ses deux plus grandes réussites littéraires, les *Mémoires d'Hadrien* qui ont inauguré pour elle le temps de la reconnaissance et de la gloire en 1952, et *L'Œuvre au noir* qui a scellé définitivement en 1968 sa renommée d'auteur préminent de romans-recréations historiques. Le désir de se rapprocher du public dorénavant bienveillant nécessitait de la part de la femme-écrivain de substituer à l'image mystérieuse et sombre une représentation beaucoup plus conviviale et ouverte de sa personne et de son mode de vie aux Monts-Déserts. Le fruit le plus remarquable de cette transformation de l'image représentative de l'écrivain est à nos yeux son entretien avec Pierrette Pompon-Bailhanche pour *Marie-Claire*. Voir : Marguerite Yourcenar, Pierrette Pompon-Bailhanche, « L'art de vivre de Marguerite Yourcenar. Une leçon de sagesse sous un toit de bois » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix* : vingt-trois entretiens, 1952-1987, *op.cit.*

⁸⁹¹ D'ailleurs, même le principe de narration auquel recourt Marguerite Yourcenar pour parler de soi dans l'autobiographie est déjà en soi largement révélateur : il s'agit de commencer par ce qui est le moins proche et connu seulement par l'intermédiaire des sources historiques ou de personnes tierces (premier volume), puis de passer par les souvenirs et les renseignements transmis par le père (deuxième volume), pour en arriver finalement aux souvenirs véritablement personnels (troisième volume). Ainsi, l'autobiographe n'ose avancer dans sa propre histoire qu'à petit pas, commençant sa longue marche le plus loin possible dans le temps : « Et j'ai commencé par la Belgique, c'est-à-dire par ma famille maternelle, qui est belge, paradoxalement parce que je la connaissais moins, parce que, comme je l'ai dit d'ailleurs au cours du livre, ma famille française est plus mêlée à mon enfance - puisque j'ai été élevée par mon père en France - et qu'il serait plus naturel d'en unir l'image à celle de ma petite enfance ; tandis que pour la Belgique il fallait se placer avant ma naissance, et c'est ce que j'ai fait. » Cf. Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.169-170.

contenu explicite, le roman de récréation historique ne saurait toutefois satisfaire pleinement le désir de l'auteur de ne pas s'impliquer et de se cantonner à une écriture impersonnelle. C'est ainsi que, sous la plume de Marguerite Yourcenar, le motif de la pacification de l'empire romain dans les *Mémoires d'Hadrien* porte inmanquablement l'empreinte de l'espoir de la femme-écrivain elle-même de voir apparaître à l'issue de la Seconde Guerre mondiale (c'est-à-dire précisément au moment de la rédaction du roman⁸⁹²) ce que l'on nommait à l'époque les « Etats-Unis d'Europe », tandis que *L'Œuvre au noir* est hantée par les conflits anticoloniaux contemporains de sa composition.⁸⁹³

De toute évidence, pour la conscience auctoriale qui cherche à se dissimuler, à se dissoudre intégralement dans la matière traitée, aucun support empreint d'humanité ne saurait offrir un abri suffisamment sûr, une surface vierge réellement décapée de tout indice qu'un lecteur trop inquisiteur pourrait décrypter. C'est pourquoi le roman de l'histoire (toujours trop humaine) ne suffit plus, et il faut pousser plus loin, tendre vers un roman de la préhistoire (où règnent la nature et la pure matérialité). Ainsi investie d'une dimension d'objectivité absolue, et parce qu'elle semble immune aux impuretés personnelles, la préhistoire possède en effet au plus haut point ces qualités de vérité et de nécessité propres à séduire l'auteur en quête d'une écriture impersonnelle :

Profitons des hasards qui nous retiennent momentanément loin du présent de l'Europe et de son histoire, dans des lieux presque dénués de toute référence au passé humain. Allons plus loin dans le dépaysement et le départ ; dépassons même le temps où l'ancêtre du Peau-Rouge errait dans ces forêts presque aussi furtif, aussi taciturne qu'une bête fauve, ne laissant derrière lui que quelques outils d'os et de pierre, et, sur la plage, quelques tas de coquillages sucés. Entrons dans une solitude plus neuve et plus complète encore. Monde du bison et du mammoth [...] Mais ce monde des espèces révolues est encore trop rapproché de nous, ce monde animal est par trop voisin de l'humain. Remonte jusqu'à l'époque où la lumière, la couleur, le son se prodiguaient paisiblement dans un univers qui n'avait pas encore inventé l'oreille ni les yeux. Arrête plutôt ta contemplation sur ces grands objets toujours semblables à eux-mêmes [...] Que ce voyage dans le temps aboutisse à l'extrême bord de l'éternel.⁸⁹⁴

Ce geste de dépasser l'humain, ou de le laisser de côté, pour ne rien risquer de laisser transparaître de sa propre expérience (puisque parler de l'humain revient toujours à parler un peu de soi), voilà bien précisément le choix de Zénon, qui « essayait de faire glisser sa conscience du cerveau à d'autres régions de son corps »⁸⁹⁵, avant finir par comprendre qu'une telle esquive de la parole ne lui est plus possible. C'est aussi le choix de Marguerite Yourcenar, qui dans *Archives du Nord* déclare vouloir parler de l'histoire de sa « terre » natale – en prenant ici le mot « terre » dans son sens le plus strictement physique et matériel. A cette histoire de la « terre » avant le premier homme Marguerite

⁸⁹² « A l'époque où j'ai commencé d'écrire mon livre, il y avait un homme d'État qui aurait pu, de très loin, m'inspirer : c'était Churchill. Pour la simple raison qu'il a écrit ses *Mémoires* et que je venais d'en lire le premier volume quand j'ai entrepris *Mémoires d'Hadrien*. Je me suis dit : un homme d'Etat peut donc s'expliquer jusqu'à un certain point, même en tenant compte de certaines falsifications ou de certaines omissions. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op.cit., p.159.

⁸⁹³ « Et c'est durant la très mauvaise année 1956 que je me suis remise à ce projet. Rappelez-vous : Suez, Budapest, l'Algérie... J'ai senti à quel point il devenait facile d'évoquer ce désordre, ces rideaux de fer du XVI^e siècle entre l'Europe catholique et l'Europe protestante, et le drame de ceux qui n'appartenaient à aucune des deux et fuyaient de l'une à l'autre. [...] C'est bien pour cela que *L'Œuvre au noir*, à mes yeux, devenait une espèce de miroir qui condensait la condition de l'homme à travers ces séries d'événements que nous appelons l'histoire. » Cf. *Ibid.*, p.170-171.

⁸⁹⁴ Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes, 1942-1948 » dans Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, op.cit., p.174-175.

⁸⁹⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.102.

Yourcenar, consacre en effet un chapitre entier de son « autobiographie », intitulé « La nuit des temps », avant de finalement se décider à raconter sa propre histoire personnelle dans le volume suivant du triptyque :

Décollons, pour ainsi dire, de ce coin du département du Nord qui fut précédemment une parcelle des Pays-Bas espagnols, puis, en remontant plus haut, un lopin du duché de Bourgogne, du comté de Flandre, du royaume de Neustrie et de la Gaule Belgique. Survolons-le à une époque où il était encore sans habitants et sans nom.

« *Avant la naissance du monde* », déclame pompeusement dans sa plaidoirie comique l'Intimé de Racine. « *Avocat, ah, passons au Déluge!* » s'écrie le juge en supprimant un bâillement. Et c'est bien en effet de déluge qu'il s'agit.⁸⁹⁶

Une dérobade dans un univers sans parole avant d'assumer la parole en son nom propre, telle est la trajectoire que décrit et qu'annonce le roman « historique » de Marguerite Yourcenar. Cet arrière-plan autobiographique discret, cette coulisse secrète et subjective de l'œuvre « objective », représente la mauvaise conscience des romans historiques de l'auteur-femme. Les plus méticuleuses et méthodiques de ses créations du passé se veulent ainsi d'autant plus impersonnelles, et affirment avec d'autant plus d'acharnement leurs aspirations universalistes qu'elles savent au fond frêle, ténue, fragile et d'avance compromise la froide objectivité qu'elles revendiquent, celle de la « grande histoire », infectée à son corps défendant par la « petite histoire », personnelle et subjective, de l'historiographe et de son environnement contemporain.

B. Le roman-fable philosophique

Le sang des autres (1945), *Tous les hommes sont mortels* (1946), *L'Œuvre au noir* (1968)...

Le genre classique du roman philosophique semble faire l'objet d'une prédilection toute particulière de la part des auteurs-femmes, séduites par la possibilité d'investir le roman psychologique traditionnel d'une dimension allégorique explicite. Il est important de noter qu'une telle interprétation métaphysique de la narration romanesque est précisément appelée, sinon programmée, par les commentaires critiques dont les femmes-écrivains entourent leurs œuvres. Ainsi, dans la postface à *Anna, soror...*, Marguerite Yourcenar nous invite-t-elle à étendre la lecture de *L'Œuvre au noir* au-delà de tout signifiant concret ou purement narratif (personnages évoluant en tant que caractères, événements qui composent une trame, péripéties qui créent le suspense) pour saisir la signification métaphysique de son texte. En effet, toute paradoxale que puisse sembler la démarche, il suffit de faire abstraction du décor Renaissance de ce roman historique pour en faire apparaître le noyau dur, qui est celui d'une fable intemporelle : à l'examen, en effet, chaque personnage du roman révèle immédiatement sa nature allégorique, et peut aisément être ramené à un unique trait de caractère qui le détermine tout entier – chaque personnage *est* ainsi une vertu ou une idée qui prend chair. Ainsi, vu sous cet angle symbolique, Zénon se fait-il l'incarnation de la curiosité et de la vivacité d'esprit de

⁸⁹⁶ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1978, p.14.

l'homme qui découvre le monde, « âprement lancé à la poursuite de la connaissance, avide de tout ce que la vie aura à lui apprendre, sinon à lui donner, pénétré de toutes les cultures et de toutes les philosophies de son temps, et les rejetant pour se créer péniblement les siennes ». ⁸⁹⁷ Par conséquent, le récit de la vie de Zénon se transforme en histoire allégorique de la confrontation de l'intelligence avec d'autres forces motrices de la nature humaine, à savoir :

- la sensibilité esthétique dans le sens camusien du terme ⁸⁹⁸ (la passion d'embrasser le monde, de le découvrir à travers les voyages, de le goûter dans toute la multiplicité de ses formes empiriques et artistiques) – qui s'incarne en Henri-Maximilien, capitaine-aventurier de l'empire des Habsbourg ;
- les instances éthiques (miséricorde, compassion et solidarité) – incarnées par le prier des Cordeliers de Bruges ;
- la chair et ses plaisirs sensuels – représentés par le moine hérétique Cyprien.

Au fil du récit, chacun de ces personnages a droit à une sorte de tribune, un monologue (ou une série de monologues) qui lui permet de formuler de façon explicite, de révéler au grand jour la composante principale de son caractère, celle qui oriente et définit l'ensemble de son comportement. ⁸⁹⁹ Ces professions de foi visent ainsi à déplacer le nœud de l'action du roman vers un terrain métaphysique abstrait, où se meuvent et se heurtent non plus tels ou tels personnages particuliers, mais des essences emblématiques et surindividuelles qui se disputent l'âme du protagoniste. Ainsi, dans le roman de Marguerite Yourcenar, chaque personnage constitue-t-il en dernière analyse une unité métaphysique dépersonnalisée – davantage un absolu qu'un caractère. Le lecteur est ainsi invité par ces personnages allégoriques à confronter les signifiés au-delà des signifiants qui leur servent de

⁸⁹⁷ Marguerite Yourcenar, « Postface d'Anna, soror... » dans Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, soror... ; Un homme obscur ; Une belle matinée)*, op.cit., p.254.

Cette dimension emblématique est instantanément saisie par le public. Un enregistrement curieux, qui retranscrit la rencontre de l'écrivain avec un cercle de lecture brugeois en juin 1971, nous fournit ainsi plusieurs exemples d'impressions lectoriales au sujet de Zénon. Les lecteurs y sont unanimes à constater l'écho « surhumain » éveillé chez eux par ce personnage allégorique : « Nous avons discuté des principaux personnages. Je pense qu'à propos de Zénon plusieurs d'entre nous l'ont trouvé formidable, mais presqu'inhumain, au-dessus de nous. » ; « Est-ce que Zénon n'est pas un surhomme, en ce sens qu'on le voit partout ; il s'occupe de différentes choses : médecine, recherches sociales... Tout l'intéresse et on a l'impression que dans une vie humaine comme la sienne, matériellement, il n'aurait pas pu tout réaliser. Il devient le symbole de tous les intérêts du temps, de toute la recherche intellectuelle. » Cf. Marguerite Yourcenar, Dominique Willems, Hilde Smekens, « L'Entretien de Moritoen », op.cit., p.100-101 et 106.

⁸⁹⁸ Voir à ce sujet : Albert Camus, *Œuvres complètes. III. Essais philosophiques : Le Mythe de Sisyphe ; L'Homme révolté ; Discours de Suède*, Paris, Imprimerie nationale A. Sauret, 1962.

⁸⁹⁹ Pour donner un exemple éloquent de ces discours de (re)présentation des personnages de Marguerite Yourcenar, il suffit de citer ici celui de Zénon incarnant la force de l'esprit humain : « J'ai tué certains de mes malades par un excès d'audace qui en a guéri d'autres. Mais leur rechute ou leur mieux m'importaient surtout en tant que confirmation d'un pronostic ou preuve de la bonté d'une méthode. Science et contemplation ne sont point assez, frère Henri, si elles ne se transmutent en puissance : le peuple a raison de voir en nous les adeptes d'une magie blanche ou noire. Faire durer ce qui passe, avancer ou reculer l'heure prescrite, s'emparer des secrets de la mort pour lutter contre elle, se servir de recettes naturelles pour aider ou pour déjouer la nature, dominer le monde et l'homme, les refaire, peut-être les créer... » (Cf. Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.109-110.). Le même caractère programmatique est aisé à constater dans le monologue introductif d'Henri-Maximilien, figure allégorique d'une sensibilité artistique amoureuse de la vie : « Je ne cesserai jamais de m'émerveiller que cette chair soutenue par ses vertèbres, ce tronc joint à la tête par l'isthme du cou et disposant autour de lui symétriquement ses membres, contiennent, et peut-être produisent, un esprit qui tire parti de mes yeux pour voir et de mes mouvements pour palper... J'en sais les limites, et que le temps lui manquera pour aller plus loin, et la force, si par hasard lui était accordé le temps. Mais il est, et, en ce moment, il-est celui qui Est. » (Cf. *Ibid.*, p.118.).

support. C'est pourquoi la narration, doublement captivante, de ce roman d'aventures historique est longuement interrompue par trois dialogues – à la fois débats et agôns – qui exposent Zénon à trois grandes tentations : esthétique, éthique (l'« humble fidélité » du prieur) et enfin hédoniste. Cette mise en relief des éléments non narratifs du texte sert à concentrer sur ceux-ci l'attention des lecteurs, les engageant ainsi à une interprétation métaphysique du roman.

Or, si dans le cas de *L'Œuvre au noir*, en dépit des commentaires auctoriaux qui poussent à accorder la préférence à une interprétation spéculative du texte, cette lecture allégorique reste tout de même à l'état potentiel, et ne constitue qu'une des lectures possibles du roman, dans d'autres cas il s'agit bien de la seule lecture pertinente de l'œuvre : « La distinction ne peut pas être contestée : il ne s'agit pas d'un roman dont nous puissions tirer une leçon vitale, comme de tout grand roman, mais d'un récit composé à dessein pour illustrer une idée d'une manière frappante. *Tous les hommes sont mortels* est une fable avec une moralité métaphysique, c'est une méditation romancée sur l'idée de temps. »⁹⁰⁰ En effet, il n'est guère possible d'interpréter autrement que comme une fable métaphysique l'histoire fantastique que nous relate ce roman de Simone de Beauvoir : son protagoniste, le noble italien Fosca, devenu immortel par la grâce d'une potion magique, découvre, après une brève euphorie d'omnipotence, à quel point le sens de la vie humaine se construit dans la perspective de la mort, dont l'attente scande le rythme du temps, structure le flux des événements qui seraient autrement disjoints, et assigne à ceux-ci une finalité qui fait toute leur valeur. C'est donc à l'examen des différentes fonctions qu'assume dans la vie de l'homme l'horizon de sa mort que Simone de Beauvoir consacre l'essentiel de son roman.

Il semble que pour les écrivains-femmes, l'inscription de leurs textes dans la tradition du roman-fable philosophique présente un double avantage :

➤ Une filiation honorifique

Le rattachement au genre du roman-fable philosophique permet en effet aux femmes-écrivains de s'inscrire dans l'illustre lignée des précurseurs classiques de ce type d'ouvrages (*Zadig*, *Micromégas* ou *L'Ingénu* de Voltaire, *Les Voyages de Gulliver* ou *Le Conte du tonneau* de Jonathan Swift ou plus tard *La Peau de Chagrin* de Balzac), et de se hisser aux côtés d'écrivains contemporains reconnus (n'évoquons à titre d'exemple que *Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley et *La Ferme des animaux* ou *1984* (1945) de George Orwell, *Le Petit Prince* d'Antoine Saint-Exupéry ou *Le Vicomte pourfendu* et *Le Baron perché* d'Italo Calvino). Ainsi est-il tout naturel que l'affiliation à ce genre classique, investi de tout le prestige dont l'avait revêtu le canon littéraire (et plus particulièrement le canon littéraire français) confère un surcroît de légitimité aux textes de nos romancières-philosophes :

Tous les hommes sont mortels [...] me paraît la plus extraordinaire incarnation moderne d'un genre entre tous difficile : le conte philosophique.

⁹⁰⁰ Robert Kanters, « Le fardeau de l'immortalité », *op.cit.*, p.4.

Voilà la voie propre à Simone de Beauvoir, dès qu'elle échappe aux influences trop précises de l'ombre tutélaire.

La voie où l'on aimerait l'engager admirativement à se maintenir.⁹⁰¹

Du point de vue des critiques de l'époque, ce sont précisément des ouvrages de ce genre qui leur permettent d'accepter la femme-écrivain dans le champ littéraire, de lui donner sa place au sein « d'une brillante équipe qui s'exprime à la fois par le récit romancé et par l'essai philosophique ».⁹⁰²

➤ Récit dépersonnalisé

En outre, les lois du genre offrent aux femmes-écrivains un sûr moyen de pousser plus loin la dépersonnalisation revendiquée de l'écriture et son détachement de l'expérience vécue par l'auteur lui-même, puisque comme le démontre bien dans son étude Jean-Louis Tritten : « [...] l'histoire n'est pas l'essentiel du conte philosophique. Les « héros » y sont fort peu vraisemblables ; ils sont même totalement des silhouettes fantoches. Leur rôle n'est pas d'être vrais, mais d'incarner des symboles purement intellectuels. »⁹⁰³

... et l'envers du récit exemplaire ?

Mais quel intérêt particulier ce recours aux personnages dépersonnalisés des romans-fables représente-t-il pour l'auteur-femme ? Pour répondre à cette question, regardons de près l'encadrement narratif de l'histoire du vagabond immortel Fosca. En effet, le podestat italien fait part des ses errances et de son apprentissage existentiel au sujet de la vie et de la mort à une certaine Régine, auditrice exemplaire dont les réactions retracent pas à pas l'éveil d'une conscience ignorante à la problématique traitée dans le roman : ainsi voit-on, au fil du récit de Fosca, son interlocutrice passer de l'indifférence et d'une curiosité paresseuse à une angoisse qui culmine, à la fin du roman, en effroi affolé. L'intensité de cette épouvante laisse perplexe le lecteur, dont l'attitude d'intérêt et d'implication progressivement éveillés suivait jusqu'ici de près les réactions de Régine :

Elle écrasa ses mains contre sa bouche, elle inclina la tête, elle était vaincue ; dans l'horreur, dans la terreur, elle acceptait la métamorphose : moucheron, écume, fourmi jusqu'à la mort. «Ce n'est que le commencement », pensa-t-elle, et elle restait immobile comme s'il eût été possible de ruser avec le temps, de l'empêcher de poursuivre sa course. Mais ses mains se raidissaient contre ses lèvres contractées.⁹⁰⁴

La violence des réactions de Régine à ce récit centré sur le problème de la mort, et la peur qui l'envahit face au spectre d'une disparition imminente, se laisseraient aisément mettre sur le compte d'une tendance excessive au *pathos*, d'une sensibilité outrée de l'écrivain-femme (la critique, d'ailleurs, n'y a pas manqué), si l'on ne pouvait les lire sous un jour tout à fait différent en les plaçant en regard d'une séquence de *La Force de l'âge* consacrée à la même question de la mort. En effet, dans ce passage de son autobiographie, Simone de Beauvoir raconte comment la guerre, vécue dans Paris occupé par les nazis,

⁹⁰¹ Girard Gaillet, « La Relève littéraire : Christian Murciaux, Simone de Beauvoir, Francis Ambrière, Marc Blancpain », *op.cit.*, p.747.

⁹⁰² Robert Kanters, « Le fardeau de l'immortalité », *op.cit.*, p.4.

⁹⁰³ Jean-Louis Tritten, *Le conte philosophique*, Paris, Ellipses, 2008, p.13.

⁹⁰⁴ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard, 1967 (édition originale 1946), p.389.

avait transformé pour elle la notion inquiétante, mais abstraite de la mort en une expérience intérieure, intime – cette expérience d’une vie au voisinage immédiat de la mort, qui culmine lorsque le couvre-feu surprend Simone de Beauvoir et Sartre à Montmartre et les force à se réfugier dans l’hôtel le plus proche : cet événement déclenche chez elle un effroi paroxystique, suivi de crises d’angoisse récurrentes qui ne seront finalement surmontées que longtemps après la fin de la guerre :

La mort m’a épouvantée dès que j’ai compris que j’étais mortelle. [...] Ce que de toutes mes forces je refusais, c’était l’horreur de cette nuit qui ne serait jamais horrible puisqu’elle ne serait pas, mais qui était horrible pour moi qui existais ; je tolérais mal de me sentir éphémère, finie, une goutte d’eau dans l’océan ; par moments, toutes mes entreprises m’apparaissaient comme vaines, le bonheur devenait un leurre et le monde le masque dérisoire du néant.⁹⁰⁵

Il s’avère ainsi que la préoccupation obsessionnelle de la mort, qui est sous-jacente dans *Tous les hommes sont mortels*, a des racines incontestablement autobiographiques. Il importe toutefois particulièrement pour notre analyse de noter que dans ce roman-fable, la disposition personnelle de l’auteur, sa terreur et sa consternation devant la mort, est reléguée à la marge de l’œuvre, puisqu’une telle attitude n’est exprimée que dans l’encadrement narratif que constituent le premier et le dernier chapitre du roman, et qu’elle est attribuée à un personnage (féminin) passif qui ne fait que recueillir le discours du protagoniste (masculin), seul véritable acteur du récit. Or la ligne maîtresse du roman, en revanche, est constituée par les réflexions de Fosca, et évolue dans un sens diamétralement opposé : en effet, chaque épisode de sa vie lui sert à démontrer la nécessité dialectique de la mort, puisque c’est précisément à travers la négation que représente l’anticipation de la mort que la vie humaine, dont le don est, somme toute, gratuit, acquiert la conscience de sa juste valeur. Aussi l’ensemble du récit de l’immortel Fosca vise-t-il à démontrer que sans ce pôle négatif, toute synthèse positive demeure impossible, de sorte que l’immortalité serait la seule véritable malédiction qui puisse peser sur l’homme :

Le peuple avait crié : « A bas la République ! » [...] Ils se regardaient, ensemble ils riaient : nous sommes vainqueurs, ils se parlaient ; et parce qu’ils se regardaient et se parlaient ils savaient qu’ils n’étaient ni des moucheron, ni des fourmis mais des hommes et qu’il était important de vivre et d’être vainqueurs ; ils avaient risqué, donné leur vie pour s’en convaincre et ils en étaient convaincus : il n’y avait pas d’autre vérité.

Je marchai vers la porte ; je ne pouvais pas risquer ma vie, je ne pouvais pas leur sourire, il n’y avait jamais de larmes dans mes yeux ni de flamme dans mon cœur. Un homme de nulle part, sans passé, sans avenir, sans présent. Je ne voulais rien ; je n’étais personne. J’avançais pas après pas vers l’horizon qui reculait à chaque pas ; les gouttes d’eau jaillissaient, retombaient, l’instant détruisait l’instant, mes mains étaient à jamais vides. Un étranger, un mort. Ils étaient des hommes, ils vivaient.⁹⁰⁶

L’objectif du récit de Fosca – qui est aussi la morale affichée de ce roman-fable de Simone de Beauvoir – est donc d’exhorter son interlocutrice à accepter l’imminence de la mort, puisqu’elle seule peut rappeler à la vie humaine ses limites absolues, condition *sine qua non* de la signification et du sens. L’asymétrie dans la répartition des forces entre ces deux attitudes opposées face à la mort (l’une occupant le centre, l’autre la périphérie du récit), redoublée par le caractère ostensiblement hiérarchique des rapports entre les personnages (la relation unilatérale de parole et d’écoute fixe Fosca

⁹⁰⁵ Simone de Beauvoir, *La Force de l’âge*, op.cit., p.686-687.

⁹⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, op.cit., p.384.

et Régine dans les emplois du maître et de l'élève), nous permet de mettre la rédaction de ce roman-fable philosophique sur le compte des exercices de « conjuration verbale » que Simone de Beauvoir évoque vers la fin du deuxième volume de son autobiographie :

A partir de 1939, tout changea ; le monde devint un chaos, et je cessai de rien bâtir; je n'eus d'autre recours que cette conjuration verbale : une morale abstraite ; je cherchai des raisons, des formules pour me justifier de subir ce qui m'était imposé. J'en trouvai auxquelles je crois encore ; je découvris la solidarité, mes responsabilités, et la possibilité de consentir à la mort pour que la vie gardât un sens. Mais j'appris ces vérités en quelque sorte contre moi-même ; j'usai de mots pour m'exhorter à les accueillir ; je m'expliquais, je me persuadais, je me faisais la leçon [...]⁹⁰⁷

C'est dans cette optique que la femme-écrivain ressent le besoin de prendre appui sur un genre aussi dépersonnalisé que le roman-fable philosophique : l'alibi qu'il lui procure permet en effet d'extérioriser une problématique singulièrement intime et de la traiter d'une manière détachée, comme une question strictement spéculative qui se pose à tout être humain : « Avec le conte philosophique, le « héros » reste une ombre chinoise qui intéresse, mais qui n'émeut pas. Il est, la plupart du temps, porteur de ce doute constructeur inventé par Descartes. »⁹⁰⁸ Ainsi, au moment de la parution de *Tous les hommes sont mortels*, Simone de Beauvoir tient-elle à doter ostensiblement le livre d'une origine doublement impersonnelle, intellectuelle et littéraire : « Mme de Beauvoir déclare avoir pris son idée dans *Emile*, où Rousseau demande qui serait assez fou pour accepter le triste présent de l'immortalité. »⁹⁰⁹ Pourtant, la clôture même du roman suggère pour sa naissance une toute autre source : Régine, en effet, y anticipe avec frayeur la fin du récit et le départ de Fosca, qui la laissera seule face à la conscience de sa mortalité : « Elle fixait la porte, elle pensait : « Quand il aura fini, il faudra franchir cette porte et par-derrière il y aura encore quelque chose. Je ne pourrai pas m'endormir et je n'aurai pas le courage de mourir. » »⁹¹⁰ C'est donc dans un état d'extrême anxiété, au point de ne plus pouvoir s'endormir, que Simone de Beauvoir laisse l'héroïne au terme du roman. Or le surgissement du thème de l'insomnie de Régine, dans les trois dernières pages de l'œuvre, ne saurait se comprendre qu'à la lumière de la fin de *La Force de l'âge*, consacrée à la description des très sévères crises d'angoisse de la mort dont Simone de Beauvoir fait l'expérience entre 1943 et 1946, c'est-à-dire précisément à l'époque de la rédaction de *Tous les hommes sont mortels*. En effet, les plus sérieuses manifestations de ce malaise prenaient chez Simone de Beauvoir la forme de cauchemars qui l'empêchaient de dormir, parfois plusieurs nuits de suite. C'est donc au milieu des récits des rêves morbides hantant alors la femme-écrivain, ainsi que des fragments de ses écrits fantasmatiques anticipant sa propre mort (il s'agit là de textes compulsifs, griffonnés durant les accès d'insomnie), repris et avoués dans l'autobiographie assumée quinze ans plus tard, que l'on peut trouver à lire une toute une autre histoire de l'origine du roman philosophique sur la mort :

Les rêves auxquels je fais allusion dans les lignes qui précèdent jouèrent un grand rôle dans mes débats avec la mort. Je ne sais combien de fois j'ai reçu un coup de revolver en plein cœur,

⁹⁰⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.625.

⁹⁰⁸ Jean-Louis Tritten, *Le conte philosophique*, op.cit., p.13.

⁹⁰⁹ Robert Kemp, « La vie des livres. Prismes sombres », op.cit., p.11.

⁹¹⁰ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, op.cit., p.387.

je me suis enlisée dans des sables mouvants ; je m'engourdissais, je m'évanouissais, je m'abolissais ; et je trouvais un grand apaisement dans cet anéantissement auquel je consentais. Emily Brontë avait regardé cette lune et ce halo de mousseline rousse ; elle avait pensé : un jour, je ne la verrai plus. La même lune au fond de tous nos yeux pourquoi étions-nous, à travers le temps et l'espace, irréductibles les uns aux autres ?⁹¹¹

Ainsi est-ce paradoxalement dans ce délire hors de toute maîtrise de soi qu'émerge la question clef de l'œuvre, et que l'édifice spéculatif et réfléchi de ce roman-fable philosophique prend ultimement sa source. A première vue, il y a loin de cette origine angoissée et délirante du roman à l'inspiration revendiquée, qui serait celle de l'*idée* de Rousseau dans l'*Emile* : un large fossé semble ainsi se creuser entre les sources du roman proclamées haut et fort par l'auteur-femme au moment de la parution du livre, et celles plus secrètes qu'elle n'avouera que bien plus tard, lorsque sera venu le temps de l'autobiographie assumée. Néanmoins, le passage de l'origine cachée du texte à son origine affichée s'effectue tout naturellement chez la femme-écrivain guidée par l'*idée* de littérature impersonnelle : en effet, dans la vision universaliste et supra-individuelle de la littérature qui domine à l'époque, la mort en tant qu'expérience singulière (un « *je meurs* », selon Blanchot) est une déchéance, une dégradation du sens suprême de la mort (ou l'« *on meurt* »). Cette mort trop singulière, explique Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, retire au sujet les potentialités de la transcendance sous-jacente à l'universalité du « mourir », c'est-à-dire de *la mort de (toute) personne* par opposition à la mort d'*une* personne : « Si la mort est le cœur de la transparence où elle se transmue infiniment elle-même, il ne peut plus être question d'une mort personnelle, où je mourrais dans l'affirmation de ma réalité propre et de mon existence unique, telle que je serais en elle suprêmement invisible et elle visible en moi ». ⁹¹²

Pour être reconnu comme un véritable artiste dans le paradigme blanchotien, l'écrivain doit accueillir au plus profond de soi-même la mort impersonnelle pour la revivre en lui dans son essence : celui qui reçoit en lui la « mort de personne » naît du même coup à la vie de l'écrivain. Aussi la (recon)naissance de l'écrivain dépend-elle de la mise à mort du « soi » personnel, qui culmine au moment où même sa mort ne lui appartient plus, même le « mourir » devient impersonnel, c'est-à-dire scriptural. Doublée d'une renaissance par l'écrit, la mort impersonnelle n'appartient plus au néant mais devient, tout au contraire, le prolongement et la jubilation de la vie :

Oui, il faut mourir dans le mourant, la vérité l'exige, mais il faut être capable de se satisfaire de la mort, de trouver dans la suprême insatisfaction la suprême satisfaction et de maintenir, à l'instant de mourir, la clarté de regard qui vient d'un tel équilibre. Contentement qui est alors très proche de la sagesse hégélienne, si celle-ci consiste à faire coïncider la satisfaction et la conscience de soi, à trouver dans l'extrême négativité, dans la mort devenue possibilité, travail et temps, la mesure de l'absolument positif.⁹¹³

Ainsi, au fond, le caractère « absolument positif » de l'œuvre est-il garanti par la négation de tout ce qui est partiel ou particulier, et la mort de l'individu donne lieu à la naissance de l'auteur. Cette logique dominant le champ littéraire de l'époque pousse Simone de Beauvoir à traiter la question

⁹¹¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.690.

⁹¹² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968 (édition originale 1955), p.195.

⁹¹³ *Ibid.*, p.108.

personnelle la plus angoissante pour elle sous la forme distanciée, objectivée et impersonnelle d'un roman-fable philosophique. En effet, comme l'affirme Maurice Blanchot dans le célèbre passage de *L'Espace littéraire* déjà mentionné plus haut, ce que l'on gagne ainsi à échanger une mort (« je meurs ») pour une autre (« l'on meurt »), c'est précisément le droit de se nommer écrivain : l'écrivain, en effet, est celui qui accepte l'épreuve de disparaître *de plein gré* dans le personnage mourant (c'est-à-dire de s'abandonner, de renoncer dans son écriture à l'existence personnelle et de vivre une mort symbolique bien avant que la vraie mort n'arrive). C'est là d'ailleurs un marché dont la femme-écrivain se montre parfaitement consciente : « La mort conteste notre existence mais c'est elle qui lui donne son sens ; par elle s'accomplit l'absolue séparation, mais elle est aussi la clef de toute communication. »⁹¹⁴

C. Le roman-panorama social

Les Mandarins (1954), *Les Belles Images* (1966)...

Parus en 1954, *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir valent à leur auteur le prix Goncourt de l'année. L'œuvre que le jury de l'académie littéraire tient ainsi à récompenser est un vaste roman-panorama social de la France dans les cinq années qui suivent la Seconde Guerre mondiale (et plus précisément, la période s'étendant de 1944 à 1949). Situait l'action de son œuvre dans un milieu socio-culturel au carrefour des élites intellectuelles, artistiques, politiques et mondaines du pays, Simone de Beauvoir s'attache à analyser les débats majeurs qui parcourent ce champ de forces, et encadrent le développement de l'ensemble de la société française de l'époque. Son ambition consiste donc à dresser le bilan de ce moment charnière que venait de vivre la République. *Les Mandarins* sont donc avant tout le roman d'un combat d'idées, qui met en scène la confrontation de diverses doctrines politiques, économiques et esthétiques. A travers les conversations de ses personnages, l'auteur tente de conceptualiser la nouvelle position géopolitique de son pays dans le monde. Simone de Beauvoir décrit le malaise d'une France qui n'accepte pas sans difficulté ni l'affaissement de ses forces matérielles, ni son affaiblissement général qui place désormais le pays parmi les puissances de second rang⁹¹⁵, ni la nécessité de s'accommoder dorénavant tant bien que mal de la politique des pays qui mènent le jeu (la bombe atomique, utilisée pour la première fois par les Etats-Unis à Hiroshima et Nagasaki, la tolérance tacite des alliés américains envers les régimes de Salazar et Franco, la découverte de la répression et des camps de travail forcé en URSS, etc.).

En outre, l'analyse du champ social dans le roman ne se contente pas de tirer les conclusions du passé immédiat, mais elle prétend, plus ambitieusement encore, à une participation active et critique dans l'élaboration des stratégies de reconstruction et de remise en état du pays. Ainsi, par exemple, les

⁹¹⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.692.

⁹¹⁵ « Admettre qu'on appartient à une nation de cinquième ordre, et à une époque dépassée : ça ne se fait pas en un jour. [...] Il faut tout un travail pour se résigner à l'impuissance. » Cf. Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, Paris, Gallimard, 1992 (édition originale 1954), p.487.

discussions entre Scriassine et Dubreuilh ne visent-elles au fond, en dehors de toute fonction romanesque, qu'à aboutir à un pronostic le plus juste possible sur les conséquences du plan Marshall pour la France, et à évaluer les risques de son instrumentalisation par les Etats-Unis. D'autre part, à travers les polémiques de la gauche non communiste, Simone de Beauvoir prend part aux débats publics sur l'éventuelle mise en place, et les perspectives, des Etats-Unis européens qu'Edouard Herriot appelle de ses vœux, sur la création de l'OTAN et de plusieurs autres organismes internationaux qui sont les précurseurs de l'Union européenne (l'Union occidentale du Traité de Bruxelles, la CECA de Robert Schumann, etc.). Dans le domaine artistique, la controverse entre Henri Perron et Robert Dubreuilh donne à l'auteur-femme l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur la fonction sociale de l'art, objet de discussions ardentes entre les partisans de la littérature engagée, d'une part (Anne et Robert Dubreuilh cherchant le juste équilibre entre l'engagement politique et la sincérité), et les apologistes de la responsabilité avant tout éthique de l'écrivain, d'autre part (le projet des « livres sincères » d'Henri, notablement inspiré par les positions d'Albert Camus). Ainsi, après avoir produit, avec *Tous les hommes sont mortels*, une étude philosophique en forme de roman, c'est au roman d'analyse sociale et politique que Simone de Beauvoir s'essaie à présent dans *Les Mandarins*.

Il est d'ailleurs révélateur que le diagnostic social, qui n'est en fait qu'un des versants de l'œuvre, soit proposé, sinon imposé par l'auteur comme l'horizon unique de sa lecture. En effet, d'après Simone de Beauvoir, *Les Mandarins* doivent être lus exclusivement sous l'angle des macro-blocs sociaux dont le roman met en scène la confrontation, en négligeant de préférence comme accessoires et inessentiels les éléments narratifs spécifiques de l'ouvrage (personnages, situations, scènes et autres détails du récit). La réception critique, telle que l'envisage la femme-écrivain, se joue au niveau des acteurs de l'avant-scène sociale concernés par l'analyse beauvoirienne :

[...] allais-je donc être accueillie avec faveur de tous les côtés? Dans l'ensemble, oui. Renversant mes prévisions, ce furent les critiques bourgeois qui trouvèrent que mon roman fleurait bon l'anticommunisme tandis que les communistes y virent, justement, un témoignage de sympathie ; quant à la gauche non communiste, j'avais essayé de parler en son nom. Seuls quelques socialistes et l'extrême droite m'attaquèrent avec hargne. En un mois quarante mille exemplaires furent vendus.⁹¹⁶

De ce point de vue, le pari de Simone de Beauvoir semble gagné, et son objectif bien rempli : la critique, en effet, relève avant tout dans son roman l'objectivité des représentations sociales, en sorte que l'on choisit le plus souvent de voir dans *Les Mandarins* un document d'époque, une chronique remarquablement exacte ou même un témoignage. On loue de même la typologie des personnages, qui rapproche le texte littéraire à la fois d'une étude sociologique et d'une critique de la société contemporaine.⁹¹⁷ Néanmoins, la force d'inertie au sein du champ littéraire se révèle plus accusée que ne le croyait la romancière, si bien que les modèles génériques de la littérature féminine sont une fois de plus invoqués de façon récurrente, ce qui revient à déformer radicalement la réception de ce

⁹¹⁶ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op.cit., p. 336.

⁹¹⁷ A ce sujet voir : Björn Larsson, *La Réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, 1988.

panorama analytique et impersonnel et à décevoir les attentes de l'auteur d'être appréciée pour le caractère objectif de son œuvre. Ainsi s'immisce dans la lecture des *Mandarins*, comme un passager clandestin dont l'auteur se serait fort bien passé, une image très ancienne de la femme de lettres, celle de la mémorialiste qui dépeint son entourage d'hommes influents dans les domaines politique, intellectuel et mondain : l'on pense d'emblée à une Mme de Motteville décrivant la cour de Louis XIV au temps tumultueux de la Fronde, à une Félicité de Genlis préservant pieusement le souvenir des figures majeures des Lumières, à une Manon Roland se faisant la chroniqueuse de son mari, ministre de l'Intérieur sous la République, ainsi que de ses amis Brissot et Robespierre, etc. En conformité avec ce schéma, *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir sont interprétées comme se plaçant dans le sillage de ces autres mémoires féminines, qui décrivaient de l'intérieur la grande Histoire en dressant un portrait non officiel des hommes illustres que la femme-écrivain avait intimement connus au cours de sa vie⁹¹⁸ :

Mes seuls ennuis me sont venus de la légende, propagée par les critiques, selon laquelle j'aurais écrit une exacte chronique ; mes inventions devenaient des indiscretions ou même des dénonciations. Comme les rêves, les romans sont souvent prémonitoires parce qu'ils font jouer des possibilités ; ainsi, Camus et Sartre se sont brouillés deux ans après que j'aie commencé de raconter les avatars et la rupture d'une amitié. Plusieurs femmes ont voulu reconnaître leur histoire dans celle de Paule. Ces coïncidences ont achevé d'accréditer mes fables. Camus ou Sartre avait-il fait le faux témoignage dont je charge Henri? m'a-t-on demandé.⁹¹⁹

Il apparaît donc que l'œuvre de Simone de Beauvoir a souvent été lue, en dépit des dénégations de l'auteur, comme un roman à clef révélant les petits secrets de ces nouvelles élites réunies autour de Sartre à l'issue de la Seconde Guerre mondiale (la gauche politique, formée d'intellectuels et de journalistes, les penseurs existentialistes, les écrivains et les artistes engagés) : « Elle se défend d'avoir voulu écrire un roman à clés, mais si, la lisant, le lecteur ne peut s'empêcher de penser à Sartre, Camus ou quelques autres, c'est autant de gagné : ils donnera aux personnages qui les lui rappellent la vie et la crédibilité, il acceptera pour vrai ce que l'auteur (dont on sait qu'il les connaît bien), se borne à présenter comme vraisemblable. C'est là, pour un romancier, une habileté mineure et pas très recommandable. »⁹²⁰ A partir des éléments autobiographiques ou perçus comme tels, les lecteurs des années 1950 se sont mis en quête des confessions, aveux et démentis⁹²¹ des « mandarins » français qui

⁹¹⁸ Ainsi, le roman de Simone de Beauvoir est immédiatement mis en parallèle avec ses témoignages sur Sartre, comme ceux, par exemple, qu'elle avait rédigé en guise de présentation du philosophe pour les lecteurs anglophones en plein boom existentialiste de l'après-guerre. Voir à titre d'exemple : Simone de Beauvoir, « Jean-Paul Sartre. Strictly Personal. » dans *Harper's Bazaar*, January 1946.

⁹¹⁹ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op.cit., p. 338.

⁹²⁰ Maurice Nadeau, « Les Mandarins » dans *Les Lettres nouvelles*, décembre 1954, n°22, p.885.

Pour d'autres exemples de critiques présentant Simone de Beauvoir comme une mémorialiste des hommes éminents de son entourage, voir : Charles Tilleau, « Les Mandarins » dans *Bulletin de Paris*, 3 décembre 1954 ; Jacques Wolgen, « Les Mandarins » dans *Dernières nouvelles d'Alsace*, 12-13 décembre 1954, n°281, p.16 ; Maurice Nadeau, « Les Mandarins » dans *France Observateur*, 18 novembre 1954, n°236, p.18-19 ; Charles Moeller, « Des « Mandarins » à « Living room » » dans *La Revue nouvelle*, Bruxelles, février 1955, n°2, p.181-185 ; Marcel Thiébaud, « Parmi les livres. La politique des Mandarins » dans *La Revue de Paris*, février 1955, p.141-148.

⁹²¹ La dimension dénonciatrice et accusatrice à l'égard de ces célébrités couvertes d'honneurs publics, que l'on entrevoit sans peine dans *Les Mandarins*, n'est d'ailleurs pas la moindre des raisons de l'intérêt porté à ce roman par le public de l'époque. Des propos critiques comme celui-ci ont été avidement recueillis par les lecteurs contemporains : « Je me disais en les écoutant qu'on n'a vraiment pas le droit d'imputer aux intellectuels une sensibilité sophistiquée ; c'était ces gens-là –

constituaient l'entourage immédiat de la femme-écrivain. Ainsi, l'ensemble des personnages gravitant autour de la presse et du journalisme, tout comme les débats éditoriaux entre Henri Perron (ancien résistant et jeune rédacteur en chef de *L'Espoir*, périodique réputé de l'après-guerre), et Robert Dubreuilh (écrivain et philosophe majeur, qui règne en souverain sur les esprits de l'époque), qui constituent une ligne narrative majeure du roman, se voient ramenés à toute force à une transposition des relations entre Sartre et Camus durant l'heure de gloire de *Combat*, juste après la guerre, tandis que l'aventure de *Vigilance* est lue comme le récit des origines des *Temps Modernes*. Dans la rupture entre les deux hommes de plume, déterminée par leurs divergences autour d'une décision éditoriale (il s'agit notamment de dénoncer ou de taire l'existence des camps de travail forcé en URSS), l'on croit reconnaître la dispute autour de *L'Homme révolté*, et les épisodes consacrés à l'activité d'un parti de la gauche non-communiste (le SRL fondé par Dubreuilh) sont aussitôt mis en rapport avec l'histoire du Rassemblement Démocratique Révolutionnaire de Sartre, David Rousset et Gérard Rosenthal.

De même, dans le voyage de Nadine et Henri au Portugal autoritaire sous Salazar, on a pu voir une description fidèle, exacte et détaillée du séjour en Espagne et au Portugal qu'avait effectué Simone de Beauvoir à l'occasion d'une visite à sa sœur Hélène, mariée à Lionel de Roulet, diplomate français en poste à Lisbonne. Le rapprochement paraissait particulièrement opportun sur la base des similitudes prononcées entre les critiques du régime conservateur, nationaliste et catholique de Salazar publiées par Simone de Beauvoir dès son retour⁹²² et les observations que font à ce sujet les deux personnages des *Mandarins*. Du travail d'une intellectuelle engagée analysant l'évolution d'un pays voisin, la critique n'avait donc retenu que la proximité de ces réflexions, dans le roman, avec l'aventure adultère d'Henri et Nadine, un bon point de départ pour amorcer des hypothèses indiscretes sur la façon dont l'auteur avait occupé son temps au Portugal. Il va de soi qu'une telle lecture à clef n'a pas manqué d'éveiller la colère de Simone de Beauvoir, qui réplique rageusement en niant toute pertinence du contexte biographique personnel pour une œuvre littéraire :

Peu importe dans quelle mesure et de quelle manière la fiction s'inspire au donné : elle ne s'édifie qu'en le pulvérisant pour le faire renaître à une autre existence. Les commères qui se penchent sur cette cendre laissent tout échapper de l'œuvre qu'on leur propose et ce qu'elles atteignent n'est rien : aucun fait n'a de vérité s'il n'est placé dans son contexte vrai.⁹²³

Cependant, que *Les Mandarins* soient lus comme l'analyse socio-anthropologique de la France à l'issue de la guerre ou les épanchements d'une femme-écrivain sur les hommes célèbres de son entourage, ces lectures opposées se rejoignent en ce qu'elles considèrent les différents groupes sociaux, et à travers eux l'ensemble de la société française d'après-guerre, comme les acteurs

gens du monde et assimilés – qui promenaient dans l'existence des yeux aveuglés par de mauvais clichés et un cœur envahi de lieux communs. » Cf. Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, op.cit., p.343.

⁹²² Daniel Secrétan, « Sur sept millions de Portugais il y en a 70.000 qui mangent » dans *Combat*, 23 avril 1945, n°273 ; Daniel Secrétan, « Une loi interdit de marcher pieds nus dans Lisbonne. Mais seuls les Portugais fortunés peuvent se chausser... » dans *Combat*, 23 avril 1945, n°273 ; Daniel Secrétan, « Sous le régime de Salazar. Le riches Portugais redoutent les Portugais qui ont faim » dans *Combat*, 24 avril 1945, n°274.

⁹²³ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., p. 287.

principaux du texte beauvoirien. Même la ligne la plus intime du récit, l'histoire d'un amour américain de la protagoniste Anne Dubreuilh (qui est d'ailleurs, il faut l'admettre, une transcription fidèle des relations entre Simone de Beauvoir et Nelson Algren), se lit soit du point de vue de ses implications féministes, soit comme un aperçu du changement des mœurs que cette histoire permet de retracer : la dimension subjective du texte passe donc largement inaperçue aux yeux des lecteurs.

... et son envers ?

Or, c'est bien avant tout sur le plan de la subjectivité que s'opèrent les transformations majeures au long du roman. Notons en premier lieu l'ambivalence des personnages principaux dans *Les Mandarins*. En effet, l'auteur déclare avoir choisi de suivre un principe binaire, en répartissant ses propres traits de caractère entre deux protagonistes du récit, Anne Dubreuilh et Henri Perron : le personnage féminin devient le dépositaire de toutes les faiblesses auctoriales, tandis que le personnage masculin incarne les aspects forts et les traits positifs de sa nature :

Ce sont surtout les aspects négatifs de mon expérience que j'ai exprimés à travers elle : la peur de mourir et le vertige du néant, la vanité du divertissement terrestre, la honte d'oublier, le scandale de vivre. La joie d'exister, la gaieté d'entreprendre, le plaisir d'écrire, j'en ai doté Henri. Il me ressemble autant qu'Anne au moins, et peut-être davantage.⁹²⁴

Mais l'excessive simplicité d'une opposition aussi tranchée doit certainement susciter quelques doutes de la part du lecteur, sinon aiguillonner son scepticisme, d'autant plus que l'explication que l'écrivain en donne n'est pas vraiment recevable au vu du texte lui-même : peu de personnages semblent en effet moins aptes à incarner les qualités mentionnées ci-dessus qu'Henri Perron, ce journaliste déçu et désemparé, corrompu qui plus est par ses relations avec des profiteurs de guerre qui se sont enrichis dans la collaboration. On s'aperçoit donc que la ligne de séparation entre les deux protagonistes des *Mandarins*, qui détermine *a posteriori* la mise en avant de l'un et la dépréciation de l'autre, tient en réalité à la proportion de leurs pensées et de leurs activités qu'ils consacrent d'une part aux préoccupations personnelles, et d'autre part à l'investissement dans la cause commune – proportion très inégale d'un personnage à l'autre. En effet, le personnage féminin nous est surtout dépeint dans des contextes intimes (relations amoureuses et sexuelles, vie familiale, amitiés), tandis que ses dimensions professionnelles, intellectuelles et politiques sont à peine développées, ce qui, comme nous le verrons tout à l'heure, explique en large part l'attitude dédaigneuse de Simone de Beauvoir à son égard.⁹²⁵ Or l'aperçu que l'auteur nous donne du protagoniste homme est tout à fait à

⁹²⁴ *Ibid.*, p.288.

⁹²⁵ Dans un de ses entretiens des années 1970, Marguerite Yourcenar exprime les mêmes préventions contre les personnages féminins dans la littérature et en explique plus profondément les raisons : « Il est certain, cependant, qu'Anna Karenine, aussi sublime et bouleversante soit-elle - je pense à sa dernière marche, quand elle ne sait plus que penser, et qu'elle suit une femme avec son panier de provisions et sa bouteille de lait qui coule sur le trottoir - qu'Anna Karenine donc, comparée au prince Pierre de *Guerre et Paix*, a beaucoup moins d'envergure que lui. L'univers d'Anna Karenine est fait de ses rapports avec son mari, avec son fils, avec son amant, sa belle-sœur et ainsi de suite. Il s'arrête là, alors que celui du prince Pierre continue de s'ouvrir à l'infini. Voilà la vérité de la société humaine telle que nous l'avons trouvée, et non pas la vérité de la nature, car il n'y a pas de raison pour qu'une femme vive davantage enfermée en soi. Mais les

l'opposé, et en ce sens parfaitement complémentaire au portrait d'Anne : à travers lui, ce sont ses relations à l'écriture et à l'engagement politique, l'accomplissement professionnel et la reconnaissance sociale que met en valeur Simone de Beauvoir. En effet, si Henri Perron est acquitté avant même de comparaître devant le tribunal de l'histoire, tandis qu'Anne se voit condamnée d'avance, sans avoir pourtant commis de crime ni de péché majeurs, c'est que là où Henri, figure par excellence de l'action, n'a de cesse de se créer lui-même à travers ses projets professionnels et ses réalisations créatrices, Anne au contraire se fait la simple dépositaire de toute cette matière immanente du vécu personnel de l'écrivain, qu'elle ne fait que subir passivement au lieu de la modeler librement à son gré.⁹²⁶

Il ne faut non plus oublier que Simone de Beauvoir ne prend ses distances à l'égard d'Anne Dubreuilh que dix ans après l'écriture du roman ; entre temps s'écoule une longue période intermédiaire où elle préfère garder le silence et s'abstenir de tout jugement, refusant d'ailleurs systématiquement de se prêter au jeu des interviews et des commentaires paratextuels au sujet des *Mandarins*, y compris dans ce moment de gloire que représente pour elle l'attribution du prix Goncourt, le 4 janvier 1954, qui voit la femme-écrivain littéralement assiégée par les journalistes curieux de recueillir les éclairages de l'auteur sur son œuvre. Ce n'est finalement qu'en 1963 que Simone de Beauvoir prononce sur son héroïne cet arrêt péremptoire :

Anne ne serait donc pas moi? Je l'ai tirée de moi, d'accord, mais on a vu pour quelles raisons j'en ai fait une femme en qui je ne me reconnais pas. Je lui ai prêté des goûts, des sentiments, des réactions, des souvenirs qui étaient miens ; souvent je parle par sa bouche. Cependant elle n'a ni mes appétits, ni mes entêtements, ni surtout l'autonomie que me donne un métier qui me tient à cœur. Ses relations avec un homme de vingt ans plus âgé qu'elle sont presque filiales et, malgré leur entente, laissent solitaire ; elle n'est que timidement engagée dans sa profession. Faute d'avoir des buts et des projets à soi, elle mène la vie «relative» d'un être «secondaire».⁹²⁷

Tout nous invite donc à considérer plus attentivement cette figuration d'une part reniée du « moi » auctorial qu'est en dernière analyse le personnage d'Anne Dubreuilh. En effet, la grille de lecture nous est suggérée par Simone de Beauvoir elle-même, qui choisit de faire de sa protagoniste une psychanalyste⁹²⁸, fait dont l'importance est difficile à sous-estimer si l'on garde à l'esprit les

conventions finissent par former les êtres. Je ne dis pas, d'ailleurs, que la femme ait joué un rôle moindre dans l'Histoire. Mais elle l'a fait, ou par l'amour, ou en mère de famille, ou en maîtresse de maison, dans ce domaine pratique dont Hadrien parle, si dur dès que l'amour n'y joue plus. Le résultat, c'est que, quand on veut évoquer une femme qui serait un être humain complet dans tous les domaines, on se heurte à de grandes difficultés. » Cf. Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », *op.cit.*, p.183-184.

⁹²⁶ Les stéréotypes de genre latents dans cette répartition des tâches entre les deux protagonistes des *Mandarins* se dessinent encore plus nettement sur le fond des opinions récurrentes de l'époque, brillamment illustrées par des sentences poétiques comme celle-ci : « L'homme crie vers l'impossible, la femme souffre tout ce qui est possible. » Cf. Albert Camus, *L'Etat de siège* / Edition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1998 (édition originale 1948), p.168.

⁹²⁷ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, *op. cit.*, p.287-288.

⁹²⁸ Que le métier d'Anne Dubreuilh ne soit pas un élément contingent dans le roman, le texte des *Mandarins* nous en offre des preuves incontestables. En effet les concepts et modèles psychanalytiques (ou du moins l'idée que Simone de Beauvoir s'en fait) sont très largement intégrés dans la narration lorsque celle-ci est menée du point de vue d'Anne, ce qui est le cas d'une bonne moitié des chapitres dans ce roman. Considérons à titre d'exemple comment Anne rend compte de sa conversation avec Paule à propos d'Henri, l'amant repu et plein de lassitude de son amie. Selon l'interprétation d'Anne, la seule discussion à propos d'Henri suffit à remplacer pour Paule sa présence physique, et aboutit ainsi logiquement à une décharge pulsionnelle de l'amante : « Le regard de Paule redescendit sur terre ; on aurait dit qu'elle avait atteint quelque orgasme intérieur, et qu'elle se retrouvait délivrée, légère ; elle me sourit ». Cf. Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op.cit.*, p.178.

réticences de l'écrivain à l'égard d'« une certaine psychanalyse, simpliste à l'excès »⁹²⁹ : « Nous reprochions aux psychanalystes de décomposer l'homme plutôt que de le comprendre. L'application quasi automatique de leurs « clés » leur servait à rationaliser fallacieusement des expériences qu'il aurait fallu appréhender dans leur singularité. »⁹³⁰

Réexaminée à la lumière de cette attitude, la ligne narrative d'Anne dans *Les Mandarins* apparaît comme une réinterprétation par l'auteur d'une des *doxas* les plus enracinées de cette psychanalyse simpliste. De fait, la situation d'Anne dans ce roman répond de toute évidence à un cas de figure classique dans la typologie des troubles névrotiques chez la femme :

Oh ! si on me demande qui je suis, je peux montrer mon fichier ; pour devenir analyste, j'ai dû me faire analyser ; on m'a trouvé un complexe d'Edipe assez prononcé qui explique mon mariage avec un homme de vingt ans plus âgé que moi, une nette agressivité par rapport à ma mère, quelques tendances homosexuelles qui se sont convenablement liquidées. Je dois à mon éducation catholique un surmoi fortement développé : c'est là la raison de mon puritanisme et la déficience de mon narcissisme. L'ambivalence des sentiments que je porte à ma fille provient de mon inimitié à l'égard de ma mère, de mon indifférence envers moi-même. Mon histoire est des plus classiques, elle s'est très docilement pliée aux cadres prévus.⁹³¹

En effet, dans le cadre de l'enseignement freudien, le malaise d'Anne trouverait sans peine une explication exhaustive : son origine serait certainement à chercher dans le chaste mariage d'Anne et Robert. Ecrivain-philosophe et maître à penser de toute une génération, Robert Dubreuilh assume à l'égard de sa femme le rôle d'une figure parentale plus que d'un amant. En outre, la frustration et l'insatisfaction de la pulsion primaire qu'instaure ce mariage bien peu sensuel ne peut être comblée par la redirection des investissements libidinaux du personnage vers sa fille Nadine qui, déjà grande, n'a plus un besoin vital de sa mère, ni par la sublimation des pulsions inassouviées dans son travail thérapeutique et scientifique, qu'elle effectue davantage par devoir et/ou par inertie. Ainsi le diagnostic qu'émettrait assurément Freud à l'égard du personnage d'Anne peut-il être tiré mot pour mot de l'œuvre du père fondateur de la psychanalyse :

Sous le coup de la déception animique et de la privation corporelle qui devient ainsi le destin de la plupart des mariages, les deux parties se trouvent ramenées à l'état antérieur, celui d'avant le mariage, appauvries seulement d'une illusion et de nouveau renvoyées à leur propre fermeté pour maîtriser et détourner la pulsion sexuelle. [...] Mais l'expérience montre aussi que les femmes auxquelles, en tant que véritables porteuses des intérêts sexuels de l'être humain, n'a pas été donné en partage que dans une faible mesure le don de sublimer la pulsion et auxquelles, certes, suffit le nourrisson comme substitut de l'objet sexuel, mais non l'enfant qui s'avance en âge, que les femmes, dis-je, contractent sous le coup des déceptions du mariage des névroses graves et affligeant durablement leur vie. Dans les conditions culturelles d'aujourd'hui, le mariage a cessé depuis longtemps d'être la panacée contre les souffrances nerveuses de la femme [...]⁹³²

Aussi l'exténuation psychique d'Anne au tout début du roman trouve-t-elle aisément son explication freudienne dans la frustration des investissements libidinaux dont souffre la femme mariée,

⁹²⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.418.

⁹³⁰ *Ibid.*, p.148.

⁹³¹ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op.cit.*, p.31.

⁹³² Sigmund Freud, « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume VIII (1906-1908) / Directeurs de la publication André Bourguignon et Pierre Cotet, directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 2007 (1908 pour l'essai en question), p.211.

puisque de toute évidence, « [u]ne certaine dose de satisfaction sexuelle paraît indispensable à la plupart des organisations, et si cette dose, individuellement variable, est refusée, cela est sanctionné par des manifestations qu'en raison de leur nuisance fonctionnelle et de leur caractère de déplaisir subjectif nous sommes obligés de porter au compte de l'état de maladie. »⁹³³ Le remède prescrit par la psychanalyse est dans le cas présent tout aussi net que l'identification de la source des souffrances de femme : « Le remède contre la nervosité découlant du mariage serait bien plutôt l'infidélité conjugale ». ⁹³⁴ A l'évidence, c'est là aussi la solution privilégiée par Anne, qui en partant aux Etats-Unis pour une tournée de conférences se fixe lucidement l'objectif d'y trouver un amant. Les réflexions qui accompagnent ses actes reprennent les grandes lignes de la pensée de Freud, qui voyait dans la répression sociale des désirs la source du malaise de la civilisation contemporaine : « Je songeais à ces peuplades où on enseigne dès l'âge de cinq ans aux petits mâles à enfoncer dans des chairs vivantes des épines empoisonnées : chez nous aussi, pour acquérir la dignité d'adulte il faut qu'un mâle sache tuer, faire souffrir, se faire souffrir. On accable les filles d'interdits, les garçons d'exigences, ce sont des espèces de brimades également néfastes. »⁹³⁵

Cependant, après avoir posé le système codé, le cadre de significations et le réseau de sens à l'intérieur duquel se situe le discours d'Anne Dubreuilh, Simone de Beauvoir en fait brusquement chavirer l'élément central. Dans la pensée freudienne, en effet le malaise de la femme se définit par l'impossibilité de se donner (ou de s'adonner) pleinement à l'autre (qu'il s'agisse de l'homme aimé ou de l'enfant qui en est le substitut), de refermer complètement sur lui la circulation de ses propres désirs, et de combler ainsi le vide, en reconstituant à deux l'harmonie insulaire d'une conscience apaisée et heureuse.⁹³⁶ Du point de vue de Freud, l'amant représente donc une échappatoire aux souffrances de la femme en ce qu'il lui offre un lieu pour remettre en jeu l'investissement manquant au sein du mariage : autant dire que la condition clef du bien-être moral de femme est toujours extérieure au psychisme féminin, et que l'autre reste pour elle un passage obligé. Or, selon Freud, l'interdit social de l'adultère prive la femme de ce point d'attache salvateur en dehors du mariage :

En se référant à cette histoire du développement de la pulsion sexuelle, on pourrait donc différencier trois stades de culture : un premier où l'activité de la pulsion sexuelle est libre, même au-delà des buts de la reproduction ; un deuxième où tout ce qui touche à la pulsion sexuelle est réprimé, à l'exception de ce qui sert à la reproduction, et un troisième où seule la reproduction légitime est autorisée comme but sexuel. C'est à ce troisième stade que correspond notre présente morale sexuelle « culturelle ».⁹³⁷

⁹³³ *Ibid.*, p.204.

⁹³⁴ *Ibid.*, p.211.

⁹³⁵ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op.cit.*, p.355.

⁹³⁶ Ces présupposés fondent la vision freudienne du psychisme féminin. Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « De la sexualité féminine » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume XIX, 1931-1936 / Directeurs de la publication André Bourguignon et Pierre Cotet, directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 2004 (édition initiale de l'essai en question 1931) ; Sigmund Freud, « La féminité » dans Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1997 (édition initiale de l'essai 1932).

⁹³⁷ Sigmund Freud, « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne », *op.cit.*, p.205.

Dans l'argumentation de Simone de Beauvoir, c'est précisément cette idée qui constitue le pivot, le point de bascule à partir duquel l'auteur commence à déjouer le code établi. En effet, dans le cas d'Anne Dubreuilh (et cette situation est du reste largement autobiographique), le premier stade, celui de la liberté pulsionnelle absolue, n'a jamais été dépassé. Femme affranchie, et mariée à un partisan de mêmes idées progressistes, Anne ne se prive pas d'autres formes de sensualité en dehors des rapports hétérosexuels légitimes (qui correspondent au deuxième stade freudien) et des intrigues adultères autorisées par un commun accord entre les Dubreuilh (qui constituent le troisième stade). Ainsi, Simone de Beauvoir renverse-t-elle radicalement la perspective anthropologique de la psychanalyse classique : l'état initial, figuré par Freud comme une situation utopique de satisfaction absolue et un gage de bien-être personnel, devient, au contraire, le symptôme même de la « maladie » chez Anne.

Les racines du mal sont en effet largement élucidées lorsque l'on observe les critères du personnage pour le choix d'un amant. Les prétendants, en effet, ne manquent pas (Victor Scriassine, Philip Davies, Lewis Brogan), mais ce n'est nullement un hasard si son choix se porte finalement sur un écrivain américain de Chicago, Lewis Brogan (miroir de Nelson Algren dans la vie réelle de l'auteur). Pour comprendre le sens de ce choix, il faut le replacer dans la composition d'ensemble du roman. En effet, la scène où le personnage de Lewis fait son apparition constitue à l'évidence la césure majeure qui divise *Les Mandarins* en deux volumes égaux. L'introduction de ce personnage intervient donc à un moment accentué par toute la structure de l'œuvre : il s'agit en effet du tout début du chapitre médian, soit le chapitre VI sur les douze chapitres que compte le livre, le douzième constituant une forme d'épilogue ; en outre, le personnage apparaît exactement au milieu du roman, plus précisément à la page 302, sur un total de 600 pages. Cette accentuation topologique est redoublée par un accent sémantique tout aussi fort : la rencontre avec Lewis ouvrant le chapitre VI des *Mandarins* coïncide avec le vol transatlantique d'Anne, qui nous fait entièrement changer de lieu d'action, de personnages, de milieu social, et amène par conséquent à mettre en débat un tout autre éventail de questions politiques et intellectuelles.⁹³⁸ De plus, une très nette symétrie relie, par un effet de réflexion appuyé, les débuts de ces deux volets de l'œuvre : il s'agit, d'une part, de la première scène du livre, présentant au lecteur les relations de Robert avec sa femme et, d'autre part, de l'épisode introductif tout à fait similaire ouvrant la deuxième partie du livre, qui met en jeu la rencontre et le dialogue entre Anne et le personnage qui vient structurellement remplacer Robert dans ce second volet du roman – le futur amant américain. Dans la série d'oppositions entre ces deux scènes en miroir, se dégagent clairement les raisons pour lesquelles seul Lewis Brogan, parmi les divers amants d'Anne Dubreuilh, fait à celle-ci l'effet d'une « histoire très importante », qui rompt avec la suite d'« histoires

⁹³⁸ Cette coupure structurale et sémantique a été reprise au niveau du paratexte éditorial quand, pour sa publication en collection *Folio*, le roman s'est vu diviser en deux volumes, précisément suivant la frontière indiquée : le premier tome regroupait les chapitres centrés sur les rapports « Anne-Robert », tandis que le second réunissait ceux qui introduisaient un troisième terme dans la relation, relativisant ainsi les rapports supposés naturels au sein du couple. Pour l'édition mentionnée voir : Simone de Beauvoir, *Les Mandarins* : en deux volumes, Paris, Gallimard, 1972.

sans importance » vécues avec d'autres hommes (p.415). En effet, si Lewis Brogan représente pour Anne un véritable objet du désir, la nature de celui-ci diffère profondément de la définition freudienne du désir féminin, et ce au moins à trois égards :

➤ Le désir d'égalité

Reprenons ici pour mémoire les premières répliques de ces deux dialogues (entre Anne et Robert, puis entre Anne et Lewis), placées symétriquement au début du premier et du sixième chapitre du roman, qui annoncent deux attitudes masculines différentes à l'égard de la femme. Les deux épisodes sont centrés autour d'une discussion sur le rôle de la littérature dans les sociétés d'après-guerre. Pourtant, dans les échanges intellectuels avec Robert, la place d'Anne est celle d'une éternelle mineure, voire même d'une enfant ignorante :

- Allons ! allons ! je sais ce que ça veut dire quand tu prends ta voix de dame du monde, dit Robert. Je suis sûr qu'en ce moment ça tourne dur dans cette tête. Combien de verres de punch as-tu bus ?
- Sûrement moins que vous ; et le punch n'y est pour rien.
- Ah ! tu avoues ! dit Robert d'un ton triomphant ; il y a quelque chose et le punch n'y est pour rien : quoi donc ?
- C'est Scriassine, dis-je en riant ; il m'a expliqué que les intellectuels français étaient foutus.
- Il voudrait bien !
- Je sais ; mais il m'a fait peur tout de même.
- Une grande fille de ton âge qui se laisse influencer par le premier prophète venu ! Je l'aime bien Scriassine ; il s'agite, il divague, il bouillonne, l'œil bouge autour de lui ; mais il ne faut pas le prendre au sérieux.
- Il dit que la politique va vous manger, que vous n'écrirez plus !
- Et tu l'as cru? dit Robert gaiement.⁹³⁹

En contraste avec cet emploi d'élève et de disciple qui est toujours le sien aux côtés de Robert, Anne entre de plain-pied avec Lewis dans des rapports intellectuels nettement plus égalitaires. Dès les premiers mots, cette nouvelle discussion littéraire fait immédiatement écho à son équivalent dans le premier volet du livre :

- Je voudrais bien le lire, ce livre, dis-je.
- Le suivant sera meilleur.
- Mais celui-ci est écrit.
- Brogan m'examina d'un air perplexe : « Vous voulez vraiment le lire? »
- Oui, vraiment. »
- Il se leva et marcha vers le téléphone, au fond de la salle. Il revint au bout de trois minutes : «Le livre sera à votre hôtel avant le dîner.
- Oh ! merci ! » dis-je avec chaleur.
- La vivacité de son geste m'avait touchée ; c'était ça qui me l'avait rendu tout de suite sympathique [...] ⁹⁴⁰

D'ailleurs, à son retour à Paris après l'aventure américaine, Anne ne peut plus se cacher ce qui l'attire chez les deux hommes. Ainsi, profitant d'une sortie de son mari, elle pénètre en cachette dans le bureau de celui-ci et y est saisie par le sentiment que cette pièce est le seul endroit dans toute la demeure familiale où elle pourrait se sentir véritablement chez soi et où elle s'attarderait de son plein gré. Mais cet espace ne lui appartient pas, et elle en sera expulsée dès le retour de Robert, seul vrai propriétaire du lieu : « Quelle plénitude dans ce bureau où je n'étais pas ! L'air était saturé de fumée et de travail ; une pensée omnipotente convoquait ici à son gré le passé, l'avenir, le monde entier : tout était présent, aucune

⁹³⁹ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, op.cit., p.39.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p.304-305.

absence. »⁹⁴¹ Pour l'héroïne de Simone de Beauvoir, à rebours des postulats freudiens, la plénitude absolue est ainsi associée avant tout à l'espace de travail intellectuel, qui reste chez les Dubreuilh le domaine exclusif du mari, son paradis d'où la femme est exclue. C'est dans cette minoration ou cette exclusion intellectuelle, plus que dans le champ de la sensualité (puisqu'il n'y a pas d'amants réels ou potentiels ne manquent pas à Anne), que se joue le nœud de sa frustration. Le désir incarné par l'amant américain n'est pas tant une échappatoire à la frustration de la chasteté, qu'un désir d'égalité intellectuelle – et c'est précisément en cela que la figure de Lewis se distingue d'emblée de tous les autres amants.

➤ Le désir d'ouverture sur le monde

De toute évidence, si le choix d'Anne tombe sur Lewis, c'est qu'à travers lui des enjeux plus vastes sont visés. A ce propos, il serait intéressant de retrouver dans le texte du roman le moment précis où Brogan parvient enfin à briser l'indifférence un peu hautaine d'Anne, et commence à se revêtir aux yeux de celle-ci d'un charme certain. Ce basculement s'opère semble-t-il au cours de leur première sortie commune à Chicago, où Lewis accompagne Anne pour lui faire découvrir la ville : or le changement dans l'attitude d'Anne survient à l'évidence lorsque celle-ci prend conscience de l'ouverture au monde sans égale que son compagnon pourrait lui offrir, proposition d'autant plus séduisante qu'elle contraste fortement avec le ronronnement domestique et les réconfortantes répétitions qui constituent son lot auprès de Robert : « Brogan connaissait tout le monde : le pianiste du burlesque, aux poignets tatoués, le trompette noir du dancing, les clochards, les nègres et les vieilles putains du bar ; il les invitait à notre table, il les faisait parler et il me regardait d'un air heureux parce qu'il voyait que je m'amusais. »⁹⁴² Ainsi est-ce manifestement, bien plus que Brogan lui-même, le monde d'opportunités que celui-ci ouvre à Anne qui l'attire vers lui avec tant de force. A cet égard, les lieux mêmes qu'Anne parcourt avec Lewis sont largement révélateurs, qu'il s'agisse des boîtes de nuit où l'on danse et pratique le strip-tease, des abattoirs de la ville ou des bouges où elle veut s'essayer aux drogues, c'est-à-dire les endroits « louches » où la femme seule n'a pas accès. Pour Anne, Lewis n'existe donc pas hors du contexte de leurs éventuels voyages et vagabondages communs, et quand cette course à la découverte du monde s'interrompt pour des motifs indépendants de sa volonté, Anne décide de jouer encore la carte du voyage dans une atmosphère plus familière, en déplaçant précisément l'évidence de cette trop grande familiarité, en déjouant la force des habitudes pour retrouver le frisson de l'inconnu (tel ce séjour forcé à New-York, qu'il s'agit de transformer en voyage imaginaire). Il apparaît donc que la personne même de Lewis Brogan est indissociable de cette expérience des voyages qu'il offre à Anne :

J'avais le cœur en fête le lendemain matin dans le car qui nous emmenait à Quetzaltenango ;
[...] pour la première fois j'osais faire à haute voix des projets : l'an prochain, Lewis louerait

⁹⁴¹ *Ibid.*, p.491.

⁹⁴² *Ibid.*, p.306.

une maison sur le lac Michigan et nous y passerions l'été ; dans deux ans il viendrait à Paris, je lui montrerais la France et l'Italie...⁹⁴³

S'expliquant, des années plus tard, sur les raisons qui l'ont conduite à introduire ce personnage masculin dans la ligne narrative d'Anne Dubreuilh, Simone de Beauvoir avoue s'en être servi pour communiquer l'expérience autobiographique du monde soudainement grand ouvert à la femme et, en creux, les sentiments de la femme qui s'ouvre à la découverte du monde : « un de mes émerveillements, dans les années 45, c'est que brusquement l'espace se fût ouvert : je traduisais cet élargissement en prêtant à mon héroïne une aventure transatlantique. »⁹⁴⁴ Il apparaît ainsi clairement que dans un monde où, selon la femme-écrivain, « [l]es femmes m'emmerdent, je ne m'amuse qu'avec les garçons ; mais si je veux sortir avec eux il faut que je couche avec, je n'ai pas le choix »⁹⁴⁵, Lewis Brogan est figuré comme le seul amant d'Anne qui peut « sortir la femme », c'est-à-dire lui donner à voir et à courir le monde – objet secret de son désir. C'est pourquoi, dans ses commentaires postérieurs, Simone de Beauvoir souligne la nature fantasmatique et imaginaire de ce personnage. Dans le dessein de l'auteur, Lewis Brogan ne doit ainsi exister qu'en tant qu'image mentale dans le for intérieur d'Anne :

C'est ce que n'ont pas compris les gens qui, tout en approuvant cette histoire d'amour, auraient préféré que, par souci d'unité, je la traite à part ; en la détachant de l'ensemble, je l'aurais vidée de son contenu puisque, imaginaire ou réel, ce qu'on appelle la richesse d'un individu, c'est l'intériorisation de ses entours. Lewis, il est vrai, ne bénéficie d'aucun contexte ; mais il est vu par les yeux d'Anne ; il me convient qu'il n'existe que du moment où il existe pour elle et qu'on ne réussisse à se glisser dans sa peau que dans la mesure où elle-même y parvient ; si on croit en elle, on est enclin à croire en lui.⁹⁴⁶

Autant dire qu'à travers l'histoire adultère des *Mandarins*, on voit apparaître une nouvelle figure de sujet-femme : en effet, à un « moi » féminin qui tendrait spontanément au repli sur l'objet de son désir, à la reconstitution de l'unité ovulaire primaire (entre le « moi » et le « phallus », objet du désir), au repos satisfait et statique, Simone de Beauvoir oppose, à l'inverse, un système excentrique et changeant, un psychisme hanté par des désirs multiples et jamais complètement assouvis, un « moi » engagé dans le mouvement centripète de l'« intériorisation de tous ces entours ».

➤ Le désir de reconnaissance

Il est pour finir inutile de rappeler que le sujet féminin de la psychanalyse freudienne aspire à perdre ses frontières en dissipant son « moi » dans l'objet de son total dévouement. En effet, si Freud considère les relations adultères comme particulièrement importantes et bénéfiques pour les femmes, c'est parce que celles-ci leur permettent de (re)trouver un objet d'investissement affectif qui leur est indispensable pour achever la construction identitaire propre à leur sexe. Aussi l'identité de la femme exige-t-elle l'intégration de l'autre comme unique noyau autour duquel peut se cristalliser le « moi » accompli. Or *Les Mandarins* renversent précisément ce schéma de la psychanalyse classique. En effet,

⁹⁴³ *Ibid.*, p.435.

⁹⁴⁴ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, *op.cit.*, p. 286.

⁹⁴⁵ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, *op.cit.*, p.350.

⁹⁴⁶ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, *op.cit.*, p. 287.

de toute évidence, le stade œdipien, qui dans l'orthodoxie freudienne représente l'état final du « moi » féminin qui accepte pleinement le fait de sa castration et la nécessité du dévouement amoureux à l'autrui, constitue ici le point de départ, et non plus l'aboutissement ni la fin ultime dans l'évolution d'Anne. L'objectif qu'elle cherche à atteindre à travers l'adultère consiste donc au contraire à renforcer les frontières du « moi », à les rendre explicites et inaliénables et à faire reconnaître leur autonomie. De fait, la juxtaposition des scènes inaugurales qui font entrer Anne en scène dans les deux volets de ce roman est extrêmement éloquente à cet égard. La première apparition de la protagoniste prend place lors de la célébration du premier Noël après la Libération : Anne accueille et distrait les invités, tandis que Robert achève la rédaction d'un article dans la pièce voisine. La situation est donc très significative, puisqu'Anne présente en chair et en os parmi les invités se substitue à son mari absent qu'ils interrogent *à travers* elle :

« Son regard plongea tout au fond de mes yeux et on aurait cru qu'il interrogeait par-delà mon visage une boule de verre : « Tu crois que le passé peut ressusciter? »

Je savais quelle réponse elle attendait de moi, et j'ai ri avec un peu de gêne : « Je ne suis pas un oracle.

- Il faut que Robert m'explique ce que c'est que le temps », dit-elle d'un ton méditatif. » (p.31-32)

« Sa voix s'attrista : « Vous vous croyez en train de fêter la défaite allemande : mais c'est la troisième guerre mondiale qui s'ouvre.

- Ce sont vos pronostics personnels, dis-je.

Je sais que Dubreuilh croit à la paix et aux chances d'une Europe » (p.35)

« Je n'attaque pas votre mari », dit Scriassine avec un petit sourire qui refusait toute portée à mes paroles ; il les réduisait à une explosion de loyauté conjugale. » (p.34)

Ainsi s'opère un retournement radical entre la présence et l'absence, Anne Dubreuilh étant, en réalité, la seule véritable absente de cette soirée festive, où sa propre parole s'efface devant la nécessité de porter celle de son mari. A l'inverse, l'entrée en scène d'Anne auprès de Brogan au tout début du deuxième volet de ce livre reprend à rebours cette même dialectique de l'absence et de la présence : ici, le travail psychanalytique d'Anne continue à parler d'elle à Brogan une fois qu'elle est partie, et la lui rend présente, en dépit de l'absence physique :

« Le taxi vous a enlevée, disait-il, et je ne savais rien de vous. En rentrant, j'ai trouvé le *New Yorker* sous ma porte ; et voilà qu'au milieu d'un article sur un congrès de psychiatrie, je tombe sur votre nom. Comme si vous étiez revenue au milieu de la nuit pour me dire qui vous étiez. [...]

Il ajouta d'une voix amusée : « Dans l'article, on parlait de vous comme d'un brillant docteur.

- Ça vous a bien étonné? »⁹⁴⁷

On voit donc bien comment, à contre-courant des préceptes psychanalytiques, les relations adultères ne sont pas pour Anne une quête de fusion, ni d'effacement des frontières entre les amants, mais au contraire une tentative de délimiter l'espace personnel au sein de ce qui est commun : « Parce que l'amour n'est pas tout, dis-je. Vous devriez me comprendre : pour vous non plus il n'est pas tout. [...] Je ne vous aime pas moins parce que je tiens aussi à d'autres choses. Il ne faut pas m'en vouloir. Il ne faut pas que vous m'en aimiez moins. »⁹⁴⁸ Il y a dans le positionnement d'Anne un refus

⁹⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, op.cit., p.315.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p.435.

manifeste de ce qui constitue dans la psychanalyse classique l'investissement libidinal ultime, quelle que soit la forme qu'il prenne – l'amour et la famille pour la femme d'éducation traditionnelle, ou le métier et le succès personnel pour les féministes. D'une façon plus radicale encore, ces investissements sont pour Anne multiples et changeants. Aussi récuse-t-elle le modèle triphasé de l'évolution du sujet proposé par Freud, ainsi que le postulat de la fixité foncière des éléments psychiques développés au cours de ces trois stades et conservés comme des strates superposées dans le psychisme d'un sujet accompli.⁹⁴⁹ Au caractère immuable de la subjectivité cumulative freudienne, Simone de Beauvoir oppose ainsi la multiplicité des incarnations subjectives et la discontinuité fondamentale du sujet en tant que tel. Ce dernier se voit donc défini comme un système inachevé et ouvert, ce qui rend inévitable une succession de morts et de re-naissances intermédiaires :

Que de morts je porte en moi ! Morte la petite fille qui croyait au paradis, morte la jeune fille qui pensait immortels les livres, les idées et l'homme qu'elle aimait, morte la jeune femme qui se promenait comblée dans un monde promis au bonheur, morte l'amoureuse qui se réveillait en riant dans les bras de Lewis. Elles sont aussi mortes que Diégo et que l'amour de Lewis ; elles non plus, elles n'ont pas de tombe : c'est pour ça qu'on leur interdit la paix des enfers ; elles se souviennent encore, faiblement, et elles appellent en gémissant le sommeil. Pitié pour elles. Enterrons-les toutes à la fois.⁹⁵⁰

L'exténuation psychique éprouvée par Anne refuse ainsi de se laisser interpréter comme la mortification d'un sujet féminin insatisfait, point d'intervention habituel de la psychanalyse freudienne. Ce malaise d'être trouve sa résolution non plus dans la fixation sur un objet adultérin et l'apaisement du désir qui s'ensuit, mais dans la découverte de la pluralité infinie (et indéfinie en dehors du sujet) des investissements possibles. Si Freud insiste sur l'importance de la scène adultère pour recréer dans l'ombre d'une alcôve illégitime les sensations du plaisir interdit, auquel la femme adultère accède à travers une identité fictive inventée dans ses rapports extraconjugaux⁹⁵¹, la psychanalyste Anne Dubreuilh se sert d'une manière inattendue et inopinée de la leçon du grand maître pour atteindre des fins qui lui sont propres. Pour elle, en effet, le plaisir sexuel n'a pas besoin de décors secrets ni d'échappatoires adultères – ce qui nécessite néanmoins de faire appel à de tels ressorts, c'est la construction identitaire de la femme, et ce d'autant plus qu'en en dehors de ce terrain semi-légitime, elle se trouve immédiatement prise et absorbée dans les schémas de la société.

Les dernières pages du roman inaugurent cette nouvelle identité que la protagoniste de Simone de Beauvoir a su s'inventer à travers l'histoire d'amour avec Lewis. D'une manière très parlante, la nouvelle identité d'Anne Dubreuilh passe par l'identification du « je » avec un « ils », le « ils » plus vaste et indéterminé du monde environnant, qui devient pour le sujet féminin une source d'interpellations à l'infini :

⁹⁴⁹ A ce sujet voir : Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* / Préface de François Robert, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (édition initiale 1905).

⁹⁵⁰ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, op.cit., p.577.

⁹⁵¹ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume XV, 1916-1920 / Directeurs de la publication André Bourguignon et Pierre Cotet, directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 2006 (1918 pour l'édition d'origine de l'essai en question).

Je suis ici. Ils vivent, ils me parlent, je suis vivante. De nouveau, j'ai sauté à pieds joints dans la vie. Les mots entrent dans mes oreilles, peu à peu ils prennent un sens. Voilà les devis de l'hebdomadaire et les maquettes que propose Henri. Est-ce que je n'ai pas d'idée pour un titre? aucun de ceux auxquels on a pensé jusqu'ici ne convient. Je cherche un titre. Je me dis que puisqu'ils ont été assez forts pour m'arracher à la mort, peut-être qu'ils sauront m'aider de nouveau à vivre. Ils sauront sûrement. Ou on sombre dans l'indifférence, ou la terre se repeuple; je n'ai pas sombré. Puisque mon cœur continue à battre, il faudra bien qu'il batte pour quelque chose, pour quelqu'un. Puisque je ne suis pas sourde, je m'entendrai de nouveau appeler.⁹⁵²

Il est remarquable que cette transformation identitaire, décrite ici comme le produit, sinon le résumé, en tous cas la somme restante de l'histoire d'amour adultère d'Anne Dubreuilh, se retrouve également sous une forme très similaire dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir consacrée à la même période. Cependant, dans *La Force des choses*, aucun récit particulier, aucune histoire d'amour n'accompagne l'explication purement philosophique de cette transformation identitaire chez l'écrivain, chez qui le « je » affirme également son existence inébranlable en s'identifiant au « ils » de Paris, de la France, du monde entier : « Je m'étais arrachée de moi plus définitivement encore lorsque je m'étais perdue dans le fracas des événements ; Paris tout entier s'était incarné en moi et sur chaque visage je me reconnaissais ; l'intensité de ma propre présence m'étourdissait et elle me donnait, dans une miraculeuse intimité, celle de tous les autres. »⁹⁵³ L'histoire concrète, pourtant, celle de Nelson Algren/Lewis Brogan, est sûrement là, présente en creux, refoulée dans les vastes non-dits de l'autobiographie de la femme-écrivain.

Cette identité acquise à travers une identification universelle, qui lie la protagoniste à l'humanité toute entière, permet à Simone de Beauvoir d'affirmer la dimension foncièrement positive de l'échec apparent d'Anne Dubreuilh : elle devient un sujet libre précisément dans la mesure où aucun engagement particulier ne parvient plus à contenter sa subjectivité inquiète. Considéré dans *Pour une morale de l'ambiguïté* comme le bilan le plus positif de l'aventure humaine, cet aboutissement dans une incertitude radicale et ouverte au monde assure à Anne une supériorité indiscutable sur tous les autres personnages du roman : « Anne se rapproche plus que les autres d'une vraie liberté ; elle ne réussit tout de même pas à trouver dans ses propres entreprises un accomplissement. »⁹⁵⁴ Or, curieusement, c'est la même identification à l'universel, débordant toujours les cadres du personnel⁹⁵⁵, et la même non-correspondance de l'étant à l'être qui allaient désormais définir le projet existentiel et scriptural de Beauvoir écrivain :

[...] il ne s'agit pas de transcrire les émotions, les pensées, qui instant par instant vous traversent, mais d'indiquer les horizons que nous ne touchons pas, que nous apercevons à peine, et qui pourtant sont là ; c'est pourquoi, pour comprendre d'après son œuvre la personnalité vivante d'un auteur, il faut se donner beaucoup de peine. Quant à lui, la tâche dans laquelle il s'engage est infinie, car chacun de ses livres en dit trop et trop peu. Qu'il se répète et

⁹⁵² Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, op.cit., p.579.

⁹⁵³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.685.

⁹⁵⁴ Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., p. 286.

⁹⁵⁵ « Il m'était poussé des ailes et, désormais, je survolerais mon étroite vie personnelle, je planerais dans l'azur collectif » Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.685.

se corrige pendant des dizaines d'années, il ne réussira jamais à capter sur le papier, non plus que dans sa chair et son cœur, la réalité innombrable qui l'investit.⁹⁵⁶

D. Le roman expérimental de Nathalie Sarraute

Portrait d'un inconnu (1948), Martereau (1953), Le Planétarium (1959)...

Chez Nathalie Sarraute, l'aspiration à dépersonnaliser la représentation littéraire aboutit à un type de récit que l'on pourrait à bon droit caractériser, au vu des importantes analogies structurales qu'il présente avec la poétique zolienne, comme les « romans expérimentaux » de l'écrivain-femme. En effet, dans ses tentatives pour rénover l'écriture romanesque, Nathalie Sarraute, tout comme Emile Zola, part du constat de l'impasse épistémologique dans laquelle se sont enferrées les sciences et les arts. Il s'agit pour elle d'une *nouvelle* crise de la description psychologique en tant que moyen de connaître la réalité des hommes : « Voilà quelques années déjà qu'on est revenu des « endroits obscurs de la psychologie ». Ces pénombres où, il y a trente ans à peine, on croyait voir scintiller des trésors, ne nous ont livré que peu de chose. Il faut bien reconnaître que l'exploration, si audacieuse et si bien menée qu'elle ait pu être, poussée si loin et avec de si grands moyens, a abouti, tout compte fait, à une déception. »⁹⁵⁷ C'est pourquoi, à la gratuité des descriptions de caractères du roman traditionnel, l'écrivain cherche à opposer, par le biais de son art, une exploration organisée de la réalité représentée. Dans son entretien avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute opère ainsi une distinction radicale entre, d'une part, la composition du roman traditionnel rédigé d'une manière linéaire (enfilage de phrases et d'images prélevées toutes prêtes dans le monde) et, d'autre part, la conception des nouveaux récits expérimentaux où le réel est saisi en deux étapes distinctes : l'observation et la mise à l'épreuve du phénomène observé. Or, dans *Le roman expérimental*, Zola nous proposait déjà une explication tout à fait similaire du fonctionnement de ces deux étapes qui devaient selon lui être réunies pour maîtriser le réel par le biais de la littérature :

[...] le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.⁹⁵⁸

Pour Nathalie Sarraute, la saisie littéraire du réel commence de même par la collecte de ses éléments significatifs, sélectionnés parmi l'ensemble des faits observés.⁹⁵⁹ A partir de là, l'écrivain

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.694.

⁹⁵⁷ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *op.cit.*, p.84.

⁹⁵⁸ Emile Zola, *Le Roman expérimental* / Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie par François-Marie Mourad, Paris, Flammarion, 2006 (édition originale 1880), p.52.

⁹⁵⁹ « Moi, les tropismes me viennent après. Quand je cherche. Quand, tout à coup, une phrase est entrée et que je cherche à faire autour d'elle toute une construction imaginaire. Par exemple, quand quelqu'un vous dit tout à coup : « Ne me parlez pas de ça ! » Je l'ai entendue cette phrase. J'ai été choquée sur le moment, frappée, mais pas plus que quelqu'un d'autre. Après seulement, je cherche quelque chose autour de quoi les tropismes pourraient s'organiser et cette phrase me revient :

aménage une situation fictive⁹⁶⁰ servant de cadre expérimental où les éléments recueillis peuvent développer leur potentiel de « rendre visible » le réel. C'est ainsi que tous les romans sarrautiens de cette période semblent reposer sur une unique scène (ou question) expérimentale qui donne son essor à l'intégralité du texte littéraire : pour prendre quelques exemples, « Quelles seraient les relations entre une vieille fille et son père tyrannique et avare, tels une Eugénie et un Félix Grandet transposés de nos jours ? » – de cette seule question initiale dérive l'enquête du narrateur dans *Portrait de l'inconnu* (et le roman de Nathalie Sarraute en tant que procès-verbal de cette enquête) ; « Comment changerait la signification des paroles et des gestes d'un personnage familial si, tout à coup, il était supposé avoir commis un crime ? » – telle est la situation expérimentale dont résulte *Martereau* ; « Quelles lignes de fuite suivrait un écrivain au sein d'une famille petite-bourgeoise ? » – ainsi se résume en quelques mots le dispositif scénique sur lequel est bâti *Le Planétarium* ; ou encore, « Comment figurerait-on le modèle exemplaire de la réception d'une œuvre littéraire ? » (*Les Fruits d'or*), etc.

Pour Nathalie Sarraute, tout comme pour son prédécesseur, l'accomplissement de cette exploration expérimentale exige de vaincre la résistance de ce qu'Emile Zola appelait un certain « vitalisme philosophique », terme par lequel il désignait ce préjugé humaniste obsolète qui interdit de fractionner, de désagréger, de disloquer l'unicité sacralisée d'un être humain afin d'en dégager les composantes élémentaires (ces mêmes unités psychophysiologiques que Nathalie Sarraute nommera plus tard tropismes). La tâche des romanciers expérimentaux consiste ainsi à saisir les véritables forces constituantes de l'humain en faisant abstraction des frontières individuelles entre les êtres particuliers :

Pour moi le personnage, à l'heure actuelle, dans le roman, c'est un élément de la réalité banale, de la représentation banale de la réalité, une vision simplifiée d'autrui, une vision à travers une forme qu'on nous a habitués à plaquer sur la réalité.

Si complexe que soit un personnage, si plein de traits de caractère changeants et contradictoires, cette complexité n'est rien en comparaison de ce qui se passe, si on l'examine à travers un instrument grossissant, en chacun de nous, à chaque instant.⁹⁶¹

Suivant en cela les consignes de Zola, Nathalie Sarraute croit fermement que la matière dépersonnalisée de l'humanité doit être examinée sous ses deux aspects principaux :

- le « milieu intérieur ou intra-organique » de l'homme, la chair même de ses (ré)actions psychosomatiques, ces « sensations que produisent certains mouvements à peine conscients, des

« Ne me parlez pas de ça ! » Ah, tiens ! ça c'est amusant ! Je crois que, là, il y a quelque chose autour de quoi je pourrais faire une construction. » Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.73-74.

⁹⁶⁰ « C'est une image et puis une autre... ce sont des bribes de conversation, ou bien juste une intonation, un accent qu'un mouvement rapide traverse, qui sont comme parcourus, secoués par une brève convulsion.

Il faut capter cela, ce mouvement, l'isoler, chercher... n'est-il pas possible pour qu'il se reproduise avec plus de netteté et se développe de créer des conditions plus favorables ?... le faire passer ailleurs, dans d'autres images mieux assemblées, d'autres paroles ou intonations, comme on transplante une pousse sauvage dans un terrain amélioré, enrichi de terreau, nourri d'engrais, dans un lieu bien clos, une serre où sera maintenue constamment une température appropriée ?... [...] Tout inspecter... ne pas laisser par inadvertance, par un souci frivole d'élégance, de beauté, se glisser ici rien d'inutile, aucun futile ornement... » Cf. Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.73.

⁹⁶¹ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », op.cit., p.1653.

mouvements qui se développent en nous en l'espace de quelques minutes – parfois de quelques secondes »⁹⁶² :

Ils ne sont pas pour moi, les ornements somptueux, les chaudes couleurs, les certitudes apaisantes, la fraîche douceur de la « vie ». Pas pour moi. Moi je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens « vivants », ces personnages, que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand...⁹⁶³

- le « milieu extérieur ou extra-organique », soit les modalités de la vie sociale et les modes de relation aux autres. Ce domaine doit à son tour être décomposé pour se voir réduit à un ensemble de coagulats, de précipités dépersonnalisés, condensés des sens et des pratiques sociales : « Il s'agit de tout ce qui compose nos manières habituelles de sentir et de connaître, de ce qui reste dans notre esprit des grandes œuvres du passe, telles qu'elles ont été comprises, telles qu'on nous les a montrées autrefois. De ce qui en reste dans notre mémoire, quand nous avons perdu depuis longtemps tout contact direct avec elles : il en reste quelques personnages schématiques, simplifiés, une histoire, quelques ébauches de scènes, une impression générale que recouvre l'étiquette qu'on nous a habitués à leur coller. »⁹⁶⁴

Ainsi le romancier expérimental a-t-il devant lui non plus la diversité des caractères psychologiques « vivants », mais un unique organisme cosmique, celui de l'humanité, régi par les mêmes lois psychophysiologiques, en tous points semblables aux déterminismes zoliens : « Le voici maintenant devant nous, hors de telle ou telle vie, isolé de tous événements et circonstances... un corps chimique à l'état pur. »⁹⁶⁵ La segmentation de ce flux organique en individus particuliers devient absolument fortuite, puisqu'elle ne modifie en rien les propriétés de la matière ainsi découpée : « [...] je ne parviens pas à croire à une différence fondamentale entre les gens... Je crois toujours – c'est peut-être idiot - que quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se ressemble... Alors je n'ose pas juger... Je me sens aussitôt comme eux, dès que j'ôte ma carapace, le petit vernis... »⁹⁶⁶ C'est pourquoi le romancier expérimental (le « nouveau romancier » de Nathalie Sarraute) cherche avant tout à retirer le « petit vernis » du personnel pour ramener le personnage à la substance primaire préfigurant la personnalisation :

Tous possèdent la même densité, tous ont cette même particularité d'être des corps conducteurs traversés par les mêmes ondes.

Affleurements... Signes, pareils à ces brèves formules auxquelles sont finalement réduits des processus chimiques ou physiques très compliqués, de longs développements mathématiques...⁹⁶⁷

De ce point de vue, la personnalisation n'est rien d'autre qu'une série de masques plaqués sur un fond impersonnel immuable. Par conséquent, le devoir de l'écrivain ne se limite pas seulement à éviter

⁹⁶² Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman », *op.cit.*, p.1668.

⁹⁶³ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, *op.cit.*, p.69.

⁹⁶⁴ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *op.cit.*, p.1645-1646.

⁹⁶⁵ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 2002 (édition originale 1980), p.70.

⁹⁶⁶ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1972 (édition initiale 1959), p.29.

⁹⁶⁷ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, *op.cit.*, p.166.

de couvrir ses personnages d'un voile d'individualités caractéristiques et variées, mais s'étend également à la tâche non moins cruciale de retirer le mieux possible toute marque de sa propre « singularité » et de sa « présence » dans le texte. Ainsi Nathalie Sarraute consacre-t-elle son essai « Conversation et sous-conversation », dans *L'Ere du soupçon*, à récuser diverses formes de présence explicite du narrateur dans le roman : les narrateurs diégétiques s'y voient contestés avec la même vigueur que les « dit-il » de l'auteur omniscient, et les digressions idéologiques ou éthiques y sont discréditées, tout comme les descriptions mimétiques prétendument neutres. C'est que le narrateur, ou la narratrice, doit en effet aspirer à épouser au plus près la réalité matérielle du monde en écartant tout écran subjectif entre l'objet de sa description et la description elle-même : « Mon for intérieur est comme la cornue dans laquelle se passe l'expérience. La cornue n'est pas consciente d'elle-même. »⁹⁶⁸ Point de vue dont on retrouve aisément les échos chez le grand expérimentateur du siècle précédent :

L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre. Ainsi, sans avoir à recourir aux questions de la forme, du style, que j'examinerai plus tard, je constate dès maintenant que nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature, lorsque nous employons dans nos romans la méthode expérimentale. [...] L'écrivain, loin d'être diminué, grandit ici singulièrement.⁹⁶⁹

Dans les deux cas, l'accomplissement de ce devoir de (dé)montrer la « vérité », c'est-à-dire le fonctionnement objectif de la matière étudiée, repose uniquement sur la forme de l'œuvre littéraire. La puissance de la conception purement formelle de la réalité, ainsi délestée du poids du personnel, nourrit chez les romanciers expérimentaux le rêve du pouvoir infini de la littérature et de l'esprit humain : « Tout romancier qui ne se contente pas de « restituer le visible », mais cherche à « rendre visible », crée forcément une forme neuve. Cette forme, entre les mains de ses imitateurs, se fige en un académisme que toute recherche nouvelle va briser. A cette recherche constamment renouvelée, comment assigner une limite? »⁹⁷⁰ Il semble évident que la mise en valeur de la forme littéraire va de pair avec la dépersonnalisation du récit visée par l'auteur-femme : c'est pourquoi Nathalie Sarraute s'indigne tant lorsqu'en lieu et place de l'atomisation, de la dissémination et de la dissolution de toute

⁹⁶⁸ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.158.

⁹⁶⁹ Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op.cit.*, p.55.

⁹⁷⁰ Nathalie Sarraute, « Littérature aujourd'hui -II », *op.cit.*, p.51.

Le même *pathos* de la force rénovatrice inépuisable propre à une création méthodique et formelle constitue également le point culminant des réflexions littéraires de Zola : « Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur. Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes aux déterminismes des phénomènes. Il est parti du doute pour arriver à la connaissance absolue ; et il ne cesse de douter que lorsque le mécanisme de la passion, démontée et remontée par lui, fonctionne selon les lois fixées par la nature. Il n'y a pas de besogne plus large ni plus libre pour l'esprit humain. » (Cf. Emile Zola, *Le Roman expérimental*, *op.cit.*, p.56.). « Dès lors, l'investigation est un devoir. Nous avons une méthode, nous devons aller en avant, si même une vie entière d'efforts n'aboutissait qu'à la conquête d'une parcelle de vérité. » (Cf. *Ibid.*, p.60.).

dimension personnelle, auxquelles son écriture aspire, le public de l'époque s'obstine à lire dans ses romans, tout au contraire, l'approfondissement et le raffinement de la psychologie individuelle⁹⁷¹ :

Mais il s'est produit ce qu'il fallait attendre : les lecteurs de ces livres, tant est grande la force de l'habitude, n'y ont vu d'abord que ce que le langage convenu les avait habitués à voir et ce que précisément je cherchais à détruire. Dans *Portrait d'un inconnu* : la peinture d'un caractère d'égoïste et d'avare. On ne connaissait que ça... Dans *Martereau* : un personnage dont on s'est demandé s'il était un honnête homme ou un filou. Dans *Le Planétarium*, un caractère de jeune ambitieux arriviste, etc.⁹⁷²

Pour la suite de notre analyse, gardons bien en mémoire l'image fondatrice de cette substance psychophysiologique fluide, répartie au hasard entre les hommes qui se voient ainsi, tels des vases communicantes, tous profondément liés par cette base primordiale commune : « Ils étaient là tous quatre pelotonnés, serrés les uns contre les autres, leurs contours mous, moelleux se fondant se confondant ils ne sentent pas où l'un finit où l'autre commence... ils sont une boule vivante humectée de chaudes moiteurs, imprégnée d'intimes, de fades, de douces odeurs... ».⁹⁷³

... et le roman de l'artiste ?

On peut toutefois se demander si cette matière est vraiment aussi indifférenciée et homogène que l'auteur veut bien le prétendre chez tous les acteurs des romans expérimentaux de Nathalie Sarraute. Or, de toute évidence, il n'en est rien, dans la mesure où tous les romans que l'on peut rattacher à ce genre affichent la même disposition binaire des forces en présence. En effet, on y voit toujours se détacher à part la figure d'un protagoniste, doté d'une sensibilité d'écorché vif qui le situe entre les artistes, à l'écoute des phénomènes à peine perceptibles, et les malades mentaux, neurasthéniques ou paranoïaques.⁹⁷⁴ Ces personnalités rares (des « hypersensibles », comme les qualifie Nathalie Sarraute dans *Portrait d'un inconnu*), possèdent un statut ambigu au sein de la société, qui leur témoigne la vague admiration vouée à toute chose exceptionnelle, tout en gardant ses distances par rapport à ce qu'elle taxe de démesure dans leur conduite et leurs attitudes sortant de l'ordinaire. Il est d'ailleurs tout

⁹⁷¹ En effet, au moment de leur parution, les romans expérimentaux de Nathalie Sarraute sont salués comme une édition contemporaine du roman des mœurs balzacien. Une telle lecture est principalement due à leurs descriptions minutieuses et multiples. Le résumé que fait Etienne Lalou de *Martereau* offre un excellent exemple de ce type d'interprétation : « Cette comédie boulevardière, mais comédie de mœurs également. La maison sera rendue. Martereau aura le beau rôle. A-t-il eu l'intention à un moment ou à un autre de duper celui qui se servait de lui ? Nous ne le saurons jamais. L'essentiel aura été qu'à travers cet incident banal, nous aurons vu se cristalliser les caractères des personnages du drame, et, en particulier, de l'industriel et de sa femme qui sont des bourgeois enrichis parfaitement typiques. Lui est fier de sa réussite, ne pense qu'à gagner de l'argent, ne croit qu'aux valeurs sûres et palpables. Elle rêve d'expositions, de haute couture et donne dans tous les snobismes du moment. Ils se livrent, au domicile conjugal et au dehors, à une guerre froide perpétuelle pour affirmer l'une sa domination intellectuelle et sentimentale, l'autre sa domination matérielle. [...] Dans cette étude de mœurs, Nathalie Sarraute excelle. Toutes les scènes qui dépeignent l'oncle et la tante du narrateur, ou encore qui les montrent sont de tout premier ordre et rappellent parfois Marcel Proust par leur acuité féroce. » (Cf. Etienne Lalou « Nathalie Sarraute : *Martereau* », *op.cit.*). C'est justement à cause de cette interprétation « balzacienne » de ses propres textes qu'à partir de derniers essais de *L'Ere du soupçon*, Honoré de Balzac s'impose comme une figure cruciale des analyses de Nathalie Sarraute, lui servant de repoussoir pour démarquer sa propre conception du roman.

⁹⁷² Nathalie Sarraute, « Le gant retourné » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1705.

⁹⁷³ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole, op.cit.*, p.53.

⁹⁷⁴ « [...] c'est cette extrême sensibilité à l'impression que les autres ont de lui, cette aptitude à reproduire comme une glace l'image que les gens lui renvoient de lui, qui lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie, de n'être jamais « lui-même » : « un trait, dirait mon spécialiste, fréquent chez les nerveux [...] ». Cf. Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu, op.cit.*, p.108.

à fait révélateur de voir systématiquement la famille du protagoniste sarrautien type surveiller de près l'état psychologique, voire psychique, de l'enfant prodigue et, le cas échéant, faire appel aux psychiatres pour soigner ce cas « nerveux ». ⁹⁷⁵ Le caractère médico-légal de ce patronage attentionné a pour effet d'isoler l'objet de ces soins du reste de la communauté, désigné par les pronoms « ils », « eux », « eux autres » : « Les autres sont là, autour de nous, les autres, sains, calmes, lucides, normaux, ils nous voient... ils nous jugent... ils ont raison... ». ⁹⁷⁶ « Eux autres » s'imposent ici comme les seuls véritables sujets, puisqu'ils sont des sujets de droit et se montrent fiables dans leur sens des responsabilités, « qu'ils ont ces lignes de conduite si bien tracées, d'un dessin si net, si pur. » ⁹⁷⁷ A rebours donc des allégations de l'écrivain sur le caractère fongible du matériau impersonnel, le fossé entre ces deux espèces humaines s'avère infranchissable (« Il faut se mutiler pour se calquer sur vos images » ⁹⁷⁸). Aucun mimétisme, aucune position intermédiaire n'est possible : « Moi j'ai essayé bien des fois de les imiter. En vain. Je n'y arrive pas. Ici, entre nous, il n'y pas moyen. ». ⁹⁷⁹

Or, de façon quelque peu inattendue, sinon inopinée, le genre se révèle, dans cette répartition binaire des rôles, un critère extrêmement important. On trouve en effet au cœur de tous ces romans un protagoniste masculin ⁹⁸⁰ à la vive sensibilité artistique, qui cherche à pénétrer au plus profond des (fausses) évidences du quotidien et à traduire en mots leur mystère. Etrangement, cette quête éperdue de corrélations intimes et secrètes entre les mots et les choses implique, dans le roman, un certain rabaissement du protagoniste masculin, qui devient un être ambigu, mi-homme mi-femme. La discussion que ses amis ont à propos d'Alain, l'écrivain débutant du *Planétarium*, nous offre ainsi un remarquable exemple de personnage qui dans l'imaginaire collectif passe de l'autre côté de la frontière du genre :

- Un lapsus! hi, hi, vous avez fait un lapsus.
- Quel lapsus, chère Madame?
- Eh bien vous avez dit « elle » en parlant d'Alain... petite voix pointue comme un cri de souris... Si, si... petit rire... j'ai entendu, vous l'avez dit...
- Non, j'ai dit « il ».
- Vous avez dit « elle »... Sans vous rendre compte... ⁹⁸¹

⁹⁷⁵ « Je sais bien que ces sortes d'impressions ont dû depuis longtemps avoir été analysées, cataloguées avec d'autres symptômes morbides : je vois très bien cela dans un traité de psychiatrie où le patient est affublé pour la commodité d'un prénom familial, parfois un peu grotesque. » Cf. *Ibid.*, p.28.

⁹⁷⁶ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.68.

⁹⁷⁷ Nathalie Sarraute, *Martereau*, Paris, Le Livre de poche, 1964 (édition initiale 1953), p.42-43.

⁹⁷⁸ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.69.

⁹⁷⁹ Nathalie Sarraute, *Martereau*, op.cit., p. 43.

⁹⁸⁰ Le choix du protagoniste masculin se comprend mieux à la lumière d'un autre commentaire où Nathalie Sarraute explique ses réticences à introduire des rôles féminins dans ses pièces : « Parce qu'il leur est impossible d'être "neutres". Elles sont toujours représentées, se représentent socialement, se veulent elles-mêmes - et cela joue un rôle énorme - différentes de l'homme. Elles ont certaines habitudes, certaines manières d'être, une certaine voix, certaines intonations dont tes trois quarts, à mon avis, sont fabriquées, sont le fait de l'éducation. Il serait insupportable de faire jouer cette pièce par des femmes parce qu'on ne verrait plus l'être humain, on n'y verrait que des femmes qui se disputent. Il existe une certaine image de la femme, jusqu'à présent indéracinable, qui sera plaquée, projetée immédiatement sur ces deux êtres humains : la femme jalouse de celle qui a une famille, puisque c'est l'essentiel pour elle d'avoir un mari et des enfants, etc. » Cf. Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.152.

Le même type de raisonnement justifie aussi le choix des personnages dans les romans de Marguerite Yourcenar : « La femme du roman français ne participe pas directement à son temps, mais le fait par le truchement d'un mari, d'un amant, de quelqu'un d'autre. Nous ne rencontrons jamais cette image complète du monde passant à travers une femme comme nous l'avons, par exemple, à travers Hamlet. » Cf. Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », op.cit., p.182-183.

⁹⁸¹ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.192.

La peur de déchoir, de se voir ramené à un statut d'être efféminé, semble poursuivre tous les personnages d'artistes ou d'écorchés vifs des romans sarrautiens. Tel est, par exemple, le cas de ce neveu se réfugiant avec l'oncle et son invité dans le bureau/bibliothèque/fumoir, espace masculin par excellence de la maison, pour écouter les exhortations rassurantes d'un Martereau dissertant sur l'indéniable supériorité des affaires, qui sont choses sérieuses, sur les arts, ces divertissements pour les femmes et les habitués de leurs salons : « Ils seraient ensemble, du bon côté, celui, des hommes sains et forts, nous ne sommes pas des femmelettes, n'est-ce pas? comme votre oncle l'a si bien dit, des petits écorchés vifs, des compliqués. »⁹⁸² Le désir de se démarquer du féminin est d'autant plus prononcé que les artistes protagonistes des romans sarrautiens fraient plutôt avec des milieux et des espaces considérés comme féminins (salles de spectacle, expositions, vernissages et thés littéraires). Ainsi, plus le voisinage féminin est proche, plus l'artiste des romans sarrautiens cherche à s'en distancier. Le plus souvent, cette prise de distance s'effectue par le biais d'une sorte de forclusion du féminin, qui s'incarne seulement à travers un personnage collectif ou générique (procédé dans lequel on reconnaît un écho de ce « elles » naguère si redoutable aux yeux de la protagoniste autobiographique de *Tropismes*). Avec une étonnante franchise, Nathalie Sarraute décrit le choix, exclusif et irrévocable, entre un milieu masculin et un milieu féminin, qui s'impose à tous ses personnages d'écrivains. Nous ne citerons à titre d'exemple que le bilan extrêmement lucide que dresse à ce sujet le protagoniste anonyme d'*Entre la vie et la mort* : après la parution de son premier livre, l'écrivain se retrouve à nouveau dans le salon qu'il fréquentait jadis, mais dès les premiers mots échangés il ne peut que constater l'incompatibilité des activités intellectuelles et artistiques avec le mode de vie féminin de ses anciennes comparses. La rupture avec le féminin devient ainsi un geste inévitable pour quiconque se lance dans l'aventure de l'esprit (et donc de la reconnaissance publique) :

« Vous savez, mon livre marche bien. J'ai eu de bons articles, je suis content... » Et puis on attend... Mais qu'espère-t-on ? Doivent-elles se dresser, balayer de la main les cartes étalées devant elles sur la table, jeter par terre leur tricot, leur livre, sauter en l'air, s'élançant vers lui, battre des mains, le serrer dans leurs bras ? Ont-elles jamais quémandé quoi que ce soit ? Dépendu de quiconque ?... Dignes, fières d'être là, sans plus, d'exister, tout simplement, de passer leur temps... qu'importe comment ?... [...]

On s'est décidé à choisir : être ici ou là-bas. On s'est rendu compte enfin qu'on ne peut pas être des deux côtés à la fois. Rester là-bas, se laissant couler, seul, libre, vers les grands fonds, se laissant flotter, emporter, et être ici, enfermé douillettement, bien installé, protégé, entouré de soins... elles l'approuvent... « C'est bien, ça... » d'avoir enfin compris et fait son choix.⁹⁸³

L'histoire centrale que racontent les romans expérimentaux de Nathalie Sarraute n'est donc nullement, comme le prétendait volontiers l'auteur-femme, une histoire générale, ou générique, celle de tout le monde et de personne. Bien au contraire, il s'agit toujours du récit d'une expérience très particulière, celle de la marginalisation de la sensibilité artistique, expérience revécue à tour de rôle par chacun des protagonistes sarrautiens : « Maintenant il est à leur merci, il s'est livré à eux... il a payé de sa personne pour essayer de les entraîner avec lui... là-bas, des merveilles inconnues peut-être les

⁹⁸² Nathalie Sarraute, *Martereau*, op.cit., p.113.

⁹⁸³ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.137.

attendaient... ». ⁹⁸⁴ C'est aussi l'histoire d'une création conçue dans la culpabilité et la honte, du désir contrarié devenant un désir contradictoire de s'exprimer et de se retenir, de s'écrire et de s'effacer jusqu'au point de ne plus exister, d'incarner ainsi paradoxalement à la fois l'être et le néant :

J'ai honte (c'est pour cela que je les cache si bien) de mes tressaillements, de mes petits soubresauts de douleur. Il me semble quand je tressaille que c'est moi le coupable ; moi la brebis galeuse, la bête puante qui ferait - si j'osais me plaindre à eux - se détourner avec dégoût tous les braves gens : ils refuseraient d'examiner mes blessures, toutes ces prétendues morsures, ces atteintes, ces coups bas que personne d'autre ne reçoit, ne perçoit, dont personne n'a jamais songé à apprendre à qui que ce soit à se préserver ; moi qui pêche en eau trouble, qui trouble les eaux calmes par mon image reflétée, mon souffle ; qui vois dans l'air la trajectoire invisible de Dieu sait quels cailloux que personne ne m'a lancés, et qui rapporte ce que personne n'attend ; moi qui sans cesse éveille ce qui veut dormir, excite, suscite, guette, quête, appelle ; moi l'impur. ⁹⁸⁵

C'est la déchirante expérience de vaciller entre l'être et le néant, de s'affirmer et de se renier à la fois, qui, selon Deleuze et Guattari, est à l'origine de cette écriture très particulière, tissée non plus des signes langagiers et sémiotiques conventionnels, mais d'intensités pures. En effet, de par leur appartenance au champ du sens, les signes du langage deviennent impuissants à rendre compte du paradoxe de cette existence barrée, raturée, de cette expérience insensée, insupportable et innommable ⁹⁸⁶ : « Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable – une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme. [...] Bref, l'opposition des forces d'attraction et de répulsion produit une série ouverte d'éléments intensifs, tous positifs, qui n'expriment jamais l'équilibre final d'un système, mais un nombre illimité d'états stationnaires métastables par lesquels un sujet passe. » ⁹⁸⁷ C'est pourquoi le sujet qui subit ce déchirement est amené à s'exprimer par des états psychosomatiques purs, au-delà des propositions signifiantes de la langue. Ceci entraîne la plus profonde déterritorialisation du sujet, qui se dépossède de tous ses repères personnels pour se transformer en « sujet adjacent » et devenir ainsi une enveloppe vide, envahie de diverses « quantités intensives » qui ne peuvent se communiquer que par l'intermédiaire d'une écriture convulsive, écartelée entre le désir de la création et celui de la destruction : « [...] alors le sujet, produit comme résidu à côté de la machine [du désir], appendice ou pièce adjacente à la machine, passe par tous les états du cercle et passe d'un cercle à l'autre. Il n'est pas

⁹⁸⁴ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.28-29.

⁹⁸⁵ Nathalie Sarraute, *Martereau*, op.cit., p.72.

⁹⁸⁶ Nathalie Sarraute se montre parfaitement consciente de la spécificité de cette communication hors du sens commun. Ainsi, dans *Portrait d'un inconnu*, elle décrit les moyens de communication sans rapport avec les chaînes signifiantes qu'utilisent ses personnages « hypersensibles ». Il s'agit notamment des échanges d'images (des « scènes ») et de fragments de discours non signifiants (des « clichés »), permettant de maintenir entre les interlocuteurs une circulation des flux. Ce type de communication suggestive se voit immédiatement comparé à la transmission verbale du sens, et qualifié de symptôme aberrant : « C'est très commun, dit-il, les nerveux se recherchent toujours, sensibles comme ils sont à ce que vous appelez ces « effluves », ces « courants ». Vos gens sont de grands nerveux. Il suffirait, pour s'en convaincre, de songer au rôle prédominant que semblent jouer chez eux ces « scènes » et aussi ces « clichés » dont vous m'avez parlé et dont, comme vous dites, ils s'affublent pour s'affronter, légitimer leurs pulsions. » Cf. Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, op.cit., p.73.

⁹⁸⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome I : *L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972, p.25-26.

lui-même au centre, occupé par la machine, mais sur le bord, sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe. »⁹⁸⁸

Ainsi, le sujet dépersonnalisé, pur support des flux pulsionnels, que Nathalie Sarraute revendique dans ses romans expérimentaux, s'avère, en effet, un sujet corollaire, propre à une certaine forme de création littéraire, elle-même issue d'une forte contrainte intériorisée et convertie en moteur principal de l'impulsion créative. D'ailleurs, dans *Entre la vie et la mort*, la femme-écrivain évoque expressément ce mécanisme d'agencement qui relie le « nous » (pluriel majoritaire qui se veut représentatif de l'humain universel) et le « je » (le personnel singulier), ces deux instances dont la tension constitue en fin de compte le drame majeur de ses œuvres. Dans une scène particulièrement évocatrice à cet égard, Nathalie Sarraute démontre comment l'ambition de se voir inclus parmi « nous autres, écrivains » pousse un auteur débutant à (se) sculpter (à l'image d') un sujet d'énonciation collectif. Ainsi les relations entre l'identité individuelle de la personne et l'identité corporative de l'artiste sont-elles figurées comme antagonistes et dialectiques, puisqu'elles exigent le dépassement du personnel dans l'acte d'écrire, geste inconditionné, gratuit et adressé à l'humanité toute entière :

Nous formons à nous tous un petit bloc homogène, fait de la même substance.

Nous sommes là, vous nous entendez ? Nos petits coups répétés dans les murs vous avertissent de notre présence. Nous. Qui nous ? Vos pareils. Chacun seul, enfermé comme vous. Et pour les mêmes raisons. Nous sommes au même étage. Dans la même section. Soumis au même traitement. Réunis ici par la volonté de nos maîtres. - Qui nous ? - Vous le saurez. - Je ne veux pas le savoir, je ne veux pas vous voir. Je n'ai rien de commun... - Rien de commun ? Mais qu'en savez-vous ? Depuis quand est-ce à vous de juger ? Vous verrez, vous vous y ferez.⁹⁸⁹

C'est ainsi que tous les romans expérimentaux de Nathalie Sarraute rejouent le même drame personnel d'un écrivain en proie aux désirs contraires de l'affranchissement et de la soumission, de l'affirmation de soi et de la négation de sa propre singularité. A chaque fois, l'exposé de ce drame vise à atteindre la même *catharsis*, réconciliant les deux forces opposées par le biais de l'écriture. C'est pourquoi cette écriture oblique et sinieuse, oscillant entre l'impersonnel et l'autobiographique, devient vite indispensable à l'écrivain. En effet, d'un roman à l'autre, la reproduction de cette même histoire autobiographique restaure l'équilibre entre le sujet personnel et la forme dépersonnalisée des « romans expérimentaux » de Nathalie Sarraute, tout autant que la fragile balance entre le « moi » singulier de l'écrivain et les formes objectives de son expression dans la littérature.

E. Le récit autoréférentiel

Les Fruits d'Or (1963), *Entre la vie et la mort* (1968), *Vous les entendez ?* (1972), « *disent les imbéciles* » (1976), *L'usage de la parole* (1980)...

Néanmoins, les romans expérimentaux de Nathalie Sarraute semblent avoir échoué à convaincre leurs lecteurs que ce qui s'y jouait était bien la décomposition de la notion même de sujet : le public

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p.27.

⁹⁸⁹ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, *op.cit.*, p.82.

s'entêtait en effet à interpréter ces œuvres à travers la grille de lecture des personnages, c'est-à-dire encore et toujours de la personne et du personnel. C'est assurément pour cette raison à partir des années 1960, Nathalie Sarraute décide de franchir une étape supplémentaire, d'aller encore plus loin dans la dépersonnalisation du récit. Tout comme Marguerite Yourcenar poussait à son terme la logique de ses romans historiques jusqu'à ce qu'ils deviennent des « romans archéologiques », Nathalie Sarraute ne se contente plus d'éclater le concept de la personne, à le désagréger et à le dissoudre au profit des mouvements pulsionnels qui la traversent et rendent impossible la tâche d'en définir des contours « biographiques » précis. Désormais ces courants mêmes doivent être décomposés jusqu'au niveau des paroles (mots et intonations) qui les composent. Les voilà donc, les véritables particules élémentaires, verbales et non-verbales – et c'est seulement à travers elles que l'on saisit les entités plus larges des mouvements libidinaux.

Ce coup de force, ou de maître, est accompli à l'aide d'une simple modification que Nathalie Sarraute apporte à son mode d'écriture. De fait, elle conserve toujours le même principe structurant du récit (une seule situation de départ tournée et retournée tout au long du livre pour l'examiner sous toutes ses coutures), la même typologie des personnages (un écorché vif face aux hommes ordinaires à « la conduite la plus normale, la plus raisonnable, [à] l'instinct de conservation le plus sûr et le plus sain »⁹⁹⁰), et les mêmes outils stylistiques (dialogues sans verbes introducteurs ni frontières marquées entre le discours de l'auteur et les paroles rapportées, longues périodes enchaînant les variations autour d'un seul tropisme décrit comme au travers d'un verre grossissant, etc.). Le seul véritable changement concerne le déplacement du lieu d'action du domaine des objets réels vers celui des objets intentionnels⁹⁹¹ : au lieu de parler des expériences de la vie de ses personnages, Nathalie Sarraute s'attache désormais à évoquer leurs expériences de l'écriture, leurs lectures, leurs débats et leurs interprétations au sujet des œuvres d'art. Ainsi, tandis que les moyens de représentation auxquels elle recourt restent foncièrement les mêmes, à partir des *Fruits d'Or* Nathalie Sarraute choisit de plus en plus souvent de les appliquer aux questions esthétiques plutôt qu'aux situations vécues.

Du reste, Nathalie Sarraute se montre extrêmement explicite quant au but de ce glissement, de ce déplacement du champ de bataille : « [...] dans mes premiers romans, je cherchais toujours à percer à travers le personnage du roman traditionnel – que ce soit le vieux et sa fille dans *Portrait d'un inconnu*, ou bien *Martereau*, ou les personnages du *Planétarium* -, à montrer ces mouvements derrière l'apparence des personnages. Tandis que dans *Les Fruits d'or*, cette apparence disparaît, et les mouvements sont davantage d'ordre intellectuel. Ils sont provoqués par une œuvre, par un livre. Par conséquent, on se trouve dans un univers sensible d'ordre intellectuel. »⁹⁹² Ainsi est-il on ne peut plus

⁹⁹⁰ Nathalie Sarraute, *Martereau*, *op.cit.*, p.80.

⁹⁹¹ Sur la spécificité des œuvres d'art et des créations intellectuelles en tant qu'objets intentionnels, voir : Alain Séguyn-Duclot, *Définir l'art*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.

⁹⁹² Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.148.

clairement affirmé que l'objectif majeur de cette modification consiste à transformer l'œuvre en objet spéculatif, formel et autoréférentiel :

Le langage, porté par la sensation initiale, crée une sensation nouvelle qui est d'ordre purement littéraire. Et l'œuvre entière se sépare de la réalité vécue et devient un objet littéraire animé d'une vie propre, se suffisant à lui-même.

De lui irradiant d'autres sensations que lui seul peut donner.

Un monde est créé - ou une parcelle d'un monde, hors du monde réel et visible, qui s'y réfère, mais qui est un monde à part, animé d'une existence propre, un satellite soumis à ses propres lois.⁹⁹³

Aussi l'objectif de la dépersonnalisation la plus radicale de l'œuvre est-il cette fois atteint. Les textes sarrautiens de ce nouveau cycle se lisent comme des romans sur le roman, des écrits sur l'écriture en tant que telle : « On a peut-être deviné après ces quelques extraits, que le héros du roman « Les Fruits d'Or » n'est nul autre qu'un roman également intitulé « Les Fruits d'Or » et qu'il constitue non seulement le sujet central du nouveau livre de Nathalie Sarraute, mais même son sujet unique et exclusif. [...] Le héros de ce livre est justement le livre. »⁹⁹⁴ La seule réalité subsistant dans ces récits autoréférentiels est donc la réalité textuelle : saisie uniquement à travers le langage, cette réalité doit être à tout instant décryptée et interprétée pour pouvoir faire sens – ce qui revient à dire qu'il nous incombe d'inventer des sens (incertains et multiples) à un monde qui n'en possède aucun en propre. De même les personnages n'ont-ils plus rien des essences stables de naguère (tempéraments biologiques ou caractères psychologiques, types sociaux ou biographies particulières), mais deviennent des formes creuses que chacun investit de ses propres conjectures, sinon de ses attentes ou ses craintes sous-jacentes. Fait parlant, à présent qu'elle s'applique aux rapports entre des objets intentionnels, cette « nouvelle » propriété des personnages sarrautiens est immédiatement repérée par les critiques :

En mettant en fait que nous ne sommes ni définissables, ni identifiables, ni seulement comparables, Nathalie Sarraute nous réduit à l'état de « trous d'air sans confins », et nos paroles à des *flatus vocis*, à du vent, à ce que... disent les imbéciles. Elle sait les risques de désordre et de désarroi que comporte cette vision du monde vidée de toute pensée organisatrice. Elle accepte, et l'enjeu n'est pas mince, d'être jugée sur cette affirmation terrible de l'inconnaissable.⁹⁹⁵

De toute évidence, le critique du *Monde* a vu parfaitement juste : pour que Nathalie Sarraute opte ainsi en faveur d'une dépersonnalisation aussi radicale de la vision du monde, les enjeux en devaient être considérables. En effet, la perspective dépersonnalisée permet à l'auteur-femme de purifier son œuvre de toute implication référentielle risquant de faire basculer la lecture de ses textes vers l'interprétation autobiographique, et donc vers un genre perçu comme mineur. Le récit dépersonnalisé, en effet, déplace la réception de l'œuvre vers le pôle des phénomènes généraux et abstraits, que l'on pourrait comparer aux « idéaux-types » wébériens⁹⁹⁶ : « De même que *les Fruits d'or* ne visait pas tel ou tel critique littéraire, mais l'ensemble de la rumeur intellectuelle autour des livres, *disent les imbéciles*

⁹⁹³ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *op.cit.*, p.1691-1692.

⁹⁹⁴ François Erval, « La grande tradition : Est-il possible d'écrire un roman abstrait ? », *op.cit.*, p.31.

⁹⁹⁵ Bertrand Poirot-Delpech, « C'est celui qui le dit l'est ! : « disent les imbéciles », de Nathalie Sarraute », *op.cit.*, p.19.

⁹⁹⁶ Sur la notion d'« idéal-type » voir : Max Weber, *Essais sur la théorie de la science* / Introduction de Julien Freund, Paris, Plon, 1965 (édition allemande originale 1917).

s'en prend globalement au pouvoir exorbitant des « docteurs ». ».⁹⁹⁷ Tout ceci, à l'évidence, ne manque pas d'accentuer la dimension analytique de ces textes, tout en permettant à leur auteur de se ranger parmi les écrivains intellectuels qui cherchent à capter l'essence du phénomène derrière la variété de ses incarnations particulières :

Il vous faut un cas précis, vous avez bien raison. Pas un cas particulier dont les implications, la complexité risquerait de nous embrouiller, de nous distraire de l'essentiel. Il faut un cas-modèle. Un produit pur. Une quintessence. Un réactif assez puissant pour agir de la même façon sur tout le monde.⁹⁹⁸

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que, dans son compte rendu, Claude Mauriac fasse valoir la portée impersonnelle d'*Entre la vie et la mort*, œuvre qui ne se contente pas de décrire l'expérience d'écrivain propre à Nathalie Sarraute, ni même à l'ensemble du milieu littéraire de son temps, mais qui se consacre à l'examen de la nature même de l'écriture en tant que telle : « Des noms éclatent, parfois, entre les lignes cruelles. Mais tout cela si brillant que ce soit, n'est rien. Ce qui compte, c'est derrière la comédie, le drame solitaire de la création, autre masque, encore, qui dissimule l'angoisse de vivre. »⁹⁹⁹ Dans le cas de Nathalie Sarraute, c'est donc paradoxalement sa mise à nu de la construction subjective du sens qui est célébrée comme le sommet du roman objectif.¹⁰⁰⁰

De fait, Nathalie Sarraute se rend très vite compte des avantages que lui procure ce type d'écriture où « [l]es mots sont [l]es souverains. Leur humble sujet se sent trop honoré de leur céder sa maison. Qu'ils soient chez eux, tout est à eux ici, ils sont les seuls maîtres... Qu'ils s'abandonnent à leurs fantaisies de grands seigneurs, qu'ils étalent partout pour sa joie, pour sa fierté, leur désinvolture, leur insolence savamment concertée. »¹⁰⁰¹ Ainsi déclare-t-elle faire de ces jeux de mots et de langage son centre d'intérêt exclusif, tout comme elle avait prétendu dans la période précédente ne s'intéresser qu'aux mouvements psychiques au seuil de la conscience. Elle entend donc dorénavant évoquer les diverses situations de la vie dans le seul but de décortiquer les échanges langagiers qu'elles occasionnent :

Cette découverte qui ne pouvait manquer d'avoir pour nos deux parleurs une importance, des conséquences qu'il est facile d'imaginer, pour nous a l'intérêt de nous faire voir tout d'un coup ce flot de paroles qui nous fascine, sous d'assez curieux et imprévisibles aspects...

Des paroles – ondes bouilleuses...

Des paroles – particules projetées pour empêcher que grossisse dans l'autre... pour détruire en lui ces cellules morbides où son hostilité, sa haine prolifère...

⁹⁹⁷ Bertrand Poirot-Delpech, « C'est celui qui le dit l'est ! : « disent les imbéciles », *op.cit.*, p.19.

⁹⁹⁸ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, *op.cit.*, p.129.

⁹⁹⁹ Claude Mauriac, « Un livre important en 1968 : « Entre la vie et la mort » de Nathalie Sarraute », *op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁰⁰ « Mais chaque personnage dispose d'un miroir déformant qui lui est propre. Dès lors, l'opposition des diverses images objectives qui nous sont données du subjectif propre à ces personnages pris un à un produit un effet de recherche précieux qui ne diffère guère de celui des comédies à facettes de Marivaux. Le procédé produit le maximum d'effet dans les deux chapitres successifs qui reprennent la scène entre tante Berthe et son frère, le premier présentant l'objectif centré sur la tante, le second sur son frère, les deux reproduisant à peu près les mêmes paroles réellement prononcées, juste avec les corrections apportées suivant la faculté d'audition et d'entendement de chacun des personnages dans sa situation personnelle. L'effet obtenu est bien celui d'« A chacun sa vérité » ! Le comble de l'attitude objective du roman étant ici de nous donner deux « objets » réellement différents d'une situation extérieure qui, en soi, a dû être exactement la même ! » Cf. Charles Camproux, « La langue et le style des écrivains. Nathalie Sarraute : *Le Planétarium* » dans *Les Lettres françaises*, 4-10 février 1960, n°810, p.5.

¹⁰⁰¹ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, *op.cit.*, p.68-69.

Des paroles – leucocytes que fabrique à son insu un organisme envahi de microbes...¹⁰⁰²

Ainsi Nathalie Sarraute efface-t-elle les points d’ancrage de la réalité littéraire dans ses éventuels référents existentiels, ce qui lui permet de mettre au jour, de dégager de leur gangue d’expériences vécues les carcasses sémantiques vides qui déterminent la communication entre les personnages. Ce que recherche ainsi la femme-écrivain, ce sont donc ces structures impersonnelles de la langue qui, absolument creuses en soi, mais investies d’une puissance génératrice infinie, sont à l’origine de la multiplicité potentielle des échanges langagiers. La scène de la première rencontre de deux amoureux, dans « Le mot Amour » (tiré de *L’Usage de la parole*), nous offre un très bon exemple de l’appauvrissement extrême d’un épisode particulier jusqu’au point limite où il peut devenir une matrice narrative réutilisable à l’infini :

[...] ce qui me parvient maintenant ce sont les paroles que ces voix portent... et même pas les paroles exactement, je ne les ai pas retenues... mais cela ne fait rien non plus, je peux facilement inventer des paroles du même ordre, les plus banales qui soient... de celles que deux personnes étrangères l’une à l’autre peuvent échanger au cours d’une rencontre quelconque, à une table de café... est-ce sur le goût de ce qu’ils boivent... une orangeade ou bien un thé ? ou sur les avantages et les inconvénients des voyages en train, en avion... ou sur n’importe quoi, je vous laisse, si vous le voulez, en imaginer d’autres...¹⁰⁰³

Par un curieux effet de métadescription, Nathalie Sarraute met en scène dans *Entre la vie et la mort* un personnage d’écrivain qui s’attèle précisément à la même tâche qu’elle, celle de concevoir le mode d’énonciation non seulement au-delà de toute singularité particulière (qu’il s’agisse de celle de l’auteur ou du personnage), mais au-delà de la notion même de personne et de sujet :

Autour de lui on s’impatiente... « Mais de quoi s’agit-il enfin ? C’est agaçant, tous ces mystères. Quels mots ? Dites-les-nous... - Oh non, pourquoi faut-il donner des exemples ? Ça va tout embrouiller... tout obscurcir... Chacun réagit différemment. Chacun de nous sûrement a son petit stock de mots à lui. Vous en avez comme moi. Ce ne sont peut-être pas les mêmes. Mais c’est sans importance.¹⁰⁰⁴

Retenons de ce portrait en miroir le paradoxe de l’écriture sarrautienne : son protagoniste, l’écrivain anonyme d’*Entre la vie et la mort*, persiste à s’interroger sur le fond immuable et impersonnel de la langue, tout en étant pleinement conscient de la surenchère à laquelle il se livre en substituant cette langue unique à la multitude de ses usages particuliers.

... et le récit autothématique ?

Ainsi Nathalie Sarraute cherche-t-elle à attirer l’attention exclusive de ses lecteurs sur le seul élément de l’acte énonciatif, qui est le code langagier de communication. Mais que se passe-t-il entre-

¹⁰⁰² Nathalie Sarraute, *L’usage de la parole*, op.cit., p.32.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p.65.

Nathalie Sarraute fait manifestement du « moins-procédé » l’un des principaux moyens de construction de ces récits, sinon leur objectif revendiqué et leur raison d’être : « Mais quelles sont ces paroles qu’il envoie ? Qu’il reçoit ? Vous voudriez le savoir. Mais je ne peux pas vous les citer, pour la bonne raison que je ne las connais pas... et croyez-moi, c’est mieux ainsi, car si je vous les citais vous ne manqueriez pas de vous attacher aussitôt, et moi avec vous, de prendre part, de prendre partie, et ainsi de lâcher la proie pour l’ombre... ». Cf. *Ibid.*, p.38-39.

¹⁰⁰⁴ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.55-56.

temps sur les autres plans de l'énonciation ? Un examen plus attentif de ces récits « purement littéraires » de l'auteur-femme révèle leur tendance autothématique manifeste, et ceci à trois niveaux de la narration :

➤ Le narrateur

Le narrateur de ces récits n'est nullement une figure neutre, celle d'une personne moyenne. En effet, à partir des années 1970 le narrateur de Nathalie Sarraute est constamment hanté par la crainte de la vieillesse (*Vous les entendez ?*), l'appréhension de la décrépitude mentale (« *disent les imbéciles* ») et l'approche de la mort (« *Ich sterbe* », dans *L'usage de la parole*). Considérons à ce propos *Vous les entendez ?*, texte volontiers présenté comme une étude romancée sur la réception d'un objet artistique : « Dans *Vous les entendez ?* il s'agit des rapports entre des personnes proches à propos d'une œuvre d'art qui tombe, là, comme un pavé et qui fait des ondes. Ce sont des ondes autour de cette œuvre d'art, autour de cette statue, de cette bête précolombienne, que je veux montrer. C'est à partir de là que s'organise tout le livre. »¹⁰⁰⁵ Pourtant, parallèlement à cette problématique explicite du roman, une toute autre histoire s'y raconte aussi en sourdine. Il est en effet tout à fait pertinent pour la lecture de cette œuvre que les divergences d'opinions sur la statue précolombienne, mentionnée ci-dessus, opposent un narrateur vieillissant à ses enfants, et qu'à travers leurs disputes autour de l'animal de pierre, ce soit semble-t-il avant tout sa propre vieillesse que s'efforce d'accepter le protagoniste :

Plus de luttes... A quoi bon ?... Il faut enfin comprendre qu'on a fait son temps, que c'est à eux de jouer...

Il faut se soumettre, se laisser faire... Ne pas se débattre, gigoter quand ils essaient doucement, mais fermement, de vous modeler, vous emmaillotent, vous tournent et vous retournent avec des regards, des gestes d'indulgence, de pitié tendre. Et même il vaut mieux les devancer, se présenter à eux plus ployé que ne vous y contraint le poids des ans, souffler un peu plus... ah ces vieux os, ah ce vieux cœur... Avoir ces coquetteries attendrissantes... Savoir pratiquer cet art.¹⁰⁰⁶

La véhémence presque convulsive avec laquelle le narrateur bataille contre ses enfants en vue de leur imposer cette statuette primitive (qui est d'ailleurs, fait significatif, un héritage ancestral ayant appartenu au grand-père du narrateur récemment et retrouvée dans le grenier parmi des objets délabrés et d'autres reliques familiales) ne saurait être comprise en dehors de l'image menaçante de l'avenir qui hante le personnage principal du récit de Sarraute : « [...] le petit vieux que ses enfants veulent mettre dans une confortable maison de retraite ne doit surtout pas penser... nous, tu sais, ce n'est pas notre intérêt, pour nous, c'est plutôt un sacrifice... tout ce qu'on t'en dit, c'est pour toi, tu sais... il faut te décider, au lieu de te faire du mauvais sang... Il approuve de la tête, sa bouche s'étire en un bon sourire édenté... Je ferai comme vous voudrez. De toute façon bientôt ce sera à vous de décider... ».¹⁰⁰⁷ Ainsi, même les conversations apparemment d'ordre strictement esthétique du protagoniste avec ses enfants ne relèvent plus à proprement parler des réflexions sur l'art, puisque ce ne sont plus les catégories de la beauté ou du goût qui orientent les débats, mais celles de la nouveauté et de la tradition. Il est à ce titre remarquable que les virulentes protestations du narrateur visent principalement deux cibles :

¹⁰⁰⁵ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.111.

¹⁰⁰⁶ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, 1987 (édition initiale 1972), p.105-106.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p.181.

- La première est la nouvelle culture des loisirs et du divertissement qui émerge justement dans les années 1960, c'est-à-dire au moment même de la rédaction du roman :

Est-ce qu'on se permet de vous forcer à suivre avec nous d'un œil pareil à s'y méprendre à un œil de verre les déplacements de la petite boule, tout votre corps secoué par les tressautements des flippers ?... A écouter dans le tintamarre les airs d'une délectable vulgarité diffusés par les juke-boxes ? Vous ne les avez sûrement jamais entendus. A lire des comics ? N'a-t-on pas supporté vos ricanements, vos continuelles provocations, votre mépris de vieillards sclérosés, insensibles, conformistes, ignares ?...¹⁰⁰⁸

Or les attaques contre la culture de la facilité que ce passage met en scène recourent un des leitmotifs majeurs des essais et articles de Nathalie Sarraute depuis sa première prise de position à ce sujet dans « Ce que voient les oiseaux », en janvier 1956. En outre, la réticence à l'égard d'une culture médiatique destinée à la consommation de masse, qui oppose dans ce roman le protagoniste vieillissant à ses enfants, n'est pas sans rappeler les divergences d'opinion entre Nathalie Sarraute, dans sa position d'intellectuelle analysant les phénomènes de son temps, et sa fille Dominique, autre femme de lettres de la famille, qui publie régulièrement des entrefilets sur divers sujets d'actualité, et qui se trouve être, au sein du journal *Le Monde*, l'une des journalistes chargées des rubriques « Télévision » et « Spectacles ».

- Le second objet des désaveux virulents du narrateur est le laxisme et le laisser-faire, qu'il voit comme les principaux excès hérités de mai 1968. De fait, rédigé immédiatement après la fameuse révolution émancipatrice, le roman en porte fortement l'empreinte. Ainsi, une autre ligne de démarcation, un autre désaccord essentiel entre le narrateur antimoderne¹⁰⁰⁹ et les jeunes pousses de sa propre famille tient au refus par le vieil homme d'une liberté d'expression inconditionnelle, défendue au contraire par les jeunes, ainsi qu'à la discipline de perfectionnement que prône le protagoniste sarrautien. En outre, l'affrontement entre ces deux camps porte d'évidentes traces des rhétoriques rivales de la gauche et de la droite lors des événements tumultueux de mai 1968 :

Ecoutez-le, écoutez ces couinements affolés... Toi qui te croyais imbattable, si bien armé... Nous te faisons donc si peur que tu as besoin de te mettre sous la protection des forces de l'ordre, voilà maintenant que tu cries au secours, tu appelles les flics... [...]
- Malgré lui... C'est sorti... sous l'effet, voyez-vous, d'un de ces réflexes conditionnés par des siècles passés du côté des bien-pensants, des protégés, des privilégiés installés parmi leurs trésors, couvant leur magot... Et au premier signe de danger... impossible de s'en empêcher... A moi bonnes gens, braves agents au secours !... On ne va pas tout de même se battre contre ces voyous, nous ne sommes pas seuls, Dieu merci, les gardiens de la paix sont là pour nous défendre... Un bon coup de matraque par-ci par-là leur apprendra, à ces petits chenapans... Il n'y a rien de tel pour vous éclaircir les idées...¹⁰¹⁰

En considérant les choses sous cet angle, il n'est pas étonnant que le narrateur anonyme de Nathalie Sarraute se pense témoin d'une rupture décisive : « Vous n'avez pas par moments l'impression que c'est fini, tout ça... Mort. Un monde mort. Nous sommes les habitants de Pompéi

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p.107.

¹⁰⁰⁹ Le terme d'« antimoderne » est ici à entendre dans le sens de la modernité critique d'elle-même, tel que l'a défini Antoine Compagnon dans le livre qu'il a consacré à ce vaste sujet. Pour plus de détails voir : Antoine Compagnon, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁰¹⁰ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *op.cit.*, p.157-158.

ensevelis sous les cendres. Nous sommes des momies dans leurs sarcophages. Enterrées avec leurs objets familiers... ».¹⁰¹¹ C'est à la lumière de cette césure historique que l'on peut mieux saisir la résonance apocalyptique des dernières lignes du roman, qui semblent annoncer la clôture d'un cycle – cycle de vie individuelle et collective, celle du narrateur et de son siècle :

Leurs rires s'égrènent... Des rires insoucians. Des rires innocents. Des rires pour personne.
Des rires dans le vide. Leurs voix font un bruit confus qui s'affaiblit, s'éloigne...

On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien.¹⁰¹²

Ainsi, paradoxalement, ce roman voué à l'examen d'une problématique esthétique d'ordre intellectuel et spéculatif nous renvoie-t-il en fin de compte à une image autobiographique de l'auteur septuagénaire pris dans ce temps historique qui est de moins en moins le sien.

➤ L'histoire narrée

De même, sur le plan de l'histoire narrée, le principe qui détermine la construction des récits autoréférentiels de Nathalie Sarraute relève en vérité moins de l'analyse des jeux de langage¹⁰¹³, comme le prétend pourtant l'écrivain¹⁰¹⁴, que de l'expérience autobiographique, décisive dans le choix et l'élaboration de ses sujets. Le plus frappant exemple nous en est fourni par les récits (ou les « petits drames », comme les désigne l'auteur) de *L'usage de la parole*. Ce recueil réunit dix textes courts qui se proposent à chaque fois de dévoiler et de déployer tout l'éventail des sens implicites contenus en germe dans une seule phrase de départ, qui sert de titre à la séquence. Le projet se présente ainsi comme une entreprise analytique librement inspirée des jeux de langage de Wittgenstein : « Son point de départ serait, vous vous y attendez, une certaine phrase, des paroles que peut-être comme certains entre vous j'ai entendu prononcer. Si je les choisis, c'est qu'elles me semblent pouvoir... je ne saurais pas encore bien dire pourquoi, j'espère le découvrir... elles me font espérer qu'elles pourront permettre d'inventer un jeu à ma façon, avec ses alternatives, ses péripéties. »¹⁰¹⁵

Pourtant, comme de tels jeux de langage peuvent être appliqués à n'importe quel mot ou un groupe de mots, un principe de choix s'impose. En effet, si l'objectif final de l'écrivain consiste à rendre explicite la multiplicité et l'hétérogénéité des sens latents du mot ou de la phrase, il s'avère très vite que le pouvoir suggestif de la parole n'est pas une constante mais une variable, qui dépend en fait en large part de l'expérience autobiographique singulière de celui qui mène le jeu. Ainsi, s'étant prise à creuser le fond caché de la phrase « Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur », Nathalie

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p.129-130.

¹⁰¹² *Ibid.*, p.185.

¹⁰¹³ La notion de jeu de langage telle que nous l'employons dans ce chapitre est empruntée à la philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein. Sur les jeux de langage voir : Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun* / Préface de Claude Imbert, Paris, Gallimard, 2004 (1933-1935, première édition posthume 1958) ; Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* / Avant-propos et appareil critique d'Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005 (1936-1950, publication posthume 1953).

¹⁰¹⁴ « [...] ce sont les mots, certains mots qui, à eux seuls, nous occupent à ce moment » Cf. Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, *op.cit.*, p.97.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p.121-122.

Sarraute s'interrompt au beau milieu de l'exercice pour constater qu'elle ne parvient pas à traduire pour les autres ses implications redoutables pour elle-même, et que de toute évidence, le choix initial de la phrase a été fait de travers :

Je n'y avais pas fait attention, vous ne me croirez pas, mais je n'avais pas remarqué : « Si tu continues... va préférer... »... obnubilé [remarquons ici ce masculin que la femme-écrivain utilise même en parlant en son nom propre.- A.K.] que j'étais par les seuls mots qui ressortaient « Ton père » « Ta sœur »... je ne voyais qu'eux. J'aurais pu aussi bien, j'aurais dû, comment n'y ai-je pas pensé, je suis si loin de vous parfois, ce qui s'appelle sur une autre planète... j'aurais dû vous proposer : « Tu sais, Armand, ton père ira chercher ta sœur au train du soir. » « Tu sais, Armand, ton père va accompagner ta sœur chez le médecin. » ou bien n'importe quoi où seuls les mots «Ton père. Ta sœur» ressortent... Mais j'ai dans mon inconscience, ma folie, pris cette phrase qui s'était un jour présentée à moi. Elle me paraissait parfaitement satisfaisante...¹⁰¹⁶

En effet, si « dans son inconscience », Nathalie Sarraute choisit cette phrase, c'est parce que « [p]eu de phrases méritent davantage que celle-ci d'être appelées une phrase-clef » (p.50-51), ou plutôt que peu de phrases constituent à ce point une phrase à clef. En effet, si la démonstration de l'auteur échoue ici, c'est parce que dans sa description, elle omet un élément-clef pour l'interprétation : dans ce petit drame, il ne s'agit pas d'une mère de famille ordinaire, mais d'une mère absente de la famille, telle précisément Pauline Chatounowski qui intervient du dehors pour rappeler à Nathalie Tcherniak sa place d'intruse dans la seconde famille du père (« ta sœur » désignerait ainsi la demi-sœur du personnage, fille du second lit de « ton père ») :

Mais alors, comment se fait-il qu'elle, la mère... elle n'était pas là où elle devait se trouver, où on la trouve d'ordinaire, entre son mari, sa fille et son fils. Elle était aussi loin d'eux qu'une étrangère quand, s'adressant à l'enfant, elle a désigné les autres par ces mots : « Ton père » « Ta sœur »... Aurait-elle fui ? Abandonné sa tenue, son rôle de mère ? Mais quelle idée, mais quelle folie...¹⁰¹⁷

De même, le fait d'interpréter cette « phrase-clef » comme une tentative d'injecter un sentiment de culpabilité à l'enfant demeure pour les lecteurs rien d'autre qu'une de ces fictions que dans ses inventions langagières l'auteur projette un peu arbitrairement sur le personnage de la mère. Si ce fragment du récit échoue à faire sens pour les lecteurs, c'est qu'ils voient une outrance dans le présumé sarrautien que la mère puisse dès la naissance de son enfant ne vouer à celui-ci que réprobation. Or, pour Nathalie Sarraute, une telle situation évoque immédiatement les reproches incessants qui ont accompagné toute son enfance, et qui n'ont cessé depuis d'alimenter l'imaginaire de l'écrivain : ce sont en effet les reproches qu'adressait à son mari et à sa fille Pauline Chatounowski, amère d'avoir abandonné sa carrière d'écrivaine, de journaliste et de traductrice pour s'enfermer dans les devoirs de la vie familiale, qui constituent l'arrière-plan opaque de ce récit, la clef manquante qui permettrait aux lecteurs d'en saisir pleinement le sens :

Elle a prononcé des vœux perpétuels, comme celles, peut-être, que leurs parents forçaient autrefois à prendre le voile... Non, elle s'est enfermée ici volontairement... Elle ne peut s'en prendre qu'à elle-même.

Maintenant il n'y a plus rien à faire. Plus moyen de se défroquer. Il ne reste qu'à obéir... Et lui [l'enfant] aussi, qui est là, enfermé avec elle... installé là en face d'elle... lui en qui elle voit se

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p.60.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p.56-57.

refléter sa « vie manquée », lui, l'instrument de son enfermement, de son rétrécissement... lui aussi, il lui faudra apprendre de très bonne heure à se soumettre...¹⁰¹⁸

Ainsi, si le jeu de langage visant à faire ressortir les « flagrants délits » de cette phrase maternelle ne parvient pas à transmettre aux lecteurs ce que Nathalie Sarraute croit être sa vraie signification, c'est que la clef en est purement autobiographique et n'est donnée d'emblée et dans toute sa transparence qu'à l'auteur seule. Pour elle, la mise en scène de cette phrase est d'autant plus cruciale qu'elle lui permet d'opérer un renversement du sentiment de culpabilité dont l'avait accablée Pauline à propos d'une autre phrase-clef tout aussi pénible.¹⁰¹⁹ Cet épisode, raconté dans *Enfance*, se joue autour d'une remarque apparemment anodine de la petite Nathalie « Je trouve qu'elle est plus belle que toi », phrase d'enfant que Pauline Chatounowski s'empresse de transformer en preuve d'un crime hideux, celui de ne pas aimer sa mère :

Elle avait dit : « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. » Et ce sont ces mots qui ressortaient, ce sont eux qui m'occupaient... Un enfant. Un. Un. Oui, un enfant parmi tous les autres, un enfant comme tous les autres enfants. Un vrai enfant empli des sentiments qu'ont tous les enfants, un enfant qui aime sa mère... Quel enfant ne l'aime pas ? Où a-t-on jamais vu ça ? Nulle part. Ce ne serait pas un enfant, ce serait un monstre.¹⁰²⁰

De toute évidence, dans ce jeu de langage autour de « Ton père va préférer ta sœur » Nathalie Sarraute tente de repousser le sentiment de culpabilité, de retourner enfin la situation en renvoyant la faute à la mère. Cette entreprise prend pour point de départ une autre phrase, appartenant cette fois à la mère : « « Ton père » « Ta sœur »... Quels mots, n'est-ce pas? pour s'adresser à son propre enfant. » (p.59). Ainsi, en s'appuyant sur cette autre scène de violence verbale, Nathalie Sarraute rend à Pauline la monnaie de sa pièce et accuse à son tour sa mère de monstruosité :

Mais cela, que seule une mère dénaturée... on n'en voit pas souvent... autour d'elle vous faites cercle... vous vous avancez pour mieux l'observer... c'est intéressant de voir comment un être vil, vulgaire, inculque ses mauvais sentiments à son enfant innocent... « Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur »... Oui, je la vois comme vous, mais je m'en détourne... pas par dégoût... non, même pas... par ennui... qu'ai-je à faire d'elle ?... que d'autres, si ça les amuse, s'occupent de son cas... pour moi elle aurait pu dire et répéter n'importe quoi de plus féroce encore et de plus bas, sans éveiller en moi autre chose que ce dégoût si sain que vous éprouvez, cette satisfaction de ne pas leur ressembler que donne à chacun de nous la contemplation des criminels, des monstres... Mais jamais je n'aurais songé à vous la montrer... Si je me suis permis de solliciter votre attention, c'est qu'il y a eu ces mots plus étranges, plus fascinants à eux seuls que toutes les mères indignes et tous les monstres...¹⁰²¹

Mais pour les lecteurs non initiés aux implications autobiographiques du jeu, ces paroles seules ne parviennent pas à signifier, à rendre *le* sens. Par conséquent, le texte du récit se désagrège en plusieurs fragments courts et incohérents, avant de déboucher sur le constat qu'il vaut mieux en rester là avec ce projet qui ne mène nulle part un lecteur non impliqué personnellement dans l'affaire :

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p.58-59.

¹⁰¹⁹ « « Je trouve qu'elle est plus belle que toi »... [...] maman lâche ma main, ou elle la tient moins fort, elle me regard de son air mécontent et elle me dit : « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. »

Je ne me rappelle comment nous sommes revenues à la maison... peut-être nous taisions-nous ou peut-être même avons-nous continué à parler comme si de rien n'était. J'emportais en moi ce qu'elle y avait déposé... un paquet bien enveloppé... » Cf. Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op.cit.*, p.95.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p.97.

¹⁰²¹ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, *op.cit.*, p.61.

« Non ? vous ne voyez rien... vous avez beau répéter : « Ton père. Ta sœur »... je le répète avec vous... vraiment, ne dirait-on pas que quelque chose... là... « Ton père. Ta sœur » ?... vous devez avoir raison... il n'y a rien... rien qui puisse bouger, s'ouvrir, pas de paroi. »¹⁰²²

➤ La narration

Pour finir, nous relèverons que la forme narrative de ces récits autoréférentiels est elle aussi ambivalente. En effet, chaque chapitre des petits drames de *L'usage de la parole* est invariablement constitué des quatre mêmes parties :

I. L'invitation à une exploration imaginaire d'une scène quotidienne ;

II. La description de cette scène exemplaire qui représente un cas particulier d'une expérience type – par exemple, le récit de la mort de Tchekhov dans une ville d'eaux allemande, qui doit servir d'amorce à des considérations sur la mort elle-même dans « Ich sterbe » ;

III. Les introspections des significations « objectives » inhérentes à la scène exemplaire et surtout à ses mots-clefs – telle est notamment la fonction de « Je meurs », ces derniers mots de Tchekhov qui doivent nous permettre de penser l'expérience de (nous) mourir ;

IV. La conclusion de la narratrice qui reprend directement la parole pour résumer l'importance universelle de son étude de cas : « Ils [les lecteurs] pourront en tout cas ne pas se tromper, tout ce qu'ils apercevront est bien là, en chacun de nous : des cercles qui vont s'élargissant quand lancés de si loin et avec une telle force tombent en nous en nous ébranlent de fond en comble ces mots : Ich sterbe. »¹⁰²³

Mis à part le caractère évident du glissement du particulier au général inhérent à cette manière d'exposer les faits, ce qu'il est important de constater ici, c'est que Nathalie Sarraute n'occupe le premier plan du récit en tant que narratrice que dans ce mince encadrement (les mouvements I et IV de son exposé) où elle s'adresse directement au lecteur pour l'interpeller et l'inviter à entreprendre conjointement l'examen d'un mot ou d'une phrase donnée.¹⁰²⁴ En réalité, le dialogue que feint ainsi d'engager la narratrice ne vise au fond qu'à occulter le soliloque (le plus souvent, autobiographique et personnel) qui prend place entre ces deux bornes de l'encadrement textuel. Ce simulacre de dialogue recouvre pour la narratrice de ces monologues solitaires des enjeux non négligeables :

- Tout d'abord, en entraînant d'emblée ses lecteurs dans une conversation intime, sur le ton de la confiance, la femme-écrivain leur rend impossible une position d'extériorité radicale à l'égard de sa parole, qui s'énonce ainsi dans le cadre d'un échange posé par avance comme respectueux et bienveillant, sinon amical. L'interlocuteur ne peut donc plus être un ennemi ou un adversaire, ni même demeurer étranger au discours auquel il assiste (et même participe, quoique d'une manière passive) : il

¹⁰²² *Ibid.*, p.62.

¹⁰²³ *Ibid.*, p.18.

¹⁰²⁴ Un exemple suggestif nous en est offert par l'appel aux lecteurs à la fin de « Eh bien quoi », un autre de ces récits qui font partie de *L'usage de la parole* : « « Eh bien quoi »... faites-le suivre, si vous le préférez, je vous en laisse le choix... de « c'est un timide, c'est un maniaque, c'est un égoïste, c'est un paresseux, c'est un vaniteux, c'est un, c'est un, c'est un... » seulement n'oubliez pas, ne négligez pas surtout de le faire précéder de « Eh bien quoi »... » Cf. *Ibid.*, p.109.

en vient ainsi à se confondre avec une figure clef du dialogue philosophique, celle de l'Ami¹⁰²⁵ partageant une même quête de vérité, même s'il n'est pas nécessairement en tous points d'accord avec l'orientation prise par ces recherches : « Il est indispensable que celui qui se met à raconter ait la certitude que l'autre qui est là, devant lui, tout prêt à l'écouter, l'autre muni des mêmes sens que les siens, comme lui retirant et secouant son doigt qui vient de toucher une plaque brûlante, frissonnant et se pelotonnant quand il a froid, pleurant, riant de la même façon et pour les mêmes raisons... [...] Ainsi mis en confiance il se met à raconter... ».¹⁰²⁶

- D'autre part, en faisant appel à l'entendement de l'autre (à son expérience et à sa faculté de jugement), en lui demandant de donner raison de son plein gré à ses démonstrations, la narratrice convainc le lecteur de la rationalité communicative de ses propos. Leur valeur de vérité intersubjective est ainsi fondée sur un acte de reconnaissance accordée dans un échange libre¹⁰²⁷ :

Maintenant, si vous avez encore quelques instants à perdre, si tous ces drames ne vous ont pas lassés, permettez-moi de vous convier encore à celui-ci.
Il promet, me semble-t-il, j'espère ne pas me tromper, quelques épisodes ou développements qui ne sont pas tout à fait dépourvus d'intérêt.¹⁰²⁸

Pourtant, force est de constater que chez la femme-écrivain, cet appel à la recherche commune d'une vérité intersubjective, rationnelle et universelle, relève en dernière analyse bien moins d'une aspiration véritable à un dialogue égalitaire que d'une tentative de s'immuniser contre toute contestation éventuelle de son point de vue personnel, dont la reconnaissance ne lui semble pas du tout assurée : « Et moi, qui ai pris tant de précautions, qui ai cru bon de m'entourer d'une double protection, comment m'empêcher, pendant que je vous raconte cette histoire, de vous imaginer par moments m'observant avec cet étrange regard, ce sourire, et vous disant à vous-mêmes : « Eh bien quoi, c'est **un** dingue. »¹⁰²⁹

Sur tous ces plans énonciatifs, les récits autoréférentiels de Nathalie Sarraute laissent ainsi percer les implications autothématiques qui les alimentent. Il est donc somme toute très significatif que dans cette période médiane de leurs carrières littéraires, les femmes-écrivains tendent à choisir les formes romanesques les plus impersonnelles, allant jusqu'à miner les fondations de la notion même de sujet, pour aborder des questions qui demeurent malgré tout éminemment personnelles. Qu'il soit schématique et abstrait dans les romans-fables philosophiques de Simone de Beauvoir, historique et contextuel dans les « romans de recreation du passé » de Marguerite Yourcenar, ramené à un type

¹⁰²⁵ Sur la figure de l'Ami comme personnage et comme condition de possibilité du dialogue philosophique voir : Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

¹⁰²⁶ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole, op.cit.*, p.110-111.

¹⁰²⁷ La légitimité communicative du discours fondée sur la « pragmatique transcendantale » est notamment analysée dans les travaux de Jürgen Habermas et Karl-Otto Appel. Voir à ce sujet : Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987 (édition allemande originale 1981) ; Jürgen Habermas, *Morale et communication : conscience morale et activité communicationnelle* / Introduction par Christian Bouchindhomme, Paris, Cerf, 1986 (édition allemande originale 1983) ; Jürgen Habermas, *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge, Polity Press, 1999 ; Karl-Otto Appel, *Ethique de la discussion*, Paris, Cerf, 1994.

¹⁰²⁸ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole, op.cit.*, p.97.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p.117.

social dans les romans-panoramas, à l'émanation physiologique dans les romans expérimentaux, ou encore au simple support langagier dans les récits autoréférentiels de Nathalie Sarraute, le personnage reste systématiquement voué, dans l'écriture des auteurs-femmes, à perdre sa singularité, son autonomie et mêmes les frontières de son « moi » pour ne devenir rien de moins qu'un modèle intelligible, un outil à penser la condition humaine en général. Pour employer ici une description imagée très juste de Nathalie Sarraute, il s'agit toujours de « personnages bien modelés, reproduits exactement, ne ressemblant à personne d'autre, à personne d'entre nous – c'est très important - séparés de chacun de nous par des cloisons étanches. Tout à l'heure [on] pourra les prendre et les tourner dans la lumière : des cornues, des éprouvettes aux parois épaisses. »¹⁰³⁰

¹⁰³⁰ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.53.

TROISIEME PARTIE

Chapitre 1 :

Les commentaires autobiographiques : à contre-courant de la légende dorée

Les années 1960 marquent, pour nos femmes-écrivains, le moment de la reconnaissance ; les trois auteurs deviennent les figures emblématiques de mouvements qu'elles avaient pour une large part initiés à travers leurs prises de position critiques et leurs œuvres littéraires de l'après-guerre. Aussi l'opinion publique manifeste-t-elle un vif intérêt, non seulement pour leurs activités du moment, mais aussi (et même souvent davantage) pour tout ce qui concerne leur carrière et la chronologie de leur succès. Cet intérêt des lecteurs se traduit par la diffusion ou la parution de plusieurs séries d'entretiens autobiographiques qui restituent leur parcours vers la gloire. Le présent chapitre sera ainsi consacré à l'analyse de ces premières formes revendiquées d'un discours explicitement autobiographique chez nos trois auteurs. En premier lieu, nous nous pencherons sur les apories et les lacunes intrinsèques à ce genre médiatique, qui prétend donner librement la parole à l'interviewé, mais qui dans le même temps définit de façon stricte le cadre de l'énonciation (qu'il s'agisse des sujets abordés, de l'ordre de leur succession ou du contexte de communication dans lequel ils sont présentés), ce qui ne manque pas bien sûr d'orienter et de déterminer, au moins pour une part, le discours de la personne interrogée. Nous nous attacherons ensuite à démontrer quelles stratégies de fuite les femmes-écrivains adoptent face aux contraintes d'un tel dialogue faussé, de façon à s'y dévoiler le moins possible, tout en s'arrangeant pour conserver par ce biais une présence active et bien en vue dans le champ de l'opinion publique : il s'agit notamment de toutes sortes de tentatives de recadrer l'image donnée de soi, d'en évacuer l'intime de façon à faire se confondre l'histoire de la personne avec celle de l'écrivain et de l'œuvre, de ramener le récit de soi à la chronique d'une aventure d'écriture, de rapprocher son image de celle de monsieur (ou madame) Tout-le-monde, ou bien encore d'insister sur le caractère indicible de l'expérience intérieure et l'impossibilité de la décrire. Enfin, nous relèverons comment, parallèlement à ces esquives, les auteurs-femmes commencent à ébaucher un autre type d'écriture de soi, qui leur permet d'entrevoir enfin la

possibilité d'une représentation plus authentique d'elles-mêmes. De ce processus résultent des réflexions sur les enjeux et les risques de l'autobiographie, préparant le terrain pour les autobiographies assumées qui constitueront l'ultime objet de notre analyse.

A. L'intégration dans le canon : cristallisation des images représentatives

Il est dans l'ordre des choses que l'intégration des femmes-écrivains dans le canon de la culture française s'accompagne de la cristallisation de leurs portraits représentatifs, qui donnent d'elles une image simplifiée, schématisée et peu sujette aux variations et changements diachroniques – ce sont là des traits propres à toutes les images d'Epinal.¹⁰³¹ Les écrivains, d'une manière générale, se montrent d'ailleurs largement conscients de cette sédimentation progressive d'une « légende dorée » qui prétend concentrer leur image jusqu'à l'épuiser tout à fait ; si l'on n'y prenait garde, cette représentation condensée, au trait parfois sommaire, mais qui se veut exhaustive, finirait par se substituer, dans la conscience des lecteurs, à l'auteur lui-même et à son œuvre. Aussi nos femmes-auteurs envisagent-elles les cycles d'entretiens, les longues interviews et autres émissions télévisées ou radiodiffusées comme un moyen de remettre en cause ces représentations officielles au moment même où elles commencent à se figer dans l'imaginaire populaire. L'incipit du film *Simone de Beauvoir* pose ainsi explicitement la question des objectifs de ce projet ciné-documentaire, que réalise à la demande de l'écrivain le cercle de ses proches :

CLAUDE LANZMANN : Pourquoi tu l'as fait, ce film ?

SIMONE DE BEAUVOIR : Ça, c'est une question intéressante. On pourrait répondre de manière désagréable, ou de manière plus aimable, on pourrait dire : par vanité, parce que j'ai envie que les gens me connaissent. Or, il y a beaucoup de gens qui ne lisent pas et qui me connaîtront à travers ce film. On pourrait dire, en le disant d'une manière plus aimable, par désir d'être reconnue, parce que, parmi les gens qui me lisent, il y en a beaucoup qui se trompent tout à fait sur mon compte et aussi parmi les gens qui ne m'ont pas lue et qui ont entendu parler de moi. C'était une manière de rectifier. Mais les deux vont ensemble. Vanité et désir... et désir de vérité, disons.¹⁰³²

C'est pourquoi, prenant à rebours les déclarations plus anciennes de nos écrivains, qui mettaient en valeur la dimension de témoignage et la fidélité aux faits véridiques de leur production romanesque, les entretiens autobiographiques insistent, à l'inverse, sur l'imperméabilité de la frontière entre la vie et l'œuvre : « Entre la vie courante et la littérature qui, si je puis dire, monte en épingle des choses à peine visibles, il y a un immense abîme. On ne pourrait pas vivre au milieu de mes livres, ni des

¹⁰³¹ Voir à ce sujet : *L'imagerie populaire, sources et modèles* : 132^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques organisé par le Comité des travaux historiques et scientifiques à Arles en 2007 / Sous la direction d'Annie Duprat, Paris, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010 ; *Imagerie populaire française* / Avec la collaboration de Jean Adhémar, Michèle Hébert, Jean-Paul Seguin, Élise Seguin et al., Milan, Editions Electa, 1977 ; *Popular Prints and Imagery* : proceedings of an international conference in Lund, 5-7 October 2000 / Stockholm, Vitterhets historie och antikitetens akademien, 2001.

¹⁰³² *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan avec la participation de Jean-Paul Sartre, Claude Lanzmann, Jacques-Laurent Bost, Olga Bost, Colette Audry, Andrée Michel, Alice Schwartz, Hélène de Beauvoir, Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1979, p.11.

tropismes. On ne pourrait pas vivre sous le microscope et au ralenti. On deviendrait fou. Il n’y aurait plus de vie sociale ni de communication possibles, ni d’action. »¹⁰³³ Il faut bien comprendre que si ce désir de dissocier le vécu et l’écrit se fait, à ce moment de leur carrière, si insistant dans le discours des auteurs femmes, jusqu’à prendre parfois un tour paroxystique¹⁰³⁴, c’est qu’elles se sentent de plus en plus envahies, submergées, sinon subjuguées (dans le sens archaïque du terme) par de très puissants mythes qui se sont forgés au sein de leurs œuvres. Aussi devient-il vital de délimiter un espace autobiographique dédié, émancipé de toutes les projections littéraires auxquelles il risquerait autrement de servir de support :

Tu vois, ce qui m’arrive dans la vie n’est pas du tout ce qu’on lit dans mes livres. Je me suis souvent trompée sur les autres surtout autrefois. Ainsi quand des gens viennent me voir, il leur arrive de me dire qu’ils sont très intimidés, effrayés parce qu’ils s’imaginent que je ferai attention à chaque mot, à chaque geste et que, quand ils allumeront une cigarette, j’y verrai Dieu sait quels mouvements intérieurs qu’ils n’éprouvent pas et que je leur attribuerai. Cela leur fait peur. Ils ont l’impression que je verrai des choses louches et malsaines en eux. C’est ainsi qu’ils comprennent sûrement ce que j’écris. Alors que je ne vois pas comme cela du tout.¹⁰³⁵

De toute évidence, l’entretien autobiographique constitue une parfaite occasion d’opérer cette distinction : le format de l’interview laisse en effet au journaliste qui conduit la conversation le soin de verbaliser ou d’énoncer les opinions répandues au sujet de l’écrivain, ce qui permet à celui-ci de répliquer aussitôt par une réfutation qui substitue à ces clichés un portrait de l’auteur par lui-même. De fait, dans la plupart des cas l’image d’Épinal, la représentation légendaire de l’écrivain se donne à voir ou à entendre dès la présentation de l’invitée, les différences d’un entretien à l’autre se limitant simplement à la finesse plus ou moins grande avec laquelle est tiré son portrait. Ainsi, par exemple, l’entretien avec Marguerite Yourcenar fait-il suite à la description introductive suivante, révélatrice à bien des égards : « Cette grande dame de la littérature vit dans une île, fait son pain, épluche les légumes, soigne son jardin, et se considère comme la servante des oiseaux. »¹⁰³⁶ De même, lorsqu’elle présente en quelques lignes Simone de Beauvoir aux lecteurs de *France Observateur*, Maria Craipeau étale en toute bonne conscience un véritable concentré des clichés et des images stéréotypées attachées à l’écrivain, confirmant certaines de ces opinions par des impressions visuelles, tout en prenant soin d’infirmier d’autres idées reçues qui restent cependant présentes en creux à travers des tournures négatives :

Assise dans un bar, pendant que Simone de Beauvoir lit mon article de la semaine dernière, je la regarde. Aucune mère bourgeoise n’aurait rien à redire : Mme de Beauvoir a une blouse repassée avec amour ; elle est fraîche comme une rose, son visage est lisse et net, un discret parfum se dégage d’elle, elle est vraiment parfaite. Sa révolte contre sa famille et son milieu, si bien décrite dans les *Mémoires d’une jeune fille rangée* ne s’affiche pas dans des détails vestimentaires. Non, décidément, Simone de Beauvoir n’a pas l’agressivité « amazonienne » à fleur de peau.¹⁰³⁷

¹⁰³³ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.73.

¹⁰³⁴ « Mais comme je te l’ai dit tout à l’heure, ce n’est pas vrai, c’est autre chose, c’est une œuvre de création, ce n’est pas moi. » Cf. *Ibid.*, p.75.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p.75.

¹⁰³⁶ Marguerite Yourcenar, Pierrette Pompon-Bailhanche, « L’art de vivre de Marguerite Yourcenar. Une leçon de sagesse sous un toit de bois », op.cit., p.201.

¹⁰³⁷ Simone de Beauvoir, Maria Craipeau, « Aujourd’hui Julien Sorel serait une femme », op.cit., p.14.

Or, dans l'exercice particulier qu'est l'entretien journalistique, les banalités qui circulent à propos de nos auteurs dans l'imaginaire populaire ne restent pas cantonnées aux courtes remarques introductives, ou aux portraits liminaires, mais imprègnent en fait, en arrière-plan, l'intégralité du questionnaire. La simple énumération de ces questions permet ainsi de dresser un tableau extrêmement suggestif de ces poncifs, et de dégager, en toile de fond de la conversation, un portrait implicite de l'auteur interrogé. C'est ainsi que Marguerite Yourcenar, par exemple, tombe victime de sa réputation d'érudite, à laquelle elle se voit toujours renvoyée : cette situation, ce malentendu même, frappe tout particulièrement le lecteur attentif d'un entretien pour *L'Express* en 1969, où les trois journalistes de l'hebdomadaire pressent l'écrivain de questions qui toutes tournent autour de son image d'intellectuelle austère et sèche, presque janséniste :

Est-ce que vous aimez aussi ne rien faire, vous chauffer au soleil ?
 Oui. Le jardin...
Vous ne vous servez pas tout le temps de votre cerveau ?
 Mais non, il ne faut surtout pas se servir tout le temps de son cerveau.
Comment travaillez-vous ? [...]
Vous n'êtes pas de ces écrivains qui se mettent à leur table à l'heure fixe ?¹⁰³⁸

En effet, bien que l'entretien soit ici conduit à plusieurs voix, c'est en réalité une seule et même stratégie d'interrogation qui est mise en œuvre tout au long de l'entrevue, chaque question d'un interviewer se voyant plus loin reprise, sous forme de variante, par ses deux collègues, de sorte que l'on voit constamment revenir, avec de légères variations, les mêmes opinions stéréotypées. A force de variations répétitives des mêmes questions orientées, ce principe de réitération sur lequel repose la technique d'interview fait ressortir au long de l'entretien toute une gamme de préjugés et d'idées préconçues sur l'auteur, et rend d'autant plus saillante, par contraste, la distance ironique croissante que Marguerite Yourcenar (non sans peut-être une discrète pointe d'agacement) instaure envers ses interlocuteurs à chaque nouvelle réponse. Ainsi, par exemple, l'auteur de romans historiques récuse-t-elle le rôle d'experte en histoire que l'on voudrait avec insistance lui faire endosser :

Pensez-vous que l'histoire ait un sens ?
 Je ne sais pas, je me demande, je regarde. Je voudrais bien le penser, mais j'ai terriblement peur de tomber dans Bossuet et de dire : « Dieu a choisi Cyrus cinq mille ans avant sa naissance. »
Croyez-vous que l'histoire soit contingente ou nécessaire ?
 Demandons-nous plutôt si notre propre vie est contingente ou nécessaire.¹⁰³⁹

De même, l'aura de sagesse stoïcienne dont Marguerite Yourcenar entoure certains de ses personnages finit-elle par déteindre sur l'image de l'auteur elle-même : au fil de sa carrière, il lui arrive ainsi de plus en plus souvent de recevoir des journalistes venus recueillir de sa bouche des recettes de bonheur et de savoir-vivre, l'écrivain incarnant désormais une sorte de maître spirituel aux yeux de ses lecteurs. On peut citer ici, comme exemple caractéristique de cette tendance, l'interview donnée à Françoise Faucher de *Radio-Canada*, où la journaliste soulève surtout des questions de portée morale

¹⁰³⁸ Marguerite Yourcenar, Jean-Louis Ferrier, Christiane Collange, Mattieu Galey, « *L'Express* va plus loin avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.82.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p.87-88.

ou métaphysique, du type : « Le mal existe ? » (p.153), « Pensez-vous [...] que certains sont damnés ? » (p.153), « La liberté pour l'homme, est-ce que ça existe vraiment ? » (p.154), « Quel sens, selon vous, a la mort ? » (p.156), « Et la vieillesse, madame Yourcenar, comment la concevez-vous ? » (p.157), etc. Même les réalités les plus banales, les éléments les plus ordinaires de la vie quotidienne, sont-ils censés revêtir, lorsqu'il s'agit de la romancière auréolée de sagesse qu'est devenue Marguerite Yourcenar, des significations profondes et hermétiques : « Je suppose, madame Yourcenar, que si vous faites vous-même votre cuisine, c'est, bien sûr, parce que c'est meilleur, mais c'est aussi parce qu'il y a là un symbole. Est-ce que je me trompe ? »¹⁰⁴⁰

Par conséquent, si au départ nos auteurs acceptent de se soumettre à l'exercice de ces entretiens autobiographiques dans un objectif bien précis et explicite, celui de pouvoir retravailler et remodeler en prise directe les opinions toutes faites qui circulent à leur sujet parmi les lecteurs, elles doivent vite se rendre à l'évidence et constater l'inanité de leurs efforts en ce sens. Face à la persistance des clichés, elles prennent donc leurs distances par rapport à ce genre de dialogue avec le public : « Je suis même assez choquée quand j'ai affaire à des interviews professionnelles. A la radio, ça arrive toujours que l'interviewer me dit : « Pourquoi aimez-vous le passé ? » Alors je regarde avec des yeux étonnés en me disant : « Comment, est-ce que j'aime le passé ou pas ? »¹⁰⁴¹. En fait, l'échec de ces tentatives de mise au point s'explique principalement par deux particularités constitutives du genre même de l'entretien autobiographique :

a) La valeur représentative de l'interview

Pour commencer, si les femmes-écrivains sont sollicitées pour un entretien, c'est justement en tant que personnages de légende, et c'est sous cet aspect qu'elles intéressent le public des médias : l'image faussée qu'elles cherchent à corriger est donc la raison même de leur invitation à s'exprimer dans le champ médiatique, qui attend d'elles qu'elles endossent une fonction bien précise. Elles sont conviées à parler, en effet, en tant que figures *représentatives* : le rôle qu'on leur assigne consiste à (re)présenter les courants (et les types du discours) dont elles sont à l'origine, les mouvements auxquels elles ont pris part ou qu'elles ont inspirés. C'est ainsi que les journalistes cherchent à rencontrer Simone de Beauvoir en tant que fondatrice du mouvement féministe (auquel, par ailleurs, elle n'adhère pourtant qu'*a posteriori*), Nathalie Sarraute est interrogée comme chef de file des nouveaux romanciers, tandis que Marguerite Yourcenar suscite l'intérêt, au moins en partie, en vertu de son appartenance à l'une de ces anciennes « bonnes familles » plus ou moins déchues, symboles d'une France qui n'a pas survécu à la guerre. Ainsi l'angle d'attaque est-il en fait fixé en amont, bien avant le début de l'entretien : par exemple, quand Alice Schwarzer, une influente journaliste franco-allemande, éditrice d'*EMMA*, un magazine politique féminin, et l'une de fondatrices du MLF,

¹⁰⁴⁰ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.148.

¹⁰⁴¹ Marguerite Yourcenar, Dominique Willems, Hilde Smekens, « L'Entretien de Moritoen », *op.cit.*, p.112.

demande à Simone de Beauvoir de prendre part à une série d'entretiens, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle s'intéresse principalement, sinon exclusivement, à l'auteur du *Deuxième Sexe*. C'est pourquoi les questions abordées au fil des six entretiens successifs enregistrés entre 1972 et 1982 gravitent toutes autour d'un unique centre, comme le suggèrent sans fards les titres qu'Alice Schwarzer donne à chacune de ces interviews : « Je suis féministe », « Nous ne sommes pas à l'abri de toute critique », « *Le Deuxième Sexe* trente ans après », « Ce que je dirais maintenant si je devais récrire mes Mémoires », « Un vote contre ce monde », « Il ne suffit pas d'être femme ». Ainsi, lorsque la biographie et le destin individuel de Simone de Beauvoir sont finalement mis à l'ordre du jour au fil de la quatrième de ces six conversations, il serait déjà vain, dans un contexte général aussi marqué, de vouloir encore tracer le portrait individuel d'une femme singulière, renvoyée ici à son statut de figure symbolique - la fondatrice du mouvement de libération *des femmes*. De fait, les réponses de Simone de Beauvoir attestent de sa pleine conscience des règles d'un jeu auquel elle se plie en toute lucidité : elle accepte de prendre la pose dans le rôle de « fondatrice de discursivité »¹⁰⁴², et ses réponses se conforment strictement aux principes de ce champ discursif du féminisme qu'elle a naguère inspiré, et qui tend désormais à phagocyter son auteur :

A. S. : Dans vos Mémoires, y a-t-il des choses dont vous n'avez pas parlé et que vous diriez si vous deviez aujourd'hui les récrire ?

S. B. : Oui. Je ferais un bilan très franc de ma sexualité. Mais alors, vraiment sincère, et cela d'un point de vue féministe. Aujourd'hui, j'aimerais dire aux femmes comment j'ai vécu ma sexualité, parce que ce n'est pas une question individuelle, mais politique. A l'époque je ne l'ai pas fait parce que je n'avais pas compris la dimension et l'importance de cette question, ni la nécessité de ma franchise individuelle.¹⁰⁴³

A l'évidence, la question de la vérité individuelle ne se pose plus dans le contexte d'un tel dialogue, qui ne se veut pas représentatif d'une singularité personnelle, mais bien d'une expérience féministe exemplaire. Dans un autre registre, il n'est pas rare pour l'écrivain qui se prête à l'exercice de l'interview de se retrouver pris au piège d'un intérêt journalistique d'une toute autre nature, porté sur les trivialités. Pour être plus précis, il est question ici de cette curiosité pour les bizarreries ou les excentricités des personnes célèbres dont Nathalie Sarraute présente une caricature caustique dans *Entre la vie et la mort*, lorsqu'elle révèle, sur un ton satirique, ce que cherchent en réalité les journalistes quand ils prétendent interviewer un écrivain réputé : « Il paraît si innocent, si stupide, il semble ignorer totalement les règles du jeu... ne pas même se douter qu'il doit en pareil cas aller au-devant, répondre à la demande... A-t-il oublié, mais connaît-il seulement le rôle si important des gants, des cannes de Balzac, des pantalons de Baudelaire, de tant de pipes, de gilets brodés, de plastrons, de lampes, de monocles... jusqu'aux hameçons, tenez... ».¹⁰⁴⁴ Cela va donc plus loin que la simple assimilation, déjà en soi

¹⁰⁴² La notion de « fondateur de discursivité » et la problématique de l'appropriation de l'auteur par le discours sont brillamment esquissées dans un article majeur de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, p.789-821.

¹⁰⁴³ Alice Schwarzer, *Entretiens avec Simone de Beauvoir*, Paris, Mercure de France, 2008 (1983 pour l'édition originale allemande, 1984 pour la première édition française), p.85.

¹⁰⁴⁴ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.132.

grossière, de l'écrivain à sa représentation gauchie, stylisée ou tracée à grands traits, telle qu'elle est vulgarisée par le canon scolaire ou littéraire (Baudelaire en éternel dandy ou Victor Hugo en phare de la Nation entrant au Panthéon) : l'écrivain est ici tout bonnement mais fermement invité à se conformer à l'image d'originaux et d'excentriques que l'opinion publique se fait des célébrités. Avec une grande lucidité, Nathalie Sarraute propose, pour déjouer ces manœuvres médiatiques, une stratégie qui consiste à contrer cette attente d'originalité en mettant en avant le commun et l'ordinaire. Pour autant, le succès de cette tactique défensive reste ambivalent : si l'on parvient ainsi effectivement à échapper au regard des curieux, il y a un prix à payer, qui est de vivre dans l'obscurité :

Décidément on a beau chercher, il n'y a rien ici. Rien à découvrir. Rien que de très banal, qu'on trouve partout. Modèle standard. Monsieur-tout-le-monde s'entoure de choses de ce genre. Ils posent un instant les yeux sur une photo placée sur son bureau... sa femme, comme il se doit, et son enfant, qu'il montre fièrement... C'est à se demander devant tant de conformisme, une telle banalité jusque dans le comportement, dans la coupe des cheveux, les vêtements, s'ils n'ont pas commis une erreur, s'ils seront vraiment les premiers à avoir pénétré là où pour être admis plus tard on fera la queue... Ou bien s'ils sont les premiers à se laisser tromper, des nigauds en train de se galvauder...¹⁰⁴⁵

De toute évidence, pour éveiller l'intérêt du public de la presse, de la télévision ou de la radio, il faut savoir jouer des masques ou porter un costume, comme si la personne interviewée devait de son plein gré adopter la silhouette d'un personnage de *commedia dell'arte*. Vu sous cet angle, le genre même de l'« entretien avec une vedette » semble contradictoire avec ce qui est au cœur de l'entreprise autobiographique, à savoir l'ambition de mettre en lumière le singulier.

b) Une exigence d'explication, sinon de justification

En outre, la personne interrogée est *a priori* mise dans la position de devoir répondre du type de discours auquel son nom est désormais attaché, suivant le principe de la « fonction-auteur » foucauldienne. En effet, puisqu'il est supposé être à l'origine d'une certaine pratique discursive et comportementale, l'écrivain doit désormais s'en porter garant, au risque de s'y trouver enfermé. Ainsi, par un effet rétroactif, le discours réclame ses droits sur la vie, ou le vécu, de son auteur : ce qui, aux yeux du public, atteste de la probité d'un auteur et de la validité de ses idées, c'est bien la conformité, la parfaite adéquation qu'il y doit y avoir entre sa vie et son discours, entre ses paroles et ses actes. Par conséquent, l'auteur interviewé passe rapidement du statut du répondant à celui de partie défenderesse contrainte de s'expliquer. Les entretiens autobiographiques deviennent dans ce cas une excellente occasion de mettre à l'épreuve la fidélité de l'auteur à ses idées, notamment en exigeant de lui qu'il éclaire et/ou justifie certains de ses actes ou paroles. C'est bien ce qui arrive, par exemple, à Simone de Beauvoir, littéralement assiégée par les journalistes¹⁰⁴⁶ qui lui demandent de commenter ces mots : « Je mesure avec stupeur à quel point j'ai été flouée », phrase malencontreuse qu'elle avait choisie pour conclure *La Force des choses*. Interrogée par Malka Ribowska, Simone de Beauvoir répond ainsi :

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p.131.

¹⁰⁴⁶ Pour un exemple de ce type d'autojustifications, voir : Simone de Beauvoir, Madeleine Gobeil, « Entretien avec Simone de Beauvoir » dans *Cité libre*, août-septembre 1964, n°15.

J'écrivais cela au lendemain de la guerre d'Algérie, ou même encore pendant. C'est une chose qui m'a beaucoup marquée et m'a fait penser que, justement, la vie n'était pas du tout une belle histoire que j'étais en train de me raconter. Or les gens ont cru que je disais ça par rapport à la vieillesse. Mais ce n'étais pas vrai. Peut-être aussi ma conclusion était-elle mal construite. Il aurait peut-être fallu mettre la vieillesse à d'autres moments et parler du cours du monde qui me trahissait beaucoup plus que le cours du temps que je prévoyais, malgré tout. Je n'étais pas assez stupide pour ne pas le prévoir. Donc, il y a eu ce malentendu et aussi de la malveillance de la part de beaucoup de gens, trop contents – n'ayant les mêmes idées ni sur les questions religieuses, ni sur les questions féministes, ni sur aucune autre question –, de conclure que quand on vivait comme je l'avais fait, on se retrouvait forcément floué.¹⁰⁴⁷

Mais cette mise en demeure de se justifier n'est pas seulement le lot d'une Simone de Beauvoir, dont on pouvait certes légitimement attendre, en tant qu'intellectuelle engagée, qu'elle rende compte de ses gestes et de ses propos : même Marguerite Yourcenar, pourtant désormais citoyenne étrangère, résidant hors du pays depuis une vingtaine d'années, et par ailleurs depuis toujours ostensiblement hostile aux agitations politiques, se trouve mise au pied du mur et sommée d'expliquer son silence durant les événements de mai 1968. En effet, dans la mesure où il s'agissait précisément d'une révolution des mœurs et des modes de pensée qu'elle avait toujours appelée de ses vœux, sa décision de s'abstenir de prendre position semblait remettre en cause toute la doctrine de lutte non violente et de résistance passive qu'elle avait prônée jusque là :

Vous avez participé à des manifestations ?
Non, parce que je ne suis pas assez souvent en France.
Vous étiez là en mai.
C'est vrai, mais je me suis contentée de regarder.
*Et qu'est-ce que vous en avez conclu ?*¹⁰⁴⁸

Qui plus est, indépendamment même des cas extrêmes où l'interrogatoire journalistique prend (ouvertement ou discrètement) une tournure accusatoire ou réprobatrice, le dispositif même de l'entretien plaçant les interviewées devant la nécessité de s'expliquer est par nature bien peu propice à un témoignage authentique. Il va de soi en effet qu'en tant qu'acteurs de l'espace public, les journalistes sont bien plus intéressés par la façade sociale des personnes interrogées que par leur vérité intérieure, subjective, fragmentaire et décousue, vérité toujours en train de se chercher et de se construire, à l'opposé de l'image stable recherchée par la représentation médiatique. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les femmes-écrivains soient rapidement amenées à constater que l'occupation de l'espace médiatique ne saurait seule suffire à leurs efforts pour réaffirmer une vérité personnelle face aux représentations canoniques et schématiques dans lesquelles s'enlise progressivement, à partir des années 1960, leur image publique. D'une façon paradoxale, le film que Josée Dayan consacre à Simone de Beauvoir est précisément issu de la prise de conscience par l'écrivain de ces limitations du champ médiatique : en effet, le projet même du film, vaste chantier initié par Simone de Beauvoir elle-même, naît de la recherche par l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de nouvelles façons de parler de soi directement face au public. L'auteur est ainsi en quête de nouveaux médias qui puissent enfin lui

¹⁰⁴⁷ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁴⁸ Marguerite Yourcenar, Jean-Louis Ferrier, Christiane Collange, Mattieu Galey, « *L'Express* va plus loin avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.80.

permettre de se passer de tout intermédiaire dans la communication avec ses lecteurs, d'influer directement sur l'image que ceux-ci se font d'elle, de façon à leur imposer, par la seule vertu de la présence (physique, concrète) du « soi » authentique sur l'écran, une vision non corrompue : « Je pense qu'il a une certaine présence physique que donne l'image. Il y aura peut-être des gens qui me détesteront encore plus après m'avoir vue, mais il me semble que ce sera une image juste de moi, peut-être haïssable pour les uns et aimable pour les autres. Mais plus juste que celle donnée par la réputation que m'ont faite beaucoup de critiques et de journalistes. Oui, je pense que ça peut donner une idée plus vraie. »¹⁰⁴⁹

Le film, d'ailleurs, montre bien que Simone de Beauvoir n'a pas eu tort de miser sur le potentiel et la force de suggestion de l'image animée pour communiquer au public une vision plus immédiate et plus proche des figures évoquées, à commencer par elle-même. Ne citons, à titre d'exemple, qu'un court dialogue entre Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre qui fait surgir comme à l'improviste, devant le public surpris, une facette presque humoristique des rapports journaliers entre les deux écrivains-philosophes. La spontanéité même de cet échange, qui survient en incise au beau milieu d'une conversation sérieuse portant sur l'Occupation et la Résistance, semble apporter au spectateur une solide garantie de la sincérité des acteurs de la scène et de l'authenticité de l'image ainsi présentée :

S. DE BEAUVOIR, à Sartre : Un jour, vous autres, vous avez carrément jeté un lapin par la fenêtre.

J.-P. SARTRE : Il sentait mauvais, je me souviens.

S. DE BEAUVOIR : J'ai vainement essayé...

J.-L. BOST : Je l'aurais empêché, si j'avais été là.

J.-P. SARTRE : Il puait, Bost !

S. DE BEAUVOIR : Il a jeté le lapin par la fenêtre.¹⁰⁵⁰

Toutefois, l'analyse du film montre que Simone de Beauvoir, peut-être échaudée ou rendue méfiante par de précédents malentendus, ne s'autorise plus à se reposer ingénument sur le seul potentiel du médium visuel. Dans cette nouvelle tentative de nouer un dialogue plus franc, plus authentique avec le public, elle assume désormais le rôle du meneur de jeu. Son dessein, en effet, consiste à réunir autour d'elle tout le cercle de ses intimes et de ses vieux amis afin que chacun d'eux puisse révéler un aspect de son parcours dont il a été un témoin ou un confident privilégié : ainsi, sa sœur Hélène aborde les relations familiales de la « rebelle », Sartre dévoile son rapport à l'écriture, Claude Lanzmann son approche des voyages, Olga Bost sa relation à l'enseignement et à la vocation de pédagogue, Colette Audry évoque sa carrière dans le fonctionnariat de la Troisième République, etc. Il s'agit donc d'enchaîner des fragments, de brèves « incursions thématiques » dans la vie de l'écrivain, pour en dévoiler, témoignage après témoignage, les multiples facettes. Mais dans quel but ? En fait, l'objectif poursuivi se révèle avec la plus grande clarté au tout début de la conversation de Simone de Beauvoir avec Claude Lanzmann, son ancien amant, devenu l'un des plus proches amis du couple, et membre du comité de rédaction des *Temps Modernes*. Ce que recherche tout particulièrement la femme-écrivain dans ce dialogue *public* avec ses *proches*, c'est d'amener ceux-ci à

¹⁰⁴⁹ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, *op. cit.*, p.12.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p.49-50.

faire le récit de leur découverte d'un être bien réel, dans toute son épaisseur et sa vérité humaine et personnelle, derrière la façade sans profondeur du personnage célèbre, façade qui était évidemment leur première perception de la femme-écrivain avant de mieux la connaître et d'intégrer son cercle intime : « J'avais à peu près quarante-quatre ans quand nous nous sommes connus, et nous avons passé plusieurs années très proches l'un de l'autre. J'aimerais bien savoir quel effet je te faisais au début, quand nous nous rencontrions, mettons, aux *Temps Modernes* et que nous n'étions encore pas du tout intimes, et comment cette impression a pu se modifier, pendant ces années. »¹⁰⁵¹

Or, bien vite, Simone de Beauvoir se voit forcée de constater la vanité de son approche. La conversation, en effet, ne tarde pas à s'étioler, l'interlocuteur finissant par refuser de témoigner en raison justement de sa trop grande proximité avec la protagoniste du film, qui provoque chez lui une gêne suffisante pour l'amener à couper court :

S. DE BEAUVOIR : Mais c'est moi qui parle et c'est toi qui dois dire ce que tu...

C. LANZMANN : C'est très difficile parce qu'on est vraiment trop proches, ce n'est pas simple du tout.

S. DE BEAUVOIR : Quand même, tu m'avais dit, quand nous avons évoqué cet entretien, que tu voulais parler non pas tellement à moi que de moi. Tu en avais à dire !

C. LANZMANN : Oui.

S. DE BEAUVOIR : Tu as bien une idée, quand même.

C. LANZMANN : On peut arrêter ?

S. DE BEAUVOIR : On arrête.¹⁰⁵²

Ainsi les femmes-écrivains sont-elles peu à peu amenées à un aveu d'échec, et doivent reconnaître que leurs tentatives d'utiliser les dispositifs médiatiques pour corriger et nuancer les représentations simplistes que l'imaginaire collectif tend à plaquer sur elles ont fait long feu. De toute évidence, quelle que soit la forme que prennent les entretiens autobiographiques (questionnaire préétabli ou échange spontané, interview isolée ou cycle suivi de conversations, parution dans la presse écrite ou diffusion à la radio, émission télévisée commandée par la chaîne ou documentaire produit par un réalisateur indépendant), et quels que soient la place et le rôle que l'on y accorde à l'écrivain (participation active ou passive, fonction d'interviewer ou d'interviewée), ces conversations formelles et médiatisées échouent à transmettre une image de soi authentique, et ce d'autant plus qu'il est nécessaire de démanteler au préalable la représentation canonique et figée de l'écrivain. C'est pourquoi l'attitude des femmes-écrivains face à ces entretiens évolue au fil du temps : si, au tout début, elles y recherchent un échange libre et authentique, plus le temps passe plus elles tentent au contraire d'esquiver, d'esquisser des lignes de fuite, de rétracter tout discours de soi.¹⁰⁵³

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p.12.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p.15.

¹⁰⁵³ Il faut certainement émettre ici une réserve en ce qui concerne certains entretiens confidentiels, enregistrés avec des journalistes qui étaient aussi des amis intimes des écrivains. C'est, par exemple, le cas de la vieille amitié qui liait Nathalie Sarraute et son intervieweuse Simone Benmussa depuis l'époque où une passion commune pour le théâtre les avait réunies autour d'un projet de mise en scène de *Freshwater* de Virginia Woolf. Admiratrice du talent de Sarraute dramaturge, Simone Benmussa monte *Enfance* (par ailleurs, situation presque sans précédent, le spectacle est mis en scène avec la participation de l'auteur elle-même), et plus tard *Pour un oui ou pour un non*. Si les deux spectacles connaissent une répercussion mondiale, c'est sûrement grâce à Simone Benmussa. C'est pourquoi le cycle de huit entretiens

B. Esquives et lignes de fuite

De prime abord, éluder tout discours de soi qui serait trop précis, trop personnel ou trop révélateur peut sembler tâche impossible, et profondément paradoxale, dans le cadre d'entretiens autobiographiques. Toutefois, l'examen de quelques unes des interviews consacrées à la tâche de retracer l'itinéraire des femmes-écrivains nous convaincra sans peine du contraire. En effet, les auteurs-femmes mettent en œuvre tout un éventail de stratégies discursives qui leur permettent d'ébaucher un autoportrait en creux, mais sans trop en dire explicitement. Dans la suite de ce chapitre, nous allons donc examiner quatre procédés récurrents qui rendent possible un *discours centré sur le « moi » du locuteur* qui n'en devient pas pour autant un *discours de soi*. Il s'agit, autrement dit, de laisser entendre une parole non pas autobiographique, mais profondément personnelle de nos auteurs.

a) *L'autobiographie intellectuelle : un « je » qui vit au milieu des textes lus et écrits*

Il nous semble que la première et la plus simple de ces stratégies est celle qui consiste à transformer le récit de sa vie en autoportrait d'artiste. Les femmes-écrivains, en effet, manifestent une nette tendance à limiter la description de leur parcours à sa seule dimension intelligible, en évacuant tout ce qui relève d'une indicible intimité ou de la contingence biographique. Parmi les faits, les idées et les dispositions sensibles dont la combinaison forme la vie humaine dans toute son épaisseur, elles font donc un tri serré pour ne livrer au public, comme histoire de leur vie, que des éléments soigneusement choisis qui relèvent de leur construction intellectuelle bien plus que de leur sensibilité personnelle. Cependant, elles ne s'arrêtent pas à cette première réduction du champ de l'autobiographie, mais pratiquent sur cette matière déjà tamisée un second filtrage, éliminant résolument cette fois tout élément qui peut sembler contingent et donc insignifiant dans la vue d'ensemble.

Toutefois, si l'on jette un regard synoptique, non plus sur chaque autoportrait particulier, mais sur la galerie d'autoreprésentations en évolution que chacun de nos auteurs élabore tout au long de sa vie la frontière entre le « substantiel » et l'« insignifiant » se révèle bien mouvante. En effet, les autoportraits conçus à différentes époques de la carrière des femmes-écrivains nous présentent des images de soi fort différentes, qui laissent toutes deviner les diverses impulsions à l'origine de leur construction/invention. Aussi sera-t-il révélateur de mettre en contraste deux autoportraits de Nathalie Sarraute, que sépare un laps de temps de dix ans. Le premier date du début des années 1960 et se donne à lire, de façon quelque

autobiographiques entre les deux amies de longue date représente une rare exception dans le vaste massif des discours médiatiques tous plus ou moins uniformes de Nathalie Sarraute.

De même, Marguerite Yourcenar fait preuve de beaucoup plus de franchise avec des journalistes qui montrent un intérêt constant à son égard. Ainsi, lors du deuxième ou troisième entretien avec le même interviewer, ses réponses deviennent beaucoup plus détaillées et personnelles. C'est par exemple le cas de la conversation avec Claude Servan-Schreiber sur sa compagne décédée Grace Frick (deuxième interview), ou encore des « Propos et confidences » enregistrés par Jean Faucher, journaliste canadien, qui avec sa femme Françoise donnait régulièrement des nouvelles de Marguerite Yourcenar dans leurs émissions sur *Radio-Canada* (« Propos et confidences » étant déjà la quatrième interview commune).

peu éclatée, dans le discours de présentation rédigé pour une tournée de conférences universitaires à l'étranger, mais aussi dans l'entretien thématique que l'auteur accorde au printemps 1962 à la revue *Tel Quel* dans le cadre d'une série de vignettes sur les écrivains contemporains. Le second portrait, qui présente une image de soi fort différente, est celui que Nathalie Sarraute livre au public à l'ouverture du fameux colloque sur le Nouveau Roman à Cerisy-la-Salle en juillet 1971.

A l'évidence, ces deux débuts de décennie correspondent à des périodes bien distinctes dans l'histoire de la littérature française. Tandis que les années 1960 s'ouvrent sur des polémiques acharnées pour ou contre l'iconoclasme des nouveaux romanciers¹⁰⁵⁴, le début des années 1970 est marqué, au contraire, par la consécration des anciens révolutionnaires, dont le colloque mentionné ci-dessous, sous l'intitulé « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », constitue un jalon important. C'est donc en s'inscrivant, de l'intérieur, dans ces deux horizons divergents que Nathalie Sarraute conçoit ces autoportraits successifs, dont les traits les plus saillants nous semblent aujourd'hui presque diamétralement opposés.

➤ Une vision de soi des années 1960

Il semble évident dès l'abord que l'image revendiquée en 1962 par Nathalie Sarraute est celle de la fondatrice du Nouveau Roman. C'est pourquoi toute tentative de replacer son œuvre dans une autre perspective chronologique et/ou littéraire suscite de sa part des réfutations indignées :

I. Tropismes est paru en 1939, après Le voyage au bout de la nuit et La nausée. Vous sentez-vous plus proche de ces œuvres ou bien de ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman, où l'on vous compte actuellement ?

Si la négation radicale des formes du roman traditionnel, telle qu'elle se manifestait déjà dans *Tropismes*, commencé en 1932 ; si l'absence de sentiments définissables, de personnages, de caractères et de noms propres (ils n'apparaissent jamais dans mes livres qu'au moment où ces actions dramatiques, ces tropismes qui se développent dans les régions encore intactes où se situe pour moi, aujourd'hui, l'authenticité, affleurent au dehors et se figent en lieux communs et en trompe-l'œil) ; si le mélange de scènes imaginaires et de scènes vécues (*Portrait d'un inconnu*, 1948) ; si la reprise sous des angles différents d'une scène identique (*Martereau*, 1953) ; si une certaine façon de traiter le temps dans le roman, de se servir du dialogue, et les positions prises par moi, en 1950, dans *L'Ère du soupçon*, si tout cela n'a rien à voir avec ce qu'on nomme aujourd'hui le nouveau roman, alors je n'ai rien à voir avec lui.¹⁰⁵⁵

Il saute d'emblée aux yeux que Nathalie Sarraute cherche dans sa réponse à repousser ses premières œuvres le plus loin possible dans le passé : aussi pour *Tropismes* indique-t-elle la date du début de la rédaction (1932), et non celle de la parution (1939), ni même celle de l'achèvement du texte (1937) ; *L'Ère du soupçon* est daté par l'essai éponyme (1950), alors que deux des quatre articles du recueil n'ont pourtant été publiés qu'en 1956. Cette tendance à souligner l'ancienneté de ses propres textes pour se poser en précurseur va de pair avec une occultation quelque peu audacieuse des innovations littéraires antérieures, que Sarraute s'enhardit à nier ou à déprécier :

¹⁰⁵⁴ Voir à ce sujet : Jean-Pierre Monnier, *L'Age ingrat du roman*, Neuchâtel, Editions de La Baconnière, 1967 ; *Le « Nouveau Roman » en questions. 4 : situation diachronique* / Textes réunis par Roger-Michel Allemand, Paris – Caen, Lettres modernes, 2002.

¹⁰⁵⁵ Nathalie Sarraute, « Littérature aujourd'hui -II », *op.cit.*, p.48.

Il y avait le roman tout court. Le seul vrai roman. Celui qui avait toujours existé. Et qui avait toujours rendu compte de la réalité. [...]

Sans doute, il y avait eu, dans le premier quart du siècle, des romans qui avaient été écrits dans une forme différente. Les œuvres de Proust et de Joyce étaient écrites dans des formes qui sortaient de l'ordinaire. Mais quelle importance cela pouvait-il avoir ?

On retrouvait dans ces œuvres des personnages « bien vivants ». [...] Quant aux recherches formelles qu'on pouvait y découvrir, elles n'avaient pas beaucoup d'importance. Elles ne savaient pas les bases immuables du roman éternel. C'étaient de simples éruptions passagères sur le visage inaltérable de la littérature. On n'avait pas besoin de s'en préoccuper.¹⁰⁵⁶

Cette double manœuvre, visant d'une part à déloger ses rivaux du panthéon de l'innovation littéraire, et d'autre part à exagérer l'ancienneté et l'antériorité de ses propres œuvres, assure à Nathalie Sarraute une domination exclusive du terrain de l'avant-garde littéraire français. De ce point de vue, il est crucial de noter que les ambitions de Nathalie Sarraute dans cet autoportrait portent plus sur l'affirmation de sa propre position en quelque sorte institutionnelle et conjoncturelle (vis-à-vis d'Alain Robbe-Grillet et surtout de Philippe Sollers) que sur des revendications purement artistiques. En effet, la reconnaissance à laquelle aspire l'auteur de ce discours est plutôt celle d'avoir fondé un nouveau courant littéraire que d'avoir créé une nouvelle langue romanesque. C'est la raison pour laquelle cet autoportrait de Nathalie Sarraute est centré sur le mythe des origines du Nouveau Roman (à la fois en tant que mouvement, groupe et instance littéraire), et non plus sur l'histoire de ses propres rapports avec la littérature et l'écriture :

Quand ces articles [de *L'Ere du soupçon*], et quelques autres, ont paru, réunis en volume, ils ont éveillé l'attention des critiques et aussi celle de jeunes romanciers qui, de leur côté, poursuivaient des recherches hors des chemins battus du « roman traditionnel » (mot qu'on se mit à employer), et qui partageaient mes idées, du moins sur certains points essentiels.

Ainsi a pris naissance un mouvement littéraire qu'on a appelé le « Nouveau Roman ». Il a fait beaucoup de bruit, éveillé beaucoup de polémiques. Ces polémiques se poursuivent encore aujourd'hui.¹⁰⁵⁷

Par conséquent, l'autoportrait en tant que tel cède ici le pas à une sorte de récit explicatif visant à dégager, dans le parcours de la femme-écrivain, les déterminismes qui devaient finalement faire d'elle ce qu'elle est aujourd'hui, c'est à dire une figure phare de l'histoire littéraire. A cette fin, ses souvenirs sont triés, hiérarchisés et alignés selon un axe téléologique unique. Ainsi, par exemple, ses comptes rendus de lectures transforment l'histoire de ses rencontres avec les œuvres d'art en une suite de « révélations », rangées dans l'ordre d'importance, et tout entières tendues vers une conclusion en forme de couronnement logique, qui semble inéluctable du moins aux yeux de l'auteur. Pour s'en convaincre, il suffit de reprendre ici les phrases d'ouverture de cinq passages consécutifs tirés de cette autobiographie intellectuelle de Nathalie Sarraute :

On pourrait imaginer que mon expérience présente me fait jeter, à mon insu, sur le passé un regard qui le transforme. Mais je ne le pense pas.

Je me souviens que la lecture de *Madame Bovary*, par exemple, m'avait révélé une substance nouvelle [...]

Dostoïevski avait révélé des domaines immenses, jusqu'à lui inexplorés. [...]

Enfin, comme je vous le disais, il y a eu l'œuvre de Proust et celle de Joyce, que j'ai lues vers 1924, qui révélaient pour la première fois [...]

Cette énorme masse mouvante devait attirer sur elle, me semblait-il, toute l'attention du lecteur.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁶ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1664-1665.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p.1669.

Il est manifeste que la logique de la démonstration prend ici le relais du récit rétrospectif (et introspectif) retraçant les méandres de la constitution du « moi » de l'auteur. Aussi assez vite le « je » de l'autoportraitiste devient-il impraticable dans le contexte de ces autobiographies intellectuelles : « Il me semblait - et aussi à quelques amis dont aucun n'était écrivain, mais c'étaient de ces lecteurs passionnés et intransigeants qui, eux aussi, font vivre la littérature - il nous semblait que tout devait être bouleversé. »¹⁰⁵⁹ La place du « je » disparu ou éludé est à présent occupée par un déterminisme supra-individuel (une sorte de version moderne de la prédestination : « tout devait être bouleversé », « devait attirer », etc.) qui éclaire le devenir-écrivain de l'auteur-femme.

➤ Un nouvel autoportrait dix ans plus tard

Etrangement, dix années plus tard, dans « Ce que je cherche à faire », discours prononcé devant les auditeurs du colloque de Cerisy-la-Salle, l'image de soi revendiquée par Nathalie Sarraute se déploie dans une direction quasiment opposée. Alors que l'autoreprésentation des années 1960 était nettement marquée par une volonté d'identification à la corporation des écrivains, et par le souci d'être inscrite en bonne et due place dans les annales officielles de la littérature française (l'identité individuelle de l'écrivain se définissant alors par son appartenance au Nouveau Roman), à partir des années 1970 Nathalie Sarraute met au contraire l'accent sur l'irréductible singularité de son parcours :

Tout d'abord, il faut que je vous avoue que j'ai beaucoup hésité à participer à ce colloque. Sans l'aimable insistance de Jean Ricardou je crois que je ne m'y serais jamais décidée.

Si j'ai tant hésité, c'est que je savais que je me trouverais ici de nouveau, comme je l'ai été si souvent au cours de ma vie, dans une situation assez singulière. Dans un certain isolement dont d'ailleurs je ne me plains pas - il m'a probablement été nécessaire - mais enfin il n'est pas assez agréable pour que j'aie délibérément le chercher. [...]

Ce qui me rapproche des écrivains qui appartiennent à ce qu'on a appelé le Nouveau Roman c'est, vous le savez, l'emploi de certaines formes. Des formes que j'ai été amenée à élaborer il y a bien longtemps. Il y aura bientôt quarante ans. (C'est une antériorité que personne, je pense, ne pourra m'envier et dont je me passerais volontiers.) Des formes qui diffèrent de celles du roman traditionnel - un mot que d'ailleurs on n'employait pas, ce mot choquait, quand j'ai commencé à écrire et à réfléchir sur l'art du roman.¹⁰⁶⁰

On remarque immédiatement l'extrême individualisme de ce « je », dont l'apparition divise tout bonnement en deux (l'avant et l'après) l'histoire du roman : le roman ne sera plus jamais le même après que « j'ai commencé à écrire et à réfléchir sur l'art du roman. » Le caractère outrancier de cette affirmation trahit la revendication qui manifestement la sous-tend : il s'agit en effet de s'arracher aux pratiques communes, de délimiter à toute force un espace personnel dans des circonstances où l'innovation romanesque est devenue banale (« [I]a plupart de ces formes sont aujourd'hui très répandues, constamment employées. »¹⁰⁶¹). L'insistance sur le caractère essentiellement solitaire de son parcours d'écrivain est d'autant plus frappante que pour accomplir cette rupture, Nathalie Sarraute se montre prête à abandonner ce qui constituait auparavant le titre honorifique dont elle se montrait le plus fière, à savoir son rôle de

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p.1666-1667.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p.1667.

¹⁰⁶⁰ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire » dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. II. Pratiques, op. cit.*, p.25-26.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p.26.

précurseur en matière des découvertes formelles, cette antériorité naguère instamment revendiquée (« une antériorité [...] dont je me passerais volontiers »). Plutôt que de l'« isolement » qu'évoque Nathalie Sarraute, cette insistance témoigne donc, en réalité, de la quête d'une position distincte, à l'écart des tendances magistrales, des mouvements dominants et des modes littéraires.

Les raisons profondes de ce revirement sont claires. Tandis qu'il fallait encore, dans les années 1950-1960, se consacrer à consolider la base commune à tous les « nouveaux romanciers » afin de faire front face aux attaques critiques, l'entente unanime qui règne à Cerisy au début des années 1970 est devenue pour Nathalie Sarraute une menace, qui lui laisse craindre la perte de l'identité personnelle, éclipsée sinon absorbée par l'image irénique d'une corporation solidaire. L'écrivain cherche donc désormais à creuser et accentuer les divergences : « Des différences très importantes apparaissent, de plus en plus, également dans nos convictions. Et si je me vois obligée d'évoquer ces divergences, ce n'est pas, croyez-le, pour entamer ici une quelconque polémique, mais parce qu'il ne m'est pas possible de les passer sous silence sans fausser, sans dénaturer tout ce qui constitue pour moi le fondement et fait pour moi tout l'intérêt de mon travail. »¹⁰⁶² Il y a assurément, dans cette altérité soulignée, quelque chose d'un refus d'être enfermée dans une forme canonique morte (que ce soit celle du Nouveau Roman ou une autre), mais également d'un désir de se prémunir contre l'éventualité de toute définition essentialiste :

L'idéal serait de briser chaque signification, dès qu'elle se forme, en accolant aux mots, aux phrases, des mots et des phrases ayant des significations sans rapport avec les précédentes, pour arriver à ne rien dire, à ne rien montrer, que le pur langage se suffisant à lui-même. Mais je crois que ce serait peine perdue. Car le lecteur, quoi qu'on fasse, fabrique du sens à partir du langage. Et, s'il en est empêché, il abandonne la lecture. Le livre lui tombe des mains. Donc il n'y a pas à en sortir. Il faut s'y résigner : le langage, quoi qu'on fasse, signifie.¹⁰⁶³

Or, face à cette impossibilité fondamentale de ne pas être interprétée, de ne pas composer à son corps défendant un personnage aux yeux d'autrui, puisque le lecteur ne peut s'empêcher de fabriquer du sens pour remplir tout signifiant, l'autoportrait pour la femme-écrivain ne peut être conçu que comme une image détournée, un contour vide de centre. C'est ainsi qu'en dépit de leurs différences fondamentales et de leurs desseins divergents, les deux temps de l'autobiographie intellectuelle de Nathalie Sarraute ont en commun un même désir, une même ambition de rendre insaisissable le sujet qui s'y décrit. Qu'il soit manifestement affirmatif et cataphatique, dans le premier cas (construit sur le modèle : « je suis [catégorie générique] qui [énumération des attributs constitutifs] »), ou qu'il se fasse négatif et exclusivement apophatique dans le second texte (« je ne suis pas ça, ni ça, ni ça »), l'autoportrait de l'écrivain repose sur une esquive, une abstention : il s'agit d'éviter d'examiner de trop près la subjectivité de l'auteur, en lui substituant tantôt une identité toute faite (celle de la nouvelle romancière *par excellence*), tantôt la fuite en avant vers une spécificité radicale, mais ineffable (l'auteur se place dans une position de perpétuel décalage par rapport aux autres, à tous les autres).

¹⁰⁶² *Ibid.*, p.26-27.

¹⁰⁶³ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1695.

Néanmoins, ce glissement de la revendication d'une identité corporatiste à l'affirmation d'une singularité demeure particulièrement révélateur de l'évolution des représentations de soi des auteurs-femmes à partir du moment, dans les années 1960, où elles sont progressivement incorporées au canon de la culture française.

b) La femme invisible : un « je » qui n'existe pas

Un des plus efficaces moyens de désamorcer la légende consiste à détourner l'essence de l'image elle-même, à la rendre floue, imprécise et donc inopérante par nature. D'un geste iconoclaste, les femmes-écrivains choisissent donc d'insister sur l'impossibilité de décrire véritablement l'être humain. Aussi se prennent-elles à détruire, à miner de façon systématique chaque élément de l'état civil sur la base duquel on pourrait croire possible la production d'un aperçu objectif et vérifiable de l'individu :

➤ Le sexe et l'âge

Ainsi, les femmes de lettres n'ont pas de sexe ni d'âge, ce que Nathalie Sarraute prétend avec une intransigeance absolue dans l'entretien qu'elle accorde à Simone Benmussa : « *S. B. : Tu m'as souvent dit que tu te sentais neutre, ni homme ni femme. - N. S. : Rien, ni vieux, ni jeune. Cela vous donne une grande liberté.* »¹⁰⁶⁴ De même, l'âge ne constitue pas pour Marguerite Yourcenar une donnée physique objectivable. Et si son interlocutrice essaie malgré tout de suggérer l'existence de certaines contraintes biologiques liées au vieillissement, Marguerite Yourcenar s'empresse de les nier ou tout au moins d'en minorer le rôle :

J'ai, bien entendu, l'âge auquel je suis arrivée, mais je dois avouer avoir eu déjà, assez jeune, le sentiment de certaines difficultés physiques, une certaine fatigue, enfin, le fait qu'il faut prendre certaines précautions vis-à-vis de son propre corps lorsqu'il s'agit d'une action, d'un effort, de je ne sais quoi. Mais ça, ce n'est pas nécessairement la vieillesse : on pourrait l'avoir eu à trente ans. Mais pour le reste, je vous avoue que je ne sais pas du tout si j'ai soixante-dix ans, cinquante ou vingt ou quatre, avec une préférence pour quatre. J'ai très souvent l'impression d'avoir quatre ans.¹⁰⁶⁵

➤ Les origines

Tandis que l'autobiographie classique commence toujours par évoquer la généalogie de son auteur, les femmes-écrivains subvertissent volontiers ce *topos*. Elles semblent en effet ne décrire leur lignée familiale que pour mieux démentir la notion même d'hérédité :

Mais quand on regarde de très près, quand on dépasse cette image généalogique conventionnelle, on arrive à autre chose, qui est presque le vertige. Enfin, réfléchissons : nous avons quatre grands-parents. Ne prenons pour le moment que la lignée maternelle, puisque c'est de la lignée maternelle qu'on s'occupe dans *Souvenirs pieux*. Il y a donc deux grands-parents belges, Arthur et Mathilde. C'est encore reconnaissable, enfin on peut encore se demander si on ressemble à Arthur, ou si on ressemble à Mathilde, ou si on les aurait aimés, ou respectés, ou détestés. À la seconde génération, ou plutôt à la troisième en partant de moi, il y a huit personnes. Il y en a seize au niveau de l'époque impériale, si vous voulez, ou même de la séparation de la Belgique avec la Hollande. [...] On arrive à un million à l'époque... mettons, de Charlemagne. Et au fond nous ne savons pas de laquelle de ces personnes nous héritons quelque chose. Nous sommes des légataires universels, nous héritons de tout le monde. Et

¹⁰⁶⁴ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.78.

¹⁰⁶⁵ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », op.cit., p.157-158.

toutes les prétentions qu'on pourrait avoir deviennent naïves en présence du fait que c'est du pays tout entier qu'on hérite.¹⁰⁶⁶

A cet égard, le positionnement de Simone de Beauvoir est plus spectaculaire encore. En bonne intellectuelle marxiste, elle voit en effet dans la loi du déterminisme social une vérité absolue pour les autres, mais semble y faire une exception pour son propre cas. C'est donc seulement dans sa propre autobiographie qu'on voit le « moi » s'ouvrir à l'infini et se rendre ainsi complètement insaisissable :

Comme l'univers d'Einstein, il est à la fois illimité et fini. Illimité : à travers le temps et l'espace, il s'échappe jusqu'aux origines du monde et jusqu'à ses confins. Je résume en moi l'héritage terrestre et l'état de l'univers en cet instant. Tout bon biographe sait que pour faire connaître son héros il doit d'abord évoquer l'époque, la civilisation, la société à laquelle celui-ci appartient - et aussi remonter aussi loin qu'il le peut la chaîne de ses ascendants. La somme de ces informations est néanmoins infime si on la confronte à l'inépuisable multiplicité des relations que chaque élément d'une existence soutient avec le Tout.¹⁰⁶⁷

Ainsi déliées des legs du passé familial, ces Jeanne-sans-terre se découvrent libres de faire alliance avec l'humanité entière.

➤ Le domicile

La prédilection affichée pour les voyages vise à créer l'image d'une citoyenne du monde, affranchie du lieu de son origine et émancipée des attaches à un pays, à une culture ou à une nation donnée, et à revendiquer une implication, un engagement et une responsabilité universels. Mais cette image mouvante de la femme en perpétuel déplacement permet aussi de toucher un enjeu encore plus fondamental : c'est que la façon dont sont présentées les données géographiques relèvent moins de la juxtaposition de différents lieux visités ou habités par elle que de la superposition des vues, créant une image composite, idéale mais irréaliste. Cette déréalisation des lieux traversés est aussi une délocalisation, par laquelle ils perdent non seulement leurs coordonnées géographiques précises, mais jusqu'à leurs traits particuliers et reconnaissables. Par conséquent, la femme-écrivain qui passe en ces lieux devenus évanescents ne peut plus elle-même être située nulle part. Les contours de son image se dissolvent en même temps que ceux des villes ou des pays qu'elle traverse, comme si sa capacité de surimpression mentale des lieux lui donnait en quelque sorte un don d'ubiquité, et la transformait en pure conscience flottant au dessus de la terre ferme :

On a à la fois le sentiment de n'appartenir à aucun lieu et à presque tous.

Vous avez beaucoup voyagé ?

Oui, et un pays qu'on aime, un paysage qu'on aime immédiatement vous en rappelle un autre. On a l'impression d'être dans les deux à la fois. [...] Eh bien, hier soir, nous étions au bord de la mer qui était un peu rose. Cela m'a fait penser à d'autres paysages maritimes. Ce qui ne m'empêchait pas du tout de jouir de celui-ci, au contraire. Une espèce d'ubiquité !¹⁰⁶⁸

➤ Le métier

Les professions incertaines exercées par les femmes-écrivains semblent ne jamais pouvoir être immatriculées au registre des métiers : « Je remplissais les fonctions d'un professeur de philosophie, je

¹⁰⁶⁶ Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.171-172.

¹⁰⁶⁷ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 2006 (édition originale 1972), p.12.

¹⁰⁶⁸ Marguerite Yourcenar, Pierrette Pompon-Bailhanche, « L'art de vivre de Marguerite Yourcenar. Une leçon de sagesse sous un toit de bois », *op.cit.*, p.202-203.

n'en étais pas un. Je n'étais pas même cette adulte que les autres voyaient : je vivais une aventure individuelle à laquelle aucune catégorie ne s'appliquait pour de bon. »¹⁰⁶⁹

➤ Les traits physiques

Pour finir sur un point majeur, c'est surtout la perception de son corps et la description de son apparence qui mettent à nu la recherche d'invisibilité à laquelle aspire l'écrivain-femme : « Il m'est arrivé de me heurter dans un lavabo à une bonne femme... et je me suis dit : « Mais c'est moi ! Comment est-ce possible ! » Tout d'un coup dans une glace comme ça, une porte qui avait un miroir. Je ne peux pas le croire, mais c'est moi. Je ne me suis pas reconnue. Non, je ne me vois pas. »¹⁰⁷⁰

La visée d'un tel raisonnement est claire. Traquer la personne réelle au cours d'une interview devient un exercice parfaitement vain lorsque la personne interrogée n'existe pas en tant que telle, qu'elle s'est en fait déréalisée en se dépouillant de toute donnée objectivable au point de ne plus savoir ce qui lui correspond :

Je me sens mal quand, tout d'un coup, on me montre une admiration ou on me fait une critique qui s'adressent à un personnage que j'ignore, quand on manifeste une affection ou une hostilité qui s'adressent à ce vide que je suis. J'ai envie de me retourner pour voir à qui ils s'adressent. Ils me voient d'une certaine manière qui ne me correspond pas et je ne sais pas ce qui me correspond.¹⁰⁷¹

La même stratégie est d'ailleurs employée par l'auteur-femme pour parler publiquement de ses œuvres, qu'il faut là aussi dépouiller de toute particularité définissable et descriptible qui pourrait être objectivée ou essentialisée. Le rejet de tout attribut assigné à son œuvre et partant de tout classement de celle-ci se donne ainsi à voir de la façon la plus manifeste chez Marguerite Yourcenar à travers son désaveu du roman historique, qu'elle refuse absolument de reconnaître comme un genre à part : « [...] je vous avoue que le thème, le nom même de roman historique me gêne, parce qu'en somme je ne trouve pas mettons cinq romans que je puisse classer l'un à côté de l'autre dans l'histoire de la littérature et dire : voilà en quoi consiste le roman historique. Je n'arrive pas à isoler le roman historique ».¹⁰⁷² Cette localisation de l'écriture des femmes-écrivains au-delà des catégories et des typologies littéraires cherche à prévenir toute tentative de commentaire critique : les textes doivent être lus et contemplés davantage qu'interprétés ou comparés à d'autres réalisations similaires.

En outre, le rejet de tout discours extérieur portant sur *leur* for intérieur est sans réserve : « Mais moi, j'ai l'impression, que là où je suis, il y a comme une place vide. Je ne peux jamais imaginer que, quand je quitte des gens, ils parlent de moi. Que je sois un sujet de conversation m'est impensable. Cela me donne beaucoup de liberté. »¹⁰⁷³ Paradoxalement, les femmes-écrivains semblent utiliser les entretiens autobiographiques avec des journalistes comme une occasion de prouver cette position en avançant deux arguments principaux :

¹⁰⁶⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.394.

¹⁰⁷⁰ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.104.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p.79.

¹⁰⁷² Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar », op.cit., p.161.

¹⁰⁷³ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.78.

1) En premier lieu, elles mettent l'accent sur la multiplicité des facettes de l'individu, sur sa nature versatile et sur le caractère fortuit et contradictoire de ses manifestations, qui vouent d'avance à l'échec tout effort de caractérisation essentialiste ou réductionniste :

Il y a toujours une multitude en nous, puisque nous sommes si nombreux... et qui souffle. Dès que je dis « je », j'ai l'impression de ne jamais parler de moi, ou très rarement. Je ne dis jamais comment je suis parce que ce serait faux. Si une pensée arrivait comme : « je suis généreuse », tout de suite : « Comment généreuse ? Généreuse quand tu as refusé de l'argent, le type avait la main tendue, tu avais la flemme d'ouvrir ton porte-monnaie et pire que ça encore ! » « Non, je suis très large. » « Large ? » ou au contraire : « Je suis radin. » « Radin ? Comment ? Moi, radin ? Personne n'aurait donné une somme pareille, comme ça, je l'ai donnée d'un coup. » La multitude s'agite immédiatement : « Mais qu'est-ce que tu racontes ! Qu'est-ce que tu vas leur dire ? »¹⁰⁷⁴

2) D'autre part, la notion même de « personne » est mise en doute en tant que ce concept résulterait d'une fausse dichotomie entre l'intériorité et l'extériorité, le « moi » et le monde :

En effet, je ne crois pas à la personne en tant qu'entité. Je ne suis pas du tout sûr qu'elle existe. Je crois à des confluences de courants, des vibrations si vous voulez, qui constituent un être. Mais celui-ci se défait et se refait continuellement. C'est le point de vue d'un grand nombre de penseurs orientaux ; et celui de Proust, qui était bouddhiste sans le savoir. Le « moi » est une commodité grammaticale, philosophique, psychologique. Mais quand on y pense un peu sérieusement, de quel « moi » s'agit-il ?¹⁰⁷⁵

En effet, si le rejet de la forclusion du « moi », de sa restriction à des frontières définies, est puissamment appuyé, c'est que ce refus permet de désavouer la vision qui fait de l'homme une entité qualifiable, imperméable au monde, et porteuse d'une identité fixe. Tandis que des frontières poreuses entre l'intérieur et l'extérieur préservent au contraire le sujet de l'enfermement dans des limites précises. Rien d'étonnant ainsi à ce Nathalie Sarraute, lorsque Simone Benmussa, confrontée à cette expansion ou cette fuite du « je » dans le monde, essaye de l'appréhender plus fermement, rejette la possibilité même d'une mise entre parenthèses de la réalité environnante, et défend la volatilité d'un « moi » qui à chaque instant s'évade en dehors de ses confins :

S. B. : *Comment te sens-tu dans la solitude ?*

N. S. : Je n'éprouve pas de sentiment qui s'appelle « solitude ». Cela dépend à qui ou à quoi je pense et je suis dedans entièrement.¹⁰⁷⁶

C'est justement cette volonté d'évasion hors des confins de l'identité fixe qui fait apprécier à la femme-écrivain la position d'actrice, d'oratrice ou de conférencière. Monter sur les planches ou monter en chaire lui permettent en effet de perdre sa propre consistance pour devenir un simple intermédiaire, canal de transmission et simple support de parole prononcée :

C'est pour cette raison que j'aime beaucoup faire des conférences aux étudiants. Je ne suis pas intimidée. J'ai toujours l'impression que ce que nous échangeons, ce que nous disons entre nous les intéresse comme cela m'intéresse moi-même. Ils sont contents d'être là et de parler avec moi, plus exactement de parler de ça, parce que moi-même je disparaissais complètement. Je ne me vois pas sur une estrade et je ne vois absolument pas comment ils me voient. Je ne m'en occupe pas.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p.86.

¹⁰⁷⁵ Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », *op.cit.*, p.181.

¹⁰⁷⁶ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.85.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p.72.

Paradoxe intéressant, et bien révélateur des stratégies que mettent en œuvre dans leurs commentaires autobiographiques les auteurs-femmes : c'est dans la pleine lumière de la scène qu'on se fait le plus aisément invisible.

c) Le mimétisme cryptique : un « je » comme tout le monde

Une autre manière de se rendre invisible consiste à simuler la parfaite adéquation au cas général, à la situation du commun des mortels. Voilà qui est manifeste, entre autres, dans les réparties que Nathalie Sarraute, non sans un soupçon de colère, laisse jaillir dès que son interlocuteur effleure la question de sa sensibilité « hors du commun ». L'écrivain, en effet, souligne à la première occasion que, contrairement à ce que l'on pourrait croire à la lecture de ses romans, elle possède une sensibilité très ordinaire, peut-être même légèrement inférieure à la moyenne : « Je vais te dire tout de suite : je crois que dans la vie réelle, telle que je la vis en tout cas, j'ai moins de tropismes que les gens n'en ont habituellement. »¹⁰⁷⁸ Il n'est donc pas surprenant que pour convaincre son auditoire du caractère tout à fait ordinaire de son cas, la personnalité de marque ait besoin de mettre l'accent sur ses faiblesses et fautes, afin de contrebalancer les dons et vertus peu ordinaires dont son talent témoigne. Il convient ainsi de s'accuser soi-même, dans une autocritique censée se montrer garante de la sincérité de cet effacement de la personne célèbre. Et comme les allégations seules ne suffisent pas, il faut multiplier les exemples concrets pour prouver le bien-fondé de ces déclarations :

J'ai des lâchetés et comment ! [...] J'avais publié déjà deux livres et j'ai rencontré quelqu'un qui avait une façon grossière de parler, un mépris total pour ce que j'écrivais, une femme médecin, et je me rappelle que j'avais porté un jugement sur, je ne sais plus quel bouquin, de Gide je crois, et elle avait dit : « Pff ! Si c'est vous qui le dites ! » Or, j'avais déjà publié des livres. Il faut le faire ! Cela m'avait amusée. Je suis resté en bonnes relations avec elle.¹⁰⁷⁹

De fait, les représentations de soi des femmes-écrivains témoignent d'une grande plasticité, d'une adresse étonnante en matière de transformations mimétiques. Ainsi, par exemple, un fait autobiographique se voit-il souvent assorti dans leur discours de commentaires qui le rapportent immédiatement à l'expérience commune à tous ceux qui ont le même âge, sexe, métier, pays d'origine, ou n'importe quel autre critère générique. Aussi la singularité se retire-t-elle dans l'ombre de la typicité, et le lecteur/spectateur trouve-t-il dans l'interview de la femme-écrivain non plus une représentation autobiographique, mais le récit d'une expérience commune. L'esquive de Marguerite Yourcenar, interrogée sur péchés de *sa* jeunesse, est un exemple transparent de cette stratégie de fuite dans le champ du commun et du général :

Pas de grands émois ?

Bien sûr, toutes espèces de grands émois. Mais ce n'est pas mon axe principal. Je ne sais pas du tout, je ne suis pas assez renseignée pour savoir si ce n'est pas très commun chez les gens qui sont destinés à devenir des artistes ou des écrivains ou peut-être des philosophes, s'il n'y a

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p.71.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p.75.

pas une espèce de passivité qui leur fait accepter les circonstances telles qu'elles sont et en tirer parti telles qu'elles sont [...].¹⁰⁸⁰

Cette stratégie d'imitation défensive atteint son sommet dans les moments où l'image se soi se construit à travers une adaptation immédiate et réflexive à l'interlocuteur du moment, comme si on faisait simplement miroir à ce dernier : la matière autobiographique fait ainsi preuve, dans certaines interviews, de la plasticité d'une cire que l'on modèlerait dans l'instant même, au fil des détours de la conversation. Il suffit à cet égard de se remémorer les modifications successives que subit l'image de Simone de Beauvoir tout au long du film que lui consacre Josée Dayan : tour à tour voyageuse passionnée avec Claude Lanzmann, écrivain par vocation avec Sartre, militante de gauche avec Colette Audry, etc. Les plus intéressantes manipulations se déroulent toutefois à l'intérieur de chacune de ces vignettes. Considérons, par exemple, le passage où Simone de Beauvoir est interrogée par Sartre. En présence de cet interlocuteur qui représente à ses yeux l'étalon et le type même de l'écrivain-né, elle aligne aussitôt le récit de son propre passé sur celui de son compagnon. En un clin d'œil, la littérature devient, pour elle aussi, une passion centrale cultivée depuis la plus tendre enfance :

JEAN-PAUL SARTRE : Je voudrais que vous m'expliquiez ce qu'a été, pour vous, votre activité littéraire. J'aimerais bien que l'on regarde cela dès l'enfance. Vous avez écrit à quel âge ?

S. DE BEAUVOIR : Un peu comme vous, j'étais toute petite, j'avais sept, huit ans. J'aimais énormément lire, et alors cela m'amusaient d'imiter les livres que je lisais. Par exemple, j'avais écrit une certaine *Famille Cornichon* qui imitait *La Famille Fenouillard*. Très gentiment, mes parents l'avait fait relier comme un véritable livre. Une tante avait tout recopié. J'avais aussi écrit *Les Malheurs de Marguerite*, un drame inspiré par la guerre, et beaucoup d'autres sottises. Je me suis arrêtée vers dix, onze ans, et je n'ai recommencée à écrire d'une manière que je voulais plus sérieuse, mais qui était assez lamentable, que vers vingt ans.¹⁰⁸¹

Or cette vision qui attache soudainement de l'importance aux passions littéraires de la prime jeunesse ne peut que surprendre au regard de la place plus que modeste que Simone de Beauvoir accordait à ses gribouillages enfantins dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. En revanche, les écrits « lamentables » de la jeune fille de vingt ans, qu'elle aborde longuement dans les *Mémoires*, ne seront jamais évoqués plus en détail au cours de cette conversation avec Sartre. Ce basculement de l'accent s'explique sans doute par un remaniement rétrospectif du passé de la femme-écrivain à la lumière des *Mots* de Sartre, qui paraissent six ans après l'autobiographie de sa compagne et formulent pour la première fois le mythe autobiographique de Sartre écrivain. De fait, dans cette version nouvellement formulée des rapports de Simone de Beauvoir avec la littérature et l'écriture, les analogies avec le récit sartrien abondent : ainsi, par exemple, le personnage de Georges de Beauvoir, tel qu'il est désormais représenté, semble-t-il copier trait pour trait, dans sa vénération de la littérature, le fameux grand-père de Jean-Paul Sartre, Karl Schweitzer : « Donc, c'était mon rêve, dû en partie au culte que mon père avait (avec tous ses défauts intellectuels il avait quand même cela), pour la littérature. Il m'avait insufflé l'idée qu'il n'y avait rien de plus beau au monde que d'être écrivain. »¹⁰⁸²

¹⁰⁸⁰ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.141.

¹⁰⁸¹ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, *op. cit.*, p.16.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p.17.

En se penchant sur le deuxième tome de l'autobiographie beauvoirienne, l'on acquiert la solide certitude que cette réécriture du passé est bien nettement postérieure aux *Mots*. En effet, paraissant dans l'intervalle de temps entre les *Mémoires* et les *Mots*, ce texte de 1960 nous présente encore l'ancienne version de la vocation d'écrivain de Simone de Beauvoir : il y est question d'un éveil lent, plein d'incertitudes et de doutes, qui prépare peu à peu sa venue à l'écriture. De plus, dans cette version antérieure, l'accent est mis justement sur le gouffre qui sépare ses propres hésitations de la foi aveugle en la littérature que manifeste d'emblée son compagnon :

J'ai indiqué cette différence sur le carnet où je consignais encore de loin en loin mes perplexités ; un jour je notai : « J'ai envie d'écrire ; j'ai envie de phrases sur le papier, de choses de ma vie mises en phrases. » Mais un autre jour je précisai : « Je ne saurai jamais aimer l'art que comme la sauvegarde de ma vie. Je ne serai jamais écrivain avant tout comme Sartre.¹⁰⁸³

Manifestement, la présence de Sartre comme référent principal de la femme-écrivain dans le film pousse Simone de Beauvoir à ajuster sa propre image à la mesure de celle de son compagnon. Le simple fait de changer d'interlocuteur s'accompagne donc de modifications de l'image de soi. C'est ainsi que l'identification adaptative à l'interlocuteur travaille à gommer les différences, et créer l'illusion d'un parcours ordinaire, semblable aux autres : l'enjeu de cette opération n'est ni plus ni moins que d'intégrer le cas particulier *dans* la norme.

d) Le mouvement de rapprochement : un « je » si proche de vous

Aussi voit-on se dessiner dans les entretiens autobiographiques une autre stratégie d'esquive : il s'agit de rapprocher au maximum le « je » de l'auteur du « vous » de ses lecteurs. Ce dernier type de remaniement de l'image de soi vise surtout à occulter l'exil intérieur que vivent les écrivains-femmes.¹⁰⁸⁴ La part de nouveauté transgressive et donc suspecte de leurs choix professionnels et personnels devient en effet un blanc dans la conversation, un point indicible dans les entretiens autobiographiques des écrivains-femmes : ce n'est nulle part plus manifeste que dans le cas de Marguerite Yourcenar, puisque son exode sur l'île des Monts-Déserts en 1951 ne représente en fond rien d'autre que la traduction matérielle de l'exil intérieur. Dans son entretien avec Françoise Faucher, Marguerite Yourcenar indique ainsi sans détours la raison qui l'a convaincue de demeurer en Amérique bien au-delà de la fin de la guerre en Europe : « [...] ça a duré un peu plus longtemps même qu'on pouvait s'y attendre parce que, dans les quelques années qui ont suivi, j'ai recommencé à écrire après cet arrêt complet de la guerre et je voulais ne rentrer en France qu'avec le livre terminé. »¹⁰⁸⁵ Ainsi, pour Marguerite Yourcenar, le retour en France n'était-il pas envisageable sans rapporter dans ses bagages les *Mémoires d'Hadrien*, son premier roman non autobiographique, son premier essai également d'une expression littéraire objective. Autant dire que le projet de retour au pays devait

¹⁰⁸³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.34.

¹⁰⁸⁴ La notion d'exil intérieur est empruntée à Roland Jaccard. Voir à ce sujet : Roland Jaccard, *L'Exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

¹⁰⁸⁵ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », op.cit., p.143-144.

coïncider avec une nouvelle manière d'écrire, avec une seconde tentative de briser le mur de silence et de méconnaissance qui avait entouré la femme-écrivain dans les années 1930.

Si cet exil géographique, cette mise à l'écart volontaire, traduisait initialement son isolement dans le champ littéraire français de l'entre-deux-guerres, il est très vite interprété, dans le sillage du succès des *Mémoires d'Hadrien*, comme une extravagance de vedette littéraire dont l'attrait est très activement exploité par les journalistes. Ce qui saute en effet aux yeux dans la plupart de présentations critiques de l'écrivain dans les médias, c'est la constante mise en scène, sous forme de chromos exotiques, de la réputation de recluse de Marguerite Yourcenar. L'ouverture de l'émission sur Marguerite Yourcenar à la RTBF nous en fournit un exemple typique :

L'île a la forme d'une sorte de grosse main qui tremperait dans l'Océan des doigts déchiquetés. L'eau pénètre partout ce contour tourmenté, créant une multitude de crevasses, de baies, de lagunes, qui sont autant de ports naturels, et les mâts des bateaux se confondent avec le tronc des pins. D'ici, l'Europe ne peut que s'imaginer, ou se rêver, hors du temps, et c'est pour rêver cette Europe d'un autre temps que Marguerite Yourcenar est venue vivre ici, dans un lieu peuplé d'ombres du passé, plus réelles que des êtres vivants.¹⁰⁸⁶

A cette image d'un non-lieu rêvé, Marguerite Yourcenar s'efforce de substituer une autre vision du lieu et bien sûr, par ricochet, d'elle-même. Aussi impose-t-elle un ancrage historique et culturel alternatif de l'île des Monts-Déserts. A sa réputation de fief de quelques-unes de plus puissantes dynasties américaines (les Rockefeller, les Ford et les Carnegie)¹⁰⁸⁷, Marguerite Yourcenar oppose la vision d'un cap français d'outre-mer : « [L'île] a un curieux passé français, parce que, naturellement, c'était l'Acadie française, ç'avait été découvert par Champlain qui, d'ailleurs, ne s'est pas arrêté, qui venait de Halifax où il avait sa résidence. Et, en revenant vers la France, il [est] passé le long de cette île et il l'a appelée l'île des Monts-Déserts pour la simple raison qu'il n'y a vu personne. »¹⁰⁸⁸ Bien évidemment, cet ancrage dans l'histoire française vise à faciliter l'appropriation de cet espace par l'imaginaire des lecteurs de l'hexagone, ce qui explique aussi les efforts de Marguerite Yourcenar pour remettre en question son image de lieu sauvage et peu avenant, ainsi que les parallèles récurrents qu'elle trace avec la Bretagne et la Suède.¹⁰⁸⁹ Cette tentative de raccourcir les distances géographiques pour se rapprocher du lecteur français se marque aussi dans la résolution avec laquelle Marguerite Yourcenar coupe court à toute idée d'un lien profond ou affectif avec sa nouvelle patrie, qui n'est rien de plus, dans le discours des entretiens, qu'un pays d'accueil confortable :

Vous avez écrit pour des Français ou pour des Américains ?
- Pour des Français, toujours.
Pourquoi ?

¹⁰⁸⁶ Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.159-160.

¹⁰⁸⁷ « Juillet 1976.

A la pointe nord-est des Etats-Unis, battue par les vents de l'Atlantique, l'île du Mont-Désert abrite l'un des plus grands écrivains français d'aujourd'hui. Aux alentours, dans un admirable paysage mi-breton, mi-finlandais, d'imposantes propriétés servent de résidence d'été aux Rockefeller et autre magnats de l'industrie américaine. Mais alors que ceux-ci viennent et vont avec la belle saison, Marguerite Yourcenar vit en ce lieu toute l'année. » Cf. Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », *op.cit.*, p.175.

¹⁰⁸⁸ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.145.

¹⁰⁸⁹ « C'aurait pu être en Bretagne, ç'aurait pu être dans le Bohuslän qui est une province de Suède que j'aime beaucoup. » Cf. *Ibid.*, p.146.

- Parce que, mon Dieu, les Américains au fond, je ne les connais pas très bien.

Pourquoi restez-vous chez eux ?

- Pour des raisons tout à fait simples et pratiques, qui font qu'en 1945 je me suis trouvé une petite maison dans une île située sur la côte est des États-Unis [...] ¹⁰⁹⁰

De plus, Marguerite Yourcenar affirme qu'habiter hors de l'espace géographique de la France lui permet de mieux saisir l'essence idéale du pays, laquelle consiste justement, selon elle, dans la prédilection des Français pour les belles lettres. A ses yeux, le lien qu'elle conserve avec cette France idéale lui rend possible d'enjamber mentalement l'océan pour créer une œuvre « entièrement française » ; l'éloignement géographique et l'absence de participation à la vie réelle du pays ne l'empêchent nullement de préserver son identité française et de la revendiquer haut et fort à un moment particulièrement propice au retour de la fille prodigue, c'est-à-dire juste après l'attribution du prix Femina, décerné à l'unanimité à Marguerite Yourcenar en 1968 :

Vous voulez toucher un vaste public, mais ne pas le voir, c'est une démarche classique chez les créateurs. Et vous êtes rentrée dans votre coquille.

- Non, dans ce qui m'importait : mon œuvre, qui est entièrement française.

La dernière fois que vous êtes venue en France...

- ... c'était en mai dernier.

Lorsque votre livre a été publié, oui. Mais précédemment ?

- Il y a douze ans. J'allais un peu partout, sauf en France.

Avez-vous trouvé la France changée ?

- Non, précisément, je trouve que la France ne change jamais. [...]

Qu'est-ce qui n'a pas changé ?

- Le fait même que je suis ici le prouve : le goût des lettres. ¹⁰⁹¹

Il est intéressant de remarquer que la consécration de l'écrivain coïncide précisément avec sa prise de distance vis-à-vis des États-Unis. Cependant, toute importante qu'elle soit, cette identification nationale n'est jamais qu'un des versants d'une entreprise bien plus large de réajustement des représentations de soi auctoriales, qui vise à rapprocher du grand public l'image encore assez élitiste des femmes-écrivains. Bien plus frappant encore est le soin qu'elles mettent à révéler leurs activités routinières, dévoilant ainsi un aperçu d'une vie quotidienne qui n'est au fond guère différente de celle de leurs lecteurs. Ainsi voit-on, par exemple, Marguerite Yourcenar partager des recettes de cuisine simple et saine ou des conseils du jardinage avec la journaliste de *Marie-Claire*, tandis que Simone de Beauvoir, à partir des années 1960, se fait chroniqueuse et commentatrice régulière de la vie de tous les jours sous ses aspects les plus divers, les sujets de ses interventions variant de l'amour ¹⁰⁹² ou du divorce ¹⁰⁹³ aux sorties cinématographiques nationales ¹⁰⁹⁴... Cependant, le meilleur exemple de cette tendance générale à se rapprocher du public en se mettant à sa hauteur nous est semble-t-il offert par la préface que Simone de Beauvoir rédige pour les contes de Charles Perrault, où la célèbre « féministe »

¹⁰⁹⁰ Marguerite Yourcenar, Jean-Louis Ferrier, Christiane Collange, Mattieu Galej, « *L'Express* va plus loin avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.75.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p.76.

¹⁰⁹² Simone de Beauvoir, « What love is and isn't » dans *McCall's*, août 1965.

¹⁰⁹³ Claire Cayron, *Divorce en France* / Préface de Simone de Beauvoir, Paris, Denoël-Gonthier, 1974.

¹⁰⁹⁴ Simone de Beauvoir, « Le cinéma nous donne sa première tragédie : les Abysses » dans *Le Monde*, le 19 avril 1963, p.15 ; Simone de Beauvoir, Jacques Vivien, « Rester sujet de l'Histoire. Une interview de... Simone de Beauvoir » dans *Paris-Normandie*, le 19 février 1965, p.7 (une causerie mondaine au sujet de diverses actualités culturelles du moment).

s'adresse aux enfants lecteurs du recueil pour leur parler, à leur niveau, de fantaisie et de littérature.¹⁰⁹⁵

Ces textes donnent donc aux écrivains une image à échelle humaine, de plain-pied avec le public, et leur permettent ainsi de sortir des ornières intellectuelles et artistiques pour se mêler à la foule jusqu'à se perdre en elle. Le désir de minimaliser sa propre singularité se manifeste nettement à travers l'effacement de la distance qui sépare la femme-écrivain de ses lecteurs :

- *Comment faites-vous pour concilier vos occupations journalistiques avec vos études littéraires et vos recherches ?*

- Alors là, nous tombons dans des choses terriblement personnelles. Je suis persuadée qu'on peut s'habituer à vivre dans une certaine pensée, dans un certain état d'esprit sans rien enlever à la vie ordinaire. [...] Je crois qu'on peut très bien s'habituer - et c'est très important - à continuer sa vie journalistique, à continuer à s'intéresser passionnément aux choses qui nous entourent, aux causes que nous avons besoin de servir, aux personnes qui dépendent de nous et aussi à lutter contre ce qui nous déplaît, et en même temps continuer notre vie intérieure.¹⁰⁹⁶

Notre examen des stratégies d'esquive utilisées pour tromper l'œil des médias démontre ainsi que, faute de pouvoir contribuer à corriger ou à faire évoluer les représentations conventionnelles, les entretiens autobiographiques sont mis au service d'une tâche opposée : ils servent à affirmer l'opacité de l'être, dont la quintessence ne saurait être aliénée par les clichés journalistiques : l'interviewer se voit simplement barrer l'accès à ce terrain secret. Les stratégies rhétoriques mises en œuvre dans les entretiens autobiographiques des auteurs-femmes ont beau être multiples (allant de la dimension spéculative des autobiographies intellectuelles au choix de souligner la typicité de son cas ou au mimétisme des représentations de soi, en passant par le déni des notions mêmes de personne, de personnalité, de vie intérieure, etc.), toutes ces techniques convergent pourtant en ce qu'elles cherchent à immerger l'image de la femme-écrivain dans une zone d'invisibilité partielle d'où elle peut parler d'elle-même sans pour autant avoir à rendre compte de certains éléments clefs de son itinéraire. Autrement dit, le discours évasif de ces entretiens permet aux femmes-écrivains de s'exprimer en public sans tomber dans le domaine public.

C. L'écriture autobiographique en suspens

D'autre part, parallèlement aux efforts pour reprendre la main sur les représentations médiatiques qui circulent à leur propos, les femmes-écrivains recherchent aussi d'autres moyens de parler de soi. Il s'agit cependant cette fois d'une parole autobiographique pleinement assumée et revendiquée, qu'à ce moment de leur carrière elles commencent à envisager comme une forme d'expression plus authentique ou simplement plus opportune, et qui peut même se révéler d'un grand secours à son auteur. En effet, l'analyse de leurs œuvres montre clairement que les écrivains-femmes engagent la réflexion sur l'écriture autobiographique longtemps avant d'en franchir le pas. C'est pourquoi nous concluons ce chapitre

¹⁰⁹⁵ Charles Perrault, *Blue Beard and Other Fairy Tales* / Introduction by Simone de Beauvoir, New-York : The Mac-Millan Co. – London: Collier-MacMillan, 1964.

¹⁰⁹⁶ Marguerite Yourcenar, Dominique Willems, Hilde Smekens, « L'Entretien de Moritoen », *op.cit.*, p.103.

consacré aux multiples remaniements de l'image de soi des femmes-écrivains dans les années 1960-1970 en dégagant ces courants souterrains qui théorisent ou thématisent l'écriture de soi et en préparent l'avènement ultérieur. Il s'agit ici plus précisément de retracer dans le discours des auteurs-femmes l'émergence d'un sentiment de plus en plus aigu de l'insuffisance du roman vis-à-vis d'une autre approche de la littérature, qui prend progressivement les traits de l'autobiographie.

Quels enjeux revêt donc l'écriture de soi aux yeux des écrivains-femmes ?

a) *La désacralisation de l'écrivain au sommet de sa gloire*

La confrontation avec leur représentation dans l'imaginaire public met les femmes-écrivains face au caractère parfait, achevé et figé qu'acquiert un peu trop rapidement aux yeux des autres la ligne continue de leur vécu.

➤ *Le venin de la gloire*

En effet, l'écrivain consacré est par définition un personnage immobile, prisonnier de son rôle de classique vivant qui lui fait comme un carcan bloquant tout mouvement. Ainsi, les contours de l'être se referment pour présenter au public une vision complète, circulaire, et comme déjà momifiée d'un parcours qui pourtant est encore en train de se faire, comme si l'écrivain bien vivant devait par avance endosser le masque d'un auteur mort. Rien n'illustre mieux cela que la rhétorique de ces portraits introductifs que les journalistes déclament avant d'adresser leur première question aux écrivains interviewés, et qui sonnent invariablement comme des épitaphes ou des hommages funèbres. Que vaut-elle, par exemple, au regard de la vie même de l'écrivain, cette stèle funèbre énumérant les décorations de Marguerite Yourcenar que lui érige Jean Montalbetti du *Figaro littéraire* ?

[...] prix Femina en 1968, grand prix littéraire de Monaco en 1972, grand prix de littérature de l'Académie française en juin dernier. Marguerite Yourcenar prépare un essai sur l'écrivain nippon Yukio Mishima. Et le troisième volume de sa biographie-généalogie, après *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*. A Paris, Quai Conti, on envisage de faire d'elle la première Immortelle : c'est le thème de la lettre de Jean Chalon à Jean Mistler, secrétaire perpétuel de l'Académie française.¹⁰⁹⁷

Bien évidemment, le présent du discours n'a ici rien à voir avec l'instantané ni le passager : c'est le présent intemporel exposant d'un ton neutre des données encyclopédiques, désormais immuables. Il y a là un paradoxe inhérent à tout acte de reconnaissance sociale, que Blanchot décrit comme une des plus profondes contradictions de l'art : si tout art trouve son origine dans la lutte contre la mort et l'inéluctable disparition du « soi », et donc dans une quête d'éternité, la reconnaissance ne fait accéder l'artiste à cette éternité qu'en fixant son image dans un cadre mortifère, étouffant ainsi la seule vraie essence de la vie, toujours en mouvement, que la création tentait précisément de garder intacte :

Les grands personnages historiques, les héros, les grands hommes de guerre, non moins que les artistes, se mettent aussi à l'abri de la mort ; ils entrent dans la mémoire des peuples ; ils sont

¹⁰⁹⁷ Marguerite Yourcenar, Jean Montalbetti, « Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert : « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs. » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix* : vingt-trois entretiens, 1952-1987, *op.cit.*, p.189.

des exemples, des présences agissantes. Cette forme d'individualisme cesse bientôt d'être satisfaisante. On s'aperçoit que, si ce qui importe, c'est d'abord le travail de l'histoire, l'action dans le monde, l'effort commun pour la vérité, il est vain de vouloir rester soi-même par-delà la disparition, de désirer être immobile et stable dans une œuvre qui surplomberait le temps : cela est vain et, en outre, contraire à ce que l'on veut. [...] Alors, les rêves de survie des créateurs paraissent non seulement mesquins, mais fautifs, et n'importe quelle action vraie, accomplie anonymement dans le monde et pour la venue du monde, semble affirmer sur la mort un triomphe plus juste, plus sûr, du moins libre du misérable regret de n'être plus soi.¹⁰⁹⁸

En effet, la reconnaissance si longtemps recherchée par les auteurs-femmes devient rapidement un piège : enfermées dans le cadre étriqué d'une photo d'identité, elles se retrouvent désormais vouées à la reproduction incessante des mêmes gestes et des mêmes signes qui leur servent de marque de fabrique, de signature, aux yeux d'un large public. Or toute modification de ces codes figés leur sera reprochée : on attend de l'auteur consacré qu'il soit « tel qu'en lui-même », fidèle à l'image qui s'est cristallisée de lui, et tout changement est à blâmer en cela qu'il dé-automatise les processus d'identification et ébranle par contrecoup le système des repères culturels. Par conséquent, toutes les innovations que les femmes-écrivains tentent d'opposer à leur formule canonique sont immédiatement critiquées, dénoncées comme des formes d'apostasie ou des reculades honteuses :

Cependant, pour les derniers livres, j'ai essayé vraiment de changer un peu de ton, de ne pas me pasticher moi-même, de faire quelque chose de très différent, et en particulier de jouer sur le silence, sur le non-dit, beaucoup plus que je ne l'avais fait jusque-là. Cela m'intéressait beaucoup, mais a déconcerté les critiques. Ils ont dit : ce n'est plus du Simone de Beauvoir, comme si je leur avais refilé une fausse marque de whisky ou de vodka.¹⁰⁹⁹

On retrouve les mêmes motifs chez Nathalie Sarraute, qui consacre, avec une étonnante franchise, son roman *Entre la vie et la mort* à examiner le cercle vicieux dans lequel se trouve emprisonné l'écrivain qui accède, au terme de son évolution personnelle, à la reconnaissance publique. Il s'agit là bien, sous couvert d'un texte de fiction autoréférentiel, d'un roman largement autobiographique qui s'attache à suivre l'itinéraire d'un écrivain original, regardé d'abord comme un être compliqué et bizarre, et qui lutte âprement tout au long de sa carrière pour que ses textes soient lus de la façon appropriée. Bien plus qu'une simple reconnaissance publique, c'est l'entrée au canon, l'admission inconditionnée et absolue dans le champ de la grande littérature, qui fait l'objet des désirs les plus ardents et les plus inavoués de ce grand timide :

Mais que veut-il enfin ? Il veut - on a peine à croire à tant de prétention - il voudrait trôner, comme ça, sans autres preuves, sans plus d'efforts, parmi ceux qui sont admis sans réserve. [...] Il veut être déjà parmi ceux qui arrachent, qui froissent et jettent, ceux qui ont le droit de raconter comment, pendant que tout le monde dormait, ils se levaient et marchaient au clair de lune sur les bords des toits, raides dans leurs longues chemises blanches, parlant, récitant à voix haute, leurs yeux grands ouverts sur la nuit.¹¹⁰⁰

Pourtant, progressivement, à force d'apprendre et d'assimiler bon gré mal gré les règles du champ littéraire, le héros de Nathalie Sarraute finit par se rendre compte que la renommée ne résulte pas tant de la qualité intrinsèque des textes produits, que de la posture adoptée par l'écrivain, du personnage qu'il faut lui jouer en public pour éveiller la curiosité oisive des lecteurs. Ainsi, inventer

¹⁰⁹⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p.112-113.

¹⁰⁹⁹ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, op. cit., p.30.

¹¹⁰⁰ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, op.cit., p.20-21.

une image de soi captivante, incarner une figure légendaire propre à piquer l'intérêt des lecteurs potentiels, devient une condition *sine qua non* de la reconnaissance littéraire. Tout ceci exige manifestement de quitter le terrain de l'invisibilité et de consentir à une sorte d'exhibitionnisme calculé. Il est très significatif qu'aux yeux de l'écrivain-femme, les règles du jeu ne permettent aucun compromis et impliquent un choix radical : c'est soit la mise en scène de soi et la conquête de la reconnaissance littéraire, soit ni l'une ni l'autre :

Puisqu'on veut tant... pas pour soi-même, elles le savent, mais pour son « œuvre »... voyez comme il se rétracte, comme le mot lui fait peur... puisqu'on veut, n'est-ce pas? qu'elle soit... pas seulement reconnue, ça ne nous suffit pas... mais qu'elle occupe le tout premier rang... si, si... qu'elle soit hors pair... alors il faut absolument qu'on change... Qu'on donne de sa personne... [...] il faudra quitter cet air effacé, modeste, presque fautif, comme effrayé... se débarrasser de cet aspect grisâtre... comme si on était n'importe qui... comme chacun de nous...¹¹⁰¹

Cependant, dès que le rêve de ses années de formation est enfin atteint, et que son incorporation au canon littéraire lui confère une autorité irrévocable¹¹⁰², l'écrivain couronné voit son effigie couverte de lauriers exercer soudain une profonde emprise sur sa personne même, comme une gangue de pierre étouffant l'être vivant. Les répercussions de cette image pétrifiée sur le « moi » de l'auteur sont ressenties comme une mortification progressive de l'être :

Voici l'image, bien mise au point, la voici, parfaitement modelée, ses formes bien prises, moulées dans les contours souples et fermes des phrases. La voici, nette comme elles, faite d'elles, - une construction complète, aucune partie n'a été négligée - une image autrement précise et éclatante que celle qui avec l'insistance pitoyable des âmes en peine depuis si longtemps revenait le hanter... [...] Pourtant quelque chose a disparu... un élan timide, un tremblement, il le cherche... ce qui comme une petite bête aveugle se propulsait, poussant devant soi les mots, il ne le sent plus...¹¹⁰³

Aussi la tâche qui s'impose à l'écrivain consacré sera-t-elle désormais celle de ressusciter le « soi » et le monde, travail qui ne peut s'accomplir qu'en se déprenant de la représentation figée de soi pour renouer avec sa propre façon de percevoir/concevoir la réalité et ses propres modalités pour la traduire en mots. Pour briser les entraves des formes mortes, il faut ainsi tout d'abord parvenir à trouver un mode d'expression radicalement autre, permettant une coupure absolue avec l'image codifiée des interviews « officielles ». Quel type d'écriture serait-il à même d'assurer une telle transformation intégrale du terrain ? C'est précisément sur ce point que s'interroge le protagoniste à la toute fin du roman. Si la question n'est pas entièrement résolue dans le cadre de ce récit, on y voit toutefois poindre déjà ce qui sera un jour un élément clef de la réponse. En effet, le tournant crucial consiste en ce que la question de l'écriture ne se pose plus principalement sur le plan du langage et du style. Pour la première fois après une très longue éclipse, l'écriture est à nouveau envisagée sur la base

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p.138.

¹¹⁰² « Debout les morts! » ou n'importe quoi. Tout ce qui vient de moi sous toutes ses formes, tout est à prendre. Qui se détourne? Qui refuse ? C'est à prendre ou à laisser. Et qui oserait laisser? Qui ici aurait le courage de courir le risque ?

Personne. Ils sont matés. Dressés. [...]

Des titres sans nombre fondent sa puissance. Il est un mage. Un sage. Un prophète. Un sphinx. Un sorcier. Un sourcier. Une force naturelle. Un prisme. Un catalyseur. Un corps conducteur parcouru par les plus intenses, par les plus faibles courants. Il est le réceptacle précieux dans lequel du fond des âges sont transportés jusqu'à nous les grands mythes. Il est le fondateur d'un ordre. Le créateur qui ne se soumet qu'à ses propres lois. » Cf. *Ibid.*, p.144.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p.167.

d'un engagement ou d'une implication autobiographique de l'auteur. Ses enjeux sont dès lors déplacés hors de la littérature *stricto sensu*, puisque la langue nouvelle que recherche le héros de Nathalie Sarraute doit pouvoir avant tout répondre à sa quête identitaire et rétablir un vrai dialogue, dialogue qui s'était interrompu au moment où la communication et l'échange avaient cédé la place à la déférence aveugle vouée aux classiques : « Quand par moments je m'arrête, quand je cherche à m'orienter... où suis-je? où m'a-t-elle amené?... il m'arrive de percevoir venant de loin des chuchotements... Je reconnais des mots de là-bas... leurs mots... ils sifflent doucement à mes oreilles... Hermétisme... Il s'est égaré... Seul. Sans contact possible avec personne. »¹¹⁰⁴

Il est particulièrement crucial de relever ici que l'issue trouvée par l'écrivain protagoniste d'*Entre la vie et la mort* consiste à se dédoubler dans le récit, à introduire une légère distance, un écart de soi à soi, ce qui lui permet de mieux s'observer, de s'interroger, de se mettre en doute, et partant de parvenir à se décrire d'une manière véridique et exacte : « Plus près de moi, mais pas trop près... un peu à l'écart tout de même... mais assez loin de tous les autres... juste à la bonne distance... vous mon double, mon témoin... là, penchez-vous avec moi, ensemble regardons... est-ce que cela se dégage, se dépose... comme sur les miroirs qu'on approche de la bouche des mourants, une fine buée ? »¹¹⁰⁵ Bien évidemment, on reconnaît déjà ici le même procédé que Nathalie Sarraute rendra fameux quinze ans plus tard grâce au dialogue et aux voix croisées des deux narratrices qui se pencheront sur l'enfance/*Enfance* de l'écrivain. Ainsi, l'introspection et l'écriture de soi se présentent comme le seul moyen d'échapper à l'impasse dans lequel se retrouvent bloqués les écrivains consacrés. Cette intuition sera brillamment confirmée par les réactions d'étonnement et de stupeur qui se feront jour lorsque chacune des trois femmes-écrivains se mettra à publier des textes autobiographiques, alors même que l'opinion commune voyait en elles les auteurs les moins susceptibles de se livrer à ce type de discours.

➤ *L'antidote de l'écriture de soi*

Il faut tout de même souligner que l'écriture de soi ne possède rien des propriétés magiques d'une panacée. Si elle permet bien de briser le miroir déformant des images d'Epinal, au moment même où la méduse de la légende paraît finalement vaincue, c'est l'autobiographie à son tour qui génère une autre menace, à peine moins sérieuse, contre le mouvement de la vie et la vérité de l'être : il s'agit cette fois du fantasme autobiographique de l'identité parachevée, donc elle aussi figée, d'un auteur qui cherche à dresser le bilan de sa vie. Aussi le risque de finir sur cette image de soi parvenue à son terme, et à laquelle on ne pourrait plus rien ajouter de substantiel, devient-il une des plus grandes et des plus constantes angoisses de l'autobiographe. La crainte de la finitude fonctionne ainsi comme une force motrice du texte autobiographique. En effet, c'est justement parce qu'elle n'est jamais

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p.173.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p.174.

satisfaisante, jamais parachevée, que l'écriture de soi incite l'auteur à continuer toujours de s'écrire, avec l'espoir de se rattraper, de compléter le récit en lui donnant une suite toujours plus neuve, en l'enrichissant de précisions toujours plus récentes :

Il semble que l'essentiel soit toujours en avant, plus loin. De page en page, on espère en vain l'atteindre ; et puis le livre s'achève sans être parvenu à un aboutissement. En la contenant dans des phrases, mon récit fait de mon histoire une réalité finie, qu'elle n'est pas. Mais aussi il l'éparpillé, la dissociant en un chapelet d'instant figés, alors qu'en chacun passé, présent et avenir étaient indissolublement liés.¹¹⁰⁶

D'une façon similaire, le projet autobiographique est hanté par le fantôme de la répétition, par la crainte de ne plus savoir produire que des répliques ou des reprises de représentations de soi déjà vues. A cet égard, l'autobiographie de Simone de Beauvoir offre aux lecteurs un exemple particulièrement frappant. En effet, à compter du deuxième volume du cycle de récits de soi inauguré par les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, chacun des nouveaux textes autobiographiques produits par l'écrivain semble partir du constat quelque peu amer que la vie de l'auteur fait apparaître des tendances lourdes, des orientations bien ancrées et obstinées, dont la constance même a quelque chose de pesant et de dangereux : l'auteur court depuis si longtemps sur son erre que les changements de cap semblent désormais improbables. Cela dit, ce sentiment de la stabilité de ses « projets existentiels » pousse la femme-écrivain à s'exprimer avec une netteté et une franchise encore plus grandes : en effet, croyant sa vie tracée et fixée dans ses grandes lignes, et se croyant saisie déjà dans des contours immobiles, l'autobiographe en vient à considérer la parole subversive comme le seul moyen de transgression qui lui reste. Autant dire que plus la peur de s'installer dans un rôle déterminé et de ne plus pouvoir en sortir est grande, plus l'écriture *doit* devenir audacieuse pour pouvoir continuer à assurer l'évolution de ce « moi » menacé : « Mon existence n'est pas finie, mais déjà elle possède un sens que vraisemblablement l'avenir ne modifiera guère. Lequel ? Pour des raisons, qu'au cours de cette enquête même il me faudra tirer au clair, j'ai évité de me le demander. Il est temps ou jamais de l'apprendre. »¹¹⁰⁷ Mais chaque volet autobiographique, une fois achevé, semble appeler l'auteur à aller plus loin encore, suscitant naturellement une suite plus osée, marquée par une introspection plus sévère encore et par un affranchissement plus franc et massif des contraintes et des codes. Ainsi, quatorze ans après les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, l'incipit de *Tout compte fait*, le quatrième ouvrage autobiographique de Simone de Beauvoir, annonce un dessein dont l'envergure dépasse largement celle des volumes précédents :

[...] depuis 1962, le monde a bougé, j'ai fait des expériences neuves. Mais aucun événement public ni privé n'a profondément modifié ma situation : je n'ai pas changé. [...] Je n'ai plus l'impression de me diriger vers un but mais seulement de glisser inéluctablement vers ma tombe. Alors il ne m'est plus nécessaire de prendre pour fil conducteur le déroulement du temps ; dans une certaine mesure je tiendrai compte de la chronologie ; mais c'est autour de certains thèmes que j'organiserai mes souvenirs.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.9.

¹¹⁰⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.12.

¹¹⁰⁸ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.10.

C'est ainsi que l'aventure d'une parole toujours neuve vise à prolonger l'aventure existentielle d'un être qui vieillit.

b) Vu de l'intérieur : un témoignage irremplaçable

A côté de cette fonction pour ainsi dire compensatoire de l'autobiographie, les femmes-écrivains font valoir au fil de leurs réflexions la nécessité intrinsèque de ce type de discours. L'écriture de soi, opinent-elles, sert à véhiculer certains sens, certains messages qui ne pourraient pas se communiquer autrement. La tentative la plus éloquente pour penser la singularité de l'écriture autobiographique nous est fournie de manière détournée par Marguerite Yourcenar à travers les réflexions d'Hadrien à ce sujet. En effet, si Marguerite Yourcenar, par le biais du récit à la première personne, fait de l'empereur romain un autobiographe¹¹⁰⁹ (un anachronisme évident et quelque peu risqué dans un roman historique), c'est bien, entre autres raisons, parce que l'attribution d'un tel dessein à son personnage lui permet de s'interroger longuement sur la spécificité de l'écriture de soi par rapport aux autres modalités du traitement littéraire de l'expérience personnelle. L'un des éléments-clefs de la réponse que Marguerite Yourcenar (via la plume fictive d'Hadrien) apporte à la question autobiographique consiste à opérer une distinction, dont les racines sont incontestablement sartriennes, entre l'image de soi (l'être *pour-soi* chez Sartre), l'image de l'autre (l'être *en-soi*) et l'image de soi dans l'esprit de l'autre (l'être *pour-autrui*). Il s'avère ainsi qu'un « soi » ne peut jamais se saisir comme un objet (dé)fini, comme une plénitude signifiante et autonome. Eprouvant du dedans son existence comme celle d'un être toujours en devenir, l'homme est avant tout sensible à ce que son propre parcours comporte d'inachevé et d'inabouti, car ce sont principalement ces données inobjectivables (projets, rêves, aspirations, quêtes, tentatives, idéaux) qui constituent son « for intérieur »¹¹¹⁰ Cette vérité intrinsèque de son devenir ne peut pas se traduire, mais seulement être (re)présentée de l'extérieur :

Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe. L'existence des héros, celle qu'on nous raconte, est simple ; elle va droit au but comme flèche. Et la plupart des hommes aiment à résumer leur vie dans une formule, parfois dans une vanterie ou dans une plainte, presque toujours dans une récrimination leur mémoire leur fabrique complaisamment une existence explicable et claire. Ma vie a des contours moins fermes. Comme il arrive souvent, c'est ce que je n'ai pas été, peut-être, qui la définit avec le plus de justesse [...]¹¹¹¹

En effet, le privilège de pouvoir saisir les contours nets de la personne n'appartient qu'aux observateurs extérieurs qui s'intéressent quant à eux avant tout aux éléments tangibles : desseins

¹¹⁰⁹ En effet, l'écrivain s'attarde délibérément sur la distinction entre les mémoires et l'autobiographie, histoire de préciser justement que c'est bien l'écriture de cette dernière qu'ambitionne Hadrien : « Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie. A coup sûr, j'ai composé l'an dernier un compte rendu officiel de mes actes, en tête duquel mon secrétaire Phlégon a mis son nom. J'y ai menti le moins possible. L'intérêt public et la décence m'ont forcé néanmoins à réarranger certains faits. La vérité que j'entends exposer ici n'est pas particulièrement scandaleuse, ou ne l'est qu'au degré où toute vérité fait scandale. [...] Je t'offre ici comme correctif un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits, tiré de l'expérience d'un seul homme qui est moi-même. J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.29-30.

¹¹¹⁰ « Les trois quarts de ma vie échappent d'ailleurs à cette définition par les actes : la masse de mes velléités, de mes désirs, de mes projets même, demeure aussi nébuleuse et aussi fuyante qu'un fantôme. » Cf. *Ibid.*, p.34.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p.32.

réalisés, équipées réussies, paroles prononcées à haute voix. C'est pourquoi, face à cette multiplicité des modes d'existence et de langage d'un être humain (dont la gamme embrasse le dit et le non-dit, mais aussi le suggéré et l'insinué, l'équivoque et l'innommable, en bref tout un champ qui reste en-deçà du saisissable), l'être-pour-autrui ne représente rien de plus qu'une triste réduction de cette vaste richesse intérieure indicible et intraduisible : une image créée uniquement à partir des « dits et écrits » ou des actes connus extérieurement d'une personne donnée, mais qui ignore tout de son intériorité en devenir. Ainsi, aucun genre littéraire qui objective l'impulsion créatrice sous la forme de personnages (c'est à dire de représentations de soi et des autres extrinsèques ou extérieures à la conscience de l'auteur) ne peut prétendre à restituer fidèlement le plein contenu de l'expérience intérieure :

Les poètes nous transportent dans un monde plus vaste ou plus beau, plus ardent ou plus doux que celui qui nous est donné, différent par là même, et en pratique presque inhabitable. Les philosophes font subir à la réalité, pour pouvoir l'étudier pure, à peu près les mêmes transformations que le feu ou le pilon font subir aux corps : rien d'un être ou d'un fait, tels que nous l'avons connu, ne paraît subsister dans ces cristaux ou dans cette cendre. Les historiens nous proposent du passé des systèmes trop complets, des séries de causes et d'effets trop exacts et trop clairs pour avoir jamais été entièrement vrais ; ils réarrangent cette docile matière morte, et je sais que même à Plutarque échappera toujours Alexandre. [...] Je m'accommoderais fort mal d'un monde sans livres, mais la réalité n'est pas là, parce qu'elle n'y tient pas tout entière.¹¹¹²

A mesure qu'elles développent leurs réflexions, les femmes-écrivains cherchent donc ouvertement à définir un mode d'écriture qui pourrait rendre compte de l'intégrité du vécu personnel, saisi d'un seul regard sous ses aspects à la fois objectifs et subjectifs :

Au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité. Au plus impersonnel, [...] j'emploie ce que j'ai d'intelligence à voir de loin et de plus haut ma vie, qui devient alors la vie d'un autre. Mais ces deux procédés de connaissance sont difficiles, et demandent, l'un une descente en soi, l'autre, une sortie hors de soi-même.¹¹¹³

C'est à la croisée de ces deux approches divergentes, sinon opposées et presque incompatibles, que se situe le projet autobiographique des auteurs-femmes. L'ambition de réussir la superposition de plusieurs images de soi laisse en effet clairement entrevoir les visées implicites du texte autobiographique : à l'univocité et à la cohérence logique des représentations extérieures, l'autobiographie oppose le fond opaque, incertain, mouvant, contradictoire, équivoque et multiple sur lequel se déploie la réalité intérieure de l'être humain : « Il y a plus d'une sagesse, et toutes sont nécessaires au monde ; il n'est pas mauvais qu'elles alternent. »¹¹¹⁴ Il n'est guère utile de souligner l'ambivalence foncière d'une telle écriture, qui se pose explicitement comme le lieu d'imbrication de toutes les nuances, se prêtant ainsi aux aveux aussi bien qu'aux occultations.

c) L'écriture en quête de ses sources

Dans un ordre d'idées à peine différent, les femmes-écrivains considèrent également avec un intérêt croissant les répercussions de l'écriture autobiographique sur leur manière d'écrire en général.

¹¹¹² *Ibid.*, p.30-31.

¹¹¹³ *Ibid.*, p.32.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p.290.

Il est bien évident, en effet, que les conséquences de la reconnaissance littéraire ne se limitent pas seulement à la constitution d'un répertoire de représentations codifiées de l'auteur, mais affectent aussi la réception de ses œuvres. L'écrivain reconnu est, par définition, un écrivain connu, c'est-à-dire un écrivain qui n'a plus rien à prouver et dont on aurait tort d'attendre des innovations créatives importantes, le corpus des œuvres passées de l'auteur définissant et épuisant pour une large part l'horizon d'attente du lecteur. Chez les écrivains consacrés, l'impasse d'une telle réception entièrement déterminée par la somme des ouvrages précédents se fait cruellement sentir ; elle se traduit souvent par la récurrence obsédante des métaphores d'une parole pétrifiée et devenue impuissante, qui exige sans cesse de nouvelles injections vivifiantes de formes et de procédés neufs. Ce désir de s'arracher au destin d'un mort-vivant momifié dans le canon de la littérature est particulièrement frappant dans le discours de Nathalie Sarraute au colloque de Cerisy-la-Salle :

A s'en écarter pour aller ailleurs. Pour aller vers quoi ? Eh bien, vers [...] des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquelles le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante, vers ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, vers ce non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux. [...]

Il suffit, en effet, que le langage perde ce contact avec le non-nommé, qu'il s'éloigne de cette source d'où il tire sa vitalité [...] et comme le cheval qui retourne à l'écurie, il reviendra à la sécurité de cette terre ferme sur laquelle il espère ne courir aucun risque.¹¹¹⁵

C'est ainsi que pour aller au-delà de tout langage existant, l'écrivain cherchera à prendre appui sur une réalité non langagière. Désormais, le non-nommé qui garantit les possibilités de résurrection de la parole (et, du même coup, le renouveau du succès littéraire) sera ancré dans le vécu, le réel, le « petit fait vrai ». Ainsi, la fluidité et diversité mêmes de l'existence humaine se confondent avec la promesse des capacités de l'auteur à évoluer, tandis que son ouverture à l'avenir semble receler en germe de nouvelles découvertes et donc de nouvelles innovations artistiques :

Mais ces moments heureux, me semble-t-il, se produisent, ne peuvent se produire que si d'abord le besoin de communiquer certaines sensations, une certaine vision de la réalité, a poussé l'écrivain à créer cette forme, que si ce besoin a donné à la forme une première impulsion. L'écrivain a alors installé cette forme d'emblée dans cette réalité inconnue, à ce niveau de sensations qu'il cherche à communiquer. Alors seulement elle s'est mise à vivre, à se développer comme un organisme vivant, et à ce niveau où elle se trouve, elle lui permet de découvrir des régions dont il ignorait l'existence, où, sans elle, il n'aurait jamais songé à s'aventurer.¹¹¹⁶

Paradoxalement, c'est le retard même, le temps de latence de l'écriture par rapport à la vie dont elle retranscrit les révélations qui devient pour les écrivains consacrés une voie de salut : ce léger décalage, en effet, leur donne l'assurance que la vie même leur garantira toujours de nouveaux points de départ, l'écriture ne prenant le relais que dans un second temps pour en dégager les significations inconnues. La source de l'écriture n'est donc pas près de se tarir, et la circularité rassurante de cette vision lui confère une stabilité absolue :

La technique, c'est le mouvement même par lequel la réalité accède à l'existence. Une réalité qui, pour chaque artiste, est sa réalité propre, où il est tout entier engagé, qui s'est élaborée en lui depuis son enfance, au cours d'un long processus inconscient. [...] Elle ne peut, me semble-

¹¹¹⁵ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *op.cit.*, p.32-33.

¹¹¹⁶ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman », *op.cit.*, p.1676.

t-il, que continuer à croître lentement. Les transformations de la technique ne sont que les étapes de cette croissance.¹¹¹⁷

Aussi incombe-t-il à l'auteur un devoir, à la fois professionnel et moral, de se pencher sur son passé pour y retrouver ces expériences singulières que vont pouvoir développer ensuite ses textes : « C'est aussi cette nécessité, dont j'ai parlé tout à l'heure, de trouver entre le non-nommé et le langage un équilibre à chaque instant menacé, de laisser circuler le plus librement possible à travers le langage la sève qui monte de ces régions inconnues où il plonge ses racines – c'est cette nécessité qui sépare, pour reprendre une distinction qui a fait tant de bruit, les « écrivains » des « écrivants ». »¹¹¹⁸

d) La force de l'art versus la force des choses

A plus grande échelle, l'écriture de soi possède aussi cette propriété précieuse de forcer l'art à se confronter à la vie, et de les mettre à l'épreuve réciproquement. Ainsi voit-on resurgir dans le discours des auteurs-femmes un autre procédé récurrent qui consiste à rapporter un fait vécu à ses représentations dans l'imaginaire artistique, philosophique, politique, ou dans tout autre dépôt ou reposoir d'images. Il est en effet fréquent qu'à l'occasion de l'analyse de divers phénomènes (qui peuvent être de la nature la plus variée), les écrivains interrompent le récit pour s'interroger sur les transformations (ou les déformations) du réel qu'implique toujours le travail créateur, qu'il soit intuitif ou calculé, qu'il relève de la libre imagination ou du labeur intellectuel. Ce dont il est ici question, à leurs yeux, c'est avant tout l'ajustement et le lissage du réel qu'accomplit un esprit créateur : en effet, l'ambition d'instaurer l'harmonie ou de dégager la loi générale à partir de l'infinie variation des phénomènes se paie d'un prix spécifique, à savoir qu'elle rend nécessaire l'introduction d'un ordre de mesure auquel soumettre la réalité vécue. Pour n'en livrer qu'un seul exemple, évoquons ici la structure de l'un des derniers chapitres de *Mishima ou la vision du vide* où il est question du suicide rituel du romancier nippon. Cette partie de son texte, Marguerite Yourcenar la consacre en effet entièrement à dresser un inventaire des images du suicide dans l'œuvre de Mishima, et à mettre ce réseau de représentations en rapport avec sa propre mort volontaire : ainsi estime-t-elle que le romancier japonais l'avait certainement envisagée par avance et même soigneusement préparée au travers de ses textes. Tout le travail de Marguerite Yourcenar consiste donc ici à dégager la *commune mesure*, mais aussi l'irrécusable *distance*, entre la vie et l'œuvre, la réalité vécue et la représentation, c'est-à-dire au fond entre l'essentiel et l'existentiel, entre la perfection et l'imparfait, pour mieux définir leurs rapports, les comparer et les éclairer au miroir l'un de l'autre. L'énumération des représentations du suicide culmine avec l'évocation de *Patriotisme*, le film adapté d'une de ses nouvelles que Mishima tourne quatre ans avant son suicide :

Si je me suis attardée si longuement sur ce film, qui constitue en un sens une sorte d'avant-première, c'est que la comparaison avec le *seppuku* de Mishima lui-même nous permet de

¹¹¹⁷ Nathalie Sarraute, « Littérature aujourd'hui -II », *op.cit.*, p.52.

¹¹¹⁸ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *op.cit.*, p.34.

mieux définir la distance entre la perfection de l'art, qui montre, dans une sombre ou claire lumière d'éternité, l'essentiel, et la vie avec ses incongruités, ses ratés, ses malentendus déroutants, dus sans doute à notre incapacité d'aller jamais, au moment où il le faudrait, au-dedans des êtres et au fond des choses, mais aussi, et par là même, cette incalculable étrangeté de la vie « à cru », et qu'on pourrait dire, d'un mot déjà usé, existentielle.¹¹¹⁹

En ce sens, l'écriture autobiographique est de plus en plus envisagée comme le moyen de dépasser les artifices de la création artistique et de retrouver un langage d'autant plus authentique qu'il est davantage commensurable aux faits bruts de la vie. Cependant, loin de céder à l'illusion de vouloir aboutir à un « art brut », qui ne tiendrait son caractère véridique que de sa spontanéité et de sa naïveté, les femmes-écrivains affirment tout au contraire la nécessité d'un immense travail conscient pour percer l'écran fantasmatique de l'*imaginaire* et toucher au réel dans l'œuvre d'art, qui demeure fictionnelle et donc fondamentalement factice. Ce « retour aux choses » implique une transformation radicale de tous les dispositifs mentaux de l'esprit créateur, que Marguerite Yourcenar analyse en détail à l'occasion de sa description d'un revirement d'opinion analogue chez Zénon. Il s'agit donc selon elle d'un effort permanent pour maintenir l'esprit dans une sorte d'*epochè* sceptique, pour court-circuiter le jugement de façon à défamiliariser la vision des événements et des objets et à appréhender ceux-ci en dehors de leurs usages instrumentaux et des connotations qu'ils revêtent communément :

[...] il se servait de son esprit comme d'un coin pour élargir de son mieux les interstices du mur qui de toute part nous confine. Les failles grandissaient, ou plutôt le mur, semblait-il, perdait de lui-même sa solidité sans pour autant cesser d'être opaque, comme s'il s'agissait d'une muraille de fumée au lieu d'une muraille de pierre. Les objets cessaient de jouer leur rôle d'accessoires utiles. Comme un matelas son crin, ils laissaient passer leur substance.¹¹²⁰

Cette matérialité du monde, sa résistance à l'homme que l'on éprouve dans la vie réelle, doit donc être maintenue ou du moins récréée également dans ses représentations imaginaires ou fictionnelles. Cette tâche, toutefois, paraît irréalisable sans une transformation fondamentale de la façon de traiter la matière même d'une œuvre d'art. En effet, dans la mesure où elle se situe toujours soit dans le passé (expériences vécues ou traversées, personnes rencontrées, informations recueillies), soit dans l'avenir du sujet (ses rêves, ses projets ou ses prévisions/prédictions), la matière première de l'œuvre ne saurait en effet être puisée dans une seule instance, celle du présent qui coïncide justement avec le temps de l'écriture. Le présent seul cependant possède la consistance des choses vraies. Aussi les écrivains doivent-ils chercher à traiter leurs sujets comme s'ils relevaient tous du présent, et qu'ainsi revêtus de la pleine épaisseur du réel ils se révélaient toujours farouchement indépendants, rétifs à se plier à la volonté des auteurs et inaccessibles à leurs manipulations :

Les événements étaient en réalité des points fixes, bien qu'on eût laissé derrière soi ceux du passé, et qu'un tournant cachât ceux de l'avenir, et il en allait de même des personnes. Le souvenir n'était qu'un regard posé de temps en temps sur des êtres devenus intérieurs, mais qui ne dépendaient pas de la mémoire pour continuer d'exister.¹¹²¹

¹¹¹⁹ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, op.cit., p.110.

¹¹²⁰ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.172.

¹¹²¹ *Ibid.*, p.170.

La vision classique des rapports entre l'art et le réel est ainsi métamorphosée : la figure de l'auteur omnipotent sculptant la matière docile recule en effet devant la révélation irréfragable de la matérialité d'un monde dont la course se poursuit indépendamment de ses fantasmes et de ses créations artistiques. Ainsi, parmi les apprentissages fondamentaux que découvre aux écrivains l'expérience de l'écriture autobiographique, c'est la leçon de la force des choses qui tient le devant de la scène : elle contraint en effet l'auteur à revenir sur son passé, à le revoir sinon à le réviser, et cette entreprise s'avère lourde de révélations de plusieurs sortes, que nous allons à présent détailler.

➤ *La vérité sur soi-même*

L'examen rétrospectif de sa propre vie permet à l'écrivain de mesurer l'emprise des données et déterminations objectives sur un sujet supposé libre. Aussi l'homme se découvre-t-il conditionné en ce qu'« il avait porté bon gré mal gré la livrée de son temps », mais aussi, plus profondément encore, en ce qu'« il avait laissé le siècle imposer à son intellect certaines courbes. »¹¹²² La conception du sujet qui en découle est ainsi radicalement transformée. A une simple opposition binaire entre « ce qui dépend d'une fatalité physique et ce qui relève d'un libre consentement »¹¹²³ succède en effet à présent une vision beaucoup plus complexe où l'on ne peut plus si facilement séparer l'homme du monde auquel il appartient corps et âme. Ainsi, même l'acte transgressif le plus tranchant ne permet plus au sujet de se déprendre tout à fait des déterminations extérieures, et la liberté ainsi gagnée tient pour une part du faux-semblant : « Parce que j'avais enfreint un interdit, il me semblait avoir reconquis la liberté »¹¹²⁴, tel est le bilan que fait de ses révoltes Simone de Beauvoir à la fin de *La Force de l'âge*.

Mais il y a ici un profond paradoxe : pour l'autobiographe, la conscience de son conditionnement historique et culturel fonctionne en fait comme un puissant facteur émancipateur, comme une source de libération. En effet, en déchargeant l'écrivain de la responsabilité de ses actes passés, la clause de détermination extérieure, implicite dans toute archéologie autobiographique s'attachant à explorer les strates successives du soi, autorise une mise à nu beaucoup plus radicale : en effet, l'autobiographe est passé déjà du statut de sujet de l'histoire, qui pouvait donc être tenu comptable de ses actions, à celui de simple tributaire assujéti à des circonstances extérieures. Il est plus aisé de mettre au jour cette fonction particulière de l'écriture si l'on choisit de comparer cette figure implicite d'un auteur qui n'est que légataire du passé avec les représentations de soi défendues dans les entretiens autobiographiques, où la posture assumée par l'écrivain interviewé est évidemment toute autre. Dans l'exercice de l'entretien, la femme-écrivain est sujet de discours, et donc de droit, et ne peut par conséquent se dégager ainsi de toute responsabilité. Elle d'adopte donc une autre stratégie, qui consiste à récuser par avance toute révélation troublante :

¹¹²² *Ibid.*, p.164.

¹¹²³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.150.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p.562.

Dans votre grand désir de vérité, de lucidité, est-ce que vous êtes arrivée à vous accepter vous-même ? Car c'est là, me semble-t-il la grande difficulté, non ?

- Hélas, je n'y vois aucun problème. Quel mal aurais-je à m'accepter moi-même ?

Il y a des gens qui ont beaucoup de mal à s'accepter eux-mêmes et ils vont chez le psychiatre pour qu'on leur explique...

- C'est parce qu'ils sont timides en présence de certains dogmes qu'on leur a imposés, de certains points de vue qu'on les a forcés à accepter. Je ne vois pas pourquoi un être ne s'accepterait pas. Ce n'est même pas favorable au développement que de ne pas s'accepter. On part de ce qu'on est.¹¹²⁵

Or, l'autobiographie pose différemment le statut du sujet : en lui adjoignant des cadres familiaux, sociaux, nationaux etc., elle fait de lui la résultante de toutes ces données objectives et extérieures. Ainsi, les aveux intimes ou honteux, ou les souvenirs difficiles, sortent-ils du champ de la confession, avec tout ce qu'il comporte de gêne et d'embarres, pour donner lieu à quelque chose qui tient davantage de l'étude de mœurs ou de l'essai de critique sociale. Cette relativisation de la liberté et responsabilité individuelles, et leur médiation par des structures et lois générales, permettent à l'autobiographe un dévoilement de soi en quelque sorte protégé, dans la mesure où tout ce qu'il peut révéler de lui-même est pris dans le réseau des déterminations et des rapports objectifs, à travers les groupes et les milieux, les événements et les tendances, les pratiques et les savoirs :

Il y a un conditionnement, par exemple - pour ne parler que de moi - parce que, en écrivant *Souvenirs pieux* et maintenant en continuant avec *Le Labyrinthe du monde*, [...] pour chacun de ces personnages, qui sont des gens que j'ai connus, je suis presque du doigt ces conditionnements de plus en plus rigoureux. Mais pour ne pas tâcher d'évoquer des gens que je n'ai pas encore complètement décrits, dont je n'ai pas encore entièrement raconté la vie, prenons moi- même. Et c'est un conditionnement que de naître en 1903, au seuil du dangereux XX^e siècle. C'est un conditionnement que de naître dans l'Europe occidentale, avec les avantages et les désavantages que ça suppose, de naître d'une famille assez aisée pour vous permettre une certaine liberté. [...] ¹¹²⁶

Ainsi, pour les femmes-écrivains, est-ce paradoxalement le détour par un Autre qui offre l'accès le plus court à soi-même – peut-être même le seul accès possible.

➤ La découverte de l'autre

La pratique de l'autobiographie induit également des modifications fondamentales dans le rapport à autrui. Ainsi, à force de revenir en cachette sur leur itinéraire dans des ouvrages non explicitement autobiographiques, les femmes-écrivains sont amenées à constater que leur stratégie d'écriture détournée aboutit à une sorte d'hermétisme. En effet, le refoulement du « je » autobiographique, constamment aliéné dans un « il » romanesque, fait de l'œuvre de fiction un univers en circuit fermé centré en fait sur un sujet unique, voué à la multiplication infinie de ses propres clones sous les oripeaux trompeurs de personnages multiples. Le corollaire évident d'un tel phénomène est l'expansion sans limites du terrain de ce « moi » dissimulé, aux dépens de toute identité étrangère :

[...] dans cette œuvre où le JE et le IL se disputent la première place, le TU est singulièrement absent. Nous sommes ici à l'opposé de la fougue, de l'élan, dans le domaine de la concentration et de la thésaurisation la plus avare. De sorte que le geste du poète et de l'amant maniant ses souvenirs n'est pas si différent de celui du collectionneur d'objets précieux ou

¹¹²⁵ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.154.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p.155-156.

fragiles, coquillages ou gemmes, ou encore de l'amateur de médailles se penchant sur quelques purs profils accompagnés d'un chiffre ou d'une date.¹¹²⁷

L'autobiographie, à l'inverse, met l'auteur en présence des *autres*, personnes réelles de son passé qui ne peuvent être réduites, assimilées ou ramenées à soi aussi facilement que les personnages inventés, de même que les épisodes vécus, parce qu'ils engagent d'autres sujets autonomes, ne se laissent pas aisément confondre avec les péripéties fictives. Aussi la nécessité autobiographique d'évoquer certains acteurs incontournables de son histoire personnelle (et souvent même de parler en leur nom) expose-t-elle l'auteur à l'étrange expérience de devoir considérer *du point de vue d'autrui* les épisodes du passé vécus en commun. Or ce simple changement de perspective est souvent investi de pouvoirs insoupçonnés, levant les tabous et rouvrant l'accès à des terrains de mémoire longtemps restés inaccessibles derrière un mur d'incompréhension ou un écran d'oubli. C'est ainsi qu'en voulant décrire sa mère dans *Le Labyrinthe du monde*, Marguerite Yourcenar découvre, derrière l'image familière gravée dans les annales de famille Cleenewerck de Crayencour, une inconnue :

[...] ma mère n'existait pas pour moi comme personne. Mon père, dépourvu de nostalgie, n'était pas homme à évoquer les ombres. C'est seulement en écrivant la fin d'*Archives du Nord*, lorsque j'ai relu la lettre de fiançailles de ma mère, que je me suis rendu compte qu'elle avait vécu des drames, des décisions difficiles, des hésitations, qui s'imposaient à moi tout d'un coup, à soixante ans de distance.¹¹²⁸

Cet étonnement de découvrir dans toute sa complexité l'altérité d'un autre (parent, ami, amant...) qu'elles croyaient pourtant connaître à fond est en fait une constante dans le discours autobiographique des femmes-écrivains. Mais si la situation est somme toute assez commune, l'on est tout de même fondé à remarquer que les plus frappantes révélations d'altérité dont nous font part les femmes-autobiographes concernent presque toujours la figure maternelle. Les mères, en effet, en tant que porteuses des modèles de féminité traditionnelle, avaient toujours jusque là servi de repoussoir à leurs filles « émancipées », et c'est seulement par le biais de l'écriture de soi, en renonçant aux partis-pris et aux divergences pour laisser les personnes réelles habiter, avec la plus grande fidélité possible, l'enveloppe des personnages du récit autobiographique, que les femmes-écrivains arrivent à comprendre et accepter l'expérience d'une *autre* femme, et une *autre* vision de la féminité, très différente de la leur :

[...] je reprenais le dialogue brisé pendant mon adolescence et que nos divergences et notre ressemblance ne nous avaient jamais permis de renouer. Et l'ancienne tendresse que j'avais crue tout à fait éteinte ressuscitait, depuis qu'il lui était possible de se glisser dans des mots et des gestes simples.¹¹²⁹

C'est ainsi que l'autobiographie est considérée, tous comptes faits, comme une force motrice susceptible de générer un renouvellement salutaire de l'écriture : elle dépayse en effet les auteurs consacrés, en les dépossédant de certains des outils littéraires qu'ils maîtrisent déjà avec presque trop d'habileté. C'est ainsi que l'écriture de soi force l'écrivain à déplacer son regard et son travail

¹¹²⁷ Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy*, *op.cit.*, p.36.

¹¹²⁸ Marguerite Yourcenar, Jean Montalbetti, « Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert : « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs. », *op.cit.*, p.190.

¹¹²⁹ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 2006 (première édition 1964), p.109.

d'écriture vers un domaine sur lequel son emprise ne sera jamais absolue, et ce d'autant plus que l'entreprise autobiographique impose de fabriquer une œuvre avec des matériaux fixés d'avance et par définition extérieurs au « moi » (puisque'il s'agit de personnes et d'événements réels), avec en outre des contraintes et des règles de construction assez strictes au regard de celles qui gouvernent la fiction (exigence de véracité au lieu de la simple règle de vraisemblance du récit fictionnel, temporalité et spatialité prédéterminées en lieu et place de la plasticité totale d'un univers romanesque entièrement inventé par l'auteur, « je » assumé de l'autobiographie par opposition aux jeux de miroirs et aux mises en abyme que permet le roman, etc.). En obligeant l'entreprise artistique à respecter les limites du réel, l'écriture de soi ébranle le statut de l'auteur omnipotent, et force l'écrivain à travailler sous des contraintes assumées et consenties. De cette conjonction paradoxale du pouvoir et de l'impuissance de l'auteur peuvent ainsi naître une vision du monde et une œuvre, sinon tout à fait neuves, du moins suffisamment différentes des créations antérieures pour susciter un intérêt renouvelé.

e) Les contours fermes d'un « moi » passager

A l'ensemble de ces tâches, plutôt orientées vers l'avenir d'un écrivain déjà consacré qui cherche à travers l'entreprise autobiographique à réajuster son statut, à lui redonner un peu de jeu et à ébranler les représentations canoniques trop figées qui se sont cristallisées autour de sa figure d'auteur, il convient d'ajouter aussi une autre dimension qui revient constamment dans le discours et les réflexions des auteurs-femmes. Il s'agit cette fois, à l'inverse, de fixer une image de soi fuyante, et de suspendre en quelque sorte le temps en cherchant à préserver le passé par le biais du récit rétrospectif. Sous son apparente simplicité, la tentative de retenir le temps révolu se révèle une entreprise au fond bien plus astucieuse qu'elle n'y paraît, car elle doit se frayer un chemin entre deux intentions contradictoires de l'autobiographe :

➤ *Laisser une image de soi que les autres retiendront*

Ce premier objectif implique la fabrication d'une sorte d'image d'exportation, c'est-à-dire d'une représentation de soi idéalisée, à usage purement externe, et que l'on destine par avance à la postérité, tout comme on graverait sur une médaille son portrait symbolique. Ainsi s'agit-il d'un geste doublement frauduleux, qui consiste à censurer les fragments douteux, ou moins glorieux, de son passé, tout en donnant pour pleine et entière cette image passée au crible, et sur laquelle on garde le contrôle : « Les Suétones de l'avenir auront fort peu d'anecdotes à récolter sur moi. Ce que le public sait de ma vie, je l'ai révélé moi-même. »¹¹³⁰ Il suffit de se rapporter aux biographies de Marguerite Yourcenar¹¹³¹ pour voir à quel point cette déclaration qu'elle met sous la plume fictive d'Hadrien vaut

¹¹³⁰ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.140.

¹¹³¹ Pour les biographies de référence de Marguerite Yourcenar voir : Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990 ; Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar : la passion et ses masques*,

aussi pour son véritable auteur. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la source principale, et quasiment unique, de tous les biographes de l'écrivain n'est autre que les renseignements fournis (et soigneusement sélectionnés) par l'objet même de leurs recherches ! Marguerite Yourcenar s'est en effet attachée à conserver sur sa biographie et sa réputation, même posthume, un contrôle absolu, en gardant la main sur l'ensemble des matériaux pouvant servir à reconstituer sa vie personnelle ; faute d'informations extérieures et de sources tierces, les biographes (qu'ils soient universitaires ou essayistes, journalistes ou écrivains) n'ont donc d'autre choix que de fonder leurs tentatives de restituer la vie de l'écrivain sur ses propres souvenirs recomposés dans l'autobiographie et ses archives personnelles, qu'elle n'a certainement pas manqué de trier et de réaménager à sa guise avant de les confier à la bibliothèque Houghton de l'université Harvard (il est intéressant de noter que, même sous cette forme raccommodée, les archives littéraires de Marguerite Yourcenar ne seront pleinement consultables qu'en 2057, date fixée par la volonté testamentaire de leur propriétaire).

On ne sera donc pas surpris que cette démarche ait été déjà décrite dans les *Mémoires d'Hadrien* : au cours des dernières années de sa vie, le protagoniste du roman de Marguerite Yourcenar se plaît en effet à remanier les archives, à sélectionner avec soin et à réécrire les « témoignages » dont on pourrait se servir après sa mort pour reconstituer sa vie et sa carrière. En restreignant de la même manière l'accès à la banque de documentation (auto)biographique, Marguerite Yourcenar suit ainsi la piste qu'elle avait tracée pour son personnage de prédilection. Son entreprise est motivée par le même désir de conserver le monopole du contrôle de l'image de soi léguée aux autres, et de prolonger ainsi l'exercice de sa volonté au-delà même de la mort. C'est cette conscience résolue d'échapper à toute emprise que d'autres pourraient exercer sur son image qui fait que l'on croirait entendre Marguerite Yourcenar mêler sa voix à celle d'Hadrien, lorsque ce dernier contemple avec satisfaction ses *Mémoires*, dont il sait bien de quelles patientes manipulations de la mémoire et des sources ils résultent : « ce qui compte est ce qui ne figurera pas dans les biographies officielles, ce qu'on n'inscrit pas sur les tombes ». ¹¹³² L'enjeu de l'écriture autobiographique consiste ainsi à maintenir jusqu'au bout une maîtrise exclusive de sa vie et des représentations narratives de celle-ci.

➤ *Laisser une empreinte qui saura retenir les traits d'un « moi » disparu*

Pour autant, l'écriture de soi met l'auteur à rude épreuve. En effet, placé devant la mission vitale de préserver pour la postérité une (certaine) image de soi, l'autobiographe découvre dans le texte écrit une promesse, un espoir de salut, mais il n'en est que davantage saisi par la crainte d'abandonner à son destin périssable tout ce qui ne sera pas traduit en mots et donc protégé contre l'effacement et l'oubli. Ainsi, face au spectre de sa propre disparition, l'écrivain ne peut plus se contenter de ne sauver de soi que ces images avantageuses qu'il avait cherché à donner de lui-même dans différents contextes

Paris, Robert Laffont, 1995 ; Michèle Goslar, *Yourcenar. Biographie*. « *Qu'il eût été fade d'être heureux* », Bruxelles, Editions Racine, 1998 ; Michèle Goslar, *Le visage secret de M. Yourcenar*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.

¹¹³² Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op.cit.*, p.291.

médiatiques, mais voudrait laisser derrière lui une trace plus complète et fidèle. D'autre part, le travail sur la matière *autobiographique* plonge l'écrivain dans une autre temporalité : à la différence de la segmentation du temps tripartite et linéaire (passé – présent – avenir) propre au roman, l'autobiographe se trouve confronté au « temps immobile »¹¹³³, fait de strates sédimentées, superposées et imbriquées, qui constitue le fonds opaque du vécu personnel. Tout trait distinct s'y reflète, tout instant passé y revient à la surface, et tout y converge vers ce centre indéfini qui est l'existence du « moi » :

Les traités consacrés à l'aventure de l'esprit se trompaient en assignant à celle-ci des phases successives : toutes au contraire s'entremêlaient ; tout était sujet à des redites et à des répétitions infinies. La quête de l'esprit tournait en cercle. [...] la notion d'ascension ou de descente était fautive : des astres brillaient en bas comme en haut ; il n'était pas plus au fond du gouffre qu'il n'était au centre. L'abîme était à la fois par-delà la sphère céleste et à l'intérieur de la voûte osseuse. Tout semblait avoir lieu au fond d'une série infinie de courbes fermées.¹¹³⁴

Il y a là un risque pour l'autobiographe : le lien d'intimité entre le sujet du récit et celui de l'écriture étant trop étroit, la perception des causes et des effets perd de sa netteté, et l'écrivain pourrait ne plus savoir distinguer les éléments les plus cruciaux des détails sans importance. Dans le « moi » fuyant et évanescent de l'autobiographe vieillissant, il n'existe plus rien de niais ni de superflu : face à l'angoisse de la dissolution qui hante désormais l'auteur, tout mérite de laisser une trace, tout doit être sauvé du néant – sinon de la disparition matérielle, tout au moins de l'oubli. Aussi la façon dont Marguerite Yourcenar présente au lecteur le projet de Zénon de s'immortaliser soi-même au moyen d'une autobiographie est-elle particulièrement révélatrice :

Un projet plus hardi l'occupa quelque temps, celui d'un *Liber Singularis*, où il eût minutieusement consigné tout ce qu'il savait d'un homme, qui était soi-même, sa complexion, son comportement, ses actes avoués ou secrets, fortuits ou voulus, ses pensées, et aussi ses songes. Réduisant ce plan trop vaste, il se restreignit à une seule année vécue par cet homme, puis à une seule journée : la matière immense lui échappait encore, et il s'aperçut bientôt que de tous ses passe-temps celui-là était le plus dangereux.¹¹³⁵

Dangereuse à cause du dévoilement en public qu'elle impose, mais aussi à cause du retour du refoulé auquel elle ouvre la voie, refoulé que l'écrivain doit désormais nécessairement incorporer dans son identité narrative, l'autobiographie est, en outre, porteuse d'une autre menace encore plus redoutable. Il y est question, en effet, du bilan de vie et donc de l'exposition latente à la mort. Envisagé dans cette nouvelle perspective, le vécu contingent et banal que l'on cherchait autrefois à destituer ou à récuser subit à présent une revalorisation spectaculaire. Ainsi voit-on Nathalie Sarraute prendre le contre-pied de sa propre doctrine littéraire, qu'elle avait pourtant si âprement défendue au long de plusieurs décennies : l'impératif d'un renouvellement formel incessant va désormais céder le pas à une exigence nouvelle, celle de la vigueur de l'expression personnelle. De façon significative, le critère d'évaluation de la qualité artistique de l'œuvre se déplace vers des éléments purement extralittéraires, à savoir la singularité et la sincérité des perceptions individuelles :

¹¹³³ La notion du temps immobile propre à la vie intérieure de l'homme est développée par Claude Mauriac. Voir à ce sujet : Claude Mauriac, *Le Temps immobile 1-10*, Paris, Grasset, 1974-1988.

¹¹³⁴ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.178-179.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p.179.

Tandis que la sensation initiale intacte et forte donne seule à l'œuvre la beauté véritable, une beauté qui s'ignore, qui ne porte pas encore ce nom. [...] Je ne connais pas dans la littérature d'exemple où le point de départ du travail de l'écrivain ne soit pas le besoin de communiquer un certain ordre de sensations, une certaine vision de la réalité.¹¹³⁶

Basculement assez étonnant pour Nathalie Sarraute : dorénavant, c'est l'authenticité de l'expérience vécue, et elle seule, qui vient garantir la portée du texte littéraire.

De même, si Marguerite Yourcenar, cette apologiste de la transfiguration/disparition du « moi » dans l'œuvre, doit feindre le récit de soi de l'empereur Hadrien, c'est bien parce que ce n'est que du dedans de cette perspective autobiographique qu'elle pourra inverser l'échelle des valeurs et revendiquer, au contraire, l'importance des liens entre le « moi » de l'auteur et son œuvre :

Je ne suis pas de ceux qui disent que leurs actions ne leur ressemblent pas. Il faut bien qu'elles le fassent, puisqu'elles sont ma seule mesure, et le seul moyen de me dessiner dans la mémoire des hommes, ou même dans la mienne propre ; puisque c'est peut-être l'impossibilité de continuer à s'exprimer et à se modifier par l'action qui constitue la différence entre l'état de mort et celui de vivant.¹¹³⁷

Ainsi, du point de vue de la femme-écrivain, la position de l'autobiographe constitue le creuset d'une mise en cause fondamentale de son identité, de son image représentative et de son écriture. La faisant déchoir du piédestal de non-implication personnelle, de neutralité et d'objectivité d'énonciation qu'elle s'était patiemment construit, l'autobiographie corrompt les fondements « universels » de son discours. Mais la récompense de ce geste est elle aussi considérable, puisque l'autobiographie seule permet de prendre ses distances envers les représentations stéréotypées du canon littéraire, de leur opposer un témoignage intérieur et intime, de rénover radicalement les pratiques d'écriture (sujets, procédés narratifs et style), mais aussi de faire face à l'inconnu, à ses propres blancs et apories dans les rapports à soi-même et au monde. A un niveau plus profond, l'autobiographie opère un dédoublement textuel du sujet, à la fois personnage et auteur. Or, le personnage autobiographique peut franchir des frontières qui resteront à jamais closes à son auteur : il peut hanter la conscience des lecteurs jusqu'à se régénérer à l'infini dans leur esprit et ainsi prolonger l'existence du « soi » au-delà de sa mort physique de l'écrivain : « Pénétrer si avant dans des vies étrangères que les gens, en entendant ma voix, aient l'impression de se parler à eux-mêmes : voilà ce que je souhaitais ; si elle se multipliait dans des milliers de cœurs, il me semblait que mon existence renouvelée, transfigurée, serait, d'une certaine manière, sauvée. »¹¹³⁸ C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant à ce que les méditations sur les enjeux et les pièges de l'autobiographie constituent un courant souterrain constant, présent au moins implicitement dans la plupart de textes des auteurs-femmes. Visant à peser scrupuleusement tous les pour et tous les contre de cette entreprise hardie, les réflexions sur le genre autobiographique de nos trois écrivains préparent ainsi leur prise de décision finale quant à cette dernière aventure scripturale de leur carrière.

¹¹³⁶ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman », *op.cit.*, p.1676.

¹¹³⁷ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op.cit.*, p.33.

¹¹³⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.644.

Chapitre 2 :

Les vérités partielles, ou les mythes de soi des autobiographes- femmes

Dans le chapitre précédent, nous avons pu voir combien les autobiographies des écrivains-femmes se voyaient investies de divers enjeux extralittéraires qui revêtaient la haute importance aux yeux de leurs auteurs. Ainsi s'agissait-il d'offrir une image de soi authentique, tout en cherchant à préserver ses secrets et à ménager certaines apparences. D'autre part, il était question de mettre en valeur la continuité d'un itinéraire vécu, mais aussi de préserver, dans l'aperçu de la vie ainsi racontée, une part d'inachevé, voire même d'en susciter la transformation, de s'inciter soi-même à l'innovation et au changement. Aussi n'est-il nullement étonnant que, tributaire de toutes ces intentions préalables à la composition de l'œuvre, l'image de soi qui s'y dessine n'ait rien de fortuit : elle est, bien au contraire, le résultat de l'agencement le plus rigoureux qui soit des éléments narratifs, guidé par le souci de renvoyer au public un reflet délibérément orienté de l'auteur. Cette image soigneusement rajustée, qui se substitue à la transcription objective des événements vécus (à supposer qu'un tel idéal d'impartialité puisse jamais être atteint), nous sommes enclins à la définir ici comme un mythe de soi – terme qui nous renvoie évidemment à la notion barthésienne du mythe, considéré comme un méta-langage se donnant pour langage-objet, c'est-à-dire comme une parole « formée d'une matière *déjà* travaillée en vue d'une communication appropriée ». ¹¹³⁹

Tout comme les mythes barthésiens, les récits de soi des auteurs-femmes prétendent en effet à :

- la totalité : ils s'attachent à dresser un bilan exhaustif de la vie de protagoniste, à en donner une image parfaite. C'est ainsi que Simone de Beauvoir nous annonce le dessein de son autobiographie :

¹¹³⁹ Roland Barthes, *Mythologies* / Edition illustrée établie par Jacqueline Guittard, Paris, Seuil, 2010 (édition originale 1957), p.225.

« Plus je me rapproche du terme de mon existence, plus il me devient possible d’embrasser dans son ensemble cet étrange objet qu’est une vie : je tenterai de le faire au début de ce livre. »¹¹⁴⁰

- l’évidence : les autobiographes-femmes soulignent qu’elles ne font que transcrire ce qui est venu avec insistance s’imposer à elles (à leur plume comme à leur mémoire). Aussi prétendent-elles entretenir un rapport de vérité et de transparence aussi bien avec l’histoire qu’elles écrivent qu’avec l’image de soi qu’elles y livrent au lecteur : « Vivre était pour moi une entreprise clairement orientée et pour en rendre compte il me fallait en suivre le cheminement. »¹¹⁴¹

A en croire nos auteurs, le récit de soi n’a donc rien d’une présentation subjective et donc nécessairement biaisée. Parler sans haine et sans crainte, dire toute la vérité, rien que la vérité, tel est le pacte de lecture que les autobiographes-femmes prétendent nouer avec nous. Il nous faudra pourtant passer outre cette interprétation instamment suggérée par les auteurs, et porter notre regard au-delà de l’ambition affichée pour déceler les tenants et les aboutissants du projet autobiographique ainsi mis en œuvre - aussi chercherons-nous à présent à interroger l’image de soi explicite mise en scène par les femmes-écrivains dans leurs autobiographies¹¹⁴², pour mieux saisir ce qui se joue derrière ce rideau théâtral, ou dans ses coulisses.

A. Simone de Beauvoir : les chances de la liberté

L’autobiographie de Simone de Beauvoir présente au regard critique une construction complexe, où se superposent plusieurs strates énonciatives que nous serons amenés à déconstruire à tour de rôle. Il s’agira pour nous avant tout de relever la signification de trois modes d’expression principaux qui viennent s’imbriquer dans l’autobiographie de l’auteur-femme :

- (1) le discours explicite adressé aux lecteurs, qui constitue en quelque sorte l’enveloppe externe du mythe personnel de l’écrivain-femme ;
- (2) le récit implicite, qui transparait dans la structure d’ensemble, ainsi que dans la disposition et l’articulation des éléments narratifs, et forme la strate intermédiaire de la représentation mythique ;
- (3) et enfin les marges de l’énoncé, ses significations secondaires, émises comme à l’insu de l’autobiographe-femme : il s’agit de tout ce que l’auteur a délibérément laissé de côté, mais qui se laisse pourtant deviner en dépit des efforts conscients pour l’écarter du récit (détails

¹¹⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op.cit.*, p.9.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p.10.

Il est important de remarquer que cette orientation, la ligne directrice de la vie de l’autobiographe, est immédiatement détaillée pour dissiper toute équivoque : « Mon chemin était clairement tracé : me perfectionner, m’enrichir, et m’exprimer dans une œuvre qui aiderait les autres à vivre. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d’une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.265.

¹¹⁴² Voici un exemple particulièrement représentatif de ces images de soi mythiques, qui illustre fort bien le concept de « cette image, donnée pour cette signification » de Roland Barthes (Cf. Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p.225.) :

« Etendue dans un pré, je contemplai juste à la hauteur de mon regard, le déferlement des brins d’herbe, tous identiques, chacun noyé dans la jungle minuscule qui lui cachait tous les autres. Cette répétition indéfinie de l’ignorance, de l’indifférence équivalait à la mort. Je levai les yeux vers le chêne : il dominait le paysage et n’avait pas de semblable. Je serais pareille à lui. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d’une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.196.

mentionnés au passage, contradictions ou motifs obsédants, qui constituent en quelque sorte le noyau le plus intime du mythe personnel).

a) L'enveloppe du mythe : le prodige de la chance

Parmi les trois écrivains qui font l'objet de notre recherche, Simone de Beauvoir est la seule à désigner expressément l'axe qui structure le récit de son autobiographie :

De toute façon je ne me propose pas ici de conduire le lecteur à travers un rêve éveillé qui ressusciterait mon passé mais d'examiner mon histoire à travers certains concepts et certaines notions. Il en est une qui va me servir de fil conducteur : celle de chance.¹¹⁴³

Pourtant, à examiner plus attentivement l'usage de cette notion dans l'autobiographie de l'écrivain-femme, nous nous apercevons rapidement qu'elle y possède une fonction strictement utilitaire. Considérons, à cet égard, la façon dont Simone de Beauvoir présente aux lecteurs la naissance de sa sœur Hélène. Celle-ci constitue en effet un des premiers *hasards heureux* de sa vie : « Je crois que je dois compter parmi mes chances d'avoir eu une sœur, cadette et proche de moi par l'âge. Elle m'a aidée de m'affirmer. »¹¹⁴⁴ Si l'on se fie à l'interprétation de Simone de Beauvoir, c'est en effet l'apparition de cet être encore plus petit et plus faible qu'elle qui lui permet de se soustraire à la passivité de l'enfance¹¹⁴⁵ – état que l'écrivain, dans ses traités philosophiques, considère déterminant dans le processus de formation de tout être humain. Habituellement, cette période de dépendance originaire, qui joue un rôle crucial dans les fondations même du psychisme humain, pousse l'homme à accepter sans réserve le monde tel qu'il le trouve à sa naissance, et débouche ainsi à l'âge adulte sur une attitude soumise ou à tout le moins un défaut d'esprit critique.

Or Simone de Beauvoir parvient à échapper à ce lot commun, et ceci précisément grâce à « Poupette » : la faiblesse et la passivité de sa sœur cadette lui offrent une parfaite occasion de s'exercer à la liberté et d'apprendre à se poser comme sujet. Limitée à une vie secondaire, « en marge des adultes »¹¹⁴⁶, Beauvoir autobiographe en est délivrée grâce à la présence continue auprès d'elle d'un être encore plus impuissant : les relations de domination qu'elle impose à sa sœur lui permettent ainsi de tenir à son tour la place du maître vis-à-vis de l'esclave, ce qui compense en large part l'obéissance vouée aux parents et annule pour ainsi dire sa propre passivité enfantine :

Ma sœur et Jeanne [cousine d'un an plus jeune que l'écrivain] subissaient docilement ma tyrannie. A Meyrinac, je les attelais à une petite charrette, et elles me tiraient au grand trot à travers les allées du parc. Je leur faisais la classe, je les entraînaï dans des escapades que j'arrêtais prudemment au milieu de l'avenue.¹¹⁴⁷

¹¹⁴³ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op.cit.*, p.13.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p.18.

¹¹⁴⁵ « Ce qui caractérise la situation de l'enfant, c'est qu'il se trouve jeté dans un univers qu'il n'a pas contribué à constituer, qui a été façonné sans lui et qui lui apparaît comme un absolu auquel il ne peut que se soumettre [...] ». Cf. Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, *op.cit.*, p.51.

¹¹⁴⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.32.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p.37.

Il est intéressant de remarquer que toute la vie de l'écrivain paraît être semée de telles occasions favorables à son devenir, qui en deviennent en quelque sorte la force organisatrice. Ainsi, par exemple, est-ce grâce à une autre « chance », comme le maintient ailleurs Simone de Beauvoir, que « [v]ieillir, ce fut alors pour moi à la fois mûrir et me libérer »¹¹⁴⁸ : cette vision providentielle de l'existence permet à l'écrivain d'alléger, sinon de réduire à néant, le poids des contraintes objectives (comme celles de l'âge) qui auraient pu entraver son parcours.

Il semble donc que la notion de la « chance » fonctionne dans le récit de Simone de Beauvoir comme une échappatoire, qui permet d'affranchir par avance le futur écrivain de tout conditionnement extérieur, qu'il soit biologique, psychologique ou social. Ce destin paraît d'autant plus spectaculaire qu'il contraste inévitablement avec la vie des autres personnes de son entourage, toutes victimes d'un déterminisme implacable. En outre, au premier regard, rien ne semble promettre un sort différent à l'enfant issue d'une union aussi conventionnellement bourgeoise que celle des parents de Simone de Beauvoir :

En se mariant, elle a vingt ans, lui à trente ans, en ayant un an plus tard un enfant, deux jeunes bourgeois se conformaient aux mœurs de leur milieu et de leur temps. L'être de cet enfant était d'avance donné - français, bourgeois, catholique ; seul le sexe était imprévu. Etant donné la situation aisée de mes parents, il était très probable que je ne mourrais pas prématurément et que je serais dotée d'une bonne santé ; un avenir défini m'attendait : des soins attentifs, une famille, proche et lointaine, une nourrice, Louise, l'appartement de Paris, le Limousin et presque certainement la venue d'un second enfant.¹¹⁴⁹

C'est donc bien la « chance » de l'arrivée du second enfant qui vaut à l'écrivain de faire très précocement l'expérience de la liberté, et qui arrache le futur écrivain à l'emprise de ce très banal déterminisme familiale : les licences que cet événement lui permet de prendre vis-à-vis des lois des adultes l'immunise à jamais contre tout ce qui pourrait contrevenir à la vision de liberté absolue que Simone de Beauvoir retire de son paradis infantile. Or, si son parcours se voit ainsi débarrassé des obstacles extérieurs, cet affranchissement n'en est pas pour autant mis au service d'un déchaînement des désirs et des passions, mais soumis au contraire à une exigence supérieure des plus sévères, celle de la vocation presque innée d'écrivain et d'intellectuelle :

Même si j'avais été mieux habillée et donc plus à l'aise dans ma peau, j'aurais détesté les réunions mondaines. Non, l'argent n'aurait pas changé grand-chose à mon enfance ni à mon adolescence. Et si je n'avais pas été obligée de prendre un métier, j'aurais tout de même obtenu de poursuivre mes études.¹¹⁵⁰

Ainsi la « chance » devient-elle pour l'autobiographe une sorte de baguette magique, qui lui permet d'entourer les hasards de sa vie de l'aura englobante d'une fatalité inéluctable. Ce désir d'affirmer ainsi son indépendance absolue saute particulièrement aux yeux lorsque, dans le quatrième volet de son autobiographie, Simone de Beauvoir dresse le bilan d'ensemble de l'impact qu'ont pu avoir sur elle tous les personnages clefs de sa vie : il est en effet manifeste que l'argumentation de l'écrivain se fait dans ce chapitre inconséquence, sinon paradoxale, chaque figure importante de son

¹¹⁴⁸ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.28.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p.14.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p.30.

passé y étant tour à tour convoquée pour énumérer longuement les divers aspects de son influence sur l'auteur, avant de conclure que... celle-ci est au fond insignifiante. Le passage consacré à Zaza est à cet égard l'un des plus révélateurs, jetant le jour le plus cru sur la contradiction interne qui sous-tend le propos de l'écrivain-femme :

Sans elle, ma vie d'adulte aurait-elle été différente? Il m'est bien difficile d'en décider. J'ai connu par Zaza la joie d'aimer, le plaisir des échanges intellectuels et des complications quotidiennes. Elle m'a fait abandonner mon personnage d'enfant sage, elle m'a appris l'indépendance et l'irrespect : mais de manière superficielle. [...] C'est à cause d'elle que j'ai fait des mathématiques : cela m'a amusée mais ce fut sans conséquences. Son père a recommandé à mes parents le collège Sainte-Marie où j'ai connu Garric et M^{lle} Lambert ; [mais] Garric ne fut pour moi qu'un fantasme ; M^{lle} Lambert m'encouragea à faire de la philosophie, ce qui décida de ma vie. Mais de toute façon j'aurais certainement choisi cette voie car telle était ma vocation profonde. Par Zaza j'ai connu Stépha et indirectement Fernand qui m'ont apporté beaucoup, mais rien de vraiment essentiel.¹¹⁵¹

En lisant ce passage, il est en effet difficile de reconnaître dans le personnage somme toute secondaire dont il est ici question la Zaza Lacoïn dont le spectre hante toute l'œuvre de Simone de Beauvoir jusqu'à la confession publique des *Mémoires*, cette même Zaza dont la présence structure tout le premier volume de l'*autobiographie* de l'écrivain¹¹⁵², et dont Simone de Beauvoir s'est déjà résignée depuis longtemps à admettre l'emprise singulière sur sa propre destinée :

C'était un peu effrayant : elle allait, venait, loin de moi, et tout mon bonheur, mon existence même reposaient entre ses mains. [...] J'avais été jusqu'à m'avouer la dépendance où me mettait mon attachement pour elle : je n'osai pas en affronter toutes les conséquences. [...] Je ne concevais rien de mieux au monde que d'être moi-même et d'aimer Zaza.¹¹⁵³

L'image de soi que cherche ainsi à créer l'autobiographe-femme est celle d'un être absolument autarcique et complètement détaché des autres, qui n'a avec ces derniers que des liens contingents, et qui poursuit sans hésitation ni répit le cheminement prescrit par son projet originel.¹¹⁵⁴ Ayant relégué au rang d'éléments insignifiants aussi bien les contraintes objectives que l'empreinte de la présence d'autrui, l'autobiographe se place elle-même dans une sorte de vide ou de vacuum, d'espace flottant échappant à la pesanteur de choses terrestres. Cet effet est sans doute tout à fait intentionnel, puisque l'ensemble de l'argumentation autour des multiples « chances » de Simone de Beauvoir, sa conscience

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p.21.

¹¹⁵² En effet, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont structurés par les événements importants qui jalonnent le parcours personnel de l'autobiographe tout autant que par les changements dans les formes de présence de Zaza dans la vie de sa meilleure amie. Ainsi, la première partie du livre est consacrée à toute la période antérieure à cette rencontre décisive ; la deuxième couvre le temps des études communes au Cours Désir et se termine justement au moment de la séparation de deux amies, Simone s'inscrivant pour l'agrégation à la Sorbonne, tandis qu'Elizabeth n'a d'autre choix que de parfaire son éducation à la maison ; la troisième partie raconte les amours de Zaza, dont Simone devient l'unique confidente et l'avocate ; enfin, la dernière partie livre le récit détaillé de la mort de la jeune fille et la leçon qu'en tire l'écrivain-femme. Ainsi, paradoxalement, Simone de Beauvoir, censée être le personnage central de son autobiographie y occupe, du point de vue structural, le rôle du témoin auprès de sa très chère amie.

¹¹⁵³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.131.

¹¹⁵⁴ Simone de Beauvoir ne recule pas devant les assertions les plus tranchantes : « Des hasards ont contribué à peupler ma vie. Colette Audry aurait pu ne pas se trouver dans le même lycée que moi, Olga, Bianca, Lise ne pas suivre mes cours. Etant donné l'intérêt que je portais aux gens, il aurait été anormal qu'aucune de mes collègues, aucune de mes élèves ne refût mon attention. Cependant j'aurais pu, au lieu de ces rencontres, en faire d'autres dont l'apport aurait été plus ou moins riche et qui auraient donné à ma vie une coloration différente. C'est un hasard que celles-ci aient eu lieu et non pas d'autres. Mais ce hasard ne pouvait pas grand-chose pour ou contre moi puisque l'essentiel de mon existence était assuré. » Cf. Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, *op.cit.*, p.36.

presque native d'être unique et appelée à un destin privilégié¹¹⁵⁵, semblent bien n'être au bout du compte qu'une façade rhétorique servant à recouvrir le véritable concept-clef du récit de soi de la femme-écrivain. C'est en effet une autre notion qui figure avec insistance à l'arrière-plan de tous ses discours sur la chance : il s'agit de l'idée de liberté, concept dont la présence, pour être moins explicite, s'infiltré néanmoins tout au long du texte jusqu'à se faire envahissante.

Simone de Beauvoir développe en effet dans son autobiographie une casuistique vertigineuse (aux racines du reste manifestement religieuses) pour faire coïncider la liberté absolue à l'égard du « monde » avec la soumission inconditionnelle au devoir suprême : « Ma liberté s'est employée à soutenir mes projets originels ; pour y rester fidèle, elle a eu recours, à travers les fluctuations des circonstances, à de constantes inventions ; celles-ci ont pris parfois la figure d'une décision, mais qui toujours m'a paru aller de soi : touchant les choses importantes, je n'ai jamais eu à *délibérer*. »¹¹⁵⁶ Ainsi, en concédant de son plein gré sa liberté positive (la spontanéité des actions volontaires), Simone de Beauvoir y gagne en contrepartie une liberté négative (l'absence de restrictions s'opposant à l'accomplissement de sa volonté), ce qui revient à dire que la subordination volontaire à une loi impersonnelle (la loi du génie créateur), qui constitue l'expression d'une liberté plus haute, permet à la femme-écrivain d'occulter les péripéties, les aléas et les contingences qui ont marqué l'expérience vécue de sa propre liberté, dont le développement, inévitablement confronté aux forces de la régularisation sociale, ne saurait être linéaire. En outre, l'auteur peut ainsi dissimuler à sa guise l'ensemble des répressions, des normes et des structures de responsabilité qui ont constitué le socle de sa socialisation. Ainsi, paradoxalement, pour un écrivain-femme le geste d'affirmer son autonomie de sujet (ou plutôt de s'affirmer en tant que sujet autonome en se décrivant comme tel) présuppose-t-il de faire silence sur le drame de ses libertés réelles¹¹⁵⁷, sacrifiées à la quête d'une liberté plus vaste.

Simone de Beauvoir cherche donc visiblement à faire reposer l'aperçu qu'elle consent à donner de sa vie sur la vision d'une liberté originelle et inaliénable, qui n'a jamais connu de renoncements significatifs ni d'oppression :

¹¹⁵⁵ « Mon sort, pendant cette période, ressemblait à celui de la majorité des gens : moi aussi j'ai travaillé à reproduire ma vie. Mon existence était comme la leur répétitive, ce qui parfois me pesait. Mais j'étais privilégiée. » Cf. *Ibid.*, p.35.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p.47.

¹¹⁵⁷ La notion de « liberté réelle » apparaît initialement dans la critique des droits de l'homme libéraux faite par Karl Marx. Voir à ce sujet : Jean Roche, André Pouille, *Libertés Publiques*, Paris, Editions Dalloz, 1995 ; *Le Livre des Droits de l'homme : histoire et textes : de la Grande Charte, 1215, aux plus récents pactes internationaux* / Présenté par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Robert Laffont - Editions Michel Archimbaud, 1985. La plus importante théorisation contemporaine de ce concept a été réalisée par Amartya Sen, récompensé par le prix Nobel en 1998. Cf. Amartya Sen, *L'idée de justice*, Paris, Flammarion, 2009 ; Amartya Sen, *Repenser l'inégalité*, Paris, Seuil, 2000 ; Amartya Sen, *Un nouveau modèle économique : développement, justice, liberté*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Or on peut remarquer chez Simone de Beauvoir une tentative similaire de distinguer la liberté comme principe philosophique et légal de la « liberté réelle », à savoir l'accessibilité de biens garantis par le système de droit : « En revanche, les possibilités concrètes qui s'ouvrent aux gens sont inégales ; certains accèdent seulement à une faible partie de celles dont dispose l'ensemble de l'humanité ; leurs efforts ne font que les rapprocher de la plate-forme d'où les plus favorisés prennent le départ : leur transcendance se perd dans la collectivité sous la figure de l'immanence. » (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.627).

Moi, finalement, je me suis toujours déchaînée, tant que j'ai pu. J'ai toujours suivi mes goûts, mes impulsions, ce qui fait que je ne me suis jamais brimée et qu'aujourd'hui je n'ai pas de revanche à prendre sur mon passé.¹¹⁵⁸

C'est en lisant cette affirmation audacieuse que l'on comprend à quel point la notion de « chance » revêt un caractère nécessaire dans le mythe de soi construit par l'autobiographe-femme : elle doit en effet, à l'évidence, servir de point d'appui à une image de soi qui resterait sans cela discutable, qui prêterait à contestation jusque dans ses fondements. En réalité, la « chance » n'apparaît au fil du raisonnement de Simone de Beauvoir que dans les moments où l'écrivain semble manquer d'arguments logiques pour soutenir sa thèse fondamentale, celle de la liberté. Aussi ce dernier concept ne met-il en fin de compte en avant que la relative modestie des « chances » qui ont été échues à la femme-écrivain, plutôt que leur caractère exceptionnel : « Les chances qui me furent données au départ m'aiderent non seulement à avoir une vie heureuse, mais à être heureuse de la vie que j'avais. J'ai connu mes manques et mes limites, mais je m'en suis accommodée. »¹¹⁵⁹

b) La couche intermédiaire du mythe : les errances de la liberté

Or la liberté, dont l'idée, comme nous venons de le voir, se laisse deviner derrière les spéculations sur la chance dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir, n'en apparaît pas moins dans les écrits de l'auteur comme une essence mythifiée. Dans la mesure où, pour la *doxa* philosophique de l'époque, le libre arbitre fait partie intégrante de ce qui définit par excellence la situation de l'homme¹¹⁶⁰, Simone de Beauvoir tient à démontrer qu'elle dispose de possibilités illimitées d'agir selon sa volonté propre. La liberté absolue devient ainsi le pilier central de l'image de soi que revendique l'écrivain-femme dans son autobiographie : « Au fond, j'ai toujours voulu faire ce qui me plaisait, depuis que j'étais toute petite. Et des prétextes idéologiques se sont plus ou moins greffés dessus. »¹¹⁶¹

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que le récit de la vie de Simone de Beauvoir évolue en une autre version des « chemins de la liberté » : de fait, le noyau de son autobiographie (*La Force de l'âge*, *La Force des choses*, *Tout compte fait*) esquisse un itinéraire du personnage qui ressemble étrangement à l'évolution de Mathieu, le protagoniste de la fameuse trilogie de Jean-Paul Sartre. On retrouve en effet dans les deux cas le même schéma, celui de la prise de conscience du sujet saisi dans le mouvement de son devenir-libre. Chez Simone de Beauvoir, tout comme chez Sartre, l'homme découvre l'essence de sa liberté à travers trois étapes successives, chacune méritant de faire l'objet d'un volume à part au sein du polyptyque autobiographique. Dans les grandes lignes, on peut résumer ainsi cette évolution en trois temps :

¹¹⁵⁸ Alice Schwarzer, *Entretiens avec Simone de Beauvoir*, op.cit., p.85.

¹¹⁵⁹ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.46.

¹¹⁶⁰ Voir à ce sujet : Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, op.cit. ; Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948 ; Karl Jaspers, *Philosophie : Orientation dans le monde, Eclaircissement de l'existence, Métaphysique*, Paris - Berlin - Heidelberg, Springer Verlag, 1989 (édition originale 1932).

¹¹⁶¹ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, op. cit., p.32.

<i>Etapes de la prise de conscience de la liberté</i>	<i>Compréhension de la liberté et métamorphoses consécutives du personnage principal</i>	<i>Roman qui décrit cette transformation dans Les Chemins de la liberté de Sartre</i>	<i>Volume de l'autobiographie de Simone de Beauvoir consacré au même sujet</i>
1. L'imminence de la liberté.	Les protagonistes découvrent que l'homme est condamné à être libre et éprouvent de l'angoisse lorsqu'ils prennent la pleine mesure de leur propre responsabilité pour faire aboutir leur vie.	<i>L'Age de raison</i> (1945)	<i>La Force de l'âge</i> (1960)
2. L'apprentissage d'une liberté réelle incarnée dans les contingences de l'histoire.	Face à un grand cataclysme historique, les protagonistes réalisent leurs limites. Ils comprennent que la liberté absolue qu'ils croyaient autrefois posséder n'est qu'une entité potentielle, qui n'existe jamais dans la vie réelle : la liberté, en vérité, se définit toujours par l'être-en-situation dans le monde.	<i>Le Sursis</i> (1945) : la crise que traverse Mathieu à la veille la Seconde Guerre mondiale	<i>La Force des choses</i> (1963) : Le choc devant la capitulation française de 1940, ravivé plus tard par l'éclatement de la guerre d'Algérie : telles sont les deux expériences majeures qui révèlent à Simone de Beauvoir à quel point son emprise sur le cours des choses est toute relative.
3. Les limites de liberté individuelle.	L'approche de la mort pousse les protagonistes à dresser le bilan de leur vie. Cette tâche leur révèle combien l'impact qu'un individu peut avoir sur l'état du monde reste modeste. Il en résulte, cependant, non pas résignation et laxisme, ou laisser-aller, mais une sorte de morale stoïque qui défend la nécessité de prendre position, indépendamment du retentissement réel des actes du sujet.	<i>La Mort dans l'âme</i> (1949) : Face à la défaite, qui est le lot commun, Mathieu trouve une issue dans l'action « définitive », c'est-à-dire celle qui, à défaut d'être toujours efficace, va graver dans le marbre des tables de la Loi une voix, une volonté personnelle de l'homme qui devient ainsi le sujet de l'histoire – à commencer par sa propre histoire personnelle.	<i>Tout compte fait</i> (1972) raconte le revirement de Simone de Beauvoir vers le militantisme engagé et l'action politique directe. L'autobiographe y rend raison de la radicalisation de sa position et prône la nécessité d'une intervention active dans le monde. L'enjeu n'en sera pas, toutefois, de changer le cours des événements, mais, plus modestement, d'y marquer sa présence.

Le parallélisme que fait ressortir l'évolution de ces deux personnages autobiographiques, tout comme la conformité de celle-ci aux principaux postulats d'un existentialisme marxiste, laisse supposer que Simone de Beauvoir construit dans son autobiographie une vision mythifiée de sa propre vie, alignée sur le récit modèle des chemins de la liberté humaine proposé par Jean-Paul Sartre. Il est difficile, en effet, de ne pas se remémorer ici les réflexions de Mathieu Delarue, le protagoniste autobiographique de la trilogie de Sartre, qui s'interroge à plusieurs reprises sur Lola, personnage qu'il tend à envisager presque comme son double, son sosie féminin. Toute proche qu'elle soit de lui, Lola, femme-artiste,

indépendante et libre, reste cependant en partie un mystère à ses yeux, une figure au fond impénétrablement *autre*. Les deux personnages se découvrent certes otages de la même vérité existentielle : on n'échappe jamais à sa liberté. Mais tandis que Mathieu saisit fort bien ce qui a pu l'amener, lui, à choisir ce destin exigeant et solitaire de se vouloir absolument libre, de poser soi-même ses valeurs et ses buts et d'en porter seul l'entière responsabilité, il ne parvient pas malgré tout ses efforts à s'imaginer quels hasards ont pu entraîner vers un tel choix une femme – la féminité de sa partenaire ramenant toujours celle-ci à une altérité radicale. Le parcours de Lola lui semble donc étranger et indéchiffrable, et toutes les hypothèses que Mathieu peut formuler à son sujet le renvoient fatalement aux images son propre passé, incapable qu'il est de se figurer celui de Lola, une *femme libre* :

Il baissa la tête : il pensait à sa propre vie. L'avenir l'avait pénétrée jusqu'au cœur, tout y était en instance, en sursis. Les jours les plus anciens de son enfance, le jour où il avait dit : « Je serai libre », le jour où il avait dit : « Je serai grand », lui apparaissaient, encore aujourd'hui, avec leur avenir particulier, comme un petit ciel personnel tout rond au-dessus d'eux [...] c'était de lui, de cet homme fatigué, qu'un enfant dur avait exigé qu'il réalisât ses espoirs ; il dépendait de lui que ces serments enfantins demeurassent enfantins pour toujours ou qu'ils devinssent les premières annonces d'un destin. Son passé ne cessait de subir les retouches du présent; chaque jour décevait davantage ces vieux rêves de grandeur, et chaque jour avait un nouvel avenir ; d'attente en attente, d'avenir en avenir, la vie de Mathieu glissait doucement... vers quoi?

Vers rien. Il pensa à Lola : [...] sa vie comme celle de Mathieu n'avait été qu'une attente. Il y avait eu sûrement, en quelque ancien été, une petite fille aux boucles rousses, qui avait juré d'être une grande chanteuse, et aussi, vers 1923, une jeune chanteuse impatiente de tenir la vedette sur les affiches. Et son amour pour Boris, ce grand amour de vieille, dont elle avait tant souffert, avait été en sursis depuis le premier jour.¹¹⁶²

Aussi faut-il bien qu'il y ait eu « en quelque ancien été » cette petite fille, cette autre enfant qui s'est elle aussi jurée d'être libre – mais Mathieu semble-t-il n'arrive à articuler cette figure d'une très jeune Lola découvrant son libre-arbitre et sa liberté que sous la forme d'une hypothèse abstraite, qui touche aux limites de sa propre imagination. Or, au moment de présenter le projet de son autobiographie, Simone de Beauvoir se réfère explicitement à l'image évoquée par Sartre :

Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter ; je n'ai jamais oublié les appels que j'adressais, l'adolescente, à la femme qui allait me résorber en elle, corps et âme : il ne resterait rien de moi, pas même une pincée de cendres ; je la conjurais de m'arracher un jour à ce néant où elle m'aurait plongée. Peut-être mes livres n'ont-ils été écrits que pour me permettre d'exaucer cette ancienne prière. A cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier.¹¹⁶³

On voit bien, cependant, que chez Simone de Beauvoir la référence au texte sartrien prend un tour largement polémique. Elle perçoit bien en effet que pour Sartre, en dehors de l'image qu'il parvient bon an mal an à se figurer, celle du tout jeune enfant faisant la découverte initiale de sa liberté (image qui ne lui vient d'ailleurs à l'esprit qu'en tant qu'il peut la ramener à sa propre expérience, qu'il s'agit d'un point de départ qu'il peut supposer commun à lui et à elle), le parcours d'une femme libre ne peut se concevoir, se penser ou se représenter au-delà de quelques poncifs usés : il ne peut en effet se figurer une Lola plus âgée (jeune femme d'abord « vers 1923 », puis « vieille ») autrement que

¹¹⁶² Jean-Paul Sartre, *Les chemins de la liberté. I. L'Age de raison*, Paris, Gallimard, 1968 (première édition 1945), p.220-221.

¹¹⁶³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge, op.cit.*, p.11.

sous les traits d'une actrice de cabaret à la mode, qui plus est éperdument amoureuse – cliché entre les clichés – d'un homme plus jeune qu'elle, comme s'il lui fallait racheter ainsi son passé peut-être trop libre. En outre, cette dernière image, celle de « l'amour de vieille » de Lola, semble conditionner rétroactivement, aux yeux de l'écrivain-philosophe, tout l'itinéraire de la femme, dont la liberté semble du coup avoir toujours été illusoire, « en sursis dès le premier jour » de cet amour qui enferme et qui fait souffrir, et qui fonctionne comme la détermination ultime et inéluctable, même *a posteriori*, des destins féminins : tout se passe en effet comme si, pour Sartre, la liberté féminine était toujours minée de l'intérieur – la femme restant ainsi, dans son impénétrabilité indéchiffrable pour le philosophe, largement absente, sinon exclue, du cheminement de la liberté.

Aussi les chemins de liberté d'une femme-artiste que Simone de Beauvoir retrace dans son autobiographie viennent-ils peut-être combler cette lacune que fait apparaître le récit sartrien. Mais il s'avère du même coup que la notion de liberté est moins universelle qu'on ne l'avait pensé de prime abord, et que l'itinéraire d'une femme libre (dont la liberté doit être conquise) ne peut être par conséquent simplement calqué sur celui de l'homme (dont la liberté va pour ainsi dire de soi). C'est pourquoi Simone de Beauvoir se voit amenée à modifier la structure en trois temps du récit sartrien, en y ajoutant un quatrième volet, une sorte de préambule explorant ce que l'on pourrait appeler la pré-histoire, ou les préliminaires, de la liberté – tout un pan de l'autobiographie qui semble parfaitement superfétatoire lorsqu'il s'agit de dessiner la figure de l'homme libre, mais qui se révèle indispensable lorsque la protagoniste est une femme. En effet, si *L'Age de raison* de Sartre nous immerge dès le premier mot dans les tourments de conscience du héros se heurtant à sa liberté, déjà omniprésente et inévitable, comme donnée de naissance, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* doivent d'abord nous décrire le « degré zéro » de la liberté, ces péripéties « banales » de l'émancipation économique, intellectuelle et morale, par où doivent toujours commencer les chemins de liberté de la femme.

Cependant, Simone de Beauvoir est visiblement rebutée par l'idée de présenter son parcours en termes d'oppression et de subalternité (paradigme que les féministes militantes acceptent pour leur part volontiers). Aussi cherche-t-elle à faire de la liberté une notion purement intérieure, de telle sorte que les questions de contrainte, de conventions et de codes, d'exclusion et d'ostracisme social passent largement au second plan : c'est ainsi que chez Simone de Beauvoir, étrangement, la liberté seule existe, et la sujétion n'est rien d'autre qu'un leurre, un piège à travers lequel l'individu se laisse duper par la société. Son autobiographie met donc en scène une sorte de complot social pour désamorcer ou désarmer la liberté individuelle, pour dévier l'individu de sa route, pour le désorienter en lui faisant perdre de vue l'horizon de sa destinée libre, son « chemin de liberté ». Or ce mensonge prend source dans la naïveté, le manque de connaissances et d'esprit critique, qui sont la malédiction de l'enfance :

Le malheur de l'homme, a dit Descartes, vient de ce qu'il a d'abord été un enfant. Et en effet ces choix malheureux que font la plupart des hommes ne peuvent s'expliquer que parce qu'ils se sont opérés à partir de l'enfance. C'est qui caractérise la situation de l'enfant, ce qu' [...] à ses yeux les inventions humaines : les mots, les mœurs, les valeurs, sont des faits donnés,

inéductibles comme le ciel et les arbres ; c'est dire que le monde où il vit est le monde du sérieux, puisque le propre de l'esprit de sérieux, c'est de considérer les valeurs comme des choses toutes faites.¹¹⁶⁴

L'autobiographie beauvoirienne se fait donc l'illustration de cette thèse, ce qui l'amène à postuler que tout assujettissement résulte d'une erreur originelle qui fait passer les idées fausses pour des vérités premières, une substitution rendue possible par l'imperfection de la raison humaine. Cette dernière, en effet, n'a pas d'emprise directe sur les choses, ce qui la contraint à recourir aux concepts et aux mots – or, échouant à fixer les nuances fluctuantes, ceux-ci peuvent trahir le réel autant qu'ils le traduisent :

Dès mes premiers balbutiements, mon expérience démentit cet essentialisme. Le blanc n'était jamais tout à fait blanc, la noirceur du mal se dérobait : je n'apercevais que des grisailles. Seulement, dès que j'essayais d'en saisir les nuances indéfinies, il fallait me servir de mots, et je me trouvais rejetée dans l'univers des concepts aux dures arêtes. Ce que je voyais de mes yeux, ce que j'éprouvais pour de bon, devait rentrer tant bien que mal dans ces cadres ; les mythes et les clichés prévalaient sur la vérité : incapable de la fixer, je laissais celle-ci glisser dans l'insignifiance.¹¹⁶⁵

Ainsi, pour Simone de Beauvoir, la véritable servitude est-elle toujours intérieure, tandis que les restrictions, les répressions et les jougs sociaux de toutes sortes ne sont que les effets secondaires de cette bride mentale qui lie étroitement les libertés individuelles au sein de la société. C'est pourquoi la liberté est pour l'autobiographe une conséquence directe du savoir : « Quand je changeais l'ignorance en savoir, quand j'imprimais dans un esprit vierge des vérités, je créais quelque chose de réel. »¹¹⁶⁶ Cette croyance profonde de Simone de Beauvoir autobiographe s'exprime en tout premier lieu dans sa façon de présenter les possibilités de résistance et de révolte qui restent ouvertes aux jeunes filles rangées. En effet, dans les *Mémoires*, le refus et l'insoumission naissent toujours d'une contradiction logique : seul le constat de l'incohérence des opinions permet d'en venir à questionner les croyances et à mettre en doute à parts égales les deux points de vue qui sont ainsi entrés en contradiction ; il n'y a guère d'autre moyen d'ébranler le système des certitudes, autrement cohérent et stable. C'est pourquoi, aux yeux de Simone de Beauvoir, la révolte est avant tout une cause intellectuelle – et à l'inverse, on ne devient intellectuel(le) qu'à force de dévoiler à la société ses mensonges :

L'accord qui régnait entre mes parents fortifiait le respect que je portais à chacun d'eux. Il me permit d'éluder une difficulté qui aurait pu considérablement m'embarrasser ; papa n'allait pas à la messe, il souriait quand tante Marguerite commentait les miracles de Lourdes : il ne croyait pas. Ce scepticisme ne m'atteignait pas, tant je me sentais investie par la présence de Dieu ; pourtant mon père ne se trompait jamais : comment m'expliquer qu'il s'aveuglât sur la plus évidente des vérités ? A regarder des choses en face, c'était une impossible gageure. [...] Dans mon cas aussi, l'individualisme de papa et son éthique profane contrastaient avec la sévère morale traditionaliste que m'enseignait ma mère. Ce déséquilibre qui me vouait à la contestation explique en grande partie que je sois devenue une intellectuelle.¹¹⁶⁷

La plus grande force des opinions accréditées et des idées reçues étant l'unanimité avec laquelle elles sont partagées par la société toute entière, le moindre désaccord démasque le mensonge. Toute incohérence porte donc en elle le germe de la subversion des normes et des valeurs, et par contrecoup la

¹¹⁶⁴ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.51.

¹¹⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.26.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p.63.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p.58-59.

promesse de l'affranchissement (encore à venir) du sujet : « Par endroits, une déchirure laissait entrevoir, derrière la toile peinte, des profondeurs confuses. »¹¹⁶⁸ En effet, l'ensemble des *Mémoires*, ce récit d'une libération qui sert d'ouverture aux chemins de liberté de Simone de Beauvoir, est construit comme une suite de prises de conscience démystificatrices (la révélation de l'hypocrisie sociale, la perte de la foi, la faillite de la sentimentalité amoureuse et des idéaux matrimoniaux traditionnels, la désillusion quant aux exaltations de la vie spirituelle, et quelques autres vérités découvertes par la narratrice au fil de son histoire). Il n'est pas anodin, en outre, que les plus importantes de ces découvertes marquent les frontières entre les parties et les séquences du texte beauvoirien.

C'est pourquoi l'on ne s'étonnera pas de constater que l'univers des *Mémoires d'une jeune fille rangée* est entièrement théâtral. Dans ses souvenirs du temps lointain d'avant l'âge de raison (ou la force de l'âge, dans les termes de Simone de Beauvoir), l'écrivain n'a de cesse de souligner le caractère illusoire des choses et des événements, qui possèdent toujours une sorte de double fond, d'ambivalence foncière. Ainsi chaque élément du monde qui entoure l'autobiographe devient-il incertain et suspect : partout règne le soupçon, et le dévoilement – le déchirement littéralement du voile, du rideau théâtral de la scène du monde – paraît latent et inéluctable. En effet, tout fragment du réel, tel que le décrit Simone de Beauvoir, semble pointer vers la falsification qui sous-tend la supposée « réalité » de la protagoniste.

➤ L'ambiguïté des apparences

Ainsi les choses qui composent l'univers beauvoirien dans les *Mémoires* n'ont-elles pas de contours solides et fiables. Aussi l'enfance de l'autobiographe se déroule-t-elle au milieu de toutes sortes d'objets qui permettent à son regard rétrospectif de jouer sur l'incertitude fondamentale qui touche jusqu'à l'aspect physique de choses, voire de mettre en avant le caractère arbitraire des images que celles-ci lui présentent :

J'aimais coller mes yeux au stéréoscope qui transformait deux plates photographies en une scène à trois dimensions, ou voir tourner dans le kinoscope une bande d'images immobiles dont la rotation engendrait le galop d'un cheval. On me donna des espèces d'albums qu'on animait d'un simple coup de pouce : la petite fille figée sur des feuillets se mettait à sauter, le boxeur à boxer. Jeux d'ombres, projections lumineuses : ce qui m'intéressait dans tous les mirages optiques, c'est qu'ils se composaient et se recomposaient sous mes yeux. (p.34)

➤ La parade des représentations

De même l'attitude des divers personnages de l'autobiographie, qui semblent toujours chercher par leur comportement à produire certains effets sur les autres (placés ainsi dans un rôle de spectateurs) afin d'en tirer quelque profit, transforme-t-elle les scènes de la vie réelle en scènes de théâtre. Plus l'événement revêt d'importance, plus le caractère truqué de ce « réel », qui ne sert plus qu'à amuser ou divertir les participants, se fait évident : « Mes parents m'emmenèrent voir défiler sur les Champs-

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p.33.

Elysées les souverains anglais ; j'assistais à quelques cortèges de mi-carême, et plus tard, à l'enterrement de Gallieni. Je suivis des processions, je visitais des reposoirs. » (p.34).

➤ Le spectacle du sérieux

C'est ainsi que tout événement décrit dans les *Mémoires* met en scène l'agencement des deux groupes des personnages qui y prennent part, à savoir ses acteurs et ses spectateurs. Cette répartition toute théâtrale des rôles ne permet plus de prendre au sérieux la scène qui se joue entre eux. Il suffit de mentionner à ce propos la description des cours à l'école catholique que fréquentait le futur écrivain :

Chaque mercredi, chaque samedi, je participais pendant une heure à une cérémonie sacrée, dont la pompe transfigurait toute ma semaine. Les élèves s'asseyaient autour d'une table ovale ; trônant dans une sorte de cathèdre, M^{lle} Fayet présidait ; du haut de son cadre, Adeline Désir, une bossue qu'on s'occupait en haut lieu de faire béatifier, nous surveillait. Nos mères, installées sur des canapés de moleskine noire, brodaient et tricotaient. Selon que nous avions été plus ou moins sages, elles nous octroyaient des notes de conduite qu'à la fin de la classe nous déclinions à haute voix. (p.32)

De point de vue de Simone de Beauvoir, c'est justement la conscience de l'existence de cette rampe scénique (et de la distance entre les comédiens et l'assistance qu'elle implique) qui a su préserver l'écrivain du danger de faire sienne la morale de la société du spectacle.

➤ Le carnaval de l'Histoire

Conséquence dans sa démonstration, Simone de Beauvoir transforme en scènes burlesques jusqu'aux événements les plus sérieux, qui ont profondément affecté le destin de sa famille. Tel est, par exemple, le cas de la Grande Guerre, dont les répercussions sur la vie familiale des Beauvoir furent pourtant loin d'être anecdotiques : mobilisation de son père, faillite et déshonneur du grand-père maternel, et enfin grande précarité financière, qui ira jusqu'à entraîner la ruine pure et simple de la famille. Pour intégrer cette période douloureuse dans le monde carnavalesque sous les traits duquel elle dépeint la France de son enfance, Simone de Beauvoir passe délibérément sous silence les aspects dramatiques de la guerre, et offre aux lecteurs l'image d'une grande mascarade, avec tous les travestissements indispensables à ce genre de distraction :

J'avais tout de suite fait preuve d'un patriotisme exemplaire en piétinant un poupon de celluloïd « made in Germany » qui d'ailleurs appartenait à ma sœur. On eut beaucoup de peine à m'empêcher de jeter par la fenêtre des porte-couteaux en argent, marqués du même signe infamant. Je plantai des drapeaux alliés dans tous les vases. Je jouai au vaillant zouave, à l'enfant héroïque. J'écrivis avec des crayons de couleur : « Vive la France. » Les adultes récompensèrent ma servilité. « Simone est terriblement chauvine », disait-on avec une fierté amusée. J'encaissai le sourire et dégustai l'éloge. Je ne sais qui fit cadeau à maman d'une pièce de drap d'officier bleu horizon ; une couturière y tailla pour ma sœur et moi des manteaux qui copiaient exactement les capotes militaires. « Regardez : il y a même une martingale » ; disait ma mère à ses amies admiratives ou étonnées. (p. 39-40)

Il faudra attendre seize ans pour que Simone de Beauvoir, dans un volume de souvenirs consacrés à sa mère, consente finalement à révéler un autre visage de la période de la guerre : les

privations matérielles, la perte de la position sociale de son père, et l'effondrement du mariage heureux qui liait jadis ses parents.¹¹⁶⁹

Tous ces rajustements sont nécessaires à la construction du mythe personnel de Simone de Beauvoir – mythe de l'innocence trompée par le vice, de la liberté originelle de l'enfant détournée et pervertie par une comédie sociale omniprésente :

Les premiers temps, j'avais composé mon personnage ; il m'avait valu tant de louanges, et dont j'avais tiré de si grandes satisfactions que j'avais fini par m'identifier à lui : il devint ma seule vérité. [...] Ainsi abdiquai-je l'indépendance que ma petite enfance avait tenté de sauvegarder. Pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents.¹¹⁷⁰

Ce schéma simple et commode permet à Simone de Beauvoir de séparer nettement le Bien du Mal, les personnes franches des gens malhonnêtes, et de se ranger sans scrupules apparents sous la bannière de la vérité et de la vertu.

c) Le cœur opaque du mythe, ou les non-dits de l'autobiographie de Simone de Beauvoir

Cependant, la matière autobiographique s'avère plus riche que ces motifs récurrents organisés suivant une trame bien déterminée : l'autobiographie beauvoirienne échappe aux tentatives de son auteur pour lui imposer une direction trop certaine. C'est ainsi que parallèlement à la construction de cette mythologie personnelle, le récit des *Mémoires d'une jeune fille rangée* ne cesse de nous raconter en sourdine une autre histoire, celle d'une liberté qui cherche à se perdre, à abdiquer ses privilèges pour se fondre dans le corps social. Les traces de cette autre histoire nous permettent de dégager trois lignes de force qui traversent d'un bout à l'autre l'autobiographie de l'écrivain-femme :

➤ La volonté de puissance

Il serait instructif de réexaminer sous cet angle un des principaux maillons du mythe beauvoirien de la liberté : l'assimilation de la liberté au savoir, à la connaissance – à tel point qu'un rapport d'identité profonde est presque toujours établi chez la femme-écrivain entre ces deux pôles notionnels. Considérons ainsi le passage où l'écrivain se remémore son impatience d'aller à l'école. Ce simple

¹¹⁶⁹ « Quand la situation de papa a changé et que nous avons connu une demi-pauvreté, maman a décidé de tenir la maison sans aide. Malheureusement les tâches ménagères l'assommaient, et en s'y livrant elle pensait déroger. [...] Constamment elle s'insurgeait contre les contraintes et les privations qu'elle s'imposait.

Il est dommage que les préjugés l'aient détournée d'adopter la solution à laquelle elle se rallia, vingt ans plus tard : travailler au-dehors. Tenace, consciencieuse, douée d'une bonne mémoire, elle pouvait devenir libraire, secrétaire : elle aurait monté dans sa propre estime au lieu de se sentir diminuée. [...] Et sans doute aurait-elle alors mieux supporté la frustration qu'elle subissait. » Cf. Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op.cit., p.49-50.

Curieusement, lorsque les mêmes événements sont évoqués dans l'autobiographie, ils sont présentés sur un ton nettement plus léger : « Ils ne se querellaient pas vraiment, mais ils criaient très fort pour de petites choses, et souvent s'en prenaient à ma sœur et à moi. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.136.) Que la tonalité de cette description soit adoucie à dessein, on en trouve de nombreuses preuves dans la série de rajustements qu'impose aux événements réels l'autobiographie de l'écrivain-femme. La plus révélatrice serait probablement la métamorphose – ou le doux euphémisme – qui dans les *Mémoires* transforme en soirées de bridge les virées de Georges de Beauvoir dans les bordels parisiens où il s'absentait pour de longues soirées, y laissant ce qui restait du budget familial.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p.44.

événement de l'enfance, Simone de Beauvoir le présente comme le moment symbolique de l'accès à la connaissance, et partant comme le point d'origine de toute émancipation à venir. L'anticipation enfantine de ce tournant majeur dans la vie du futur écrivain nous est présentée en ces termes :

[...] désormais j'aurais mon cartable, mes livres, mes cahiers, mes tâches ; ma semaine et mes journées se découperaient selon mes propres horaires ; j'entrevois un avenir qui, au lieu de me séparer de moi-même, se déposerait dans ma mémoire : d'année en année je m'enrichirais, tout en demeurant fidèlement cette écolière dont je célébrais en cet instant la naissance.¹¹⁷¹

Il semble évident dans ce passage qu'indépendamment des spéculations rétrospectives de l'auteur sur les sources de son émancipation intellectuelle, la véritable raison de l'enthousiasme (et le véritable moteur du comportement) de l'autobiographe serait davantage à chercher dans la possessivité et le désir de domination que cette nouvelle expérience lui promet de satisfaire. Or les mêmes pulsions qui semblent pousser l'autobiographe à affirmer son indépendance finissent paradoxalement par lui faire réintégrer le système de valeurs qu'elle s'était efforcée de récuser comme mensonger et hypocrite. Aspirant à la possession des biens prisés par autrui, Simone de Beauvoir en vient par contrecoup à accepter l'échelle de valeurs qui les accompagne. Aussi participe-t-elle de son plein gré à l'ordre des choses qu'elle prétend pourtant dénoncer et auquel elle voudrait se montrer extérieure : « J'étais flattée de posséder des objets dont les grandes personnes se divertissaient ; je les aimais mieux précieux que familiers. »¹¹⁷²

Cette dimension de possessivité se fait encore plus transparente dès lors qu'elle touche non plus aux objets, mais aux êtres. L'exemple le plus parlant nous en est fourni par la manière dont l'auteur, à grand renfort d'adjectifs possessifs, évoque Poupette, « ma sœur – ma complice, ma sujette, ma créature ». ¹¹⁷³ Le contraste entre le discours explicite et le sens latent est ici tout à fait frappant : en effet, si sur un plan littéral et explicite Simone de Beauvoir s'attache à souligner l'extrême importance de ses rapports avec sa sœur, qui lui ont appris à appréhender le monde en dehors des idées reçues et à construire ses relations à sa guise, indépendamment des normes et des usages du monde « extérieur », les liens qu'entretiennent les deux sœurs apparaissent en réalité fondés sur l'attitude possessive de l'aînée ¹¹⁷⁴, reproduisant ainsi le modèle social hiérarchique que l'auteur s'efforce pourtant de contester avec véhémence tout au long des *Mémoires*. L'égalité dont Simone de Beauvoir se fait volontiers le porte-drapeau s'avère donc ici parfaitement illusoire : « Elle était mon homme lige, mon second, mon double : nous ne pouvions pas nous passer l'une de l'autre. »¹¹⁷⁵ Ainsi est-ce au moment où l'autobiographe confie au lecteur son besoin de l'autre que l'existence même de cet autre semble se

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p.32.

¹¹⁷² *Ibid.*, p.61.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p.64.

¹¹⁷⁴ Il est intéressant de noter que Simone de Beauvoir est très lucide quant à la signification qu'elle attribue au possessif : « [...] je supposais entre le propriétaire et ses biens une union consubstantielle. Dire : *mon* argent, *ma* sœur, *mon* nez, c'était dans les trois cas affirmer un lien qu'aucune volonté ne pouvait détruire parce qu'il existait par-delà toute convention. » Cf. *Ibid.*, p.179.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p.60.

En effet, chaque évocation d'Hélène témoigne de la même contradiction qui sous-tend l'attitude de l'autobiographe à son égard : « Ce que j'appréciais le plus dans nos rapports, c'est que j'avais sur elle une prise réelle. [...] Entre ma sœur et moi, les choses se passaient pour de bon. » Cf. *Ibid.*, p.63.

dissoudre, puisque l'autre se réduit à un blanc, un espace vide, un non-lieu que l'on peut envahir pour l'utiliser comme un simple support de l'expression de soi :

Pour animer les histoires que j'inventais, une partenaire m'était indispensable. [...] C'était surtout moi, en effet, qui m'exprimais à travers [nos jeux] puisque je les imposais à ma sœur, lui assignant des rôles qu'elle acceptait docilement.¹¹⁷⁶

Conclure de là que « nous envoûtant l'une l'autre, nous réussissons à décoller de ce monde »¹¹⁷⁷, et, qui plus est, de faire de cette expérience son premier apprentissage de la réciprocité des relations humaines, comme le fait Simone de Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, nous paraît une interprétation quelque peu forcée de la part de l'écrivain, dans la mesure où l'égalité expressément revendiquée apparaît minée par le déséquilibre et la possessivité dont toute la relation est empreinte.

Or la même veine possessive, la même tendance à s'appropriier l'autre, figure inmanquablement au cœur de chaque relation de l'autobiographe. Ainsi, par exemple, « Maman [...] elle aussi, c'était une aînée et tout le monde disait que je lui ressemblais beaucoup : j'avais l'impression qu'elle m'appartenait d'une manière privilégiée. »¹¹⁷⁸ Simone de Beauvoir a donc beau déclarer : « Je ne réclamais pas que Zaza éprouvât à mon égard un sentiment aussi définitif : il me suffisait être sa camarade préférée »¹¹⁷⁹, sitôt que l'on quitte le terrain des affirmations explicites, cette allégation se voit démentie dès le tout premier épisode rapporté par l'autobiographe. La volonté de s'emparer de l'autre, de se l'approprier et de ne laisser aucun espace à sa subjectivité propre, s'affirme comme une des forces motrices des rapports de Simone de Beauvoir à autrui :

Cette secrète « personnalité » qui l'habitait, elle ne m'en livrait que la menue monnaie [...] Je lus la page qu'elle vient d'abandonner, qu'elle allait reprendre : qu'y laissait-elle ? Les signes imprimés me semblaient plus indéchiffrables qu'au temps où je ne connaissais pas l'alphabet. J'essayais de voir la chambre avec les yeux de Zaza, de m'insinuer dans ce monologue qui se déroulait d'elle à elle - en vain. Je pouvais toucher tous ces objets où sa présence s'était inscrite : mais ils ne me la livraient pas ; en me l'annonçant, ils me la cachaient ; on aurait dit qu'ils me défiaient de jamais m'en approcher. L'existence de Zaza me parut si hermétiquement fermée sur soi que la moindre place m'y était refusée.¹¹⁸⁰

Le même est vrai de toutes ses relations amoureuses, du cousin Jacques à Herbaud (René Maheu dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*), ou même Sartre : de l'affirmation d'une réciprocité égalitaire, on glisse très vite vers un désir de s'emparer de l'autre, de posséder jusqu'à l'essence même de son altérité :

Moi je voulais qu'entre mari et femme tout fût mis en commun ; chacun devait remplir, en face de l'autre, ce rôle d'exact témoin que jadis j'avais attribué à Dieu. Cela excluait qu'on aimât quelqu'un de *différent* : je ne me marierais que si je rencontrais, plus accompli que moi, mon pareil, mon double.¹¹⁸¹

Selon toute apparence, ce désir de se rendre maître (des objets, des situations et des hommes) réinscrit l'autobiographe dans un monde de rapports qu'elle considère par ailleurs étrangers à la liberté

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p.61.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p.61.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p.43.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p.131.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p.167-168.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p.202.

et dont elle se voudrait affranchie. Qui plus est, sa soif de domination la pousse à y disputer la première place.¹¹⁸² Ainsi se fait jour le grand paradoxe qui consiste dans le fait que vouloir exceller, se hisser au-dessus de la mêlée, se démarquer de la moyenne et se placer hors de toute comparaison avec les autres, est précisément ce qui ramène le plus sûrement au paradigme commun, au désir de réussite partagé par la majorité.¹¹⁸³ La volonté de se distinguer est donc bien ce moteur intérieur qui oblige une « liberté en sursis » à respecter jusque dans ses moindres détails tout règlement qui se présente à elle.

Or, ayant fait du « je pouvais, donc je devais, m'égaliser à [...] »¹¹⁸⁴ un impératif absolu, Simone de Beauvoir préfère ne pas remarquer qu'elle persiste ainsi dans une compétition dont elle semble avoir accepté les enjeux sans réfléchir ni les remettre en cause :

L'abbé Martin nous distribua au début de l'Avent des images représentant un enfant Jésus : à chaque bonne action, nous perforions d'un coup d'épingle les contours du dessin tracé à l'encre violette. Le jour de Noël, nous devions déposer nos cartons dans la crèche qui brillait au fond de la grande chapelle. J'inventai toutes espèces de mortifications, de sacrifices, des conduites édifiantes afin que le mien fût criblé de trous.¹¹⁸⁵

Il est du reste très révélateur que pour la femme-écrivain la liberté en vienne à coïncider avec la soumission volontaire aux réglementations les plus strictes : c'est précisément, à ses yeux, la raison pour laquelle l'on choisit de faire de la littérature son métier. Celle-ci, en effet, porte en elle la promesse d'un lieu où les exigences formelles sont suffisamment rigoureuses pour permettre à l'écrivain de dépasser les contraintes extérieures à force de relever le défi et de s'imposer ainsi comme vainqueur, de soumettre à soi le réel et de le dominer : « La littérature permet de se venger de la réalité en l'asservissant à la fiction ».¹¹⁸⁶

➤ Le besoin d'amour et d'approbation

Une autre facette de la liberté beauvoirienne consiste en cette parfaite autarcie du sujet que la narratrice des *Mémoires* ne cesse de souligner : « Cette présence en moi qui m'affirmait que j'étais moi, elle ne dépendait de personne, rien jamais ne l'atteignait, impossible que quelqu'un, fût-ce Dieu,

¹¹⁸² « Je savais lire, écrire, un peu compter : j'étais la vedette du cours « Zéro ». Aux environs de Noël, on m'habilla d'une robe blanche bordée d'un galon doré et je figurai l'enfant Jésus : les autres petites filles s'agenouillaient devant moi. » (Cf. *Ibid.*, p.32). Une autre occasion (ici, la confection du nouveau manteau) suscite chez Simone de Beauvoir la même réaction caractéristique : « Aucun enfant ne portait un vêtement aussi original, aussi français que le mien : je me sentis vouée. » (Cf. *Ibid.*, p.40).

Il apparaît ainsi très nettement qu'une véritable égalité des rapports est inconcevable pour Simone de Beauvoir autobiographe : « Je n'aurais pas supporté que l'un d'eux me préférât ma sœur ; si je me résignai à un partage équitable, ce que je me persuadai qu'il tournait à mon profit. » (Cf. *Ibid.*, p.64).

¹¹⁸³ On retrouve exactement la même confusion entre l'excellence, la suprématie/domination et l'absolu dans l'autobiographie de Nathalie Sarraute : « Mais il faut absolument pour que soit confirmée ma réussite que le devoir soit en tête de la liste !... [...] Le numéro marque pour moi, un absolu. Quelque chose à quoi rien n'est supérieur. Peu importe où. J'ai illusion que c'est hors comparaison. Il n'est pas possible que ce que j'ai fait vienne après ce qu'a fait quelqu'un d'autre. » (Cf. Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.217).

¹¹⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.55.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p.42.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p.48.

l'eût fabriqué ». ¹¹⁸⁷ Ainsi, rien d'étonnant que l'autosuffisance absolue est déclarée objectif final d'autobiographe-femme : « je rêvais d'être ma propre cause et ma propre fin ». ¹¹⁸⁸

Cette veine narcissique semble en effet déterminer la plupart de ses actes. C'est ainsi, par exemple, que la jeune Simone de Beauvoir se décide à tenir un journal : le ravissement qu'elle en éprouve provient du sentiment de totalité sans faille que lui donne la parfaite coïncidence du sujet et de l'objet de l'écriture. Elle se grise de la convergence du « moi » avec l'univers tout entier du texte qu'elle rédige : « Je m'exaltais, comme aux soirs où, derrière des collines bleues, je contemplais le ciel mouvant ; j'étais la paysage et le regard : je n'existais que par moi, et pour moi. » ¹¹⁸⁹ D'après le mythe de soi qu'elle crée dans l'autobiographie, son indépendance a toujours été absolue, puisqu'elle tire sa source d'une identité à soi et d'une souveraineté incontestables : « Pour de vrai, je ne me soumettais à personne : j'étais, et je demeurerais toujours mon propre maître. » ¹¹⁹⁰ Ainsi, selon Simone de Beauvoir, est-ce au fond toujours le même « moi », tout au long de sa vie, qui se déploie à travers une variété d'enveloppes contingentes, et ces variantes ne relèvent jamais que de rôles sociaux que l'on endosse tour à tour en fonction de l'âge, du métier, de la position au sein de la société, ou d'autres facteurs encore, tandis que le « moi » authentique demeure identique à soi et indépendant de tous ces déguisements : « Mes goûts ne m'étaient pas dictés par mon âge ; je n'étais pas « une enfant » : j'étais moi. » ¹¹⁹¹

Cependant, en dépit de l'image de soi autarcique que cherche à projeter l'autobiographe, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sont grevées, voire saturées, d'aveux contraires. Il est rare en effet que la mention d'un des personnages importants de sa vie ne s'accompagne pas d'une brève remarque au passage s'inscrivant en faux contre la notion d'un « moi » qui se suffirait à lui-même, comme par exemple cette phrase que Simone de Beauvoir laisse échapper à propos de Zaza : « Le bonheur que me donnait notre amitié fut traversée pendant ces années ingrates par le constant souci de lui déplaire. » ¹¹⁹² De même, les paroles qui lui échappent au sujet de Jacques sont extrêmement révélatrices d'une sorte de dépendance foncière envers l'autre, tout comme elles dévoilent une des plus constantes hantises de Simone de Beauvoir autobiographe, à savoir son angoisse de l'abandon et de la solitude :

Si Jacques n'était pas fait pour moi, alors personne ne l'était, et il fallait en **revenir** à une solitude que je trouvais bien amère. [...] en dehors de cet amour, ma vie me semblait vide et vaine. Jacques n'était que lui, mais à distance il devenait tout : tout ce que je ne possédais pas. ¹¹⁹³

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p.68.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p.197.

Ou encore : « Je me rêvais l'absolu fondement de moi-même et ma propre cause. » (Cf. *Ibid.*, p.79) ; « La solitude ne me pesait jamais. Je m'étonnais inlassablement des choses et de ma présence ; cependant, la rigueur de mes plans changeait cette contingence en nécessité. Sans doute était-ce là le sens - informulé - de ma béatitude : ma liberté triomphante échappait au caprice, comme aussi aux entraves, puisque les résistances du monde, loin de me brimer, servaient de support et de matière à mes projets. Par mon vagabondage nonchalant, obstiné, je donnais une vérité à mon grand délire optimiste ; je goûtais le bonheur des dieux : j'étais moi-même le créateur des cadeaux qui me comblaient. » Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.250.

¹¹⁸⁹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.264.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p.82.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p.83.

¹¹⁹² *Ibid.*, p.164-165.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p.304-305.

Ainsi fait son apparition, dans les replis du texte, un manque inéluctable, une éternelle insuffisance à soi que Simone de Beauvoir ne cesse de fuir : le « moi » autarcique de l'autobiographe s'avère relever lui aussi du mythe forgé par l'écrivain, de l'image de soi voulue à toute force par l'auteur-femme, alors qu'en vérité, c'est toujours autrui qui représente pour elle cette entité pleine, ce « tout » qui lui manque. Ce besoin de l'autre n'est nulle part plus évident que dans les desiderata que s'invente la jeune fille : « Etre aimée, être admirée, être nécessaire ; être quelqu'un. »¹¹⁹⁴ On remarque aisément la direction dans laquelle évolue cette chaîne signifiante : construite comme une gradation ascendante, elle fait reposer la réussite de l'ensemble de l'entreprise sur celle du premier élément de la chaîne – être quelqu'un n'est pas concevable sans être admirée, être nécessaire, c'est-à-dire être aimée.

La femme-écrivain se montre toutefois singulièrement réticente à évoquer l'importance des autres dans la constitution de sa propre personnalité.¹¹⁹⁵ Il lui est plus difficile encore d'avouer le désir de s'oublier dans l'amour (amical, passionnel ou parental), d'être prête à se transformer elle-même pour s'adapter aux désirs (ou aux souhaits) de la personne aimée : c'est ainsi que plus l'ascendant de la personne concernée est important, plus Simone de Beauvoir se montre encline à contourner ce sujet dans son autobiographie. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que l'effort pour s'émanciper des figures marquantes de sa vie devienne une des lignes directrices de la tétralogie autobiographique de l'auteur-femme. Elle ne recule pas, en effet, devant les proclamations les plus radicales de son indépendance à l'égard des personnes de son entourage : « [...] les livres seuls, et non pas le monde dans sa crudité, pouvait me fournir des modèles ; je pastichai. »¹¹⁹⁶

C'est ainsi que les deux personnages dont on peut précisément considérer qu'ils constituent des pivots, des axes centraux de sa vie se voient très opportunément écartés du récit de soi de l'écrivain et ne font dans son autobiographie que des apparitions sporadiques et fragmentaires. D'une manière très significative, c'est seulement après leur mort que Simone de Beauvoir ajoute à son récit deux nouveaux volumes, qui tiennent à parts égales du recueil de souvenirs des personnes disparues et du bilan, du solde de tous comptes récapitulant les relations de l'auteur avec les défunts. Ainsi voit-on paraître à une quinzaine d'années d'intervalle d'abord *Une mort très douce*, dédié à la mère de Simone de Beauvoir, puis *La Cérémonie des adieux* suivi des *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* ; la date de parution de ces ouvrages ne doit rien au hasard, puisqu'ils sont tous deux publiés l'année suivant le décès qu'ils commémorent. Dans la mesure où les figures centrales de ces deux livres (dans lesquels nous pouvons aisément voir une forme d'addendum à la somme autobiographique de Simone de

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p.320.

¹¹⁹⁵ Considéré comme une forme de dépendance et donc un signe d'infériorité intellectuelle, le besoin de l'autre relève de l'aveu honteux. Faire la démonstration que l'on s'est affranchi de ce besoin affectif s'inscrit ainsi dans la lignée d'une tradition déjà longue dans les écrits des auteurs-femmes. Les protagonistes de Jane Austen, par exemple, le déclarent ouvertement : « And as for objects of interest, objects for the affections, which is, in truth, the great point of inferiority, the want of which is really the great evil to be avoided in *not* marrying » (Cf. Jane Austen, *Emma*, Ware, Wordsworth Classics, 1994, p.62).

¹¹⁹⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.72.

Beauvoir) constituent pour l'auteur des référents identitaires¹¹⁹⁷ – référent négatif dans le cas de Françoise de Beauvoir, qui tient lieu de repoussoir dans la construction identitaire de sa fille, et référent positif en ce qui concerne Sartre, qui fait figure de modèle aux yeux de l'écrivain-femme –, la présence de ces personnages semblait incompatible avec l'image de soi autarcique esquissée au fil des quatre volumes principaux de l'autobiographie beauvoirienne : seule leur mort permet à la femme-écrivain de se libérer non seulement de leur ascendant, mais aussi de sa propre crainte d'admettre publiquement leur influence, qui lui imposait de garder le silence sur ces personnages clefs de sa vie.

L'effacement du personnage maternel dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir offre un parfait exemple de cette façon de mettre en ellipse des acteurs particulièrement importants pour le devenir de l'écrivain. Françoise de Beauvoir, en effet, n'apparaît qu'une seule fois au premier plan du récit de l'enfance et de la jeunesse de sa fille, et ceci dans les pages consacrées aux premières années de la Grande Guerre. L'explication en est au demeurant fort simple : le père étant mobilisé au front dans le régiment des zouaves, et la bonne étant partie retrouver sa propre famille à la campagne, la mère se retrouve à ce moment seule à s'occuper de Simone et de sa sœur. L'isolement imposé par la guerre instaure ainsi une « sorte de symbiose » (p.57) au sein de ce qui reste de la famille éclatée.

Il est important de noter que la description de cette période dans les *Mémoires* se termine par un aveu de l'amour inconditionnel et de la dépendance absolue ressentis à l'égard de la mère : « [...] tout reproche de ma mère, le moindre de ses froncements de sourcils, mettait en jeu ma sécurité : privée de son approbation, je ne me sentais plus le droit d'exister. »¹¹⁹⁸ Or c'est tout de suite après cet aveu compromettant que Françoise de Beauvoir disparaît de l'avant-scène de l'histoire de sa fille, pour n'y resurgir que des années plus tard, dans le récit de l'adolescence de Simone, où elle endossera le rôle de tyran domestique qui ne la quittera plus. A partir de cette seconde résurgence du personnage, la mère devient en effet une figure allégorique, incarnation de la société patriarcale et de la normalisation que celle-ci impose aux individus.¹¹⁹⁹ Il est intéressant d'examiner sous ce rapport comment un épisode banal d'une dispute à propos du missel offert à Poupette peut se transformer dans le récit de Simone de Beauvoir en

¹¹⁹⁷ Pour plus d'information au sujet de cette notion voir : Alex Mucchielli, *L'Identité*, Paris, Presses universitaires de France, 1986 ; Jean-Claude Deschamps, Pascal Moliner, *L'identité en psychologie sociale : des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2008 ; *Cahiers de psychologie : Périodique du Séminaire de psychologie et du Groupe de psychologie appliquée de l'Université de Neuchâtel*, décembre 1998, n°34.

¹¹⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.56.

Par la suite, seuls les liens qui l'uniront à Sartre pourront atteindre le même degré d'intensité affective : « seule l'opinion de Sartre pouvait m'atteindre aux moelles », avouera ainsi Simone de Beauvoir au début du deuxième volume de son autobiographie. (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.47).

¹¹⁹⁹ « J'étais à ses yeux une âme en péril, une âme à sauver : un objet. La solidité de ses convictions lui interdisait la moindre concession. Si elle m'interrogeait, ce n'était pas pour chercher entre nous un terrain d'entente : elle enquêtait. J'avais toujours l'impression, quand elle me posait une question, qu'elle regardait par un trou de serrure. Le seul fait qu'elle revendiquât droits sur moi me glaçait. Elle m'en voulait de cet échec et s'efforçait de vaincre mes résistances en déployant une sollicitude qui les exaspérait : « Simone aimerait mieux se mettre toute nue que de dire ce qu'elle a dans la tête », disait-elle d'un ton fâché. En effet, je me taisais énormément. [...] Dès que j'ouvrais la bouche, je donnais barre sur moi, et on m'enfermait à nouveau dans ce monde dont, j'avais mis des années à m'évader, où chaque chose a sans équivoque son nom, sa place, sa fonction, où la haine et l'amour, le mal et le bien sont aussi tranchés que le noir et le blanc, où d'avance tout est classé, catalogué, compris et irrémédiablement jugé, ce monde aux arêtes coupantes, baigné d'une implacable lumière, que n'effleure jamais l'ombre d'un doute. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, 266-267.

événement mythique symbolisant la (re)naissance de son esprit de révolte, présentée du reste comme un retour à la liberté infantile que l'autobiographe semblait avoir cédée pour l'amour de la mère :

Elle avait « ses idées » qu'elle ne se souciait pas de justifier, aussi ses décisions me paraissaient-elles souvent arbitraires. Nous nous disputâmes violemment à propos d'un missel que j'offris à ma sœur pour sa communion solennelle [...] Je dus céder la rage au cœur, me promettant de ne jamais lui pardonner ce que je considérais comme un abus de pouvoir. [...] le conflit qui m'opposait à ma mère n'éclata pas ; mais j'en avais sourdement conscience. Son éducation, son milieu l'avaient convaincue que pour une femme la maternité est le plus beau des rôles : elle ne pouvait le jouer que si je tenais le mien, mais je refusais aussi farouchement qu'à cinq ans d'entrer dans les comédies des adultes.¹²⁰⁰

Aussi le récit de cet amour exclusif et singulièrement important dans la construction identitaire de l'auteur-femme ne pourra-t-il s'écrire qu'après la mort de l'être aimé. En effet, l'écriture d'*Une mort très douce*, cette histoire d'amour-haine entre la mère et la fille, prend source dans l'étonnement de la narratrice devant le cercueil de sa mère :

Stupeur. Quand mon père est mort ; je n'ai pas versé un pleur. J'avais dit à ma sœur : « Pour maman, ça sera pareil. » [...] Cette fois, mon désespoir échappait à mon contrôle : quelqu'un d'autre que moi pleurait en moi. Je parlais à Sartre de la bouche de ma mère, telle que je l'avais vue le matin et de tout ce que j'y déchiffrais : une glotonnerie refusée, une humilité presque servile, de l'espoir, de la détresse, une solitude - celle de la mort, celle de sa vie - qui ne voulait pas s'avouer. Et ma propre bouche, m'a-t-il dit, ne m'obéissait plus : j'avais posé celle de maman sur mon visage et j'en imitais malgré moi les mimiques. Toute sa personne, toute son existence s'y matérialisait et la compassion me déchirait.¹²⁰¹

La reconstitution de la vie de la défunte qui constituera plus tard *Une mort très douce* est issue de cette « stupeur » et animée par la première impulsion d'imitation qu'éprouve la fille. Née du désir de se rapprocher de la mère, de se mettre en quelque sorte dans sa peau et de rattraper ainsi le temps perdu, l'œuvre de Simone de Beauvoir ne recule pas même devant l'épreuve de s'approprier et de revivre comme sienne la mort de l'autre. Aussi les souffrances de la mère, malade d'un cancer, et même son agonie, doivent-elles littéralement être re-vécues par la fille, c'est-à-dire re-produites à travers le texte littéraire avec suffisamment de précision et d'exactitude pour en ressentir la douleur dans sa propre chair :

Un hôtel, j'y voyais une clinique ; je prenais les femmes de chambre pour des infirmières et aussi les serveuses de restaurant : elles me faisaient suivre un traitement qui consistait à manger. Je regardais les gens d'un œil neuf, obsédée par la tuyauterie compliquée qui se cachait sous leurs vêtements. Moi-même, parfois, je me changeais en une pompe aspirante et foulante ou en un système de poches et de boyaux.¹²⁰²

Cependant, le rapprochement entre les deux personnages ne se fait pas à sens unique. Simone de Beauvoir ne se limite pas en effet à reproduire et à revivre l'histoire de l'autre : en même temps qu'elle accueille en elle l'expérience de la mère, elle se l'approprie, l'interprète en son sens.¹²⁰³ *A fortiori*, on

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p.147.

¹²⁰¹ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, *op.cit.*, p.43-44.

¹²⁰² *Ibid.*, p.106.

¹²⁰³ Dans son essai consacré à Paul de Man, Jacques Derrida met en lumière ce paradoxe qui lui semble inhérent à la nature même de l'écriture commémorative : « Le plus difficile parce que tout ce que nous disons, faisons, pleurons, si tendus que nous soyons vers l'autre, reste *en nous*. Une partie de nous est blessée et c'est de nous que nous nous entretenons encore dans le travail du deuil et de l'*Erinnerung*. Même si cette métonymie de l'autre en nous constituait déjà la vérité et la possibilité de notre rapport à l'autre vivant, la mort la manifeste dans un plus de lumière. C'est pourquoi le bris du miroir y est encore plus nécessaire. A l'instant de la mort, la limite de la réappropriation narcissique devient terriblement coupante, elle accroît et

pourrait dire que tout dans ce compte rendu de la maladie et de la mort maternelles doit converger vers sa conclusion finale : « Maman aimait la vie comme je l'aime et éprouvait devant la mort la même révolte que moi. [...] La religion ne pouvait pas plus pour ma mère que pour moi l'espoir d'un succès posthume.»¹²⁰⁴ Le désir d'effacer les différences entre la fille et la mère pousse l'écrivain à réinventer le passé : la vie de Françoise de Beauvoir devient une autre histoire de liberté opprimée, parallèle à celle de sa fille, à ceci près qu'il s'agit cette fois d'une liberté vaincue et refoulée au plus profond de l'être :

Dans son enfance, on a comprimé son corps, son cœur, son esprit, sous un harnachement de principes et d'interdits. On lui a appris à serrer elle-même étroitement ses sangles. En elle subsistait une femme de sang et de feu : mais contrefaite, mutilée et étrangère à soi.¹²⁰⁵

Ainsi, marginalisée dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir, la figure maternelle fait-elle un retour marquant dans ce récit commémoratif, où elle vient, qui plus est, compléter en quelque sorte le mythe de soi de l'auteur-femme : c'est ainsi en effet qu'en s'appropriant l'histoire maternelle, Simone de Beauvoir peut désormais se présenter comme une forme d'être plus accomplie, puisque sa liberté a su s'élever à un plus haut degré. Or, dans la mesure où l'être humain se définit précisément, dans la pensée existentialiste, par sa liberté, seuls les êtres libres peuvent être considérés sous ce jour comme pleinement humains. C'est pourquoi, prenant dorénavant le contre-pied de la rupture radicale avec le passé dont elle avait consciencieusement construit le mythe dans ses *Mémoires*, Simone de Beauvoir se met désormais en scène comme l'aboutissement d'une longue lignée de libertés brimées. Ainsi l'histoire familiale, et plus particulièrement celle des femmes de la famille, devient-elle sous sa plume manifestement circulaire : les filles de Beauvoir se reconnaissent facilement dans les filles Brasseur (le nom de jeune fille de la mère de Simone de Beauvoir), et la rivalité entre Françoise et Lili Brasseur, qui se disputent l'amour et l'approbation de leurs parents (une mère distante et sévère et un père qui représente une sorte de divinité domestique irréprochable et universellement admirée) est reproduite fidèlement à la génération suivante dans l'opposition entre Simone et Hélène, l'aînée toujours plus dégourdie et la cadette toujours plus attachante¹²⁰⁶ :

De bon-papa, maman m'a dit souvent avec ressentiment : « Il ne jurait que par ta tante Lili. » Plus jeune qu'elle de cinq ans, blonde et rose, Lili suscita chez son aînée une ardente et ineffaçable jalousie. Jusqu'aux approches de mon adolescence, maman m'a attribué les hautes qualités intellectuelles et morales : elle s'identifiait à moi ; elle ravalait ma sœur : c'était la cadette, rose et blonde, et sans s'en rendre compte maman prenait sur elle sa revanche.¹²⁰⁷

neutralise la souffrance : ne pleurons plus sur nous, hélas il ne *peut* plus s'agir que de l'autre *en nous* alors qu'il ne *doit* plus s'agir de l'autre *en nous*. La blessure narcissique s'accroît à l'infini de ne plus pouvoir être narcissique et de ne même plus s'apaiser dans cette *Erinnerung* qu'on appelle travail du deuil. Au-delà de la mémoire intériorisante, il faut alors *penser*, autre manière de se rappeler. Au-delà de l'*Erinnerung*, il s'agirait alors de *Gedächtnis* [...] » (Cf. Jacques Derrida, « Psyché. Invention de l'autre » dans Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p.20-21).

¹²⁰⁴ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op.cit., p.132.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p.61.

¹²⁰⁶ « [...] d'une voix posée, à peine curieuse, maman interrogeait : « Laquelle de deux petites préfères-tu ? » J'attendais que papa prononçât mon nom, mais pendant un instant qui me parut infini, il a hésité : « Simone est plus réfléchie, mais Poupette est si caressante... » Ils continuèrent à peser les pour et les contre en disant ce qui leur passait par le cœur ; finalement, ils s'accordèrent à nous aimer autant l'une que l'autre ; c'était conforme à ce qu'on lit dans les livres : les parents chérissent également tous leurs enfants. J'en ressentis néanmoins quelque dépit. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.64.

¹²⁰⁷ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op.cit., p.46.

Ainsi, d'une génération à l'autre, l'histoire tourne-t-elle en rond et se répète-t-elle dans un cercle vicieux qu'allait seule rompre la venue au monde d'un enfant destiné, d'une façon proprement unique, à faire exception à la règle – Simone de Beauvoir : « J'affirmais que je serais, que j'étais, hors série. »¹²⁰⁸ Cette prise de position marque ainsi un tournant et devient le moment mythique où l'histoire se fait irréversible, puisque, de toute évidence, aux yeux de l'écrivain-femme, « la véritable histoire commence lorsque je sors de mon milieu, et non pas quand je suis encore dedans. »¹²⁰⁹

Or, cette subtile modification de la perspective généalogique n'épuise pas tous les enjeux de la réécriture du passé maternel dans *Une mort très douce*. En effet, si Simone de Beauvoir y force le trait de sa ressemblance avec sa mère, si ce long voyage de mémoire exhume toute une couche des souvenirs douloureux entièrement refoulés dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, c'est que cette odyssee tend vers un point d'arrivée bien déterminé :

Une entente serait restée possible si, au lieu de demander à tout le monde des prières pour mon âme, elle m'avait donnée un peu de confiance et de sympathie. Je sais maintenant ce qui l'en empêchait : elle avait trop de revanches à prendre, de blessures à panser pour se mettre à la place d'autrui.¹²¹⁰

Tout se passe donc comme si l'ensemble de ce livre de souvenirs à la mémoire de la mère défunte ne visait au fond qu'à recréer, au sein du passé désormais refermé par la mort de cet être à la fois aimé et rejeté, un espace au conditionnel où l'entente aurait encore été possible. Il s'agirait donc d'envisager une histoire alternative à la tournure réelle des événements, et dotée d'une fin moins sombre qui suggère l'ouverture à l'autre et la réconciliation possible même après et au-delà de la mort. Cependant, ce récit consacré à la personne qui a joué un rôle des plus décisifs dans la construction des repères identitaires de l'écrivain, Simone de Beauvoir ne peut l'écrire qu'en dehors et en marge des œuvres qui constituent son autobiographie *stricto sensu*, afin que ces « excroissances » autobiographiques ne puissent venir contredire le mythe d'une liberté autarcique, sans famille et sans attaches.

➤ La volupté de la souffrance

Enfin, le troisième leitmotiv latent qui traverse l'autobiographie de Simone de Beauvoir est celui de la volupté de la souffrance. Au premier regard, ce constat pourrait étonner, puisque le concept du « bonheur » est à l'évidence un des piliers principaux du mythe personnel de l'écrivain-femme. En effet, tout au long de la tétralogie autobiographique de Simone de Beauvoir, l'accent semble porter bien davantage sur la quête de la jouissance et la lutte pour le bonheur : « Je me promis aussi de vouloir désormais la joie, et de l'obtenir. »¹²¹¹ De cette aspiration au bonheur, la femme-écrivain fait une force pulsionnelle majeure, une sorte d'élan vital qui pousse l'individu à s'épanouir, à tenter d'étendre au maximum sa présence au monde. C'est ainsi, par exemple, que l'on verra Simone de Beauvoir évoquer « cette exigence qui me posséda dès le début de mon histoire et ne me lâcha plus : d'aller au bout de mes

¹²⁰⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.125.

¹²⁰⁹ *Les Ecrivains en personne / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal*, op.cit., p.44.

¹²¹⁰ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, op.cit., p.95.

¹²¹¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.368.

désirs, de mes refus, de mes actes, de mes pensées »¹²¹² : l'ensemble de la démarche de l'écrivain semble ainsi s'articuler sur ce « grand désir de bonheur »¹²¹³ qu'elle déclare être la propriété caractéristique de son tempérament et le facteur décisif de son itinéraire personnel et professionnel :

On n'exige que si on compte obtenir des autres et de soi-même ce qu'on en réclame : on ne peut l'obtenir que si on le réclame. Je sais gré à mes premières années de m'avoir donné ces dispositions extrêmes. [...] Une vie n'est pas le simple développement d'un germe originel. Elle risque sans cesse d'être arrêtée, brisée, mutilée, déviée. Cependant, un début heureux incite le sujet à tirer des circonstances le meilleur parti possible ; s'il est malheureux, il se crée un cercle vicieux : on laisse passer des opportunités, on s'enferme dans le refus, la solitude, la morosité.¹²¹⁴

A y regarder de plus près, toutefois, cette prédisposition tant revendiquée au bonheur, étroitement associée à la fameuse insatiabilité¹²¹⁵ et à l'hédonisme inné dont se vante Simone de Beauvoir, s'effiloche et se dissipe pour laisser voir en arrière-plan une dimension du « soi » de l'écrivain-femme infiniment plus complexe que la belle légende savamment tissée. Ce sont d'ailleurs quelques remarques passagères de l'auteur qui font naître chez le lecteur le germe de soupçon. Ainsi, par exemple, à l'occasion d'une évocation du point de vue de Freud, selon lequel la poursuite du plaisir égotiste constitue le moteur principal de toutes les activités humaines, l'autobiographe ajoute un commentaire énigmatique : « Le bonheur est une vocation moins commune qu'on imagine. »¹²¹⁶ Ailleurs, c'est Claude Lanzmann, un des amis intimes de Simone de Beauvoir, qui note ce fond incertain et opaque qu'il percevait toujours chez l'écrivain-femme derrière l'étrange insistance sur le plaisir et la constante (et très consciente) obsession d'une jouissance maximale :

Ce qui était très frappant au départ, c'était le goût de la vie, c'était un projet constant, tu avais tout le temps envie de faire des choses, de voyager, de tout voir en détail, ce qu'on appelait le ratissage. La façon dont tu ratissais les provinces avec une carte d'état-major ! Je ne comprenais pas très bien ce que cela signifiait.¹²¹⁷

Ce qui ici se dérobe au regard de Claude Lanzmann, on pourrait aisément le faire ressortir en mettant en contraste la notion du bonheur, telle qu'on la trouve affirmée chez Simone de Beauvoir, avec l'idée du « malheur », concept clef dans les écrits d'une autre intellectuelle française de l'époque – Simone Weil. De fait, de nombreux liens entre les deux auteurs, ainsi que la grande similarité de leurs parcours, font de l'auteur d'*Oppression et liberté* comme une image en négatif de Simone de Beauvoir, à la fois sa sœur jumelle et son antipode absolu. Plus jeune d'une seule année que Simone de Beauvoir, et tout comme elle élève du philosophe Alain, agrégée de philosophie, sorbonnarde puis professeur de lycée, Simone Weil est l'auteur d'une toute autre théorie du bonheur.

¹²¹² Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.15.

¹²¹³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.212.

¹²¹⁴ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.15.

¹²¹⁵ « Je n'envisageais pas de laisser échapper aucun des biens de ce monde. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.199.) ; « [...] j'avais entrepris de tout connaître du monde et le temps m'était mesuré, je ne voulais pas gaspiller un instant. [...] l'univers ne décourageait pas mon appétit et j'étais décidée à en dresser un inventaire complet. » (Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p. 103.) D'où l'inébranlable certitude de Simone de Beauvoir que « l'effort, la conquête, le dépassement quotidien procurent des satisfactions souveraines et irremplaçables » (Cf. *Ibid.*, p.73).

¹²¹⁶ *Ibid.*, p.35.

¹²¹⁷ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, op. cit., p.13.

D'après elle, en effet, tout être humain comprend deux composantes essentiellement hétéronomes : il possède, d'une part, un noyau personnel qui le pousse à chercher la satisfaction de ses désirs égoïstes – le bonheur étant ainsi le symptôme de son succès dans cette quête, et la preuve d'un éparpillement des forces du moi, dirigées vers des buts contingents et insignifiants ; et d'autre part, l'homme porte en lui-même une étincelle de l'universel, d'essence impersonnelle, qui le détourne de vains plaisirs hédonistes, lui fait traverser les souffrances et les privations, et lui apprend la vertu du consentement à la douleur. Ces épreuves purifient l'âme personnelle pour lui permettre de s'élever à son essence impersonnelle, propre à l'humanité et touchant à l'universel. Ainsi, pour Simone Weil, la seule voie du perfectionnement consiste précisément à fuir toute joie, à renoncer au bonheur et à se soumettre sans réserve à une forme d'exigence supérieure :

Accepter n'importe quoi, non pas faire n'importe quoi. N'importe quoi comme complément de faire n'est pas infini. Ce qui transporte le faire dans l'infini, c'est au contraire la limitation. Ne jamais... Le tabou.¹²¹⁸

« Couper tous les désirs avec l'obéissance comme avec une épée »¹²¹⁹ devient donc un impératif absolu pour cette autre intellectuelle de l'entre-deux-guerres qui, tout comme Simone de Beauvoir, cherche son accomplissement personnel en dehors du « frivole » (p.203) des occupations alors perçues comme typiquement féminines. De la sorte, si dans son autobiographie Simone de Beauvoir insiste avec tant de force sur sa prédisposition quasi physiologique au bonheur, c'est qu'elle n'ignore rien d'un autre penchant qui lui est propre, celui de la volupté de la souffrance, qu'elle sait du reste avoir hérité de sa lignée maternelle :

Elle [ma mère] m'inculqua le sens du devoir, ainsi que des consignes d'oubli de soi et d'austérité. Mon père ne détestait pas se mettre en avant, mais j'appris de maman à m'effacer, à contrôler mon langage, à censurer mes désirs, à dire et à faire exactement ce qui devait être dit et fait. Je ne revendiquais rien et j'osais peu de chose.¹²²⁰

Consciente des racines catholiques de cette attitude, Simone de Beauvoir entend cantonner la négation de soi et les désirs autodestructeurs au seul champ restreint des pratiques religieuses. Qui plus est, l'autobiographe s'attache à minimiser la place qu'ont pu tenir dans sa vie les choses sacrées : c'est ainsi qu'en s'appuyant sur le souvenir d'une contradiction logique décelée de très bonne heure par Simone enfant (l'incompatibilité de la piété maternelle avec le scepticisme du père), l'écrivain prétend s'être affranchie dès l'âge tendre de la morale chrétienne : « Ainsi reléguai-je Dieu hors du monde, ce qui devait influencer profondément la suite de mon évolution. »¹²²¹ Autant dire que le système de valeurs religieux semble avoir toujours appartenu, pour la femme-écrivain, à l'univers ludique de l'enfance, et qu'il paraît par conséquent n'avoir jamais été véritablement pris au sérieux – d'emblée

¹²¹⁸ Simone Weil, *Œuvres complètes*, vol. VI : *Cahiers (juillet 1942 – juillet 1943). La connaissance surnaturelle (Cahiers de New York et de Londres)* / Les textes établis et présentés par Marie-Annette Fourneyron, Florence de Lussy et Jean Riaud, Paris, Gallimard, 2006 (première édition 1950), p.142.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p.203.

¹²²⁰ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.57-58.

¹²²¹ *Ibid.*, p.58.

assimilés au jeu infantile, le désir d'annihilation de soi et la volupté de la souffrance sont ainsi rendus parfaitement inoffensifs dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir :

C'est ainsi que nous nous pincions avec la pince au sucre, nous nous écorchions avec la hampe de nos petits drapeaux ; il fallait mourir sans abjurer ; je trichais honteusement, car j'expirais à la première écorchure, et tant que ma sœur n'avait pas cédé, je soutenais qu'elle survivait.¹²²²

Tout anodin que puisse sembler ce récit de martyres burlesques, simples jeux d'enfants, il n'en suscite chez l'autobiographe la volonté de désamorcer par avance tout danger qui pourrait éventuellement dériver des désirs et des inclinations dont elle vient de faire part aux lecteurs. C'est ainsi que dans ses commentaires, Simone de Beauvoir cherche à transformer la passivité de la victime souffrante en une prise de position active : « Religieuse enfermée dans un cachot, je bafouais mon geôlier en chantant des hymnes. La passivité à laquelle mon sexe me vouait, je la convertissais en défi. »¹²²³ Presque imperceptible pour nous, l'enjeu d'un tel glissement est néanmoins immense aux yeux de l'écrivain-femme. Il s'agit en effet d'effacer dans son passé la moindre trace de la présence des notions désavouées de sacrifice et de martyr, et de neutraliser ainsi l'influence de cette part de l'héritage chrétien qui incite l'homme à renoncer à l'orgueil des acquis personnels, et cherche à lui apprendre la gloire de l'humiliation de soi et l'ascèse de la purification qui retire le « soi » de l'être.¹²²⁴ Le refus obstiné de Simone de Beauvoir d'admettre l'existence, dans son propre passé, d'expériences de ce type résulte de sa conscience aiguë de la situation où ces exercices spirituels auraient pu la conduire si elle avait suivi cette pente. Elle en a en effet un exemple frappant sous les yeux : l'itinéraire de cette autre Simone, son double inversé, lui a bien montré quel était l'aboutissement logique de la vie d'un individu non affranchi. Le programme de perfectionnement que (se) proposait Simone Weil consistait en effet à chercher en toutes circonstances à dévaloriser ses volontés et ses désirs et à se les refuser. La liberté revenait ainsi à ne pas, à ne plus avoir de désirs ni même de préférences particulières :

C'est là ce que signifie le précepte, de ne tenir à rien qu'à ce qui dépend de soi. Mais cela ne veut pas dire ce qu'on a en soi ou ce qu'on peut se procurer par sa volonté. (Car tout cela est misérable et sans valeur.) Il s'agit d'un objet de désir humble et désespéré, de supplication. [...] Tout ce que nous nous procurons par notre volonté et nos efforts, et tout ce que les circonstances extérieures accordent ou refusent au gré du sort, est absolument sans valeur. Cela peut être mauvais ou indifférent, mais jamais bon.¹²²⁵

L'occultation du goût pour la douleur, le sacrifice et la souffrance est chez Simone de Beauvoir d'autant plus prononcée que cette même disposition est par ailleurs très manifeste dans son propre comportement. En effet, bien après le temps des pratiques religieuses de l'enfance, cette pulsion continue à déterminer différentes attitudes et activités de l'écrivain-femme. C'est précisément sous cet angle qu'elle envisage, par exemple, son premier engagement politique. Il s'agit de son adhésion aux

¹²²² *Ibid.*, p.80.

¹²²³ *Ibid.*, p.80.

¹²²⁴ Voir à ce sujet : Simone Weil, *Attente de Dieu* / Préface de J.-M. Perrin, Paris, Fayard, 1969, p.131-132.

¹²²⁵ Simone Weil, *La connaissance surnaturelle (Cahiers de New York et de Londres)*, *op.cit.*, p.186-187.

« Equipes sociales » de Robert Garric, événement dont la description dans les *Mémoires* ne diffère guère au fond des récits de vocation des saints :

Nier toutes les limites et toutes séparations, sortir de ma classe, sortir de ma peau : ce mot d'ordre m'électrisa. [...]

Je rentrais à la maison, exaltée ; j'ôtai dans l'antichambre mon manteau et mon chapeau noirs quand soudain je m'immobilisai ; les yeux fixés sur la moquette à la trame usée, j'entendis au-dedans du moi une voie impérieuse : « Il faut que ma vie serve ! il faut que dans ma vie tout serve ! » Une évidence me pétrifiait : des tâches infinies m'attendaient, j'étais toute entière exigée ; si je me permettais le moindre gaspillage, je trahissais ma mission et je lésais l'humanité.¹²²⁶

La minutieuse réglementation de sa conduite qui s'ensuit est très révélatrice : chaque geste est soumis à un examen de conscience rigoureux pour s'assurer qu'il ne cherche pas à satisfaire des penchants (ou à atteindre des objectifs) personnels, et qu'il ne sert qu'à réalisation du bien universel, c'est-à-dire le seul bien supérieur digne de l'investissement humain. Cette haute exigence commande pour la jeune femme le dépècement consciencieux de tout son temps libre, la réorganisation de chaque minute de sa vie autour de la cause ; tout comme elle demande un travail de décomposition, de division et de réagencement de chacun de ses gestes, désormais placés au service d'un plus grand bien. Or toute cette démarche s'appuie bien trop ostensiblement sur le modèle des exercices spirituels d'un Ignace de Loyola pour ne pas revêtir une dimension foncièrement sacrificielle.¹²²⁷ En effet, d'après l'illustre directeur de conscience chrétien, l'objectif ultime de toutes les contraintes, restrictions et peines que s'impose le croyant consiste, comme on sait, moins à se consacrer à des tâches utiles ou à servir à la communauté qu'à discipliner l'esprit, à dresser la volonté et à réfréner les désirs :

Je dormis moins ; je faisais ma toilette à la diable ; plus question de me regarder dans mes glaces : c'est à peine si je me lavais les dents ; je ne nettoiais jamais mes ongles. Je m'interdis les lectures frivoles, les bavardages inutiles, tous les divertissements ; sans l'opposition de ma mère j'aurais renoncé aux parties de tennis du samedi matin. A table, j'apportais un livre ; j'apprenais mes verbes grecs, je cherchais la solution d'un problème. [...] Quand ma mère recevait des amies, je refusais d'aller au salon ; parfois elle s'emportait, je cédaï : mais je restais assise au bord de ma chaise les dents serrées, avec un air si furibond qu'elle me renvoyait très vite.¹²²⁸

Le même modèle sacrificiel va bien souvent dicter leur forme aux rapports intersubjectifs de Simone de Beauvoir. Ainsi, par exemple, son premier grand amour, celui qu'elle porte au cousin Jacques, est toujours pensé en termes de privations et de devoir. Encore plus évocatrice est à cet égard la manière dont Simone de Beauvoir autobiographe (se) représente la vie commune des jeunes amoureux : la jouissance et l'épanouissement personnel sont complètement absents de sa vision. Il est, d'ailleurs, tout à fait révélateur que cette façon d'envisager l'avenir ne soit guère comprise par l'*homme* aimé :

J'appelais au secours Alissa et Violaine, et je m'abîmais dans le renoncement. « Je n'aimerais jamais personne d'autre, mais entre nous l'amour est impossible », décidai-je. Je ne reniai pas la conviction qui s'était imposée à moi pendant ces vacances : Jacques était mon destin. Mais

¹²²⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.251.

¹²²⁷ Voir à ce sujet : Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* / Préface de Roland Barthes, Paris, Union générale d'éditions, 1972 ; Ignace de Loyola, « Lettre sur l'obéissance » dans *De l'Esprit et de la vie de sacrifice dans l'état religieux* / Corpus des textes établi par le p.Sylvain-Marie Giraud, La Salette-Fallavaux, 1873 ; Ignace de Loyola, *Lettres spirituelles choisies et traduites par le p.Paul Dudon*, Paris, Editions Spes, 1933.

¹²²⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.252.

les raisons pour lesquelles je liais mon sort au sien excluait qu'il m'apportât le bonheur. J'avais un rôle dans sa vie [...] ¹²²⁹

Le refus de satisfaire ses propres envies et ses besoins (d'amour et de bonheur, avant tout) se laisse lire encore plus clairement dans l'attitude de Simone envers Zaza. Puisque le dévouement marital et l'abnégation totale du soi au profit du partenaire ne sont pas ici envisageables, ces relations ne peuvent prendre pour la future femme-écrivain d'autre forme que celle d'une incessante comparaison avec l'autre, ou plus précisément, d'une incessante comparaison *en faveur* de l'autre, sinon d'une constante humiliation volontaire devant sa meilleure amie :

[...] au-dedans de moi, tout était flou, insignifiant ; en Zaza j'entrevois une présence jaillissante comme une source, robuste comme un bloc de marbre, aussi fermement dessinée qu'un portrait de Dürer. Je la comparais à mon vide intérieur, et je me méprisais. ¹²³⁰

Il est tout à fait manifeste que cette dépréciation de soi s'enracine dans l'héritage chrétien, où toute particularisation de l'être se rend coupable de rupture (synonyme d'apostasie ou de chute) avec l'universel, qui seul peut prétendre à l'unique et à l'absolu. Ainsi tout « je » est-il déjà criminel, du simple fait de son incompatibilité avec le « Tout » - une plénitude sans faille. Or telle est bien la source inavouée du ressentiment de Simone de Beauvoir autobiographe lorsqu'elle exprime ainsi ses regrets : « Au lieu de demeurer la pure conscience incrustée au centre du Tout, je m'incarnai : ce fut une douloureuse déchéance. » ¹²³¹ La faute de l'individu déchu – son péché originel, pour reprendre des termes proprement théologiques – ne peut se racheter qu'en s'incorporant à nouveau dans une entité plus vaste que soi, en réintégrant le « tout » d'un corps social, ce qui offre un espoir de restaurer sur le plan collectif la plénitude absolue perdue au moment de l'individuation. La culpabilité implicite du sujet, et son besoin de recourir à une justification extérieure, sautent aux yeux dans l'insistance avec laquelle l'autobiographe-femme cherche à (ré)inscrire ses activités dans les cadres de comportement socialement approuvés. Qu'il s'agisse de l'école, de la famille ou des clubs de loisirs, le rôle de ces groupes et de leurs rituels consiste surtout à légitimer l'existence de l'indigne, de l'enfant prodigue revenant au bercail :

Nos professeurs ne nous racontaient rien de bien palpitant ; nous récitons nos leçons, elles corrigeaient nos devoirs ; mais je ne leur demandais rien de plus que de sanctionner publiquement mon existence. [...] J'attendais, j'étais attendue. Sans trêve je répondais à une exigence qui m'épargnait de me demander : pourquoi suis-je ici ? Assise devant le bureau de papa, traduisant un texte anglais ou recopiant une rédaction, j'occupais la place sur terre et je faisais ce qui devait être fait. ¹²³²

¹²²⁹ *Ibid.*, p.294.

¹²³⁰ *Ibid.*, p.156.

¹²³¹ *Ibid.*, p.157.

En effet, l'incarnation de l'homme, sa vie en chair et en os, son existence matérielle, singulière et tangible, sont considérées comme une déchéance au regard d'un absolu eidétique universel : « Dès que j'avais su réfléchir, je m'étais découvert un pouvoir infini, et de dérisoires limites. Quand je dormais, le monde disparaissait ; il avait besoin de moi pour être vu, connu, compris ; je me sentais chargée d'une mission que j'accomplissais avec orgueil ; mais je ne supposais pas que mon corps imparfait dût y participer : au contraire, s'il intervenait, il risquait de tout gâcher. [...] Développer des capacités qui demeureraient fatalement bornées et relatives : la modestie de cet effort me rebutait, moi qui n'avais qu'à regarder, à lire, à raisonner pour toucher l'absolu. » (Cf. *Ibid.*, p.95).

¹²³² *Ibid.*, p.93.

Le dénigrement de soi, le renoncement à ses désirs, l'envahissant sentiment d'une culpabilité infondée et la quête d'une expiation sacrificielle : c'est bien la conscience de l'empreinte qu'ont laissée dans son for intérieur ces attitudes autodépréciatives qui pousse l'autobiographe-femme à insister sur le versant opposé de son tempérament, à savoir son invincible élan vital et la véhémence de ses désirs. C'est ainsi que l'image de soi que cherche à mettre en avant Beauvoir autobiographe se fonde sur la compensation compulsive de ces pulsions destructrices. Par voie de conséquences, les priorités que la femme-écrivain déclare être les siennes relèvent bien souvent du renversement, du retournement sur leur base des principaux préceptes de la morale chrétienne, tels que les expose, par exemple, sa contemporaine Simone Weil. Arrêtons-nous ici sur deux exemples qui nous paraissent particulièrement importants dans leurs implications pour les écrivains-femmes :

- *L'insistance sur la force des liens sociaux et l'impératif de l'engagement politique*, défendus par Simone de Beauvoir, prennent visiblement le contre-pied des nombreuses admonitions weilliennes contre ce que l'auteur de *La connaissance surnaturelle* estime être le plus grand point d'aveuglement des bohèmes artistiques et intellectuelles, à savoir leur tendance à confondre l'absolu avec la cause commune. Pour Simone Weil, vouloir contribuer au bien-être général n'est qu'un leurre, en ce que l'on y gagne l'illusion de se transcender, de « sortir de soi », sans passer par l'immolation de cette instance psychique qui est son propre « moi », c'est-à-dire sans accomplir ce geste extatique de dépouillement radical qui est le seul don de soi authentique. Pour Simone Weil, seule l'obéissance à une exigence absolue, dénuée de tout souci d'en retirer un profit réel, peut jalonner pour l'homme la voie du perfectionnement :

Le piège des pièges, le piège presque inévitable, est le piège social. Partout, toujours, en toutes choses, le sentiment social procure une imitation parfaite de la foi, c'est-à-dire parfaitement trompeuse. Cette imitation a le grand avantage de contenter toutes les parties de l'âme. Celle qui désire le bien croit être nourrie. Celle qui est médiocre n'est pas blessée par la lumière. Elle est tout à fait à l'aise. Ainsi tout le monde est d'accord. L'âme est dans la paix. Mais le Christ a dit qu'il ne venait pas apporter la paix. Il a apporté le glaive, le glaive qui coupe en deux, comme dit Eschyle.¹²³³

Or, pour Simone de Beauvoir, au contraire, la plus modeste des actions réelles vaut mieux que les plus sublimes des spéculations. Il est ici extrêmement important de souligner que pour la femme-écrivain le fait d'agir dans l'intérêt commun recouvre des enjeux qui sont loin d'être uniquement d'ordre altruiste : intervenir en faveur des autres signifie en effet pour elle renforcer sa propre présence au monde, en ce que l'on vise ainsi précisément à remodeler le réel selon la vision propre de la femme que la prise de position et la prise de parole transforment en *homme* public. Ce point de vue s'oppose on ne peut plus nettement à la certitude d'une Simone Weil persuadée que la nature humaine, qu'elle soit d'ordre individuel ou générique/collectif, reste toujours aussi incommensurable avec l'Absolu, et appelle donc une double négation (l'abandon de soi servant de préalable au dépassement des limites humaines).

¹²³³ Simone Weil, *Attente de Dieu*, op.cit., p.195.

- *La revendication des racines intérieures de l'œuvre*¹²³⁴, qui débouche sur l'exigence d'évaluer celle-ci en fonction des réussites et/ou des échecs du « projet originel » de l'auteur, est constamment réaffirmée chez Simone de Beauvoir : elle marque ainsi son refus de se considérer comme la simple médiatrice, voire le médium, de révélations supérieures qui la dépassent, c'est-à-dire de n'être en fin de compte qu'un outil entre les mains de l'Autre, qui se sert de la plume de l'écrivain, s'exprime à travers elle, mais qui pourrait fort bien se passer de son apport particulier, personnel ou individuel ; or c'est précisément cette autre vision de l'art et de l'artiste que prône Simone Weil :

Mais parmi ces esprits [créateurs] les uns conçoivent cette source [de création] comme étant au-dessous des cieux, les autres comme étant au-dessus [...] Si c'est au-dessus, il y a génie authentique. Si c'est au-dessous, il y a imitation plus ou moins brillante du génie, parfois beaucoup plus brillante que le génie lui-même. Le lieu est au-dessus ou au-dessous selon la nature du bien qui est conçu comme étant enfermé dans l'inspiration. Si c'est au-dessus, alors l'inspiration n'est pas conçue autrement que l'obéissance. Alors on ne désire pas l'inspiration pour produire de belles choses, on désire de belles choses parce que les choses vraiment belles procèdent de l'inspiration. Chercher d'abord le royaume et la justice du Père céleste, et recevoir ce qui est donné.

Ainsi les artistes et savants sont ou religieux ou idolâtres, d'une manière tout à fait indépendante des opinions qu'ils professent, selon la place que le désir de l'inspiration occupe dans leur âme.¹²³⁵

Considérée sous cet angle, Simone de Beauvoir se verrait infailliblement classée parmi les idolâtres, ces faux génies imitateurs qui ne revendiquent, comme inspiration de leurs œuvres, que leurs propres sources intérieures.

A la lumière des faits que nous avons mis en évidence tout au long de la présente analyse, on sera désormais bien moins surpris de voir Simone de Beauvoir placer son parcours de femme-écrivain sous les auspices d'une chance exceptionnelle. Il a en effet fallu beaucoup de chance à la femme, livrée à ces trois démons (la volonté de pouvoir, le besoin de l'amour et de l'approbation d'autrui, et enfin la volupté de la souffrance et le ravissement de l'abandon de soi), pour parvenir à obtenir ce « bonheur » de tracer son chemin indépendamment des cadres sociaux prescrits au sexe faible. Or, au tout départ, les chances semblaient plutôt liguées contre elle, comme le souligne le titre évocateur de ses *Mémoires*, qui semble bien être l'un de ces intitulés allusifs qu'affectionnait pour ses textes Simone de Beauvoir.¹²³⁶ La critique littéraire a beaucoup insisté sur les parallèles avec les *Mémoires d'un jeune homme rangé* de Tristan Bernard, mis en avant de façon ostentatoire par le choix auctorial du titre. Or cette référence explicite n'épuise pas le fonds des connotations culturelles qui sous-tendent l'écriture des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. Celles-ci nous renvoient, en effet, à un autre roman alors célèbre, lui aussi rédigé sous la forme de mémoires, certes fictifs en l'occurrence : il s'agit de *La jeune fille bien élevée* de René Boylesve, écrivain considéré comme majeur au début du XX^e siècle, et dont le nom est cité, à côté de celui d'Alain-Fournier, de Maurice

¹²³⁴ « Par la littérature, pensais-je, on justifie le monde en le créant à neuf, dans la pureté de l'imaginaire ». Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.92.

¹²³⁵ Simone Weil, *La connaissance surnaturelle (Cahiers de New York et de Londres)*, op.cit., p.211-212.

¹²³⁶ Il suffit de se rappeler à cet égard *Anne, ou La primauté du spirituel*, *Pyrrhus et Cinéas*, *Les Mandarins* ou *La Longue Marche*.

Barrès ou de Francis Jammes, parmi les lectures de jeunesse de Simone de Beauvoir. Cette évocation des influences de jeunesse de l'écrivain ne rend pas moins stupéfiant le fait que, lorsque Simone de Beauvoir prétend livrer un compte rendu de sa première œuvre de fiction inachevée, c'est en réalité un résumé très précis, et tout à fait fidèle à la source, de *La jeune fille bien élevée* de René Boylesve que les lecteurs trouvent sous sa plume. Il serait en effet difficile de proposer un meilleur résumé du contenu de ce roman de Boylesve que celui que Simone de Beauvoir nous offre dans son autobiographie, en s'attribuant la paternité de l'intrigue :

Je composai ma première œuvre. C'était l'histoire d'une évasion manquée. L'héroïne avait mon âge, dix-huit ans ; elle passait des vacances en famille dans une maison de campagne où devait la rejoindre un fiancé, qu'elle aimait conventionnellement. Jusqu'alors, elle était satisfaite de la banalité de l'existence. Soudain, elle découvrait « autre chose ». Un musicien de génie lui révélait les vraies valeurs : l'art, la sincérité, l'inquiétude. Elle s'avisait qu'elle avait vécu dans le mensonge ; en elle naissaient une fièvre, un désir inconnu. Le musicien s'en allait. Le fiancé arrivait. De la chambre, au premier étage, elle entendait un joyeux brouhaha de bienvenue ; elle hésitait : ce qu'elle avait un instant entrevu, allait-elle le sauver ? le perdre ? Le courage lui manquait. Elle descendait l'escalier et elle mirait en souriant dans le salon où les autres l'attendaient.¹²³⁷

Si l'on s'attache à comparer les *Mémoires d'une jeune fille rangée* et *La jeune fille bien élevée*, on est rapidement amené à constater que les sujets de ces deux textes se recoupent à plus d'un égard. Il s'agit en effet dans les deux cas d'une description à la première personne de l'enfance et de la jeunesse d'une femme-artiste. Dans l'un et l'autre livre, la protagoniste de ces mémoires est la fille d'un avocat appauvri qui, ne pouvant plus assurer par sa seule fortune un bon mariage à son enfant, l'incite à embrasser une carrière professionnelle. Les deux récits se rejoignent également dans leur représentation d'un père infortuné et faible, d'une figure maternelle distante et autoritaire (dans le roman de Boylesve, c'est la grand-mère qui remplace la mère décédée auprès de Madeleine Doré), des établissements d'enseignement religieux et du dressage quotidien auquel se réduit la soi-disant éducation de la jeune femme, de la médiocrité de l'idéal féminin traditionnel et des rêveries de la jeune femme autour de l'amant idéal, de l'échappatoire que représentaient pour les femmes l'Eglise et la foi en leur ouvrant un chemin vers la transcendance qui ne semblait pas répréhensible aux yeux de la société, et enfin pour finir de la spiritualisation sublimée de l'art comme dernier recours face à la désillusion. De même les deux histoires suivent-elles un déroulement largement identique, culminant sur la même scène où la protagoniste est amenée à prendre une décision capitale : accepter un mariage arrangé et se laisser entraîner doucement par le courant de la vie matrimoniale d'une bourgeoise nantie (option représentée par le mariage avec cousin Jacques dans les mémoires de Simone de Beauvoir, et par le mariage avec M. Serpe dans ceux de Madeleine Doré), ou bien se révolter contre sa famille et faire des études en vue d'une carrière professionnelle et d'une vie autonome (les cours à la Sorbonne et l'agrégation en philosophie dans le cas de Simone de Beauvoir, le concours du conservatoire dans celui de Madeleine). C'est toutefois ici, face à ce dilemme final, que les deux parcours divergent : plus douce et influençable, la Madeleine de René Boylesve cède aux exhortations de son entourage et

¹²³⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.288.

accepte la proposition de M. Serpe, tandis que Simone l'obstinée poursuit sa vocation et y trouve une superbe récompense en la personne de Jean-Paul Sartre.

Axés sur le même processus, celui de l'éducation, ou plutôt du dressage des jeunes femmes (le « rangement » dans les termes de Simone de Beauvoir), les deux mémoires partent de l'histoire vraie d'une personne réelle et proche de l'auteur, qui a souffert de ces mœurs et en a été victime ; aussi l'un comme l'autre livre visent-ils une dénonciation explicite de la force répressive qui sous-tend les conventions et les coutumes sociales. De même que René de Boylesve crée un récit aux fortes implications autobiographiques, qui sous les traits de Madeleine Doré raconte l'histoire de sa sœur cadette Marie, Simone de Beauvoir pour sa part consacre ses *Mémoires* à la commémoration du destin tragique de sa meilleure amie Elizabeth Lacoïn : les deux jeunes femmes connaissent en effet le même destin tragique, finissant par mourir exténuées sous les pressions insistantes de leur famille. Apparemment, la destinée féminine réservait à l'époque peu de surprises (peu de « chances » aussi) aux femmes, d'autant plus que celles-ci elles-mêmes s'étaient faites les gardiennes de l'intangibilité de ses frontières :

Ma grand'mère possédait des formules toutes préparées pour chaque circonstance. Pour elle, le plan de la vie était établi, une fois pour toutes par un anonyme dont on ne s'enquerrait jamais, et il devait être suivi, de mère en fille, sans distinction de personnes et à la lettre. Elle savait, par exemple, exactement, l'année où j'entrerais en pension, celle où j'en sortirais, le jour où je porterais ma première robe longue, celui où je ferais ce qu'on appelait dans ce temps-là mon entrée dans le monde, et, à une année près, quand je serais mariée, à moins donc qu'il n'y ait, à cette époque-là, ou bien la guerre, qu'on redoutait toujours, ou bien disette de jeunes gens comme il faut. Elle se méfiait de tout ce qui n'était pas conforme à ce qu'elle avait vu précédemment. Selon elle, une fille n'avait rien de mieux à faire que de ressembler à sa mère.¹²³⁸

Du constat sur un ton en apparence détaché qui ouvre le récit, on passe ici à une conclusion désillusionnée et tranchante qui résume tout le drame de l'histoire féminine :

C'était une triste sagesse, puisqu'elle consistait à briser sans merci tout élan qui nous pût élever au-dessus de la moyenne ; mais c'était vraiment la manière de vivre en parfait accord avec les gens de son monde. Elle n'employait point sa sagesse à rechercher si une telle modestie d'inspirations était conforme aux tendances de chacun, mais elle l'utilisait à faire ployer chacun sous la règle générale.¹²³⁹

Les allusions intertextuelles au roman-mémoire de Boylesve, qui imprègnent à différents niveaux (du titre au contenu) les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, nous paraissent singulièrement représentatives des stratégies d'écriture détournée de l'autobiographe-femme. Ne se livrant jamais à de pareilles conclusions d'ordre général dans le récit de sa propre vie, et cherchant au contraire à tout prix à présenter celle-ci comme unique, sans lien avec l'histoire collective *des* femmes¹²⁴⁰, Simone de Beauvoir intercale pourtant dans le titre du premier volume de son autobiographie cette référence à René Boylesve qui pourvoit son propre récit de ce fond culturel sombre, sur lequel les traces lumineuses de ses propres succès et triomphes se détachent d'autant plus intensément. L'arrière-plan implicite de l'histoire de Madeleine Doré permet aux lecteurs de saisir à

¹²³⁸ René Boylesve, *La Jeune fille bien élevée*, Paris, Calmann-Lévy, 1987 (édition originale 1910), p.10.

¹²³⁹ *Ibid.*, p.194.

¹²⁴⁰ « Je n'étais certes pas une militante du féminisme, je n'avais aucune théorie touchant les droits et les devoirs de femme ; de même que je refusais autrefois d'être définie comme « une enfant », à présent je ne me pensais pas comme « une femme » : j'étais moi. » Cf. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.75.

quel point les « chances » de Simone de Beauvoir ont été nombreuses et fécondes, quasiment miraculeuses, dans un monde où le bonheur féminin n'était nullement une notion personnelle, mais se définissait par le consensus social à ce sujet, comme le remarque à la fin de ses mémoires une autre jeune fille bien élevée :

Et je me souvins, là, d'avoir eu, un certain soir, la certitude qu'il était impossible que je ne fusse pas heureuse, un jour. Et je pensai : « Eh bien ! c'est maintenant, voyons, que je suis heureuse, puisque tout le monde le dit !... ». La persuasion que j'étais heureuse pénétrait en moi petit à petit et, parce que ce genre de bonheur-là ne ressemblait en rien à celui que j'avais imaginé, j'en conclus tout bonnement que j'avais été précédemment une sorte de rêver à des sornettes [...] ¹²⁴¹

C'est ainsi qu'à la lumière de l'immense intertexte culturel de l'autobiographie beauvoirienne, ses chemins de la liberté, si nets et directs dans le mythe personnel forgé par l'écrivain-femme, deviennent des sentiers beaucoup plus longs, sinueux et obscurs que Simone de Beauvoir n'aurait aimé le montrer à ses lecteurs.

B. Les labyrinthes de Marguerite Yourcenar, ou comment devenir un sage

Le sort du *Labyrinthe du Monde* devait être jeté dès la première ligne de cette trilogie autobiographique de Marguerite Yourcenar : « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » ¹²⁴² En effet, choisir pour épigraphe de son autobiographie un *koan* bouddhique implique en soi la volonté de communiquer aux lecteurs une clef de compréhension du texte bien particulière : instaurant ainsi une forme de complicité avec son public, l'auteur entend livrer au lecteur attentif une sorte de code, bien peu secret au fond, permettant le déchiffrement du contenu authentique de l'œuvre (à savoir tel qu'il a été voulu par l'auteur). Or ce qui se donne ici comme un geste de confiance et de confiance n'est pas gratuit ni sans contrepartie, car l'adhésion à ce pacte de lecture exige également du lecteur qu'il renonce à sa pleine liberté d'interprétation et se laisse guider par les explications de l'auteur. L'épigraphe, en suggérant qu'il existe une lecture privilégiée que l'auteur laisse ainsi deviner, ne révèle rien de moins qu'un désir, de la part de l'écrivain, de reprendre la main, de regagner une emprise sur la pluralité des lectures possibles de son texte.

Dans la tradition *chan* et *zen* à laquelle se réfère ici Marguerite Yourcenar, un *koan* est une sentence délibérément obscure et énigmatique, qui a pour but de provoquer la méditation et d'amener au *satori*, l'éveil spirituel du lecteur attentif aux sens cachés du texte. D'autre part, l'usage même de telles maximes, fruits d'une sagesse supérieure à l'entendement ordinaire des hommes, est un trait par lequel l'on croit pouvoir reconnaître infailliblement le discours d'un sage. C'est pourquoi le recours à un *koan* comme incipit de l'autobiographie semble indiquer au lecteur que le livre qu'il tient entre les mains est justement l'un de ces récits d'esprits éveillés élevés à la connaissance supérieure. Or, dans ce

¹²⁴¹ René Boylesve, *La Jeune fille bien élevée*, op.cit., p.295-296.

¹²⁴² Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op.cit., p.7.

genre d'ouvrages où le sage entreprend de se raconter, celui-ci cherche avant tout à rendre compte de la progression de son illumination, qui le dote d'une vision plus pénétrante et lucide des choses. Ce récit doit donc se présenter comme une parabole, apte à servir de nouvel objet de méditation et par conséquent de point de départ pour un lecteur en quête d'une vérité supérieure. C'est précisément de cette façon que commence à se tisser le mythe de soi de Marguerite Yourcenar – figure par excellence au fond de l'écrivain-sage régnant paisiblement sur son bout de terre américain, d'où elle prodigue conseils avisés et paroles signifiantes.

a) Le premier cercle de la sagesse : la purification, ou l'apologie de la rupture

On ne s'étonnera donc pas de voir l'histoire du sage commencer par la description de ce premier stade où celui-ci apprend à se méfier du bon sens et à se tenir à l'écart et des vérités premières de la majorité des hommes. L'identité de Yourcenar autobiographe repose ainsi sur la singularité de sa position élitiste, fondée sur l'arrachement du soi au monde : l'ascension spirituelle, en effet, ne s'acquiert qu'au prix de la destruction/déstructuration progressive de tous les liens qui unissaient le « moi » à son entourage « naturel » d'origine. L'âme sublime qui n'a pas hésité à se défaire de sa peau - cette enveloppe superficielle - cherchera donc à « sortir de ce que ses ancêtres appelaient le siècle, et que nos contemporains appellent le temps ». ¹²⁴³ Cette démarche ne semble toutefois pas lui coûter de souffrance ni d'effort : comme un ver à soie, elle se dépouille volontiers de son enveloppe larvaire, puisqu'elle y gagne la beauté et la légèreté du papillon. De fait, la métamorphose du « soi » qu'esquisse Marguerite Yourcenar dans son autobiographie ne renvoie pas une image moins mystique que cette transmutation miraculeuse du corps, de l'opaque chrysalide à la créature aux ailes diaphanes – une métaphore récurrente dans la littérature spirituelle –, puisqu'à en croire l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir* (un livre lui-même saturé de références alchimiques), « rien n'est plus lent que la véritable naissance d'un homme ». ¹²⁴⁴ Aussi, selon les propres insinuations de l'autobiographe, a-t-elle tout au long de sa vie cherché à produire des ruptures, et les a-t-elle vécues joyeusement, comme des moments privilégiés et précieux de la transformation graduelle et constante de son essence, et nullement comme une suite de séparations et de pertes, un tragique enchaînement de petits drames personnels.

Ainsi pourrait-on distinguer, parmi les jalons de la vie de l'écrivain-sage telle qu'elle nous est racontée dans son récit de soi, trois ruptures principales :

¹²⁴³ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op.cit., p.373.

¹²⁴⁴ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.278.

➤ Le déracinement

Il n'y a rien d'étonnant à ce que, dans la perspective que nous venons d'esquisser, les liens du sang en viennent, d'une façon presque inévitable, à être regardés comme le premier et le plus évident obstacle auquel se heurte Yourcenar dans son projet autobiographique, et celui qu'elle tentera avec le plus d'insistance d'ôter de sa route. Ainsi la voit-on s'attacher à prouver l'insignifiance des liens familiaux : « Ce n'est point par le sang que s'établit d'ailleurs la véritable continuité humaine : César est l'héritier direct d'Alexandre, et non le frêle enfant né à une princesse perse dans une citadelle d'Asie ; et Epaminondas mourant sans postérité se vantait à bon droit d'avoir pour filles ses victoires. »¹²⁴⁵

Le récit de sa propre genèse, que Yourcenar autobiographe rédige en conformité avec cette thèse fondamentale, s'essayera donc à une réécriture du passé que son ampleur même rend hautement acrobatique, sinon quasiment impossible. En effet, s'il est au demeurant indéniable que les parents, le lieu et le temps de naissance constituent au fond les seules contingences absolues de la vie, sur lesquelles l'être humain n'a aucune emprise, il est tout à fait révélateur que Yourcenar autobiographe entreprenne néanmoins de réfuter une par une toutes ces composantes de pur hasard qui entrent dans la constitution finale de son identité. Aussi dénonce-t-elle les liens de parenté que l'on dit naturels, et qui ne visent en réalité selon elle qu'à ligoter le sujet, à le prendre au filet des déterminismes biologiques et de quelques obscurs devoirs moraux que l'on en déduit. La voie de la sagesse passe donc par la prise de conscience du caractère relatif et éphémère de ces rapports, et par le déracinement qui doit succéder à ce constat.

C'est pourquoi l'amour de l'enfant pour ses parents, que la tradition bourgeoise affectionne tant¹²⁴⁶, devient l'objet *par excellence* de la déconstruction dans le récit de soi de Marguerite Yourcenar. Ainsi l'autobiographe n'a-t-elle de cesse de souligner que pour l'enfant, la mère est avant tout l'être qui lui fournit un milieu nourricier, et dont l'importance relève donc d'une condition biologique primaire, indispensable à la survie, sans toutefois nécessairement déterminer une relation plus profonde : « J'avais traversé Fernande ; je m'étais quelques mois nourrie de sa substance, mais je n'avais de ses faits qu'un savoir aussi froid qu'une vérité de manuel ; sa tombe ne m'attendrissait pas plus que celle d'une inconnue dont on m'eût par hasard et brièvement raconté la fin. »¹²⁴⁷ De même l'importance du père serait-elle toute relative si la société ne l'investissait pas de la responsabilité (et donc du pouvoir) de prendre toutes les décisions au nom de l'enfant mineur – les filles restant du reste indéfiniment mineures, jusqu'à leur éventuel mariage. Aussi, si la présence de la mère ne revêt d'importance qu'en fonction des soins basiques qu'elle procure, le rôle du père semble plus crucial, puisque c'est lui qui définit le cadre des travaux et des jours de l'enfant :

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p.273.

¹²⁴⁶ Voir à ce sujet : Elisabeth Badinter, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.

¹²⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux, op.cit.*, 1980, p.57.

Je ne sais si j'aimais ou non ce Monsieur de haute taille, affectueux sans cajoleries, qui ne m'adressait jamais de remontrances et parfois de bons sourires. Il était pour moi la grande personne autour de laquelle tournait la mécanique ma vie.¹²⁴⁸

Aux yeux de l'autobiographe-femme, les relations familiales sont donc soumises à des déterminations tout ce qu'il y a de plus pragmatique. Dans cette perspective, dès que les parents n'ont plus de fonction utilitaire dans la vie de leur progéniture, ils y perdent immédiatement toute importance et ne sont guère différents de parfaits inconnus. Tel est, par exemple, le cas des grands-parents de l'écrivain, que leur inutilité lui rend parfaitement étrangers et insignifiants – tant leur place dans l'évolution personnelle de Marguerite Yourcenar est accessoire : « Encore plus difficile était d'imaginer que cet Arthur de C. de M. et sa femme, Mathilde T., sur lesquelles j'étais moins renseignée que sur Baudelaire et sur la mère de Don Juan d'Autriche, eussent pu porter en eux certains des éléments dont je suis faite. »¹²⁴⁹

A la fausse croyance dans les liens du sang (données prédéterminées et donc indépendantes du sujet), Marguerite Yourcenar oppose ainsi une sorte de filiation spirituelle, qui ne s'attache plus nécessairement aux personnes qui, de façon tout à fait contingente, ont donné naissance à l'enfant et l'ont éduqué, mais que ce dernier choisit lui-même, consciemment en se donnant des maîtres - des pères et mères spirituels. Tirant sa source de la libre reconnaissance d'un ascendant, la généalogie du sujet est désormais l'œuvre de ses propres mains, et ne dépend plus que de la volonté personnelle. Pour la femme-écrivain, ces liens d'affinités choisies et porteuses de sens viennent suppléer au caractère fortuit de la parenté biologique, sinon s'y substituer entièrement. Marguerite Yourcenar renverse ainsi l'ordre des choses usuel. Aussi voit-on dans son autobiographie la fille se choisir une mère, l'adopter de façon volontaire et délibérée : « C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, que j'ai préféré imaginer ce beau visage, cette voix plus douce que celle de Barbe [la bonne de Marguerite Yourcenar], cette étreinte de doigts intelligents et légers. »¹²⁵⁰ Le choix est révélateur, puisqu'à la place de l'indolente et docile Fernande, la femme-écrivain préfère voir la proche amie de celle-ci, Jeanne de Vietinghoff, Diotime idéale, indépendante, hardie et enchanteresse¹²⁵¹, mais qui est aussi (et avant tout) une femme de grande culture et une femme de lettres. En outre, selon Marguerite Yourcenar, cette adoption n'est pas unilatérale : Jeanne, elle aussi, a *décidé d'aimer* Marguerite, « puisqu'elle s'en voudrait de faire une différence entre les fils de sa chair et la fille d'une amie morte. »¹²⁵² Le choix conscient, volontaire et libre s'oppose ici à la myopie de l'amour familial, issu soit d'une obéissance docile aux convenances (selon lesquelles une mère doit naturellement aimer ses enfants, et réciproquement), soit de l'amour propre qui amène à voir dans l'autre un prolongement de soi.

¹²⁴⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.149-150.

¹²⁴⁹ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op.cit., 1980, p.57.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p.123.

¹²⁵¹ « Sœur de Vénus, sœur de la Victoire. » Cf. Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.194.

¹²⁵² *Ibid.*, p.153.

Or, aux yeux de Marguerite Yourcenar, c'est justement cette décision de devenir la fille (spirituelle) de Jeanne qui *fonde* des liens familiaux véritables :

Mais je n'étais pas la fille de Marie [la tante de Marguerite Yourcenar avec qui on lui avait trouvé une ressemblance physique] ; je n'étais pas non plus la fille de Fernande ; elle était trop lointaine, trop fragile, trop dissipée dans l'oubli. J'étais davantage la fille de Jeanne, de celle qui s'était promise de veiller sur moi dès ma naissance, et que Michel, en dépit de toutes ses rancœurs, n'avait cessé de me proposer comme une image parfaite de la femme.¹²⁵³

La construction idéale de ce roman familial repose ostensiblement sur le libre arbitre de chacun des membres du cercle (Marguerite se déclare fille de Jeanne, Jeanne s'engage à veiller sur Marguerite, Michel choisit Jeanne comme modèle de la femme idéale). Fernande, la véritable épouse de Michel et la mère de Marguerite, semble à tel point superflue au sein de cette utopie d'une famille fondée sur l'union volontaire des sujets libres que Marguerite Yourcenar cherche à toute force à l'effacer de son autobiographie pour lui substituer la figure de Jeanne. C'est ainsi, par exemple, que dans le récit de soi mythifié (ou mystificateur), l'écrivain exhume un épisode marginal, celui de la présentation de Jeanne à Michel lors du mariage de ses parents. A partir de ce souvenir oublié, Marguerite Yourcenar construit le moment charnière de l'histoire des trois personnages « parentaux ». Le rituel mondain se transforme sous sa plume en un coup de foudre fatal : « Tout de suite, Mademoiselle Van T. [le nom de jeune fille de Jeanne] fut conquise par cet homme de quarante-sept ans, d'aspect impétueux et robuste » (p.110). Et la belle demoiselle n'est pas seule à être si singulièrement émue par cette rencontre, car « [m]is pour la première fois en face de Mademoiselle Van T., Michel cache bien son éblouissement. » (p.111). « Leur » fille-autobiographe, comme de bien entendu, ne tarde pas à en tirer cette conclusion péremptoire :

Si seulement la baronne V., la charmante marieuse qui en ce moment s'approche d'eux d'un air minaudier, avait songé à inviter pour une semaine de Pâques, dans sa villa d'Ostende, la belle Hollandaise en même temps que Fernande ! Mais les jeux étaient faits.¹²⁵⁴

Ainsi, tous les blancs, les vides de l'histoire familiale sont comblés, et Yourcenar femme de lettres, écrivain-intellectuelle et écrivain-sage, y gagne une généalogie réinventée à son goût – ou plus exactement la généalogie mythique qui convient le mieux à l'image de soi que cherche à construire l'autobiographe-femme.

¹²⁵³ *Ibid.*, p.300.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p.112.

En effet, ce genre de glissements du réel (le passé simple des faits rapportés) vers ses propres fantasmes (le subjonctif des suppositions ou souhaits) est omniprésent dans l'autobiographie de Marguerite Yourcenar. On relèvera ainsi dans le récit de nombreuses phrases hybrides, issues du mélange contradictoire d'hypothèses et de certitudes : « Certes, naguère, devant la belle demoiselle d'honneur, il s'est dit, un peu par plaisanterie, qu'il était dommage que leur rencontre se soit faite si tard, et qu'il l'eût volontiers vue échanger son rôle contre celui de mariée. » (Cf. *Ibid.*, p.75.). Paradoxalement, le caractère contradictoire et souvent manifestement arbitraire de ces interprétations du passé n'échappe pas à l'autobiographe, qui continue, néanmoins, d'affirmer leur pertinence et leur exactitude avérée : « Mais les propos plus ou moins incomplets ou désultatoires de tiers, les récits faits distraitemment au cours d'une promenade, ou les coudes sur une table desservie, nous laissent toujours à court : il faut boucher les trous de la tapisserie, ou rejointoyer les fragments de verre brisé. [...] Ces quelques informations, pressurées jusqu'à la dernière goutte de suc, fournissent dans *Archives du Nord* la matière d'une dizaine de pages ; je ne crois pas y avoir ajouté rien qui n'était pas implicitement en elles, ou qui n'appartenait pas à la matière de mes personnages. » (Cf. *Ibid.*, p.76-77.)

➤ Le dépaysement

Le dépaysement est la deuxième de ces ruptures majeures que l'autobiographie de Marguerite Yourcenar met en scène. Tout comme l'insistance de la femme-écrivain sur le déracinement cherchait à affranchir celle-ci de l'emprise du temps (le temps n'étant jamais neutre, mais toujours empreint de l'histoire personnelle, familiale, nationale), ce second thème vise à libérer le sujet des contraintes de l'espace. Qui plus est, le désir de se libérer de son inscription originelle dans un espace déterminé nous est expressément présenté par Marguerite Yourcenar comme l'un de ces traits qui distinguent l'esprit supérieur de la foule des hommes ordinaires : « Peu d'hommes aiment longtemps le voyage, ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse donnée à tous les préjugés. Mais je travaillais à n'avoir nul préjugé et peu d'habitudes. »¹²⁵⁵ Le dépaysement devient donc une visée programmatique.

Ces éléments expliquent également pourquoi, parmi pas moins d'un demi-millier de personnages évoqués dans *Le Labyrinthe du monde*, il n'en est que trois qui passent progressivement au premier plan du récit, devenant ainsi les véritables protagonistes de la soi-disant **autobiographie** de Marguerite Yourcenar. En effet, dans chaque volume du *Labyrinthe* yourcenarien, l'ensemble des « petites histoires » esquissées par l'écrivain-femme gravite autour du noyau formé par un personnage mobile, qui se démarque nécessairement d'un entourage restant pour sa part fixe, sinon figé. Qu'il s'agisse des rêves d'évasion (les randonnées du grand-oncle Octave, confiné dans le domaine familial auprès d'une mère despotique), des escapades régulières (et vaguement tolérées) du grand-père Michel-Charles fuyant son épouse Reine, ou encore (et ce dernier moment constitue en quelque sorte l'apogée du récit « **autobiographique** ») de la vie nomade du père de l'écrivain, Michel de Crayencour, déserteur et hors-la-loi dans la République française, c'est toujours par le biais d'un écart, d'une prise de distance par rapport au milieu et au lieu d'origine (par le voyage initiatique ou la fuite) que ces personnages clefs du récit prennent conscience d'eux-mêmes. C'est même précisément en vertu de leur mobilité et de leur passion pour les déplacements que l'on reconnaît en eux de vrais héros, au sens étymologique du terme.

En outre, l'amour des voyages ne distinguait pas seulement les esprits forts des hommes ordinaires : il recoupait également une autre ligne de partage majeure dans la société, à savoir la frontière entre les hommes et les femmes, puisque les deux sexes disposaient à ce sujet d'horizons et de possibilités d'ouverture radicalement différentes. Aussi l'apparition d'une héroïne aux côtés de ces héros en perpétuel mouvement demeurerait-elle impensable. Le contraste entre l'ouverture de l'esprit masculin, par nature assoiffé de nouveautés et de découvertes, et le cercle fermé de l'âme féminine, toujours repliée sur soi et sur son entourage, est particulièrement prononcé dans la mise en parallèle des lignes de vie de Michel-Charles et de ses sœurs :

Les demoiselles ont passé trois ans dans la capitale confinées dans leur couvent de l'avenue de l'Observatoire, où leur frère venait les chercher le dimanche pour la grand-messe à Saint-Sulpice, une pièce classique à la Comédie-Française, ou une occasionnelle sauterie chez le député P. Mais ces femmes à qui suffira toute la vie leur petite ville sentent confusément que le

¹²⁵⁵ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.137.

besoin de voyager qui tourmente l'étudiant rentré au foyer est légitime. Un homme bien né se doit de voir le monde avant de s'établir dans le pays où le hasard ou la Providence l'a mis.¹²⁵⁶

La même répartition des rôles perdure d'une génération sur l'autre, en sorte que c'est au fils de Michel-Charles, Michel, qu'il échoira de résumer en une phrase la contradiction fondamentale entre son propre goût pour les voyages et le fétichisme des petites habitudes quotidiennes, paroxysme du mode de vie féminin sédentaire, qui caractérise au contraire sa compagne : « il manque à cette grande bourgeoise sa maison de la rue Nigrier, son « jour » où s'assemblent des amies avec lesquelles on se gave de petits fours, échange des adresses de fournisseurs et médit des absentes. »¹²⁵⁷ Ainsi la femme, prise au piège des ramifications sans fin de ces médiocres routines, sera-t-elle toujours aux antipodes de l'homme qui, lui, « ne vit que dans l'instant. L'avenir même n'est pour lui qu'un présent imaginaire ; son yacht chimérique est sans boussole et sans journal de bord. »¹²⁵⁸

Il importe de noter qu'il ne s'agit pas ici pour Marguerite Yourcenar d'un cas isolé, d'une femme en particulier, telle cette Liane qui se trouvait être l'amante de Michel durant les années d'adolescence de Marguerite Yourcenar, mais bien des femmes en général, puisqu'aucune d'entre elles ne semble pouvoir (ni d'ailleurs vouloir) suivre l'homme dans cette vie sans racines ni points de référence fixes. Cela reste vrai, d'ailleurs, indépendamment des particularités de classe, de nation ou de caractère – toutes les femmes, à cet égard, se valent : qu'il s'agisse d'une Maude langoureuse, épouse d'un commerçant juif anglais qui consent sans états d'âme à devenir l'amante de Michel, ou de la Fernande timorée, Belge à l'éducation catholique exaltée, qui allait devenir la mère de Marguerite Yourcenar. L'inévitable enracinement des femmes pousse Michel, avec ses aspirations d'aventurier, d'explorateur et de nomade, à rechercher une compagne qui pourrait être à la hauteur de sa propre liberté et de son indifférence aux usages du monde :

Fernande, qui était craintive, n'avait jamais voulu s'aventurer trop loin. Mais il y avait Madère, il y avait Malte et la Terre Sainte, et l'Égypte, où il avait souvent rêvé d'accomplir l'indolente remontée du Nil, mais ce rêve était resté à l'état de rêve. Il la ferait avec elle. Plus loin encore, si elle le voulait, il y avait l'Inde, qu'on disait inépuisable, et les îles du Pacifique où les mois passaient comme des jours.¹²⁵⁹

Ainsi est-ce la quête de la liberté, entendue comme absence de liens durables, de points de repère et d'idées arrêtées, que Yourcenar autobiographe choisit de placer au cœur des histoires galantes de cet homme qui fut son père. Or, quelque soit le visage de cette « elle » idéale dont rêvait cet homme libre, « elles », les nombreuses femmes qui croisent son chemin, ne sont jamais en mesure d'abandonner le havre douillet de leurs maisons, ni d'éprouver aucune envie de dépasser la proximité rassurante des choses connues, de transgresser les limites assignées. Aucune ne s'en révèle capable – aucune, sauf précisément la fille de Michel, c'est-à-dire l'auteur lui-même, comme semble le suggérer en creux le texte de la trilogie autobiographique de Marguerite Yourcenar.

¹²⁵⁶ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op.cit., p.123.

¹²⁵⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.147.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p.193.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p.191.

Cependant, le risque de se retrouver piégée et confinée dans l'espace restreint d'une place « naturelle », assignée de naissance, représente une menace pour Yourcenar autobiographe au même titre que pour toute autre femme. C'est pourquoi le mythe de soi forgé par l'écrivain cherche à mettre en lumière le singulier concours de circonstances (ni plus ni moins que l'effondrement de la vieille Europe patriarcale dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale) qui la dépossède de fait de cette « place » qui lui était prédestinée au sein de la société d'avant-guerre, et qui l'oblige ainsi à prendre le large vers les contrées inconnues de l'Amérique du Nord. C'est donc bien cette apocalypse qui la sauve de l'enracinement et de la banalité de la vie sédentaire qui constituait traditionnellement le lot de la femme :

Vivant du revenu de fonds placés en Belgique et gérés par mon demi-frère, je serais restée plus ou moins liée à une famille dont rien ne me rapprochait et à ce pays de ma naissance et de ma mère, qui, dans son aspect présent, tout au moins, m'était totalement étranger. Ce krach aux trois quarts complet me rendit à moi-même.¹²⁶⁰

Le simple fait d'avoir échappé à l'emprise de la vie sédentaire devient ainsi l'une des pierres angulaires du mythe de soi de l'écrivain-femme. Il nous semblera toutefois important, dans la suite de notre étude, de dévoiler le revers plus sombre de ce ravissement affiché face au dépaysement – ravissement qui relève sûrement de la joie de pouvoir s'arracher à la vie domestique, qui reste à l'époque la destinée féminine par excellence.

➤ *L'art des déplacements*

Mais le succès dans la fuite n'est jamais qu'un point de départ, de même que le renoncement à la croyance en ce qui serait le cours naturel des événements n'est que premier pas vers la vision lucide des sages. Ainsi, en lieu et place de l'ancrage du sujet, de son inscription généalogique, géographique, culturelle ou sociale d'origine, Marguerite Yourcenar met en avant l'art des déplacements - savoir qui permet de se modeler soi-même : « Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été des livres. »¹²⁶¹ Pour l'esprit éveillé, des origines strictement intellectuelles se substituent donc à l'ensemble des données contingentes (le pays, l'époque, les mœurs et les liens de parenté) qui déterminent la vie du commun des mortels.

Ainsi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que les souvenirs personnels de l'auteur viennent simplement confirmer ce point de vue général : le récit d'enfance donne lieu à la construction d'un mythe personnel dont l'action centrale est le murissement de la raison et la naissance du jugement critique. A en croire l'écrivain, ce tournant semble se jouer à l'âge de trois ans, lorsque la simple révélation d'un de ces petits mensonges anodins dont on abreuve si souvent les enfants prend soudain une ampleur inattendue, dans la mesure où elle provoque une brutale prise de conscience du caractère illusoire des apparences et amène le futur écrivain à prendre la résolution de fonder sa vision du monde sur le plus tranchant esprit de soupçon : « [...] un poids énorme pesait sur moi : on m'avait menti. Je ne fis

¹²⁶⁰ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op.cit., p.305.

¹²⁶¹ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.43.

désormais plus entièrement confiance à personne. »¹²⁶² En outre, il est très significatif qu'un parallèle avec l'hagiographie bouddhique surgisse brièvement (et comme par hasard) juste après le passage relatant ce « souvenir » d'enfance de l'écrivain-femme, puisque, nous dit-elle, « [c]e n'est sûrement pas à trente ans, mais dès sa petite enfance que le prince Siddhârta vit un malade, un infirme et un cadavre, tout au plus s'en est-il peut-être tu jusqu'à trente ans. »¹²⁶³ On voit ici que rien n'est laissé au hasard dans l'autobiographie de l'écrivain-femme : l'interprétation y suit de près la narration, et le mythe personnel (parfois appuyé, comme dans l'exemple que nous venons de citer, sur la réinterprétation des grands mythes de la sagesse universelle) vient aussitôt compléter l'image de soi de l'autobiographe-femme.

Mais que recouvrent, au fond, ces tentatives d'endosser l'image du sage libéré des illusions, qui parsèment de façon si serrée le texte de Marguerite Yourcenar ? La réponse se trouve semble-t-il, comme souvent chez l'écrivain, en marge du récit, loin des déclarations explicites et des commentaires pourtant denses (et qui se veulent exhaustifs) de l'auteur-femme : « Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule, appartient à l'espèce et non au sexe ; dans ses meilleurs moments il échappe même à l'humain. »¹²⁶⁴ Faire preuve d'érudition et d'esprit critique permet donc de se dérober à la dévalorisation implicite qui sous-tend la notion même de féminité, puisque de toute évidence, le « sexe », renvoyant ici clairement à l'usage classique de ce terme dans toute une tradition de la littérature française, ne s'applique qu'à ce que l'on appelait encore à l'époque le sexe faible. Le « sexe fort », en effet, n'existe pas en soi, dans la mesure où ce qui est « fort » est considéré comme neutre ou universel, en tout cas irréductible à une série de caractérisations privatives, comme celles qui définissent précisément le « sexe faible » : c'est en cela que l'homme relève de l'espèce, à la différence de la femme qui, elle, appartient entièrement à son « sexe ». Le « sexe » est donc unique – et il est féminin. L'homme n'a pas de « sexe » : il est capable d'embrasser le tout, l'universel, d'autant que sa position dans le monde n'est pas déterminée d'emblée dès sa naissance, mais relève de sa volonté.

Or c'est sans doute bien là que se noue le secret de l'attrait que la figure du sage exerce sur l'imaginaire de l'écrivain-femme : le sage, en effet, est par définition porteur de vérités et de révélations impersonnelles, et c'est grâce au détachement, qui lui permet de mettre à distance le « soi » ainsi que de s'abstenir des opinions, préoccupations et désirs personnels, qu'il accède à la compréhension de toute chose. Telle est justement la voie que semble vouloir emprunter l'autobiographe-femme lorsqu'elle s'efforce d'élargir à l'universel, d'étirer jusqu'à les rendre extrêmement flous les contours de sa propre image. Considérons à ce propos la manière dont Marguerite Yourcenar décrit la prière qu'elle avait coutume de prononcer, enfant, chaque soir avant

¹²⁶² Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.200.

¹²⁶³ *Ibid.*, p.207.

¹²⁶⁴ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.75.

d'aller au lit : d'une manière tout à fait révélatrice, le très classique *Ave* de son enfance catholique se voit transformé en une sorte de prière universelle adressée à l'*idée* d'une *essence* impersonnelle supérieure, qui se manifesterait à travers la bonté et la miséricorde :

Cette prière qui est un poème, je l'ai récitée depuis en plusieurs langues, et en changeant souvent le nom de l'entité symbolique à laquelle elle est adressée. « Je vous salue, Kwannon pleine de grâces, qui écoutez couler les larmes des êtres. » « Je vous salue, Shechinah, bienveillance divine. » « Je vous salue, Aphrodite, délices des dieux et des hommes... ».¹²⁶⁵

En fin de compte, il ne reste dans ce récit que bien peu de chose des événements autobiographiques ou des souvenirs personnels de l'auteur-femme. Celle-ci cherche en effet davantage à s'y créer à neuf, mettant entre parenthèses les legs du passé – qu'il soit personnel, familial, ou national. C'est pourquoi, selon elle, on ne saurait sous-estimer l'importance pour tout *homme* qui se veut libre de ce premier geste de rupture et de distanciation – geste qui devient même absolument indispensable à l'artiste. Sur ce point, la position de Marguerite Yourcenar est particulièrement tranchée – à ses yeux, toute vie se résume en effet à un choix entre seulement deux options : soit la décision de partir, de rompre avec son milieu d'origine afin de se connaître soi-même et de découvrir le monde, soit la résignation à rester au sein de son environnement de naissance et à piétiner sur place, pris dans un réseau de liens contingents. Aucune combinaison, aucun compromis entre ces deux voies n'est possible. Le caractère radical que ce dilemme revêt pour tout artiste est exprimé avec force dans l'étude que Marguerite Yourcenar a consacrée à Thomas Mann : les limitations de l'écrivain y sont mises en rapport avec les choix existentiels de cet être humain que reste l'artiste : les défauts de la narration ou du style, par exemple, résultent du manquement de l'écrivain à son devoir fondamental, celui de larguer les amarres, de prendre le large loin du havre natal et de se jeter dans l'inconnu – devoir qui résume à lui seule la morale supérieure de l'artiste :

Le personnage de Mann [...] Présenté au début comme inséparable d'une classe ou d'un groupe, presque archaïquement soutenu et ligoté par des coutumes sociales qu'il croit bonnes et qui le furent peut-être, mais qui ne sont plus que de la vie sclérosée et morte, son état initial est bien moins le désespoir qu'une sorte d'obtusité complaisance envers soi. C'est gauchement, c'est tardivement qu'il tentera de retrouver sous cette croûte pétrifiée un monde d'énergie vitale auquel il appartient, mais qu'il ne peut rejoindre qu'au prix de la mort réelle ou symbolique de l'homme extérieur. Il semble bien que Mann n'ait jamais complètement réussi à éliminer de sa conscience, encore moins de son inconscient, un reste de timidité bourgeoise ou de réprobation puritaine en présence de cette aventure de l'esprit en route vers soi-même ; à une époque où prévalait de plus en plus le thème de l'évasion facile, il n'a pas cessé de signaler, avec une insistance parfois presque comique, les périls quasi monstrueux qui assaillent l'homme au sortir des parages connus et permis. La tragédie franchement conventionnelle de l'artiste en rupture avec son milieu bourgeois est restée pour lui jusqu'au bout le symbole d'un terrible *choix*.¹²⁶⁶

En effet, à l'inverse de Thomas Mann qui fait de cette séparation « des parages connus et permis » une épreuve douloureuse, une véritable torture, Marguerite Yourcenar, quant à elle, la présente comme une sorte de mue, de transfiguration naturelle, qui donne à l'homme sa pleine valeur,

¹²⁶⁵ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.204.

¹²⁶⁶ Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » dans Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, op.cit., p.202-203.

et que connaissent bien tous ces explorateurs de mondes nouveaux, tous ces voyageurs à l'esprit insatiable et inquiet que sont pour elles les aventuriers, les penseurs et les artistes.

b) Le deuxième cercle : le recueillement de l'esprit libre, ou l'ascèse de l'artiste

Tout difficile et exigeant qu'il soit, le geste de rupture entre le « moi » et son milieu naturel ne suffit pas pour se faire libre. L'erreur du fugitif – de celui qui se contente de fuir le monde connu – consiste en ce qu'il ne perçoit au fond que le plus innocent des dangers : il ne remarque en effet que l'ennemi extérieur (les contraintes et les pressions sociales, l'inertie des normes, les ornières des conventions, etc.). Or il existe un obstacle à la liberté bien plus pressant encore, et donc beaucoup plus sérieux – il s'agit de l'orgueil, de l'amour de soi propre à l'être humain. C'est pourquoi il demeure impossible d'accéder à une forme de liberté fondamentale sans renoncer préalablement au « moi » – ce geôlier de l'être. Telle est la leçon de vie ultime du sage :

A vingt ans, il s'était cru libéré des routines ou des préjugés qui paralysent nos actes et mettent à l'entendement des œillères, mais sa vie s'était passée ensuite à acquérir sou par sou cette liberté dont il avait cru d'emblée posséder la somme. On n'est pas libre tant qu'on désire, qu'on veut, qu'on craint, peut-être tant qu'on vit.¹²⁶⁷

Car le sage est également un homme, et il porte en lui, comme un gène maléfique, les opinions, les notions et les normes héritées de son époque et de sa culture. Ce code est le plus souvent inconscient, ce qui le rend d'autant plus univoque, prescripteur et réducteur : le sujet se voit ainsi amené à le reproduire à son insu, limitant de ce fait le champ de sa conscience comme son champ d'action. Dans cette configuration, l'on reste inévitablement habité par les autres, leurs certitudes, leurs peurs, leurs objets de convoitise, leur langage, et l'« individuel », le « personnel » ne sont finalement guère plus que des mirages, d'autant que la personne est au fond un reflet, une image en miroir de l'Autre :

Je jouais avec cette idée... Etre seul, sans biens, sans prestiges, sans aucun des bénéfices d'une culture, s'exposer au milieu d'hommes neufs et parmi des hasards vierges... Il va de soi que ce n'était qu'un rêve, et le plus bref de tous. Cette liberté que j'inventais n'existait qu'à distance ; je me serais bien vite recréé tout ce à quoi j'aurais renoncé.¹²⁶⁸

Face à cette corruption fatale de l'être par le « moi », il n'existe en fait que deux issues, du reste parfaitement complémentaires :

➤ *N'être personne : ni soi, ni l'autre*

La première solution consiste à fuir toute marque de personnalité. C'est la voie de l'ascèse, de l'ascension de l'esprit vers son état pur, celui de l'être avant qu'il ne soit substantialisé en tant que personne :

J'incite au détachement. L'être se développe en se dépouillant de ses préjugés et en renonçant à ses velléités. Le développement de l'intelligence exige une épuration de l'esprit. Une ascèse s'impose. Il existe toujours une porte de sortie qui permet d'échapper à ses propres problèmes

¹²⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.164.

¹²⁶⁸ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.59.

en s'occupant de ceux des autres. Hadrien continue à effectuer son métier d'empereur et Zénon n'oublie jamais son devoir de soigner. Mes personnages éprouvent un fort scepticisme contre ce qu'on appelait jadis le siècle. Ils refusent l'agitation superficielle de l'existence, non sa substance.¹²⁶⁹

Les personnages évoqués ci-dessus ne sont d'ailleurs pas les seuls à fuir les contingences de vie réelle, puisque leur auteur déclare sans ambages éprouver le même désir de « sortir de ce que ses ancêtres appelaient le siècle, et que nos contemporains appellent le temps, le seul temps qui compte pour eux, surface agitée sous laquelle se cachent l'océan immobile et les courants qui traversent celui-ci. »¹²⁷⁰ Pour la femme-écrivain, l'idéal consiste donc à devenir un sage, « un homme dépris de tout »¹²⁷¹, doublement exilé, dans la mesure où étranger à soi, le sage le devient également pour les autres, puisque les hommes ne peuvent tolérer ce qui n'est pas taillé à leur mesure :

L'indifférence du sage pour qui tout pays est patrie et toute religion un culte valable à sa manière exaspérait même cette foule de prisonniers ; si ce philosophe renégat, qui ne reniait pourtant aucune de ses croyances véritables, était pour eux tous un bouc émissaire, c'est que chacun, un jour, secrètement ou parfois même à son insu, avait souhaité sortir du cercle où il mourrait enfermé.¹²⁷²

Le sort de l'ermite des Monts-Déserts semble ainsi jeté, et l'autobiographie de la femme-écrivain n'a plus qu'à tenir compte de cette prédestination qui la voue au chemin épineux des esprits éveillés.

➤ *Etre tout : le soi e(s)t l'autre*

L'identité dialectique du rien et du tout étant bien connue des philosophes¹²⁷³, on ne sera pas étonné de la trouver au cœur de l'image de soi que construit patiemment dans son autobiographie l'écrivain-femme. En effet, selon Marguerite Yourcenar, c'est en faisant retraite, en rétractant son propre « moi » de façon à refuser d'occuper une (seule) place, d'avoir une (seule) identité que l'on peut parvenir à dépasser la condition humaine. Ainsi peut-on en effet se mettre dans la peau de tout un chacun, revivre n'importe quelle expérience et communier ainsi avec le Tout dans la création. Or, dans la tradition orientale, la toute-puissance de l'esprit replié ainsi sur son propre néant constitue la quintessence de la sagesse véritable :

Aussi, si vous souhaitez que le monde continue de s'offrir à vous, nous dit la sagesse, et que, pour cela, il puisse demeurer indéfiniment égal, absolument étale, il vous faut renoncer à l'arbitraire d'une première idée (d'une idée mise en premier [...] avancer une idée, ce serait perdre d'emblée ce qu'on voulait commencer d'éclairer, si prudemment et même méthodiquement qu'on s'y prenne : on s'est condamné à un angle de vue particulier, quelque effort qu'on fasse ensuite pour reconquérir la totalité ; et l'on n'en finira plus, désormais, de dépendre de ce pli, celui formé par la première idée avancée, de repasser par lui ; on n'en finira plus, non plus, de revenir dessus, en

¹²⁶⁹ Jean-Claude Texier « Rencontre avec Marguerite Yourcenar » dans Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens, 1952-1987*, op.cit., p.125-126.

¹²⁷⁰ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op.cit., p.373.

¹²⁷¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.16.

¹²⁷² Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op.cit., p.164.

¹²⁷³ Voir à ce sujet : Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2002 (édition originale 1807) ; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La science de la logique* / Texte présenté et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, J.Vrin, 1994 (édition originale 1812-1816 pour les trois volumes de l'ouvrage) ; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Logique et métaphysique* / Présentation et notes de D. Souche-Dagues, commentaire d'André Kaan, Paris, Gallimard, 1980 (édition originale 1804-1805).

voulant l'effacer, et pour cela de refroidir autrement le champ du pensable - mais on en a perdu, pour toujours, le *sans pli* de la pensée.¹²⁷⁴

Le sage est effectivement *sans moi* puisque, comme il ne présume rien à titre d'idée avancée (1), ni ne projette rien à titre d'impératif à respecter (2), ni ne s'immobilise non plus dans aucune position donnée (3), il n'est rien, par conséquent, qui puisse *particulariser* sa personnalité (4). Il n'est plus de moi - car devenu trop étroit - dès lors que notre perspective demeure complètement ouverte et coïncide avec la totalité du procès (qu'elle est aussi « ample » que le Ciel).¹²⁷⁵

C'est ainsi que Marguerite Yourcenar en vient à présenter son approche de la littérature et sa pratique de l'écriture littéraire comme un exercice spirituel, qui ouvre à la personne la voie royale de l'être :

[...] cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout. J'imagine que c'est un peu ce que Descartes faisait, bien qu'il employât un autre vocabulaire. Et cela paraît si opposé à la pensée, à la manière de vivre, d'écrire, de causer en France, où nous fabulons sans cesse sur nos idées, que c'est extrêmement difficile à expliquer. Dans ce délire-là, on ne fabule pas du tout. Dans la contemplation non plus : on élimine complètement, ce qui est fort différent, pour arriver à un certain niveau de sérénité dans laquelle les choses se reflètent comme dans une mer calme.¹²⁷⁶

Or, de toute évidence, le fait de n'être pour ainsi dire plus personne et d'embrasser dans l'esprit la totalité des choses ne peut que transformer en profondeur la façon de voir le monde, tout autant que la manière de l'écrire.

c) Le troisième cercle : l'illumination, ou la vision de l'âme sereine

Par contrecoup, la façon de voir et de raconter l'histoire personnelle prend elle aussi de nouvelles formes : le récit des origines de l'auteur se nourrit désormais de nombreux autres récits embrassant tout ce qui a jamais pénétré son champ de vision : hommes, créatures, ou objets. Ainsi, dans le cas de l'écrivain-sage, ne saurait-il plus être question de produire une autobiographie au sens traditionnel du terme, laquelle, malgré tous ses détours et tergiversations, n'en graviterait pas moins autour d'un seul et même centre, celui de la personnalité de l'autobiographe, dont elle chercherait à retracer les modifications successives. Cette structure narrative classique, en effet, ne traduit rien d'autre qu'une perspective personnelle, et donc nécessairement limitée, qui se situe visiblement aux antipodes de la vision du monde englobante et exhaustive qui s'ouvre à l'esprit illuminé. Ainsi, en lieu et place de la structure concentrique, circulaire et fermée (qu'elle soit centrifuge ou centripète) de l'autobiographie traditionnelle, le récit de soi du sage présente un système de ramifications, de corollaires et de variantes qui se déploie pour ainsi dire à l'infini, puisque son but suprême consiste à rassembler dans un tout, à travers l'histoire relatée, l'ensemble des perspectives et des expériences partielles qui forment la diversité du monde, à en saisir l'unité profonde dans l'univers langagier. Aussi ce qui était censé au départ être une autobiographie devient-il en fait une **biographie**, dans un sens élargi, à savoir l'écriture de la vie elle-même, dans toute la gamme de ses manifestations que le sage s'attache à

¹²⁷⁴ François Jullien, *Un sage est sans idée ou L'autre de la philosophie*, Paris, Seuil, 1998, p.14.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p.23.

¹²⁷⁶ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, *op. cit.*, p.153.

recueillir. Restituer le monde perçu par l'auteur sans rien en occulter par l'interposition intempestive de l'écran, toujours personnel, de la conscience percevante, telle est l'ambition du récit de vie du sage :

La sagesse est ainsi la part anhistorique de la pensée : elle est de tous les âges, elle vient du fond des âges, se retrouve dans toutes les traditions - sagesse « des nations », comme on dit. [...] Et, de fait, à l'inverse de la philosophie, qui peut être exposée méthodiquement, la sagesse donne lieu, non à progression, mais à *variation*. Nous ne cesserons par conséquent de revenir dessus en recoupant les cheminements : pour réaliser l'évidence (celle de l'immanence), je ne pourrai guère, en rusant avec votre ennui, que ressasser.¹²⁷⁷

C'est précisément ce dessein qui aboutit à la forme littéraire paradoxale qui est celle du *Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar : il s'agit en effet d'une autobiographie qui a absorbé en son sein un bon demi-millier de biographies (de proches, d'ancêtres, de voisins, d'inconnus croisés par hasard) et qui s'est ainsi élargie ainsi jusqu'au point où l'autobiographique se résorbe, se dissout et disparaît dans une histoire bien plus vaste – histoire tout d'abord d'une famille, mais bientôt aussi de l'humanité entière. Ainsi chaque épisode (si minuscule soit-il) de l'histoire personnelle devient-il une entrée dans le grand répertoire de l'histoire universelle. Mais la vision englobante du sage, tournée vers des objets éternels, permet bien plus encore : grâce à elle, il devient possible de traverser d'un seul regard toute l'épaisseur du passé, et de faire dans la matière de l'histoire des coupes transversales afin d'y déceler les phénomènes qui reviennent avec constance et sont par conséquent foncièrement anhistoriques. Il s'agit ainsi de mettre sur le même plan atemporel des personnages de différentes époques, afin de distinguer parmi eux ceux qui appartiennent, par-delà les générations, à la même espèce d'hommes, « au même groupe sanguin, ou à la même race d'âme »¹²⁷⁸ :

Je ne mets pas le passé comme un voile sur la société contemporaine, mais j'accepte que les mêmes instincts, les mêmes décisions humaines produisent à chaque époque non pas les mêmes effets mais des conséquences à peu près identiques. Chaque fois, l'immense variété dans les réponses humaines fait illusion, parce qu'on ne s'aperçoit pas tout de suite que sous les éléments se retrouvent les mêmes bases ; dans le mal, la cupidité, la sottise, l'ignorance, la brutalité, l'infini besoin de s'occuper de soi, de parler de soi et d'imposer l'image que l'on se fait de soi ; et, dans le bien, la générosité, la bonté, l'intelligence, un certain désir de voir les choses telles qu'elles sont. La nature humaine change peu, tout en étant capable d'une plasticité extraordinaire à l'extérieur. Sainte Thérèse d'Avila était, au XVI^e siècle, une femme remarquablement active. Elle fondait des couvents, elle prenait ou faisait lever des hypothèques, négociait avec les autorités. Aujourd'hui, elle réussirait de même dans les affaires, ou la politique. Mais elle serait la même femme et, d'une manière ou d'une autre, une sainte.¹²⁷⁹

Ainsi l'entreprise autobiographique doit-elle être menée de telle sorte que chacun des instantanés particuliers qu'elle tâche de fixer dans l'écriture laisse transparaître le fond intemporel et immuable de la nature humaine. Sous le regard lucide de l'écrivain-sage, le passé doit donc subir un certain nombre de transformations : il s'agit, en effet, de le dépouiller de ses décors bigarrés pour en dégager la charpente, ou l'ossature, de telle façon que l'« on pourrait aboutir à certaines équations et à montrer que les sentiments en jeu restent les mêmes sous d'autres formes ».¹²⁸⁰ Cependant, à bien des égards, ce dessein de faire émerger ce qui est éternel à la surface des choses contingentes, et de déceler les

¹²⁷⁷ François Jullien, *Un sage est sans idée ou L'autre de la philosophie*, op. cit., p.18-19.

¹²⁷⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.76.

¹²⁷⁹ Marguerite Yourcenar, Claude Servan-Schreiber, « Marguerite Yourcenar s'explique », op.cit., p.179-180.

¹²⁸⁰ Marguerite Yourcenar, Philippe Dasnoy, « Dans l'île du Mont-Désert chez Marguerite Yourcenar », op.cit., p.166-167.

réurrences (sinon l'éternel retour) du même dans l'autre, semble relever de l'oxymore. A y regarder de plus près, la tâche paraît infiniment compliquée : comment, en effet, concevoir cette double vision (qui exige également une langue et une narration doubles) où coexisteraient à la fois le concret et l'abstrait, l'image et le sens, la multitude infiniment variable des faits (ou la diversité des apparences, matière souple et flexible) et la rigidité d'une synthèse rigoureuse ? De fait, les stratégies que Marguerite Yourcenar déploie à cette fin se révèlent multiples, puisqu'elles vont de la simple juxtaposition de deux registres – technique somme toute assez classique – à l'art bien plus complexe d'entrelacer et de relier entre elles des séquences narratives apparemment disparates, tels ces brefs croquis biographiques consacrés aux aïeux de l'écrivain. Attarderons-nous donc à présent sur quelques-uns de ces subterfuges de l'auteur :

➤ *Doter les faits de doublures abstraites, significations ou interprétations allégoriques : le fond universel d'un « petit fait vrai »*

Le plus simple de ces procédés consiste à redoubler chaque élément narratif d'un commentaire plus abstrait, visant à la généralisation, à la comparaison ou à la synthèse. Mais ces compléments réflexifs ajoutés systématiquement au récit tendent à en ralentir la lecture, d'autant qu'ils suspendent pour un temps le développement de l'intrigue : le risque est donc grand de perdre l'intérêt de lecteurs attachés aux péripéties narratives, puisqu'il s'agit précisément de les en arracher en les immergeant dans des méditations spéculatives. Cette pause contemplative vient briser les mécanismes par lesquels l'écrivain capte d'ordinaire l'attention de son public – notamment l'identification avec les personnages et le désir de connaître la suite des anecdotes racontées. C'est ainsi, par exemple, que Marguerite Yourcenar ne peut se contenter de mentionner d'une façon purement anecdotique et gratuite les souvenirs d'enfance qu'elle garde de l'amitié entre son père et l'abbé du Mont-des-Cats : dans l'économie particulière du texte autobiographique yourcenarien, ces souvenirs doivent aussitôt susciter une série de réflexions de l'auteur (et partant appeler le lecteur à s'interroger) sur la tournure particulière des relations entre un croyant et un athée :

Le supérieur [...] voudrait profiter du désarroi du veuf (désarroi que d'ailleurs il s'exagère) pour le ramener à Dieu, tel qu'il conçoit Dieu. La persuasion en France prend souvent la forme presque obscène du pari pascalien : « Qu'y perdrez-vous ? Si nous sommes dans le vrai, il y a tout avantage à être du bon côté. »¹²⁸¹

¹²⁸¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.15.

Le passage qui précède immédiatement celui que nous avons cité plus haut fournit d'ailleurs un autre exemple représentatif de l'usage yourcenarien de cette même stratégie narrative. On y reconnaît facilement la même construction bipartite du passage, qui fait se succéder la représentation d'une scène concrète et la conclusion didactique qu'en tire l'autobiographe. En outre, au sein même de cette séquence de synthèse, on observe une suite de constructions syntaxiques impersonnelles en crescendo (il – nous – on) qui fait glisser le discours de la narratrice vers la mise en relief de l'intemporel dans le récit des temps passés : « Les deux hommes passent pas mal de temps dans le bureau du supérieur à fumer ensemble. Ce trappiste a été longtemps dans ce qu'en termes ecclésiastiques on appelle le Monde ; il a pris part en qualité d'officier à la guerre de Soixante-dix. Il évoque avec verve les ordres, contrordres, et désordres qui aboutirent à Sedan ; là où Michel, plus jeune de quelques années, ne se souvient que de ses indignations d'écolier en révolte à la nouvelle des exécutions en masse de Communards et de la relégation en Nouvelle-Calédonie de Louise Michel et de Rochefort. Le supérieur, lui, les a sans doute approuvées. Mais il serait bien vain de s'affronter au sujet de sottises criminelles vieilles

Ces allers-retours constants entre la narration de la fable et sa morale, entre le simple récit du passé et les tentatives d'en livrer une synthèse spéculative, ces oscillations incessantes entre l'historique et l'intemporel, constituent sans nul doute la stratégie scripturale à laquelle Marguerite Yourcenar, en tant qu'autobiographe, recourt le plus fréquemment, et qui contribue en large part à son image d'écrivain-sage, hors du temps, hors des tentations et des leurres d'une histoire purement factuelle.

➤ Construire une image à plusieurs strates : le fond du néant derrière le fait d'être

En effet, dans la mesure où la navigation entre ces deux registres se fait toujours dans la même direction, c'est-à-dire en partant du particulier pour arriver à l'universel, il apparaît que les rapports entre les deux plans énonciatifs font objet d'une hiérarchisation stricte et péremptoire. Ainsi le récit se voit-il structuré à la manière de poupées russes : la trame y est censée receler le précieux noyau d'une vérité morale, allégorique ou anagogique, tout comme dans les récits patristiques d'autrefois. Pourtant, si l'on cherchait à avancer plus loin encore dans la méditation yourcenarienne sur les anecdotes racontées, l'on en viendrait rapidement à déceler, sous cette première strate d'interprétation morale, une sorte de leçon au deuxième degré, pointant vers une vérité ou une révélation d'un ordre plus élevé, qui entend porter le regard au-delà des conclusions d'une morale circonstancielle tirée des faits divers du passé. L'illumination suprême que peuvent ainsi découvrir ceux qui ne s'arrêtent pas à la morale superficielle mais continuent à creuser sous les apparences consiste à se retrouver face à face avec le néant qui gît toujours au cœur de l'illusoire plénitude de la vie, de la richesse et de la variété des souvenirs du vécu – ce néant qui consiste au fond dans le « plaisir à dire non à ces envies et à ces désirs qui constituent les trois quarts de notre personnalité, ou de ce que nous croyons tel ; plaisir de mettre au rancart l'espérance ; plaisir à n'avoir plus, et même à n'être plus, pour se sentir tout simplement exister. »¹²⁸² Ainsi la lecture de ce texte « sage » est-elle censée fonctionner à plusieurs niveaux, offrant au public paresseux des anecdotes bien racontées, mais incitant aussi à la réflexion les lecteurs plus éveillés, qui peuvent lire une morale et des interprétations spéculatives derrière la couche purement narrative, et s'ouvrant enfin sur la contemplation des vérités suprêmes pour les rares esprits illuminés. Or la construction même du récit amène le lecteur à privilégier le sens caché : elle l'habitue en effet à lire, à déchiffrer, à rechercher le néant derrière les mises en scène autobiographiques du récit.

➤ Considérer la vie comme l'accomplissement du destin : le fond de l'inéluctable sous l'apparence des aléas de l'existence

d'une trentaine d'années ; les événements politiques qui nous ont fait horreur et ont failli nous entraîner dans leur ressac se succèdent et s'annulent comme les brisants sur une plage. On finit par se rendre compte qu'on a affaire au rythme des choses. » (Cf. *Ibid.*, p.14). Le « on » de la dernière phrase témoigne nettement de cette tendance à graviter vers l'impersonnel qui caractérise l'écriture de soi de l'écrivain-femme. C'est ainsi que, paradoxalement, la description par Marguerite Yourcenar des débats sur les questions politiques contemporaines que mènent les deux amis transporte progressivement ses lecteurs hors de l'histoire et hors du temps.

¹²⁸² Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.26.

Tandis que la majorité des hommes se contente de vivre entourée d'apparences trompeuses, et même s'y complait, le regard lucide du sage s'efforce au contraire de lire dans l'enchevêtrement des circonstances le plus sévère déterminisme :

A y regarder de très près, on s'apercevrait que ces groupes d'événements, ces rencontres, perçus d'abord sans rapport les uns avec les autres, sont reliés entre eux par des lignes si ténues que l'œil a du mal à les suivre, et qui tantôt cessent, semble-t-il, de mener nulle part, et tantôt se prolongent au delà de la page. Il en est de même des lieux. Taches noires, points fixes sur lesquels on retombe sans l'avoir voulu, même si l'endroit n'a rien pour nous plaire.¹²⁸³

C'est pourquoi la description du vécu de chacun des personnages doit souvent prendre la forme d'une énumération exhaustive de toutes les opportunités et de tous les choix envisageables à chacun des moments clefs de son existence. Considérons ici, à titre d'exemple, le portrait de Constance Adriansen Cleenewerk de Craïencour, aïeule dont les traces se perdent au cours des années tumultueuses qui suivent la Révolution. Ni le manque d'informations sur sa destinée, ni l'incertitude sur son sort ultime n'empêchent Marguerite Yourcenar de résumer la fin de sa vie en cherchant tout bonnement à reconstituer le champ de toutes les issues possibles :

[...] elle mourut septuagénaire en 1799. Si elle fut du voyage d'Allemagne, elle partagea avec sa belle-fille la tristesse et les deuils de l'exil. Si au contraire elle resta au pays, trop frêle peut-être pour supporter le long voyage, ou chargée, comme Valentine, de défendre de son mieux le bien de la famille, ses dernières années s'écoulèrent dans l'atmosphère de clandestinité, d'alarmes, d'interrogatoires et de visites domiciliaires, de surenchères républicaines et de timides jérémiades royalistes qui emplissaient la petite ville ; il n'est pas sûr qu'elle revit ses enfants émigrés. Quarante-six ans au côté de l'épais Michel-Donatien n'inspirent pas non plus l'envie. Enfin, elle avait eu comme tant d'autres sa quote-part d'enfants morts en bas âge, en ces temps où la nature remédiait sur le champ aux excessives fécondités.¹²⁸⁴

Chacune de ces biographies d'aïeux que l'écrivain-sage va passer en revue tour à tour lui révèle ainsi des signes infaillibles du destin propre à ce personnage ; c'est pourquoi, du reste, Marguerite Yourcenar privilégiera toujours dans ces vignettes biographiques le moment de la mort, au point de donner, très lucidement, le titre de « Nécromantia » à l'un des chapitres clefs de son autobiographie. En effet, c'est à l'évidence la mort qui permet de bien refermer la ligne de vie du personnage, d'en faire un cercle parfait, conférant ainsi un caractère de profonde nécessité à l'ensemble, somme toute obscur, de ses aspirations, de ses errances et de ses tentatives. La mort permet ainsi à l'auteur de considérer (et d'évaluer) la vie de chaque homme sur l'arrière-plan cosmique de l'éternité. Elle est en cela le point culminant, le sommet tragique qui se révèle idéalement propice pour transformer en mythe la somme des expériences et des habitudes quotidiennes (ou encore, dans les termes mêmes de la casuistique argumentative yourcenarienne, pour faire voir « la même chose autrement ») :

Cette porte entrouverte donne à la fois sur la plus concrète réalité et sur le plus fuyant des mystères, qui est le temps. L'éternité n'est sans doute que la même chose autrement, mais les rapports que nous entretenons avec ces deux notions sont à la fois infiniment rapprochés et jamais susceptibles d'une solution adéquate, comme ceux du diamètre d'un cercle avec sa circonférence.¹²⁸⁵

¹²⁸³ *Ibid.*, p.233.

¹²⁸⁴ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, *op.cit.*, p.91-92.

¹²⁸⁵ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, *op. cit.*, p.62.

L'insistance sur une forme de prédestination, qui déterminerait en large part le parcours de tout être humain, aboutit en dernière analyse à une sorte de *credo quia absurdum* de la part de l'écrivain, qui nous invite à voir la main de la providence dans l'imbroglie incertain des faits précisément parce que toute preuve concrète de cette force du destin reste absente : « Tout ce qui est jeux de miroir entre les personnes et les moments du temps, angles de réflexion et angles d'incidence entre l'imagination et le fait accompli, est si obscur, si fluide, si impossible à cerner et à définir par des mots, que leur mention même risque de sembler grotesque. »¹²⁸⁶ « Ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire ». La notion de destin, telle que Marguerite Yourcenar l'envisage, revêt ainsi les atours d'une croyance mystique.

Au demeurant, l'usage particulier que la femme-écrivain fait ainsi du concept de destin (correspondant, pour une large part, au *karma* bouddhique) ne saurait se comprendre qu'en le mettant en rapport avec son arrière-plan contextuel, et notamment avec la place que cette notion a pu occuper dans l'œuvre de certains de ses confrères écrivains et philosophes, qui s'appuyaient pareillement sur la pensée orientale (Schopenhauer, Schelling, Nietzsche ou Hesse, pour ne citer ici que des noms les plus connus). Il est en effet très révélateur que dans les textes de ces hommes de lettres, cette même idée de la prédestination et du déterminisme karmique ne serve qu'à faire mieux ressortir la toute-puissance de la volonté propre de l'*homme*, sujet fort de la culture occidentale moderne :

Or, d'une manière analogue, tous les événements qui déterminent les actions d'un homme avec la chaîne causale qui les a occasionnés, ne sont aussi pourtant que l'objectivation de la même volonté qui se présente aussi dans cet homme lui-même. A partir de là, on peut entrevoir, même si c'est seulement à travers un nuage, que les événements doivent s'accorder et convenir aux buts très particuliers de cet homme, en ce sens qu'ils forment alors cette secrète puissance qui dirige le destin de l'individu, et qui est figurée allégoriquement comme son génie ou sa Providence. Mais, d'un point de vue purement objectif, il demeure que la relation causale, générale, qui embrasse tout sans exception - en vertu de laquelle tout ce qui se produit arrive avec une nécessité absolue et rigoureuse - elle qui remplace le gouvernement du monde seulement mythique, a bien le droit de porter le même nom.¹²⁸⁷

Ainsi envisagée, la représentation masculine du destin (en tant que finalité englobante et universelle du monde), non seulement n'est en rien contradictoire avec la liberté d'expression personnelle (la finalité particulière d'un être), mais qui plus est, du point de vue de l'*homme*, la loi universelle doit précisément prendre sa source dans la « volonté », c'est-à-dire dans l'intégrité du for intérieur, l'indépendance et la suffisance à soi de chacun des êtres. Considérée de ce point de vue, le parcours individuel de tout homme, quel qu'il soit, égale en perfection les plus grands chefs-d'œuvre :

En vertu de cette unité, au cours de la vie humaine, la nécessité intérieure, qui se présente comme une tendance instinctive, puis la réflexion raisonnable et enfin l'influence extérieure des circonstances devraient œuvrer mutuellement, de manière à faire apparaître cette vie une fois complètement achevée, comme une œuvre d'art bien accomplie, parfaite, bien que auparavant, lorsqu'elle était encore en devenir, elle ne laissait souvent reconnaître en elle ni but, ni plan, comme toutes les œuvres d'art seulement ébauchées. Mais celui qui examinerait de près avec exactitude le cours d'une vie aussitôt après son accomplissement, l'admirerait comme l'œuvre de la prévoyance, de la sagesse et de la persévérance les plus réfléchies. [...] La nature, certes, fait

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p.182.

¹²⁸⁷ Arthur Schopenhauer « Spéculation transcendante sur l'intentionnalité apparente dans le destin de l'individu (extrait de *Parerga*) » dans Arthur Schopenhauer, *Le sens du destin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1988 (1851 pour l'édition originale du traité en question), p.57.

tout seulement pour le genre et ne fait rien seulement pour l'individu, parce que celui-là est tout pour elle, et celui-ci rien. Seulement, ce que nous supposons là comme agissant ne serait pas la nature, mais quelque chose de métaphysique qui se trouve au-delà de la nature, qui existe entier et indivisé en chaque individu, pour lequel donc tout ceci est valable.¹²⁸⁸

Dans ces réflexions schopenhaueriennes, le masculin (c'est-à-dire aussi bien « l'homme » ou « l'individu » que « le genre » : ces trois notions se superposent, convergent et se confondent dans une union harmonieuse) s'impose de lui-même, puisqu'il s'agit du seul genre dans lequel une telle concordance heureuse des parties avec l'ensemble paraît concevable : la métaphysique de Schopenhauer ne se formule en effet qu'au masculin. Pour un écrivain-femme, le destin relève, au contraire, du déterminisme, de la conscience des limites personnelles, et au final d'une violence immanente sans bourreaux, pour laquelle il n'y a que des victimes, toutes également coupables. En effet, comme le remarque très justement Walter Benjamin, le recours à l'idée même de destin traduit, ou trahit, un sentiment de culpabilité – et qui plus est, d'une culpabilité sans péché, qui représente par là même la culpabilité essentielle, puisqu'elle n'est issue de rien d'autre que de la faute originelle de vivre et de vouloir jouir de la vie. Ainsi le désir de l'expier prend-il la forme de la soumission sans réserve ni résistance à la violence extérieure, à laquelle on consent comme à un châtement mérité :

Le destin est la relation du vivant à la faute. [...] Ce n'est donc pas l'homme qui a un destin, et le sujet du destin est indéterminable. Le juge peut voir du destin là où il le veut ; dans tout châtement il doit dicter à l'aveugle un destin. Ce n'est jamais l'homme qui en est touché, mais en l'homme le simple fait de vivre, qui par la force de l'apparence a part à la faute naturelle et au malheur.¹²⁸⁹

C'est ainsi que le destin représente pour Marguerite Yourcenar le règne de l'inéluctable, qui pèse lourdement sur les êtres – mais il s'agit en même temps d'un règne légitime et juste, tant la faute est indéniable, flagrante. Attitude révélatrice, la femme-écrivain ne s'oppose pas au destin, ne s'indigne pas et ne se plaint pas du sort qui lui est échu : le destin ne se laisse pas mettre en doute, il est hors d'atteinte, impérieux, impératif, nécessaire, incontestable. L'accepter lucidement et sans illusion est donc la seule manière de s'arracher à son joug absolu. La métaposition, en tant que prise de distance vis-à-vis de « soi », contemplation détachée propre aux sages, apparaît ainsi comme le seul remède à la fatalité de l'asservissement. S'élever au-dessus de la mêlée humaine devient, pour la femme-écrivain, impératif, sinon inévitable, dans la mesure où c'est là le seul moyen, la seule forme d'émancipation

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p.49-50.

A cent ans d'intervalle, l'on retrouvera la même certitude de la nature autarcique de l'homme chez un Hermann Hesse, pour qui accomplir son destin ne signifie rien d'autre que déployer le potentiel intérieur de l'homme – microcosme unique et autonome : « Ce que tu fais dans la vie, je veux dire non seulement comme artiste, mais aussi en tant qu'homme, époux et père, ami, voisin, etc., tout cela s'apprécie en fonction du « sens » éternel du monde et d'après les critères de la justice éternelle, non par référence à quelque mesure établie, mais en appliquant à tes actes ta propre mesure, unique et personnelle. Quand Dieu te jugera, il ne te demandera pas : « As-tu été un Hodler, un Picasso, un Pestalozzi, un Gotthelf ? » Il te demandera en revanche : « As-tu été et es-tu réellement le J.K. en vue duquel tu as hérité certaines dispositions ? » [...] Bref, lorsque quelqu'un éprouve le besoin de justifier sa vie, ce n'est pas le niveau général de son action, considérée d'un point de vue objectif, qui compte, mais bien le fait que sa nature propre, celle qui lui a été donnée, s'exprime aussi sincèrement que possible dans son existence et dans ses activités. » (Cf. Hermann Hesse, *Lettre à un jeune artiste* / Avec une postface de Lionel Richard, Paris, Editions « Mille et une nuit », 2001 (édition originale 1949), p.10-12.) La parfaite coïncidence de l'individuel et du général est singulièrement parlante dans ce discours de l'homme de lettres.

¹²⁸⁹ Walter Benjamin, « Destin et caractère » dans Walter Benjamin, *Critique de la violence*, Paris, Payot & Rivages, 2012 (édition originale 1921), p.113.

concevable. Le désir d'échapper à l'emprise du destin se traduit ainsi par le refus de l'humain (puisque le sort de l'humanité se voit, d'une manière très parlante, identifié uniquement aux contraintes, aux restrictions et aux souffrances) et l'ambition de trouver son assise dans l'empyrée d'une sagesse et d'une sérénité « inhumaines » – l'« inhumain » prenant du reste très probablement la place du « surhumain » dans cette posture d'humilité qui tient largement de l'orgueil déguisé.

C'est pourquoi Yourcenar autobiographe se place par rapport au récit de ses propres souvenirs dans une position surplombante, celle de survol et de non-appartenance. Aussi des commentaires du type : « Il faut jusqu'à un certain point ressembler aux gens pour pouvoir essayer de les changer. »¹²⁹⁰ reviennent-ils de façon récurrente sous la plume de l'écrivain-sage. C'est ainsi qu'elle résume, par exemple, les souvenirs des divers engagements politiques de son père. « Peut-être en est-il des machines comme des femmes dont on se fatigue quand elles deviennent faciles »¹²⁹¹, profère-t-elle ailleurs. Selon toute apparence, une telle remarque lui vient aux lèvres d'autant plus facilement qu'elle ne se sent pas personnellement concernée par cette maxime : tout comme la vérité n'a pas de chair, les prophètes et les visionnaires n'ont ni sexe, ni âge, ni pays, ni histoire personnelle. Se plaçant au-dessus des soucis et des tracasseries humaines, Yourcenar autobiographe s'installe paisiblement et confortablement dans la souveraineté supra- et surhumaine de l'esprit éveillé, de l'écrivain-sage. Survoler ainsi le monde sans y être impliqué, sans s'y engager : cette démarche de distanciation a pour elle la fonction de garantir l'acuité et la lucidité de sa vision, et c'est sur cette métaposition qu'elle cherchera à fonder la légitimité de sa parole d'écrivain(-femme).

Faire disparaître le « soi », avec ses désirs et ses partis pris inévitables, sert ainsi de gage de l'aptitude de l'écrivain à entendre les (voix des) autres. Mais en réalité, les rapports entre le même et l'autre ne sauraient se réduire à une progression algébrique linéaire, où diminuer la part de l'un reviendrait à augmenter celle de l'autre – si bien qu'au lieu de permettre l'accès à l'altérité, le refoulement du « je » aboutit *in fine* à la prédominance du même. En effet, loin de déboucher naturellement sur la possibilité d'une restitution authentique des diverses expériences des autres, la métaposition de l'auteur, sa posture détachée de sage le conduisent au contraire à s'approprier à ses propres fins leurs vies, qui ne deviennent ainsi rien d'autre qu'un répertoire d'exemples destiné à illustrer les opinions (ou les thèses) de l'auteur. Ainsi est-ce paradoxalement dans le discours de l'auteur revendiquant ce regard pénétrant et désillusionné des sages et partant sa singularité (voire sa supériorité) vis-à-vis du commun des hommes que l'existence de l'Autre devient en fin de compte impossible, tant ce dernier se voit absorbé, sinon écrasé, par l'expansion infinie et indéfinie du Même. En effet, toute prétention à posséder une connaissance absolue ou à détenir la vérité universelle trahit une tentative de s'approprier l'univers infini de la part d'un sujet fini qui ne peut toutefois penser ni représenter le monde qu'à son image, comme nous le rappelle très justement Emmanuel Levinas :

¹²⁹⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.20.

¹²⁹¹ *Ibid.*, p.32.

Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive. Il est l'identité par excellence, l'œuvre originelle de l'identification.

Le Moi est identique jusque dans ses altérations. Il se les représente et les pense. L'identité universelle où l'hétérogène peut être embrassé, a l'ossature d'un sujet, de la première personne. Pensée universelle, est un « je pense ».

Le Moi est identique jusque dans ses altérations, dans un autre sens encore. En effet, le moi qui pense s'écoute penser ou s'effraie de ses profondeurs et, à soi, est un autre. Il découvre ainsi la fameuse naïveté de sa pensée qui pense « devant elle », comme on marche « devant soi ». Il s'écoute penser et se surprend dogmatique, étranger à soi. Mais le Moi est le Même devant cette altérité, se confond avec soi, incapable d'apostasie à l'égard de ce « soi » surprenant.¹²⁹²

La vision détachée et impersonnelle du sage se révèle, au bout du compte, pure tautologie du Même qui a absorbé tous les autres – tout *ses* autres – et fait ainsi disparaître la notion même d'altérité. Il est important de relever, à ce propos, que Simone de Beauvoir avoue avoir été tentée elle aussi par le rôle de porte-parole de la sagesse universelle – mais cet aveu n'est possible pour elle que dans la mesure où il se double précisément d'une dénonciation de ce leurre et d'une prise de distance par rapport à ce qu'elle considère désormais comme des croyances erronées : « Chaque homme décide de la place qu'il occupe dans le monde ; mais il faut qu'il en occupe une, il ne peut jamais s'en retirer. Le sage est un homme parmi les hommes et sa sagesse même est projet de lui-même. »¹²⁹³ Et si, toutefois, l'on voulait tenter de se dérober à l'obligation d'occuper dans le monde cette place (ou cette position) singulière, de s'extraire du siècle pour se ranger du côté de la vérité intemporelle, le résultat risquerait de surprendre, tant il serait loin de la rétraction de « moi haïssable », de sa capitulation et de sa retraite devant l'exercice rigoureux de l'ascèse : en effet, censuré dans ses manifestations directes, le moi se dilate au contraire jusqu'à envahir la totalité de l'espace-temps autobiographique, se faisant d'autant plus omniprésent qu'il est caché ou latent. C'est ainsi que dans le récit de soi de l'écrivain-sage, le moi, partout dilué, mais nulle part localisable, devient aussi ubiquitaire qu'insaisissable – tout à fait tangible, quoiqu'invisible.

d) La leçon de sagesse

Aussi chaque épisode relaté dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar s'y voit-il pourvu d'un encadrement interprétatif déterminé, qui en définit la place exacte dans la vision générale des choses et du monde que l'écrivain-sage prétend esquisser à travers son autobiographie. Les commentaires auctoriaux fonctionnent ainsi comme des mises en abyme de la narration : anticipant fréquemment sur le récit lui-même, ils viennent en orienter la lecture, déplaçant imperceptiblement les accents du texte dans le sens voulu par l'auteur. Avancer par le détour de brefs commentaires « au passage », ou de paraphrases aussi virtuoses que subtiles, tout en esquivant les affrontements polémiques directs, est une autre grande leçon que Yourcenar autobiographe emprunte à la sagesse orientale, qui tend en effet à valoriser une forme de sinuosité feutrée de la pensée, mise en œuvre

¹²⁹² Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990, p.25.

¹²⁹³ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas, op.cit.*, p.263.

précisément par des sujets soumis à une forte autocensure. Issue de la contrainte, une telle expression par détours est ainsi en quelque sorte la force des faibles :

[...] en maintenant la signification critique à un stade purement suggestif, inchoatif, elle réussit à la faire durer dans sa virtualité et donc à préserver le plus longtemps possible sa capacité offensive : par là même, à faire peser sur l'adversaire une pression qui ne soit plus locale et momentanée, comme dans l'attaque de front, mais diffuse et prolongée - enrobante, envahissante. On se doute que cette dérobade, par rapport au dire, est beaucoup plus qu'un art de la litote : en refusant le coup d'éclat de la parole, spectaculaire mais aussitôt consumé, on s'est ménagé la possibilité de transformer le rapport antagoniste (où les deux partenaires sont face à face, sur un pied d'égalité) en un processus dont le déroulement, en nous permettant de manœuvrer, nous ouvre les infinies ressources de l'obliquité : en faisant planer le soupçon, en laissant ramper l'inquiétude, on conduit l'autre à se laisser désespérer.

[...] l'abord de biais permet à celui qui critique comme à celui qui combat de ne pas se mettre à découvert et de rester « insondable » ; en même temps que de rendre sa puissance d'attaque « inépuisable » : en gardant toujours quelque chose de plus à dire, puisqu'elle fait alterner les moments où l'allusion devient plus directe et ceux où elle redevient plus voilée, la critique porte en elle le principe d'une oscillation sans fin ; elle peut continuer de serpenter, n'est jamais au bout de ses méandres.¹²⁹⁴

Or ces affinités marquées avec la stratégie d'expression détournée propre à la pensée orientale n'ont ici rien d'étonnant. Amenée à manœuvrer sur le terrain de l'obliquité, la femme-écrivain maîtrise en effet en virtuose les modalités du discours indirect, qu'elle vient insinuer avec une grande prudence dans les multiples biographies de ses aïeux, qui sont censées représenter (ou peut-être remplacer ?) sa propre histoire. Absente en apparence de la scène du récit, la femme-autobiographe endosse le rôle du « modeste » souffleur qui, invisible aux yeux du public, n'en mène pas moins le jeu, puisque c'est lui qui met les paroles dans la bouche des acteurs s'agitant sur l'avant-scène, ainsi réduits à n'être que de simples figurants. Le refus d'assumer ouvertement le rôle de metteur en scène et d'auteur du récit autobiographique, la tendance à se présenter comme un simple auxiliaire de l'Histoire, sont très représentatifs de la position énonciative de l'autobiographe-femme, qui préfère ne manifester sa présence que de façon détournée. Sous ce rapport, trois procédés prennent une importance particulière dans le discours oblique de Yourcenar autobiographe :

➤ *La parole déléguée : le discours indirect libre*

L'examen des dispositifs narratifs mis en œuvre dans l'autobiographie de Marguerite Yourcenar est très révélateur à ce sujet. Présenté par un personnage extradiégétique, le récit d'un événement s'accompagne d'ordinaire tout au long de sa description d'apartés critiques attribués à cet observateur non engagé, extérieur à l'événement décrit. Fort étrangement, la fiction d'un tel dispositif narratif devient d'autant plus indispensable à l'autobiographe-femme que le souvenir ressuscité est en réalité proche d'elle. En effet, c'est avant tout dans les situations de proximité et d'importance subjective des événements relatés que l'écrivain-femme cherchera davantage à intercaler entre le « moi » de l'auteur-narrateur et le personnage qui est son double textuel un voile de conscience et un dispositif de parole étrangers. Ainsi, par exemple, lorsque Marguerite Yourcenar mentionne le destin tragique de sa tante Marie, la critique des attitudes réprobatrices qui entourent à l'époque la sexualité féminine ne peut-elle

¹²⁹⁴ François Jullien, *Le Détour et l'Accès. Stratégies de sens en Chine, en Grèce*, Paris, Grasset, 1997, p.51.

être énoncée que par la voix de Michel, dont l'écrivain prétend « restituer » le discours intérieur dans son autobiographie :

Au retour du mariage, Michel, passant discrètement de nuit la frontière belge, salué par un vieil employé des chemins de fer qui le reconnaît, songe aux nouveaux mariés repartis immédiatement pour Grand-Gué et se demande ce que sera cette nuit de noces chrétienne. Il se dit que ce Paul austère et silencieux aime peut-être Marie plus encore qu'il n'en est aimé, et surtout la désire comme Marie à vingt ans n'imagine pas encore qu'on puisse désirer quelqu'un. Mais ce chrétien exemplaire tient sans doute à ne pas mettre trop de chaleur sensuelle, ou même de tendresse humaine, dans ce qui pour lui est avant tout un sacrement.¹²⁹⁵

➤ *Le travestissement des opinions personnelles : la mise en contexte « factuelle »*

Un procédé très proche, et souvent concomitant avec cette instance de focalisation factice, est l'art de la contextualisation propre à l'écriture de Marguerite Yourcenar. Ainsi, sous prétexte d'effectuer une mise au point historique ou de rappeler de soi-disant évidences d'ordre général, la femme-écrivain glisse-t-elle discrètement dans le texte, comme en contrebande, ses opinions personnelles. Ainsi, paradoxalement, pour trouver leur expression dans l'*autobiographie* yourcenarienne, les convictions de l'écrivain doivent-elles souvent prendre la forme de rappels rétrospectifs qui se veulent purement factuels. L'un des exemples les plus éloquents de cette technique nous est fourni par le cadre narratif destiné à introduire les invectives écologistes de Marguerite Yourcenar : ainsi les souvenirs de la première voiture de son père sont-ils suivis d'une de ces parenthèses contextuelles, où l'on voit apparaître quelques figures paradigmatiques de l'histoire culturelle française (tel Proust, par exemple), servant ici d'écran à l'autobiographe qui cherche à esquisser sa propre position à travers l'évocation de faits et de personnages historiques :

Michel ne prévoyait pas l'embouteillage des rues, les routes annuellement jonchées d'autant de blessés et de morts que par les effets d'une guerre civile, les gaz lâchés par les moteurs polluant les poumons, délitant la pierre et tuant les arbres, l'asservissement du monde aux puissances du pétrole, l'océan souillé par les forages et les mortelles marées noires. [...] Ni Marcel se promenant en Normandie avec Albertine, ni Michel faisant de la vitesse sur les pavés du Nord, ne devinent que, plus dévastateurs encore que deux guerres, les « progrès de la circulation » jeteront bas les beaux peupliers et les beaux ormes de ces routes de France qu'ils ont tant aimées, pour laisser aux chauffards une chance de plus de se dépasser. Ils ne savent pas non plus que cette délicieuse liberté de s'arrêter où la fantaisie vous en vient et d'atteindre par des routes peu fréquentées des sites qu'on n'imaginait pas si proches sera supplantée sous peu par la claustrophobique rigueur de l'autoroute dont on ne sort qu'aux endroits autorisés, annoncés longtemps d'avance par des panonceaux, et que gouvernement des feux verts et rouges comme autrefois les rails.¹²⁹⁶

➤ *Les détours allégoriques : la structure narrative en boucle*

Les vignettes biographiques des aïeux, dont la somme rassemblée constitue l'« autobiographie » de Marguerite Yourcenar, prennent souvent la forme d'un récit allégorique édifiant, proche de la fable. Leur structure circulaire vise à faire le tour d'une situation, d'un caractère ou d'un destin particuliers pour en tirer une morale « universelle ». Considérons, à titre d'exemple, l'histoire du Baron, le beau-père de Michel dans le premier mariage de ce dernier. Comme c'est souvent le cas chez Marguerite

¹²⁹⁵ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.47.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p.30-31.

Yourcenar, l'histoire de la vie se transforme ici en récit de la mort, puisque la rétrospective biographique qui nous est présentée trouve ses origines (et, plus secrètement, sa raison d'être) dans la description des dernières années du Baron souffrant d'une maladie cardiaque incurable.

Le récit de vie commence ainsi par la fin, par un bilan qui a tout l'air d'un verdict : « Sa fin, à part un incident atroce qu'on verra tout à l'heure, fut digne. »¹²⁹⁷, pour revenir ensuite un peu en arrière en donnant quelques exemples de l'attitude stoïque de cet homme qui, même agonisant, ne s'est jamais permis de déroger à ses devoirs de seigneur et de propriétaire terrien envers ses locataires dans le village et ses fermiers. Bien que ses souffrances se fussent prolongées de longues années, elles n'ont jamais rencontré chez lui que la même endurance de stoïcien résigné, comme si les souffrances du corps n'avaient pas d'emprise sur la sérénité de l'esprit – aussi la mort elle-même semble-t-elle n'avoir pu l'atteindre qu'au cours d'un unique moment de défaillance, lorsque le malade, empêché de dormir par les aboiements d'un chien de garde, a soudainement perdu la maîtrise de soi, cédé aux affects et tiré au fusil sur la pauvre bête. Après tant d'années de contenance, de retenue et de contrôle de soi exemplaires, cet homme s'est ainsi permis pour une fois – la première – de suivre sans réfléchir ses désirs ou ses instincts bruts. Or ce geste impulsif n'a rien d'innocent ou d'anodin, car il révèle un fléchissement de la volonté, qui suggère ultimement la fragilité et, à plus forte raison, la mort : « En fait, le Baron, en commettant ce meurtre, avait sans doute tiré sur soi-même. »¹²⁹⁸, conclut Marguerite Yourcenar. Ici, la réversibilité des rôles (entre l'activité et la passivité, entre souffrir la douleur et infliger la souffrance à l'autre) aboutit à la mise en place d'une structure circulaire parfaitement close, qui appelle à son tour une lecture allégorique et moralisatrice : vivre égale s'abstenir, et céder à la tentation d'agir apporte la mort. Mais l'écrivain-sage ne se contente pas de ce seul effet de composition et rajoute, séparé du corps du récit par un espace blanc, un petit paragraphe de dix lignes, sorte de nécrologue contenant le jugement définitif (sinon la sentence) de cette vie dont nous venons d'apprendre la fin tragique : « Son enterrement fut digne de lui. [...] Ainsi, avec une solennité rustique, cet homme qui n'était jamais sorti de son Moyen Age alla rejoindre ses ancêtres. »¹²⁹⁹

Le terme de « dignité », réapparaissant comme un leitmotiv à la fin du récit, boucle ainsi la boucle : une vie, une fable, une morale – dont la leçon est supposée aller de soi. Il semble donc qu'il suffise d'exposer impartialement ces « faits vrais » pour que la vérité éclate au grand jour : l'écrivain, partant, n'a pas d'autre tâche que de présenter correctement les faits, d'arranger comme il se doit les épisodes, de donner à voir, scrupuleusement et consciencieusement, le récit des événements. C'est là tout le rôle de l'écrivain-sage : la transparence de son regard lucide met au jour la vérité contenue dans l'histoire elle-même, et sa vision complètement désintéressée de la vie permet d'en donner une image

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p.41.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p.43.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p.43.

parfaitement objective – tel est en quelques mots le tour de main d’illusionniste qui se cache derrière les constructions narratives circulaires de Marguerite Yourcenar.

Ainsi la composition de cette autobiographie, où l’image de l’autobiographe elle-même se fait délibérément fantomatique et évanescence, contribue-t-elle à parachever le mythe personnel de l’écrivain-femme, ce mythe d’un écrivain-sage, d’un être parfaitement délié – absolument contraint et partant absolument libre :

Il n’y a qu’un seul point sur lequel je me sens supérieur au commun des hommes : je suis tout ensemble plus libre et plus soumis qu’ils n’osent l’être. Presque tous méconnaissent également leur juste liberté et leur vraie servitude. Ils maudissent leurs fers ; ils semblent parfois s’en vanter. D’autre part, leur temps s’écoule en vaines licences ; ils ne savent pas se tresser à eux-mêmes le joug le plus léger.¹³⁰⁰

Une fois de plus, le mythe de soi de l’écrivain-femme se résume au final à l’image de cette liberté fantasmagique, étrange, paradoxale, qui naît de l’exigence la plus rigoureuse envers soi-même, d’une retenue et d’une maîtrise de soi infaillibles.

C. Une *Enfance* hors d’emprise : la folie et/ou la parole de Nathalie Tcherniak

L’autobiographie de Nathalie Sarraute nous offre un autre exemple singulier de mythe de soi qui se fonde entièrement sur l’image savamment mise en scène d’une liberté singulière de l’écrivain-femme.

a) *La liberté des fous : la genèse et la généalogie de Nathalie Sarraute*

En effet, la construction de cette image mythique d’une liberté sans entraves détermine l’ensemble de la structure de l’autobiographie sarrautienne. Derrière la trame factuelle de son récit, modelée un peu trop ostensiblement sur des images et des figures empruntées aux contes des fées¹³⁰¹, un autre mythe voit

¹³⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, op.cit., p.52.

¹³⁰¹ La ressemblance avec l’histoire de Cendrillon est si flagrante que l’autobiographe ressent la nécessité d’anticiper les éventuelles remarques critiques de ses lecteurs, qui n’auraient certainement pas manqué de s’en apercevoir : « En effet, je craignais qu’en revivant cela, je ne me laisse pousser à faire de Vera et de moi des personnages de contes de fées... » (p.130). Or il est très significatif que ces prémonitions ne changent rien à sa manière de raconter l’histoire. Ainsi trouve-t-on dans son autobiographie tout le répertoire des motifs traditionnels propres aux contes ayant pour protagoniste une orpheline vertueuse tyrannisée par sa belle-mère. N’en mentionnons ici que quelques uns des éléments principaux :

- une demi-sœur gâtée, la prunelle des yeux de la méchante belle-mère. Tel est justement le portrait de Lili que l’on trouve dans *Enfance* : « ce petit être criard, hagard, insensible, malfaisant, ce diable, ce démon » (p.186) ;

- la suggestion maléfique de la marâtre qui modifie la perception qu’ont des deux filles les autres personnages du conte, ne leur faisant voir que des qualités quand il s’agit de l’enfant adoré, et les incitant à donner tous les torts possibles à la belle-fille : « « Oh, elle n’est pas difficile, elle mange n’importe quoi », ce qui laisse entendre que les continuels refus de nourriture et les fantaisies capricieuses de Lili sont le signe de son tempérament délicat... Comme d’ailleurs sa santé fragile est une qualité, chez toi la bonne santé est la marque d’une nature assez grossière, un peu fruste. » (p.160) ;

- les domestiques qui maltraitent l’orpheline, soit par peur de la belle-mère, soit par désir de se gagner les bonnes grâces de leur maîtresse : « Elle avait dès son arrivée reniflé l’air de la maison, elle avait senti d’où « soufflait le vent », elle savait où était la faiblesse et où était la force. Qui était l’enfant de Madame et qui était celui contre qui Madame a une dent, l’enfant auquel, si l’envie vous prend, il est permis de lancer, pas même par méchanceté, mais parce c’est ainsi, Ah dame on n’y peut rien... là-bas, d’où il est venu, on ne sait pas ces choses-là, on ignore ces raffinements... » (p.161) ;

en effet plus discrètement le jour. Dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, l'histoire de la petite orpheline malmenée par la méchante marâtre est un dispositif manifestement romanesque, qui retient par son évidence même toute l'attention des lecteurs, permettant ainsi d'occulter la construction d'une autre identité narrative de l'autobiographe-femme – il s'agit pourtant d'un mythe personnel qui accompagne d'un bout à l'autre l'écriture (et la lecture) d'*Enfance*, et ceci dès les toutes premières pages de l'œuvre. Il n'est pas anodin, en effet, qu'après l'incipit métatextuel du livre (le fameux soliloque de la narratrice dédoublée qui s'interroge sur les enjeux et les périls de l'écriture autobiographique, dans laquelle elle hésite à s'engager), l'épisode narratif sur lequel s'ouvre véritablement *Enfance* évoque le tout premier souvenir de l'écrivain : le récit de cet événement apparemment mineur fonctionne en effet comme une sorte de scène originelle de son histoire personnelle. Ce premier souvenir d'enfance offre ainsi aux lecteurs une parabole de la transgression et de la naissance du sujet qui se constitue à travers le refus et la révolte. Son identité est ainsi fondée sur l'accomplissement d'un acte décisif qu'il considère comme une infraction inouïe aux normes ou aux conventions sociales – aussi cet événement fondateur est-il décrit dans le récit d'enfance de Nathalie Sarraute à la fois comme une déviation malsaine dangereuse et comme une tentative quasi héroïque de renverser l'ordre et la loi.

Ce premier souvenir d'enfance de Nathalie Sarraute met en scène la petite fille « jouant » avec une paire de ciseaux non loin de la bonne allemande de la famille, occupée par des tâches domestiques. Tout à coup la narratrice-enfant rompt le silence industriel de sa gouvernante en lui annonçant insolemment qu'elle va déchirer la belle étoffe à ramages recouvrant le canapé – la bonne elle-même est à ce moment penchée avec application sur sa corbeille à ouvrage. L'échange qui s'ensuit se compose d'une série de phrases elliptiques d'une concision exemplaire : « Nein, das tust du nicht »...

- la méchante marâtre qui obtient du père faible ou effacé qu'il change d'attitude à l'égard de la fille aînée : « J'ai envie de pleurer, il me semble qu'il a envie de pleurer comme moi, je voudrais me jeter dans ses bras, me serrer contre lui, mais je n'ose pas... Ici il n'est plus comme autrefois... il est distant, fermé...

- Il ne t'appelait plus jamais Tachok...

- J'ai mis un certain temps à m'en apercevoir... Il me semble qu'alors je sentais seulement chez lui une sorte de réserve, une gêne... surtout quand Véra était présente, et elle l'était presque toujours. » (p.154) ;

- la puissance maléfique de la belle-mère, qui est si grande qu'elle intervient dans le cours des événements, modifie l'apparence des choses, les (dé)forme à son gré. Tel est, par exemple, le cas de la nouvelle gouvernante venue pour remplacer « la gentille grosse bonne » (p.143), laquelle, par ailleurs, ne cachait pas sa sympathie pour la pauvre petite orpheline : « Adèle, venue de Bretagne pour s'occuper de Lili [...] Son visage est ridé et grisâtre, ses cheveux rassemblés sur sa nuque en un petit chignon sont grisonnants, elle est vêtue comme toujours d'une longue robe grise, son nez est courbé comme un bec, un coin de sa paupière fripée retombe sur son œil... comme chez certains oiseaux de proie... mais elle n'a pas cet air redoutable qu'ils ont quand ils se tiennent immobiles, somnolents, perchés dans leurs grandes cages. » (p.159) ;

- tout cela fait du déménagement de Nathalie dans la maison du père et de la belle-mère un véritable passage dans un autre monde qui a les traits du ténébreux royaume des morts :

« J'occupe ici comme à Petersburg une des chambres sur la rue. Il n'y a plus dehors de lumière argentée, ni quelque part plus loin de vastes espaces de glace, de neige scintillante... mais une lumière un peu sale, enfermée entre les rangées de petites maisons aux façades mornes...

Mortes, devrais-tu dire, sans avoir peur d'exagérer.

Oui, il est curieux que ces mêmes maisons, quand j'habitais rue Flatters [cette fois, avec la mère et non pas la belle-mère], m'aient paru vivantes, je me sentais protégée, enveloppée doucement dans leur grisaille jaunâtre... et elles conduisaient aux amusements, à l'insouciance des jardins du Luxembourg où l'air était lumineux, vibrant. » (p.113).

« Non, tu ne feras pas ça »... [...] « Doch, Ich werde es tun »... « Si, je le ferai. » (p.10¹³⁰²). Le minimalisme de ce dialogue, sans la moindre précision de l'objet de la dispute qui oppose ici la narratrice et sa gouvernante, a pour corollaire un monologue intérieur de l'autobiographe expliquant la véritable signification et la portée de ce geste destructeur en apparence gratuit, dont l'agressivité semble inutile et même absurde :

Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis... « Ich werde es zerreißen »... « Je vais le déchirer »... Le mot « zerreißen » rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va produire... je vais déchirer, saccager, détruire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel... mais pas sanctionné comme il pourrait l'être, je sais qu'il n'y aura aucune punition... peut-être un blâme léger, un air mécontent [...] mais une crainte me retient encore, plus forte que celle d'improbables, d'impensables sanctions, devant ce qui va arriver dans un instant... l'irréversible... l'impossible... ce qu'on ne fait jamais, ce qu'on ne peut pas faire, personne ne se le permet... (p.11).

Dans l'économie générale du texte, la dimension mythique de ce geste résulte précisément de l'extrême dénuement de la (mise en) scène : la forme même du récit, non spécifiée et minimaliste, produit en effet ce qui apparaît à première vue comme un blanc, un creux, ou un repli du sens. Surgissant du tréfonds des tous premiers souvenirs infantiles, dépouillé de toute indication concrète ou factuelle, cet épisode prend ainsi la dimension d'une scène d'origine symbolique¹³⁰³, qui donne lieu (et forme) au mythe de l'émergence d'un « moi » encore naissant, déjà indépendant et contestataire. Sous ce rapport, le statut même de « tout premier » souvenir de la scène racontée présente du reste des avantages incomparables : en effet, n'étant déterminé à ce point par aucun élément antérieur, puisque l'on est déjà pour ainsi dire remonté à la source, le récit autobiographique est ainsi libre d'esquisser n'importe quel rapprochement, de proposer une interprétation des faits des plus audacieuses. Or Nathalie Sarraute choisit justement de ne rien postuler explicitement, et de maintenir le récit de cet épisode dans l'imprécision et le flou dénomiatif, emplis de significations latentes, mais qui restent potentielles et informulées.

¹³⁰² Ici, comme plus loin dans le présent sous-chapitre, nous indiquons simplement entre parenthèses la pagination des références à *Enfance* de Nathalie Sarraute. Les autres sources seront citées sous la forme habituelle de notes en bas de page.

¹³⁰³ Curieusement, l'autobiographie de Simone de Beauvoir s'ouvre sur une scène de révolte identique : « J'ai trois ans et demi, nous déjeunons sur la terrasse ensoleillée d'un grand hôtel – c'était à Divonne-les-Bains ; on me donne une prune rouge et je commence à la peler. « Non », dit maman ; et je tombe hurlant sur le ciment. Je hurle tout au long du boulevard Raspail parce que Louise m'a arrachée du square Boucicaut où je faisais des pâtés. Dans ce moment-là, ni le regard orageux de maman, ni la voix sévère de Louise, ni les interventions extraordinaires de papa ne m'atteignaient. [...] Au cœur de la loi qui m'accablait avec l'implacable rigueur des pierres, j'entrevois une vertigineuse absence : c'est dans ce gouffre que je m'engloutissais, la bouche déchirée de cris. M'accrochant au sol, gigotante, j'opposais mon poids de chair à l'aérienne puissance qui me tyrannisait ; je l'obligeais à se matérialiser : on m'empoignait, on m'enfermait dans le cabinet noir entre le balais et des plumeaux ; alors je pouvais me cogner des poids et des mains à de vrais murs, au lieu de me débattre contre d'insaisissables volontés. Je savais cette lutte vaine ; du moment où maman m'avait ôté des mains la prune saignante, où Louise avait rangé dans son cabas ma pelle et mes moules, j'étais vaincue ; mais je ne me rendais pas. J'accomplissais le travail de la défaite. Mes soubresauts, les larmes qui m'aveuglaient, brisaient le temps, effaçaient l'espace, abolissaient à la fois l'objet de mon désir et les obstacles qui m'en séparaient. Je sombrais dans la nuit de mon impuissance, plus rien ne demeurait que ma présence nue et elle explosait en de longs hurlements. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.17-19.).

Quinze ans plus tard, Simone de Beauvoir commentera beaucoup plus explicitement l'impact qu'ont pu avoir sur son destin ces rages d'enfant. A ses yeux, elles deviennent un geste d'insoumission gratuit et pur, et partant le fondement mythique de sa liberté ultérieure : « D'où venaient les colères violentes qui me secouaient lorsque j'étais contrariée ? Je ne l'ai qu'imparfaitement expliqué dans mes *Mémoires* et je n'ai pas les moyens de le faire mieux aujourd'hui. Mais je continue à penser qu'elles m'ont été salutaires. J'ai pris un bon départ. » Cf. Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, op.cit., p.15.

Aussi le rapprochement que Nathalie Sarraute, non sans malice, laisse ici entendre va-t-il relier l'audace de ce premier geste transgressif à l'imposture de l'écriture, et notamment de l'écriture de soi, que vient précisément d'évoquer l'incipit de son autobiographie. En effet, la proximité de ces séquences contiguës, qui se succèdent sans transition ni frontière nette, et la continuité ininterrompue du récit sarrautien, incitent clairement le lecteur à établir un puissant parallèle entre la témérité de l'acte même d'écrire (exposée par le propos d'ouverture de la narratrice) et l'audace de la révolte contre la figure symbolique de la soumission à l'ordre des choses, incarnée sur la scène symbolique du souvenir par la docilité respectable de la bonne : « « Ich werde es zerreißen. » « Je vais le déchirer »... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide. » (p.12). Cette déclaration de la petite Natacha qui, pour la première fois de sa vie, nous raconte l'autobiographe, prend conscience de soi, semble d'emblée définir la visée d'ensemble qui orientera ses actes ultérieurs. Très habilement, Nathalie Sarraute ne fait ainsi qu'esquisser rétrospectivement l'horizon dans lequel allait tout naturellement s'inscrire sa profession de foi d'écrivain, formulée dans l'incipit de son *Enfance* : « Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... » (p. 8). Non décidément, comment pourrait-on l'oublier, puisque, par un tour de force réussi, Nathalie Sarraute autobiographe nous assure avoir toujours été déjà là, dans ce « là-bas » inhabité dont personne n'a encore parlé.

La mise en avant de la singularité sans précédent de cet acte fondateur permet également de comprendre un autre trait du texte, à savoir l'insistance sur l'altérité radicale de la narratrice-enfant par rapport au monde qui l'entoure. En effet, si *Enfance* n'a de cesse de faire allusion à la solitude envahissante et omniprésente de l'autobiographe, celle-ci semble bien tirer sa source de l'étrangeté essentielle, pressante et fatale de l'auteur-femme : « J'étais un corps étranger... qui gênait... » – « Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire. » (p.76) ; « Un enfant qui porte sur lui quelque chose qui le sépare, qui le met au ban des autres enfants... [...] Seule avec ça, que personne ne connaît, personne, si on le lui révélait, ne pourrait le croire. » (p.98). Ainsi rien d'étonnant à ce que cette incommensurabilité avec le commun des mortels, cette différence fondamentale vis-à-vis des autres, détermine au fond le sentiment de soi de l'écrivain-femme : « Oui, je voudrais tant pouvoir comme eux, avec cette facilité, cette légèreté, cette insouciance... Pourquoi est-ce que je ne peux pas ? » (p.61). Or une force inconnue paraît la rejeter, d'une façon impérieuse, en dehors du lot commun de l'humanité.

C'est ainsi que, paradoxalement, *Enfance* raconte l'histoire d'un devenir qui fait défaut, celui de l'enfance manquée et manquante de l'autobiographe. En effet, puisqu'elle a toujours été déjà été elle-même, c'est-à-dire toujours aussi étrangère au monde et au commun, toujours aussi résolument autre, la narratrice d'*Enfance* semble n'avoir jamais connu l'inexpérience benoîte de l'enfance, sa

bienheureuse ignorance. Si elle est cependant amenée, à l'occasion, à assumer l'ingénuité, le côté godiche de certains de ses comportements enfantins, ceux-ci sont en effet présentés comme des exemples d'une forme de mimétisme protecteur, comme un déguisement astucieux destiné à cacher, sous la réaction d'enfant attendue par l'entourage, son essence véritable, le noyau inné, et déjà entièrement affirmé, de son caractère : « j'ai été poussé, j'ai basculé dans cette voix, dans ce ton, je ne peux plus reculer, je dois avancer affublée de ce déguisement de bébé, de bête » (p.62).

Etrangère aux événements vécus, aux rôles imposés et/ou assumés, Sarraute narratrice prétend ainsi traverser les diverses situations de *sa* vie comme si elle n'y prenait qu'à peine part – et même lorsqu'elle y participe, par inertie, par coercition ou par plaisir de « prendre part à cette amusante cérémonie... » (p.32), elle reste néanmoins toujours à l'écart, observatrice extérieure de *la* vie. C'est ainsi que très vite, le dessein même d'écrire une autobiographie lui semblera une imposture, puisque, de toute évidence, des souvenirs qui lui appartiennent en propre, qui soient véritablement les siens, l'autobiographe-femme n'en possède guère. « Ses » souvenirs, ceux que l'on pourrait croire personnels, ne restituent en vérité que l'itinéraire de son double (apparence superficielle ou masque), mais son véritable « moi », le visage authentique d'« elle », le sujet dans sa vérité intérieure, ils ne l'atteignent pas, et échouent tout à fait à le décrire :

Mais après tout, pour une fois que tu as cette chance de posséder, toi aussi, de ses souvenirs, laisse-toi aller un peu, tant pis, c'est si tentant...
Mais ils n'étaient pas faits pour moi, ils m'étaient juste prêtés, je n'ai pu en goûter que des parcelles... (p.32).

A ce point du développement du récit, il est crucial de remarquer que, pour la première fois depuis *Tropismes*, cette altérité (la non-coïncidence avec les attentes d'autrui, qui en règle générale fait subodorer l'anormalité d'un être singulier) ne revêt aucun caractère péjoratif dans le texte de Nathalie Sarraute. Or on se souvient que dans ses romans intermédiaires, à l'inverse, la conscience de la différence, la honte et la peur étaient étroitement liés, jusqu'à former un tout indissociable :

C'est à eux qu'il semble tout le temps qu'en vous un œil impitoyable et moqueur les observe. Ils ont honte, ils ont peur, dociles et timorés qu'ils sont, de sentir qu'il ne peut manquer, cet œil réprobateur, de voir combien ils sont différents du modèle parfait déposé en chacun de nous et imposé par l'univers entier. Ils s'efforcent de vous tromper en vous présentant une imitation aussi ressemblante que possible : un peu forcée, mais est-ce leur faute ? un peu figée et plate comme sont les copies...¹³⁰⁴

A la différence de Sarraute romancière, Sarraute autobiographe récuse donc la dépréciation inhérente à la notion même d'anormalité ou de minorité, à travers un retournement par lequel elle associe désormais l'idée d'écart de la norme à celle de folie, entendue cette fois dans un sens largement positif : appréhendée comme une aberration, une inadéquation psychique majeure, quand il s'agissait de ces écrivains débutants qui étaient les protagonistes de romans sarrautiens, l'aliénation prend la forme valorisée de la folie romantique – la dépossession de soi d'un esprit livré au *daemon* du génie poétique – dès lors qu'il est question de faire l'(auto)portrait d'un écrivain reconnu, ce qui est

¹³⁰⁴ Nathalie Sarraute, *Martereau*, op.cit., p.161.

bien le cas de Sarraute en 1984, à l'époque de la rédaction d'*Enfance*. L'idée de possession par une force mystérieuse et toute-puissante est d'ailleurs introduite dès la première scène d'*Enfance* : ainsi le premier geste transgressif y est-il déjà assimilé à la perte du contrôle de soi et à l'abandon à une puissance inconnue. D'après le récit de Nathalie Sarraute, la première personne à suggérer d'emblée cette interprétation est le père, qui demande en effet à l'enfant : « Qu'est-ce que tu as fait, Tachok, qu'est-ce qui t'a pris ? » (p.11). Plus tard, c'est l'autobiographe elle-même qui allait se dire « prise » par *ses* idées, *ses* fantaisies ou *ses* « lubies » – soit des désirs et des desseins bien à elle.

La subordination à cette force étrangère ne restera du reste pas longtemps sans nom : « c'est un enfant fou, un enfant maniaque... » (p.14). Or Nathalie Sarraute s'empare de ce diagnostic pour refaçonner l'image même de la déraison en celle d'une raison supérieure : la « folie » devient ainsi la source d'un esprit particulièrement pénétrant, d'une extraordinaire lucidité du regard, en ce qu'elle suscite justement la perte du sens commun, permettant à la narratrice de voir tout ce qui passe inaperçu auprès des esprits raisonnables. Dans l'autobiographie sarrautienne, cette vision romantique d'une folie illuminée par un savoir intuitif (et dans ce sens ir-raisonnable) est déployée avec beaucoup de conséquence. C'est ainsi que la description de la soi-disant folie de l'autobiographe enfant rassemble plusieurs traits caractéristiques du feu poétique sacré des romantiques :

➤ La dépossession de soi

La perte de la capacité à décider et du contrôle de ses actes se manifeste par la pensée et la parole inspirées, et comme soufflées par le murmure intérieur d'un génie poétique, ce qui fait du sujet de l'énonciation un médium à travers lequel s'exprime où se transmet un savoir vrai ou une vision juste. Ainsi s'explique l'insistance de Sarraute autobiographe sur sa passivité absolue devant les apparitions (images, idées, ou phrases) qui *lui traversent* l'esprit :

Elles sont ainsi maintenant, ces idées, elles se permettent n'importe quoi. Je regarde le décolleté de maman, ses bras nus dorés, bronzés, et tout à coup en moi un diabolin, un petit esprit malicieux, comme le « domovoï » qui joue toutes sortes de farces dans les maisons, m'envoie cette giclée, cette idée : « Maman a la peau d'un singe. » Je veux essayer ça, l'effacer... ce n'est pas vrai, je ne le crois pas... ce n'est pas moi qui ai pensé ça. Mais il n'y a rien à faire, la fourrure d'un singe aperçu dans la cage du jardin d'acclimatation est venue, je ne sais comment, se poser sur le cou, sur les bras de maman et voici l'idée... (p.99).

➤ La souffrance et le martyre associés au génie

Chez Nathalie Sarraute, tout comme chez ses prédécesseurs romantiques, le savoir secret inaccessible à la plus grande part de l'humanité a des origines démoniques. Il tire sa source d'une sorte de pacte, aux colorations faustiennes, fait avec le Mal. Ce don dangereux, l'écrivain le tient de sa véritable nature, bien cachée derrière les apparences angéliques de l'enfance, qui entretient une parenté intime avec certaines forces maléfiques et destructrices :

Le mal était en moi. Le mal m'avait choisi parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant que les autres enfants possèdent. (p.100).

Mais cette alliance n'a rien d'anodin, et l'accès à la connaissance secrète doit donc se payer cher. Dans la vision de la narratrice-autobiographe, profondément imprégnée de romantisme, la puissance impersonnelle qui s'exprime par la bouche du malheureux poète possédé se nourrit de sa chair vivante : « Mais moi l'idée me déchire, me dévore... quand elle me lâche, c'est pour un temps, elle va revenir, elle est toujours là, à l'affût, prête à bondir au cours de n'importe quel repas. » (p.103). Aussi ce destin extraordinaire est-il davantage à fuir qu'à appeler de ses vœux, et l'élue doit prêter à la compassion plus qu'à l'envie : « J'ai mes idées. » Comme on dit : « J'ai mes douleurs. J'ai ma migraine », mais avec cette différence que c'est là un mal honteux, un mal secret, qu'elle seule connaît. » (p.101).

➤ L'exil et l'errance des élus en route vers la terre promise

Rejetés par les philistins qui ignorent tout des mystères, les élus se voient ainsi voués à l'exil. Privés de patrie, en perpétuelle errance, ces voyageurs infatigables ne se contentent pas des apparences du monde visible, et cherchent à pousser jusqu'aux confins de l'inconnu leur exploration de l'univers sensible. Cet impératif de traquer une vérité invisible émerge, parfois sous des traits exagérés, sinon comiques, dès la petite enfance de Nathalie Sarraute. A l'évidence, l'autobiographe éprouve le besoin d'entourer d'une aura de devoir sacré les souvenirs de sa propre singularité, de son écart honteux par rapport à la norme. L'idée romantique du génie incompris, méprisé par la foule, lui sert donc à conférer une certaine dignité à sa « folie » et son exclusion :

Je supporte vaillamment les blâmes, les moqueries, l'exclusion, les accusations de méchanceté, l'inquiétude que produit ici ma folie, le sentiment de culpabilité... mais qu'a-t-il de comparable avec celui que j'éprouverais si, reniant ma promesse, bafouant des paroles devenues sacrées, perdant tout sens du devoir, de la responsabilité, me conduisant comme un faible petit enfant je consentais [...] (p.18).

Or, justement, l'héroïne-narratrice d'*Enfance* n'est pas une enfant à proprement parler. En effet, si Natacha se voit dépossédée de l'enfance, cela est dû moins aux difficultés liées au divorce des parents et à l'intégration de l'enfant dans la nouvelle famille du père qu'à une certaine image de soi, qui est précisément celle que cherche à construire l'autobiographie de l'écrivain-femme : il n'est pas question de s'y conduire « comme un faible petit enfant », puisqu'il s'agit en réalité non pas d'un récit d'enfance, mais de l'histoire de la genèse du génie, et de son chemin semé d'épreuves.

Le recours à la rhétorique romantique n'empêche pas l'expression d'un point de vue affirmé, qui rend raison de l'insistance de Nathalie Sarraute sur la part d'inouï, d'impensable et de littéralement « impossible » (p.11) que comportent ses attitudes et ses actes. La singularité de l'auteur consiste ainsi dans ce geste paradoxal, presque improbable – et néanmoins constant dans l'autobiographie de l'écrivain-femme –, de définir le « moi » par la folie. L'inquiétante étrangeté et la sidérante cruauté automutilatrice de cette démarche, que l'on ressent bien à la lecture d'*Enfance*, résultent du renversement des rapports « normaux » entre le « je », sujet du récit et sujet de l'écriture, et la folie – et c'est justement ce renversement de perspective considérée comme normale que le lecteur surprend (et dont il est surpris) dans l'autobiographie de l'écrivain-femme :

Le Moi, le Je, ne peuvent s'identifier à la folie ni *a fortiori* être définis par elle, car ils ont établi leurs fondations en opposition à elle. Le processus de l'identité prend comme pôle permanent d'opposition le signifiant folie : la folie n'est-elle pas le négatif de l'identité ? Tout concept nécessite, pour être pensé, d'être opposé, mesuré, à son contraire ; or dans notre « Epistémé », l'identité se mesure à la folie et la vainc, tandis que la folie perd, elle est perte d'identité.¹³⁰⁵

Or Nathalie Sarraute autobiographe non seulement accepte et assume pleinement l'identification du « moi » avec la folie¹³⁰⁶, mais – fait plus déconcertant encore dans la construction de son image de soi et le positionnement du sujet qui en résulte – parvient également à épouser une logique d'ensemble paradoxalement dirigée contre la dérive de cette entité « folle ». C'est ainsi que l'autobiographe-femme se situe, se pense et se représente du point de vue de l'Autre, celui qui la jauge du dehors, même si c'est pour la juger et la condamner : « J'étais un corps étranger... [...] Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine... » (p.75-76). On reconnaît ici sans difficultés la tendance à se voir avec les yeux des autres qui caractérisait déjà ces écrivains anonymes, protagonistes des romans de Nathalie Sarraute : « [...] je voudrais maintenant aussi qu'ils me donnent tort, qu'ils donnent contre moi raison aux autres, à ceux qui ne comprennent pas, qui ne veulent pas de moi, qu'ils ne me contraignent pas à prendre parti contre ceux-là, mais me rejettent vers eux, me permettent de me soumettre à eux, comme je le désire toujours, de leur faire confiance - pour que tout reste normal, décent. »¹³⁰⁷

De toute évidence, la « folie » est la seule appellation que la langue offre à l'écrivain qui cherche à nommer ce quelque chose d'encore inouï, à la fois indéfinissable et indéniable par sa force performatrice, que contiennent ses paroles et ses actes¹³⁰⁸ :

Nous sommes tentés de parler de folie à propos d'un texte lorsque sa forme nous paraît étrangement hermétique, inintelligible, ou lorsque son sens heurte nos critères du « raisonnable », c'est-à-dire notre jugement de réalité. Nous désignons donc par ce terme un texte curieusement hétérogène à notre pensée, qui ne rencontre aucun écho positif en nous, qui semble ne susciter de notre part aucun mouvement d'identification : nous ne parvenons pas à identifier le texte dans un registre connu de nous, et nous sommes incapables de nous identifier à ce que propose le texte. Mais cet aspect « anéchoïque » (comme diraient les échographes à la recherche des corps solides et liquides), cette propension à l'an-identification, ne qualifient pas suffisamment le texte fou. Car un tel texte ne nous laisse ni froids ni indifférents ; il suscite au contraire en nous un mouvement complexe et profond, dont nous percevons seulement les affects qui en sont le point d'aboutissement, l'expression ultime : désagrément-aversion, ou bien compassion teintée d'angoisse, ou encore rire nerveux sans réelle gaieté.¹³⁰⁹

Et comme cet inintelligible est précisément ce qui se joue au cœur de l'écriture sarrautienne, et que dans le cas d'écrivain-femme, il s'agit, en outre, de lui « trouve[r] un milieu propice où ça se développe, ou ça parvienne peut-être à vivre » (p.8), le recours à la notion de « folie », revêtue de

¹³⁰⁵ Monique Plaza, *Écriture et folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p.55-56.

¹³⁰⁶ De même pour Simone de Beauvoir : « Il m'arrivait de me dire avec fierté et avec crainte que j'étais folle : la distance n'est pas très grande entre une solitude tenace et la folie. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.361.

¹³⁰⁷ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, *op.cit.*, p.22.

¹³⁰⁸ Dans le cas de Simone de Beauvoir également, c'est très ostensiblement la conscience de sa propre singularité, ne trouvant pas de moyens pour s'exprimer, qui est à l'origine de la fascination exercée par la notion de « folie » : « Maniaques, paranoïaques, déments précoces, défilaient sur l'estrade sans qu'il [Georges Dumas dont les cours de sociologie suit Beauvoir étudiante] nous renseignât jamais leur histoire, sur leurs conflits, sans qu'il parût même soupçonner que des choses se passaient dans leurs têtes. [...] on aurait cru que la folie était une énorme gaudriole. Même dans cet éclairage, elle me fascinait. Délirants, hallucinés, imbéciles, hilares, torturés, obsédés, ces gens-là étaient différents. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.362-363.

¹³⁰⁹ Monique Plaza, *Écriture et folie*, *op.cit.*, p.58.

connotations anciennes et nobles (la folie-possession et la folie-fureur romantiques), ainsi que la reconnaissance volontaire et anticipée par l'auteur du caractère insolite de ses désirs et ses actes, paraissent au fond tout à fait prévisibles, sinon attendues : ce cadre discursif joue en effet le rôle d'un garde-fou, qui rend possible la parole de l'écrivain-femme.

La reconnaissance préventive et anticipée d'une faute (concomitante avec la reconnaissance de la loi et du pouvoir, qui déterminent à la fois la règle et l'infraction) n'a certes rien de bien nouveau comme moyen de contourner la censure – il s'agit même d'une stratégie des plus classiques. Il suffit toutefois de se remémorer quelques-uns des plus fameux exemples d'une telle tactique énonciative pour mesurer pleinement l'écart qui sépare une Sarraute de ses confrères (généralement masculins). En effet, les différences essentielles avec le discours de soi d'un Dali, d'un Eluard ou d'un Breton, qui font usage à leur guise et d'une façon très libre des ressources épistémologiques ou poétiques de la folie, ne sont que trop apparentes.¹³¹⁰ Aussi, pour mieux mesurer la distance séparant les positions de la femme et de l'homme de lettres dans le champ littéraire français du XX^e siècle, est-ce plutôt la comparaison avec un Antonin Artaud, pour qui la folie représentait bien davantage qu'un moyen d'exploration artistique prometteur ou efficace, qui se révélera la plus féconde. En effet, bien qu'il souffre véritablement d'aliénation mentale (caractérisée chez lui par des hallucinations et des idées de persécution obsédantes), Artaud fait cependant preuve de cette inébranlable confiance en soi qui caractérise la position d'un « sujet fort » (sujet à part entière ayant conscience d'occuper de plein droit l'avant-scène sociale, politique et culturelle de *son* pays) :

Vous me direz : pour donner un avis sur des questions semblables, il faudrait une autre cohésion mentale et une autre pénétration. Eh bien! c'est ma faiblesse à moi et mon *absurdité* de vouloir écrire à tout prix, et m'exprimer.

Je suis un homme qui a beaucoup souffert de l'esprit, et à ce titre j'ai le *droit de parler*. Je sais comment ça se trafique là dedans. J'ai accepté une fois pour toutes de me soumettre à mon infériorité.¹³¹¹

Cette position, Artaud l'exprime avec davantage encore d'intransigeance dans son essai sur Van Gogh. L'histoire du peintre fou lui sert en effet à dresser un véritable réquisitoire contre les procédés aliénistes des sociétés modernes, où l'on repère et stigmatise aussitôt tout écart et toute différence considérés comme vaguement suspects. Malgré la fragilité de sa propre santé mentale, et donc de la position que lui-même occupe en tant que sujet au sein de la société, Artaud n'a aucun doute (et n'hésite pas à l'affirmer publiquement) qu'au moins pour les artistes, la notion même de folie est périmée, impuissante. De fait, puisque l'art véritable est par définition insolent, immodéré, fou, l'art ne peut exister sans folie, et du reste, la folie elle-même ne peut se passer de manifestations artistiques. C'est pourquoi Artaud, avec une assurance tout à fait étonnante, revendique sa place dans le champ culturel français de son temps :

¹³¹⁰ Voir à titre d'exemple : André Breton, Paul Eluard, *L'Immaculée conception*, Paris, Editions surréalistes, 1930 ; Salvador Dali, *La femme visible*, Paris, Editions surréalistes, 1930.

¹³¹¹ Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière » dans Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes / Préface* d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 2003, p.27-28.

Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humaine. C'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés.¹³¹²

Le ton péremptoire et revendicatif de ce passage nous paraît très représentatif de cette certitude, de la part de l'homme de lettres, de son droit incontestable de parler de soi en public et *au public*, de s'exprimer. Inutile donc de trop s'appesantir sur cette conviction inébranlable de l'importance d'un tel « moi » singulier, qui se situe au cœur de la posture d'Artaud, et qui rend évidente, naturelle, non problématique la prise de parole et le discours de soi d'un écrivain masculin :

Il ne faut pas trop se hâter de juger les hommes il faut leur faire crédit jusqu'à l'absurde, jusqu'à la lie. Ces œuvres hasardées qui vous semblent souvent le produit d'un esprit non encore en possession de lui-même, et qui ne se possédera peut-être jamais, qui sait quel cerveau elles cachent, quelle puissance de vie, quelle fièvre pensante que les circonstances seules ont réduits. Assez parlé de moi et de mes œuvres à naître, je ne demande plus qu'à sentir mon cerveau.¹³¹³

Ainsi, tandis que l'a-normalité de Nathalie Sarraute, sa « folie » à elle, la métamorphose en quelque chose de sous-humain, un « monstre » (p.97) ou, mieux encore, un récipient « [d]es eaux stagnantes, bourbeuses, polluées des étangs... celles qui attirent les moustiques » (p.98), la maladie d'Artaud, sa folie à lui, « indique probablement un cerveau, une âme qui existent, à qui une certaine place revient. »¹³¹⁴

Si l'on prolonge plus avant cette comparaison avec Artaud, on verra émerger encore une autre divergence importante de leurs positionnements respectifs, dont témoigne la réaction d'Artaud à la proposition que lui fait Jacques Rivière d'éditer des morceaux choisis de leur correspondance, sous une forme revue et réarrangée. L'écrivain, en effet, en rejette l'idée avec indignation. Mais la réserve ou la pudeur à afficher ainsi sa vie privée ne sont pour rien dans cette réponse. En effet, fait singulièrement révélateur, c'est avant tout le fait de retravailler les lettres pour leur donner une forme acceptable qui est perçu par Artaud comme un travestissement littéraire et une dérogation inacceptable au pacte autobiographique explicite, et qui provoque son refus net et sa contrariété face à l'initiative de son interlocuteur : « Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ? »¹³¹⁵

Serait-il fou, l'*homme* a tout naturellement le droit de parler, de s'exprimer, sans qu'une intervention extérieure ne vienne gauchir sa voix. C'est pourquoi Artaud refuse les coupures et les réarrangements du texte suggérés par Rivière. La question de fragments insignifiants, ou honteux, ne se pose pas : ces catégories en effet ne semblent pas pertinentes lorsqu'il s'agit de parler de soi. Ainsi tout mérite-t-il d'être préservé et soumis au jugement du public : « D'ailleurs peu importe, j'aime

¹³¹² Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société* / Avant-propos d'Evelyne Grosseman, Paris, Gallimard, 2001 (édition initiale 1947), p.30-31.

¹³¹³ Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière », *op.cit.*, p.42.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p.27.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p.38.

mieux me montrer tel que je suis, dans mon inexistence et mon déracinement. »¹³¹⁶ Nous sommes donc une fois de plus amenés à constater un contraste frappant entre, d'une part, l'inébranlable confiance en soi qui transparaît dans les propos et les confidences de l'homme de lettres, et d'autre part l'incertitude et le sentiment de culpabilité qui marquent au contraire la position énonciative de l'autobiographe-femme. Cette différence essentielle nous permet de relire (et de comprendre) avec un autre regard les tous premiers mots qui ouvrent *Enfance* de Nathalie Sarraute. Vu sous cet angle, en effet, son incipit ne paraît plus si paradoxal : commencer le récit de soi en mettant des mots sur ses propres doutes en ce qui concerne la légitimité même du désir de se raconter est un geste (ou un procédé) qui ne doit pas surprendre de la part de l'auteur-femme :

Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer tes souvenirs d'enfance »... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. (p.7).

De toute évidence, pour la femme-écrivain, le récit de soi reste une entreprise littéraire qui ne va pas de soi, qui a besoin d'être justifiée. Or si la justification n'est pas évidente, si elle nécessite toujours des arguments et/ou des preuves, c'est que la position de femmes-écrivains dans le champ culturel français n'est pas toujours bien assurée. C'est pourquoi la mise en récit, par l'auteur-femme, de son histoire personnelle semble remettre en cause l'ensemble de son parcours littéraire : « Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal... - Oui, comme tu dis, tant bien que mal... » (p.8). Le discours de soi de l'écrivain-femme reste donc au fond inouï, « impossible », impensable ; peut-être est-ce précisément pour cette raison que son écriture de soi demeure aussi elliptique ?

b) La dialectique de la liberté et de la contrainte à l'usage des esprits créateurs

Bien évidemment, la scène d'origine mythique que nous avons évoquée n'est que le point de départ de l'autobiographie de Nathalie Sarraute : l'on s'attend donc d'emblée à ce que la situation initiale évolue dès que la liberté absolue de la protagoniste se heurtera à des obstacles extérieurs. Aussi ne serait-on guère surpris de voir la suite de ce récit d'enfance se dérouler sous le signe de diverses pertes, et au tout premier chef de la perte de cette légèreté, ignorante ou insouciant des règlements et lois, que l'on regarde nostalgiquement comme la liberté idéale de l'enfance. Rien de tout ça, cependant, n'émerge dans le récit d'enfance de Nathalie Sarraute.

En effet, si la liberté originelle de narratrice s'y heurte certes rapidement à des contraintes et des limites extérieures, celles-ci sont immédiatement réinterprétées comme des conditions bénéfiques pour le développement de future artiste. Violence, cruauté, coercition et répression trouvent ainsi leur justification dans la dialectique du devenir-écrivain de Nathalie Sarraute. Considérons de plus près

¹³¹⁶ *Ibid.*, p.40.

deux exemples significatifs de cette tendance à sublimer les actes de violence, en faisant de leurs représentations à travers le texte les maillons d'une chaîne signifiante où les souffrances subies deviennent des leçons de vie ou des épreuves initiatiques qui contribuent à façonner le futur écrivain :

➤ La leçon de la mère : violence, coupure et silence

C'est en effet précisément sous cet angle que les commentaires de Nathalie Sarraute, par la voix de la narratrice, tendent à présenter les gestes et propos violents auxquels l'expose constamment sa mère. Le travail de redistribution du sens qui accompagne ainsi la transcription des souvenirs liés à la mère est du reste si transparent qu'il ne nécessite guère de commentaire. On trouve du reste, parmi les épisodes liés à la mère, une scène emblématique de cette double stratégie d'écriture et de rature que Sarraute autobiographe met en place à travers le duo des voix narratives. Cette scène apparaît dans le récit des premières tentatives littéraires de Sarraute enfant. Soumis au regard d'un écrivain réputé, ami de la mère, ses écrits suscitent en effet un verdict parfaitement péremptoire : il faut maîtriser la langue (et notamment l'orthographe et la grammaire) avant de se mettre à écrire – jugement tranchant et manifestement castrateur qui pousse la narratrice de se réfugier pour longtemps dans le silence. Or à travers les commentaires de la narratrice, Nathalie Sarraute ne tarde pas à se réapproprier cette critique affligeante, à la renverser et à la réinterpréter en sa faveur :

[...] je ne retrouve pour ainsi dire pas de colère ou de rancune contre « l'oncle ».

- Il a dû y en avoir pourtant... Il avait été brutal...

C'est sûr. Mais elle s'est probablement très vite effacée et ce que je parviens à retrouver, c'est surtout une impression de délivrance... un peu comme ce qu'on éprouve après avoir subi une opération, une cautérisation, une ablation douloureuses, mais nécessaires, mais bienfaites... (p.86).

Ainsi, le geste même de couper la parole, de brimer l'expression, est-il présenté comme salutaire, sinon libérateur, pour l'écriture de l'auteur-femme. Le silence temporaire qu'il impose semble en effet permettre à l'écrivain de mettre à distance ses modes d'expression originels, adoptés spontanément, sans réflexion, au moment de prendre la plume. Interrompre ainsi cette coulée de mots naïfs, ou maladroits, devient un acte de violence symbolique nécessaire pour s'arracher à l'emprise des poncifs littéraires que la femme-écrivain reproduit à son insu dès les premiers écrits. On reconnaît ici la fameuse exigence du recul, que Nathalie Sarraute ne cesse de mettre en avant, et qui, selon l'opinion communément partagée à l'époque, semblait tant manquer dans les œuvres des auteurs féminins. C'est donc en fin de compte un hasard merveilleux, que celui qui met Nathalie Sarraute en possession de cette qualité indispensable à l'écrivain, mais d'ordinaire inaccessible même aux plus douées des auteurs-femmes : la prise de distance par rapport aux idées, aux modalités et aux formes d'expressivité conventionnelles semble ainsi s'imposer à elle tout « naturellement ». Mais quelle est plus précisément la nature de ces lieux communs qui inspirent tant d'horreur et de dégoût à l'écrivain Sarraute ? Si l'on prête attention au caractère des contre-modèles cités dans *Enfance*, on y reconnaîtra immédiatement les clichés de la « littérature rose », c'est-à-dire des romans sentimentaux pour dames. Il suffit en effet de

se rapporter à la description des premières œuvres infantiles de l'autobiographe pour constater que celles-ci comprenaient surtout des textes relevant de ce genre honni :

Roman d'amour d'un gentilhomme malade et une princesse géorgienne : « Je ne me sens pas très bien auprès d'eux, ils m'intimident... mais ça ne fait rien, je dois les accueillir le mieux que je peux, c'est ici qu'ils doivent vivre... dans un roman... dans mon roman, j'en écris un, moi aussi, et il faut que je reste ici avec eux... avec ce jeune homme qui mourra au printemps, avec la princesse enlevée par le djiguite... et encore avec cette vieille sorcière aux mèches grises pendantes, aux doigts crochus, assise auprès du feu, qui leur prédit... et d'autres encore qui se présentent... (p.88).

Ainsi, ce que salue Nathalie Sarraute dans la réprobation péremptoire qui accueille ses premières effusions littéraires, c'est la possibilité que celle-ci lui ouvre d'échapper aux ornières de la littérature féminine, où l'auraient sans doute confinée sa culture et son éducation : « A moi aussi un sort a été jeté, je suis envoûtée, je suis enfermée ici avec eux, dans ce roman, il m'est impossible d'en sortir... Et voilà que ces paroles magiques... « Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe »... rompent le charme et me délivrent. » (p.88). L'interdiction temporaire de l'écriture la sauve ainsi des sujets naïfs et du langage trop sucré, propres aux écrivains immatures – qu'il s'agisse des femmes ou des enfants. Un tel retournement des scènes de violence symbolique est très représentatif de cette idée du caractère finalement bénin, sinon bénéfique, des répressions et des contraintes, qui caractérise le mythe personnel de l'auteur-femme.

➤ La leçon du père : la maîtrise de soi, l'expression oblique et l'art des non-dits

L'expérience de la rétention de la parole, connue grâce à la mère, se double dans *Enfance* d'un autre savoir, non moins précieux, que Sarraute écrivain doit cette fois à son père. En effet, si la mère lui apprend ainsi le silence et le dépaysement, l'enseignement paternel consiste pour la femme-écrivain à savoir contrôler son expression, à retenir ses épanchements instinctifs et immédiats pour mieux en travailler la forme : il s'agit de traduire les émotions (et donc, une fois de plus, le sentimentalisme dit féminin) dans un langage nuancé et codifié qui ne sera plus indicatif (et donc revendicatif), mais plutôt allusif, capable de suggérer sans l'exprimer trop ouvertement le sens que l'on souhaite communiquer. Tout comme dans le cas du dialogue avec la mère, ce type d'expression – l'héritage du père – dispose dans *Enfance* de sa scène primitive mythique.

En effet, le parfait agencement d'épisodes significatifs qui caractérise la construction du mythe personnel de l'écrivain-femme fait coïncider l'initiation à ce langage allusif avec l'abandon de Natacha par la mère et son « adoption » par le père. Ainsi, au moment du passage d'un monde à l'autre (de famille maternelle à celle du père, de la Russie à la France, de l'innocence et de la naïveté de l'enfance à l'âge de raison, qui est aussi celui de la méfiance, du fameux soupçon), la narratrice passe aussi à une nouvelle langue, ou plutôt à un usage de la parole parfaitement neuf pour elle : « Je ne sais pas si mon père m'a serrée dans ses bras, je ne pense pas, ça ne m'aurait pas fait sentir davantage la force de ce qui nous unit, et son soutien total, sans condition, rien n'est exigé de moi en échange, aucun mot ne doit aller lui porter ce que je ressens... et même si je ne sentais pas envers lui ce que les autres

appellent l'amour, mais qui entre nous ne se nomme, cela ne changerait rien [...] » (p.175). Nul doute qu'il faille relever ici l'insistance particulière de l'autobiographe sur le peu d'importance des modes d'expression directs (le langage corporel surtout), dont toute cette scène semble en effet témoigner : « Je ne sais pas si mon père m'a serrée [...], je ne pense pas, ça ne m'aurait pas fait sentir davantage [...] et même si je ne sentais pas [...] cela ne changerait rien ».

De fait, désormais cela ne change (plus) rien, puisque la nouvelle langue que découvre Nathalie Sarraute par le biais de son père est une langue des indices et des esquives, des traces effacées et des signes à peine perceptibles : cette nouvelle langue, on ne la parle pas à haute voix, on la chuchote, en laissant échapper comme par hasard des mots significatifs, en insinuant le sens, en le glissant dans le discours en toute discrétion. Comprendre ce langage reviendrait ainsi à dépister les distorsions, les détours et les blancs du discours, où le sens s'exprime de gré ou de force, presque à l'insu du sujet, se frayant un chemin au milieu de la censure et de la résistance qu'on lui oppose. L'épisode de l'initiation à cette langue inaugure pour l'autobiographe une nouvelle ère, où les échanges se déroulent « [c]omme il est convenu entre nous, sans qu'un mot ait été dit » (p.215). Les enjeux de ce discours indirect et allusif vont bien au-delà de la simple possibilité d'investir l'écriture d'une pluralité de sens implicites ou potentiels. En effet, d'une façon plus hardie encore, un tel discours tout en discrétion et déviations cherche à restituer à la communication intersubjective cette plénitude mythique des échanges qui lui avait été dérobée par la langue et par l'inévitable médiation symbolique du réel qui va de pair avec celle-ci. Ainsi, l'initiation (nécessairement douloureuse, comme toute épreuve initiatique) à cette forme de communication plus effacée, plus taciturne, permet à l'écrivain Sarraute de récuser la dimension de négativité présente dans la langue, sinon inhérente à celle-ci, et de se rapprocher ainsi de l'idéal d'une communication-communion qui se passe de toute médiation langagière et s'exprime, de façon matérielle et tangible, par tout ce qui fait l'être humain – son corps, ses vibrations, ses mouvements, ses gestes et ses effusions – dont les effusions verbales ne constituent qu'une petite partie. On reconnaît aisément dans ce projet le vieux rêve d'une langue « naturelle », corporelle et authentique, qui s'opposerait au caractère faussé et réducteur d'un langage civilisé dès l'origine mensonger et trompeur. C'est en effet un fantasme occidental millénaire¹³¹⁷ que ranime Nathalie Sarraute dans son autobiographie lorsqu'elle affirme que la vérité, qu'elle soit subjective ou intersubjective, se situe hors des mots :

Mais combien de fois depuis ne me suis-je pas évadée terrifiée hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment.

Même le mot « bonheur », chaque fois qu'il était tout près, si près à se poser, tu cherchais à l'écarter... Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien... rien ici, chez moi, n'est pour eux. (p.122)

¹³¹⁷ Pour ne citer que les incarnations les plus connues, littérales même, de ce mythe, voir : Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* / Avertissement et notes de Charles Porset, Paris, Nizet, 1992 (édition originale posthume 1781) ; Fédor Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule : un récit fantastique*, Arles : Actes Sud, Bruxelles : Labor, Lausanne : l'Aire, 1993 (édition originale 1877) ; ou bien parmi les contemporains de Nathalie Sarraute : John Varley, « Les yeux de la nuit » dans John Varley, *Persistance de la vision : nouvelles*, Paris, Denoël, 1979 (édition américaine initiale 1978).

La résurrection de ce rêve d'une langue authentique – primitive ou primordiale – permet à l'autobiographe-femme de revêtir sa propre démarche littéraire d'un plus grand crédit. Située dès l'âge tendre sa découverte de cette langue, à la fois éternelle et neuve, Nathalie Sarraute parvient ainsi à placer rétrospectivement l'ensemble de son œuvre dans le sillage de cette première révélation :

Je dois déclarer d'abord, avec une sincérité que je l'espère vous ne mettrez pas en doute, je dois affirmer qu'à aucun moment je n'ai cherché à délivrer des messages, à donner le moindre enseignement moral, ni à rivaliser avec les psychologues ou les psychiatres par des découvertes psychologiques quelconques. Non, tout ce que j'ai voulu, c'était investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d'innommé. [...] Cet innommé, cet innommable, il a fallu, pour qu'il parvienne jusqu'au lecteur, le faire passer à travers ce qui serait immédiatement perceptible. Des images très simples, destinées à faire surgir aussitôt des sensations familières, ont pris ainsi une place de plus en plus importante dans mes livres, elles se sont développées en scènes imaginaires de plus en plus longues qui devaient attirer à elles, amplifier et amener à la lumière, sans pourtant le dénaturer, ce qui sans elles serait resté un magma, obscur et confus.¹³¹⁸

Les souvenirs de la rupture familiale deviennent ainsi une autre scène mythique des origines de la vocation d'écrivain de Nathalie Sarraute : c'est précisément pourquoi, dans le passage cité ci-dessus, les « sensations familières » habitent tout naturellement les « scènes imaginaires », et le travail d'« amplification » mis en œuvre ne semble nullement contredire le souci constant de ne pas « dénaturer » la matière « immédiatement perceptible » de l'œuvre.

En même temps, la maîtrise d'une expression retenue et censurée, apprise du père, possède cet autre avantage majeur qu'elle permet à l'autobiographe-femme de dire « toute » la vérité sans la verbaliser, c'est-à-dire sans la transcrire littéralement, et donc sans se voir contrainte à l'assumer ouvertement. Cette stratégie expressive permet en effet de conserver dans le texte de vastes zones d'obliquité et d'« oubli », qui se rapprochent à vrai dire davantage du non-dire que du non-dit : la rhétorique de la communication-communion, qui n'a nul besoin de s'incarner dans des paroles profanes, sert ainsi souvent d'écran à une pratique d'autocensure au final fort corrosive pour le sujet qui l'adopte comme modèle expressif fondamental. En effet, par un curieux effet rétroactif, le discours fuyant provoque la fuite du sujet : celui-ci se dissipe, se dissout, disparaît en tant qu'entité ou unité derrière un système de voiles ou d'écrans, constitué par les différentes instances de discours qui viennent s'interposer entre l'autobiographe et la protagoniste de son autobiographie, ainsi tenue à distance. Le dédoublement, voire la démultiplication du « je », tout à fait apparent dans les incessants dialogues de la narratrice avec elle-même, ainsi que l'instabilité fondamentale des identités, des positions et des rôles de ce « moi » clivé, ne sont peut-être que l'autre face du retrait et de l'effacement de protagoniste devant la violence qu'elle subit dans *Enfance*.

En effet, l'écriture autobiographique de Nathalie Sarraute atteste clairement que la leçon paternelle de maîtrise de l'expressivité (et de censure de l'expression) avait bien été apprise. Les procédés d'écriture oblique y sont en effet nombreux, et élaborés à la perfection. Nous n'en évoquerons donc que les plus récurrents :

¹³¹⁸ Nathalie Sarraute, « Le gant retourné » dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1702-1704.

- *La tendance à effacer les différences* entre le point de vue de la narratrice et celui des autres personnages de son récit. Ainsi, par exemple, voit-on celle-ci déclarer : « Après le dîner, mon père, je le sentais, était content que j'aie me coucher... et moi-même je préférais aller dans ma chambre. » (p.115). L'enjeu de ce procédé semble évident : il consiste à atténuer, voire à niveler, la différence de position entre le sujet actif (le plus souvent, un autre personnage) et le sujet obéissant, soumis à ses ordres (rôle d'habitude assigné à la narratrice). Ainsi feint-on d'accepter, sinon de « préférer », librement et de son plein gré, les événements subis.

- *Le double langage* (mais également la double pensée, qui est son corollaire dans la fameuse dialectique orwellienne¹³¹⁹) résulte précisément de cette réversibilité des notions antinomiques et des positions énonciatives opposées qui, au lieu s'affronter et se définir réciproquement, convergent dans une proposition complexe, ramifiée, ambivalente. Fondé sur la (con)fusion de différents termes (telle la distinction « sujet – objet » ou le principe binaire des antipodes), le double langage peut être interprété dans tous les sens, ce qui aboutit à l'impossibilité de toute (pro)position tranchante, nettement affirmative ou négative. Le discours de Sarraute autobiographe regorge de telles (pro)positions doubles. Un exemple très parlant nous en est fourni par le passage où la narratrice évoque les friandises qu'à la maison on réservait exclusivement à sa demi-sœur Lili :

J'ai cette chance, la cervelle grise, laiteuse et molle ne me plaît pas... et les bananes, si j'en ai envie, je peux m'en acheter avec mon argent de poche... Je n'ai même pas besoin d'en demander à papa, c'est toujours lui le premier qui m'en donne... mais je ne crois pas m'être jamais acheté des bananes, il me semble que je n'y ai pas pensé... (p.144).

Cette gradation ascendante des phrases pour dire, réaffirmer, donner des preuves que non, décidément, ces gourmandises ne lui plaisaient pas *a priori*, ne l'avaient jamais tentée, pas une seule fois, n'avaient même jamais attiré son attention : peut-on penser une meilleure illustration, un exemple plus frappant d'une contradiction performative qui fonde un langage double ? Ailleurs, c'est plutôt la dernière phrase d'une période qui laissera échapper la remarque laissant penser qu'il faudrait probablement comprendre à rebours tout le passage qui précède. Ainsi, au lieu de conclure le propos, cette phrase de clôture vient-elle semer le doute, minant d'avance et de l'intérieur la portée de tout développement ultérieur. Considérons, par exemple, le souvenir d'une fièvre particulièrement dangereuse vécue par la narratrice-enfant. Au moment où, à la fin de son récit, elle est amenée à constater que la présence maternelle au chevet de l'enfant malade avait été peu fréquente et manifestement forcée, la narratrice conclut, au contraire, que tout cela n'avait pas été remarqué, ou n'avait pas eu beaucoup d'importance à l'époque. Mais ce propos tombe fatalement à plat dès que l'on achève la lecture de ce passage prétendument justificateur :

Debout dans ma chambre, encore pas très solide sur mes jambes, j'ai entendu par la porte ouverte maman disait à je ne sais pas qui : « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha pendant tout ce temps sans que personne ne songe pas à me remplacer auprès d'elle. » Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là, s'est vite effacé... (p.40).

¹³¹⁹ Georges Orwell, « Politics and the English Language » dans Georges Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters. Vol. IV: In Front of Your Nose: 1945-1950* / Edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Boston, Harcourt, 1968.

Il semble ainsi que le véritable objectif, pour la narratrice, de cette dernière remarque visant en apparence à servir de justification au comportement maternel, n'est autre que de nous communiquer ses réserves sur la sollicitude de la mère envers sa fille, ainsi que sur l'image de parent parfait, aux idées avancées, que celle-ci aimait endosser. Il reste néanmoins fort significatif que la critique (et plus largement, toute prise de parole en tant que telle) ne puisse se faire, dans l'autobiographie de l'auteur-femme, que de biais.

- *La focalisation externe des opinions personnelles, qui se voient attribuées aux autres personnages du récit.* En effet, l'autobiographe-femme tient à souligner sa neutralité – il s'agit là toujours de la fameuse distance qu'un vrai écrivain doit savoir garder même lorsqu'il rapporte ses souvenirs personnels. Bien plus que simplement éviter les partis pris, il faut (et plus encore pour une femme-écrivain, surtout si elle rédige une œuvre relevant des confidences intimes) prouver sa non-implication dans le récit de sa propre vie – une sorte d'*estrangement*¹³²⁰, de lucidité du regard propre à un observateur extérieur. Aussi les jugements de valeur et les commentaires personnels sont-ils refoulés et ne surgissent-ils que dans la bouche d'une personne tierce, vis-à-vis de laquelle la narratrice se démarque ostensiblement. C'est ainsi que l'idée de la méchanceté de Vera est formulée par les autres enfants – tous sauf Nathalie qui affiche sa surprise face à leur point de vue sur sa belle-mère :

D'ailleurs aucun mot ne vient s'appliquer sur elle...
Quand on y pense, tu ne lui en as jamais appliqué aucun. Même « méchante »...
C'est curieux, quand il m'est arrivé d'entendre d'autres enfants dire que ma belle-mère était méchante, cela me surprenait... (p.191).

Le fait de s'abstenir de porter des jugements est ainsi complété par l'extériorisation de tout geste qualificatif. Ici, l'effacement du sujet, suggéré par l'usage des voix grammaticales (la voix active est utilisée pour les propositions négatives, tandis que les affirmations sont introduites par des phrases à la voix passive : « tu n'as jamais appliqué aucun nom – quand il m'est arrivé d'entendre »), est parfaitement révélateur de l'expression de soi détournée mise en place dans l'autobiographie de l'écrivain-femme. Ce sont du reste souvent des éléments prosodiques et/ou syntaxiques qui, par leur exubérance, révèlent l'implication réelle de l'autobiographe là où, explicitement du moins, elle se présente comme un simple témoin dont le rôle est secondaire et purement passif :

« Tiens, voilà ce que ta mère m'écrit, regarde... » et je vois tracé de la grosse écriture de maman : « Je vous félicite, vous avez réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse... » mon père m'arrache la lettre des mains avant que je n'aie fini de la lire, il la froisse, il l'écrase dans son poing, il la jette loin de lui, il émet une sorte de craquement qui montre qu'il est sur le point d'éclater d'indignation, de fureur... Haa... (p.258).

La multiplication des prédicats, le rythme scandé de la phrase, ainsi que les nombreux éléments onomatopéiques sont en effet suffisamment évocateurs pour communiquer l'émotion de la narratrice. Mais la médiation d'autrui semble ici nécessaire à l'expression d'une position bien à soi.

¹³²⁰ La notion d' « estrangement » est ici empruntée à Carlo Ginzburg. Voir à ce sujet : Carlo Ginzburg, *A distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001.

- *Les ellipses et les mises en suspens de la narration* constituent une autre de ces stratégies complexes sur lesquelles repose l'expression de soi détournée de Sarraute autobiographe. Il s'agit, plus particulièrement, de sa pratique récurrente de faire précéder d'une digression explicative le récit des souvenirs particulièrement importants. Le fameux dialogue intérieur structurant son autobiographie est en effet un dispositif idéal pour introduire des éléments de discontinuité dans le récit : aussi, si besoin est, imitant les formes de l'examen de conscience, l'autobiographe interrompt-elle à loisir la narration pour s'interroger sur l'exactitude de ses souvenirs infantiles ou la pertinence de leurs interprétations présentes. Par l'effet d'un curieux paradoxe, cette manière de présenter les faits lui a valu une réputation d'auteur excessivement scrupuleux, singulièrement attentif aux tentations et aux risques du discours autobiographique.

Or l'effet de cet pause réflexive, qui semble momentanément suspendre le récit, ne doit pas être sous-estimé, puisque, dans la plupart des cas, ces « suspens » narratifs, ces interruptions momentanées du récit, ces arrêts brusques dans le flot des souvenirs racontés, n'ont chez Nathalie Sarraute rien d'anodin ou de neutre, dans la mesure où les réflexions de l'autobiographe qui viennent remplir les creux de ces répit narratifs ne sont jamais tout à fait extérieures à l'action même de l'intrigue ainsi « suspendue ». Bien au contraire, les prétendues digressions de Nathalie Sarraute ne servent qu'à nous ramener aux événements du récit, mais à nous y ramener mieux préparés à ce que l'autobiographe va nous raconter à la reprise : c'est en effet en feignant de sortir du cadre de la narration que la femme-écrivain opère le (re)cadre du récit, puisque, ce sont précisément ces temps d'arrêt – le degré zéro de l'écriture demeurant un idéal impossible à atteindre – qui lui permettent de définir l'angle sous lequel il faudra lire la scène qui va suivre. Ainsi la séquence de deux pages sur l'éducation patriotique de son enfance, souvent anti-allemande et assez chauvine, est-elle interrompue pour livrer, en apparence du moins, quelques détails marginaux au sujet de la fascination de l'autobiographe enfant pour les figures éminentes de l'histoire nationale, et notamment celle de Napoléon Bonaparte. Or la prétendue parenthèse dans les souvenirs – cette pause dans la narration qui se donne volontiers pour un enchaînement de précisions secondaires (l'insistance sur « c'était déjà plus tard » n'a ici rien de fortuit), un piétinement du récit qui ne fait qu'accumuler les rhèmes sans introduire de thèmes nouveaux – contient, en réalité, les seules informations que le texte nous donnera sur la nature de l'investissement personnel de l'héroïne-narratrice dans ce discours militant :

C'est un peu plus tard que t'est venu ce grand amour pour lui...
Était-ce de l'amour ? Je me transportais tellement en lui... Quand plus tard au lycée j'ai épinglé au mur de ma chambre une immense carte de la bataille d'Austerlitz que j'avais moi-même dessinée avec des crayons de toutes les couleurs, chaque régiment, chaque mamelon y était indiqué... c'était moi, incarné dans ce Napoléon un peu gras et ventripotent, mais je ne le voyais pas, c'était moi à travers lui qui regardais dans la lorgnette, donnais des ordres...
Quand Mademoiselle de T. a amené toute la classe au musée du Luxembourg [...] (p.243-244)

Rendu à ce point, l'auteur se reprend, pour ainsi dire, et reprend son récit. Mais une modification cruciale s'est opérée entre-temps. En effet, la mise en suspens de la narration débouche souvent sur la

mise en abyme de l'épisode suspendu. Les corrections, les précisions, ou encore la description minutieuse des détails, recouvrent ainsi un aveu ou une critique que l'on ne se permet pas d'exprimer tout haut. S'imposant donc comme un moyen de détourner le discours explicite de son autobiographie (et de contourner l'autocensure ?), ce procédé sarrautien est partant tout à fait représentatif de l'expression de soi indirecte, hésitante et allusive, qui caractérise l'écriture de soi de l'autobiographe-femme.

C'est ainsi que la rédaction même d'*Enfance*, tout comme le style d'écriture qui caractérise l'œuvre, témoignent *in fine* du succès de cet apprentissage – celui de pouvoir, dans la douleur et la souffrance, pénétrer les secrets de la force agissante des mots. Apprentissage essentiel pour le futur écrivain, que Sarraute autobiographe ne peut que se féliciter d'avoir subi si précocement.

c) Les apories d'une liberté contrainte : impasses et issues

Or il semble bien que la maîtrise de ce savoir précieux ne soit pas sans conséquences sur la subjectivité de l'écrivain-femme. Il y a en effet un revers à cette image d'une glorieuse croissance des forces de l'auteur, un autre versant du mythe de son devenir-artiste que Nathalie Sarraute préfère ne pas évoquer explicitement dans le texte de son autobiographie. C'est qu'en effet il s'agirait moins cette fois des acquis et des chances qui s'offrent à l'écrivain soumis à la discipline et aux contraintes, que des dégâts occasionnés par ce corset normatif et des pertes subies par un « moi » contraint, contrarié dans son évolution. Ce drame sous-jacent de l'histoire personnelle derrière celle de l'écrivain consacré pourrait ainsi s'articuler autour de trois motifs principaux :

➤ *La contraction de l'espace personnel*

Un même fil conducteur peut en effet nous permettre de retracer l'évolution de la place réservée dans *Enfance* à la subjectivité de son auteur : il s'agit, tout simplement, des fluctuations de l'espace physique ressenti ou perçu par l'autobiographe comme son espace personnel, dont les dimensions, l'ouverture, les droits d'accès et les règles de circulation traduisent ainsi matériellement les différents degrés de liberté accordés aux manifestations de la subjectivité de l'héroïne-narratrice. Or, si l'on examine le récit sous ce rapport, on constate aisément qu'assez vite le moi-souverain que l'on trouve au début du roman (« il n'y a que moi ici qui sais, moi ici le seul juge... qui d'autre peut décider à ma place, me permettre... » (p.16)) est amené à prendre une position défensive : « je suis toujours là, à mon poste... je résiste... je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, ou j'ai planté son drapeau... » (p.17). Comme la situation continue à évoluer dans cette direction, le « moi » de la narratrice se voit tout aussi rapidement confronté à la contraction progressive de son espace personnel. A cet égard, il importe de relever le sentiment d'ubiquité de la menace, qui hante la conscience de l'autobiographe-femme. Les scènes quotidiennes les plus anodines sont ainsi présentées comme des moments de trêve tout à fait précaires :

Nous voici, le flacon et moi, seuls dans ma chambre. [...] Rien ne nous menace, personne ne viendra me l'enlever, Lola ne s'occupe que de ses poupées, Petia pose sur lui un regard vide. (p.36-37)

J'ai beau me recroqueviller, me mettre en boule, me dissimuler toute entière sous mes couvertures, la peur, une peur comme je ne me rappelle pas en avoir connue depuis, se glisse vers moi, s'infiltré... C'est de là qu'elle vient... je n'ai pas besoin de regarder, je sens qu'elle est là partout... (p.89)

Loin de dominer l'espace, le « moi » de la narratrice cherche au contraire à s'abriter dans des recoins protégés. Plutôt que de disposer à sa guise de l'environnement qui constitue son cadre de vie, le « je » sarrautien semble préférer fuir et tenter de survivre dans des refuges temporaires, dans les interstices et les blancs d'un espace qui ne lui appartient guère. Très révélatrice est à cet égard la réaction de Natacha face à un beau jouet neuf qu'on lui avait offert : « Je lui préfère encore les vieilles poupées de son que j'ai depuis longtemps, ce n'est pas que je les aime tellement, mais on peut traiter comme on veut leurs corps un peu flasques, désarticulés, les serrer, les tripoter, les lancer... » (p.49). Le « moi » qui raconte son histoire dans *Enfance* est un « moi » qui se cache et s'adapte, toujours prêt à se contenter du peu de place qui lui reste (ou que l'on veut bien lui laisser pour son épanouissement).

Or l'espace personnel n'est au fond rien d'autre que l'incarnation extérieure et objectivable de l'ensemble des manifestations libres du « soi » : le retranchement sur le plan de l'espace physique est ainsi concomitant à la limitation et à la restructuration du champ des possibles ouvert au sujet. Autant dire que la mise en coupe réglée de l'espace extérieur et l'évolution des qualités intrinsèques du sujet sont inséparables. Ainsi les pensées que l'on conçoit dans cet espace réduit (et à partir de celui-ci) ne peuvent-elles plus être les mêmes : « Des idées... pas de ce « mes » louche, de ce « mes » inquiétant... des idées comme chacun en a me viennent comme à tout le monde. » (p.136). De même la diction et le langage personnels de ce « moi » en retraite subissent-ils des mutations tout aussi profondes :

Mais il faut que je recommence à apprendre à écrire. [...] petit à petit, à force d'application, mon écriture s'assagit, se calme... [...] les pâles fantômes de bâtonnets, de lettres, je les rends le plus visibles, le plus nets possible... je contrains ma main et elle m'obéit de mieux en mieux... (p.134).

Or la manière dont l'autobiographe elle-même interprète ces changements est révélatrice. Ainsi Nathalie Sarraute déclare-t-elle instamment avoir eu beaucoup plus à gagner qu'à perdre dans telle évolution. Paradoxalement, sous la plume de l'auteur-femme, la normalisation (renvoyant à un comportement rigoureusement réglementé, impératif au perfectionnement et à la discipline de l'esprit) se fait synonyme de liberté : « Des lois que tous doivent respecter me protègent. Tout ce qui m'arrive ici ne peut dépendre que de moi. » (p.168). Puisqu'il s'agit bien du seul moyen de s'assurer un statut de sujet à part entière, la reconnaissance des règles de jeu et la soumission aux lois et aux contraintes ouvrent un champ de possibilités précédemment inexistantes ou inaccessibles à une femme, fût-elle intellectuelle et artiste : c'est précisément pour cette raison que le geste d'acquiescement volontaire aux exigences devient le fondement même de l'identité de l'autobiographe-femme. Du point de vue de la femme, en effet, prendre la décision de se plier aux règles communes est (étrangement peut-être) le premier pas vers l'émancipation personnelle : « Il me semble qu'à ce moment-là, j'ai cru posséder pour toujours une force que rien ne pourrait réduire, une complète et définitive indépendance. » (p.137). Ainsi voit-on, dans l'espace personnel ainsi restreint, les extrêmes se rejoindre : la réglementation sociale

coïncide donc paradoxalement avec la liberté individuelle, et la subordination du sujet débouche sur son indépendance.

➤ La rétraction du moi

Un autre leitmotiv d'*Enfance*, à savoir la force irréductible et cette « indépendance définitive » que s'y attribue la narratrice, est également susceptible de jeter la confusion dans les esprits des lecteurs mis en confiance par les propos liminaires de l'auteur : ils seraient sans doute fort surpris de constater la tendance à fuir toute manifestation de la subjectivité qui sous-tend l'écriture de soi de l'autobiographe-femme. En effet, ce qui saute aux yeux par exemple dans les souvenirs des loisirs enfantins que nous livre *Enfance*, c'est précisément l'effort de la narratrice pour éluder toute activité risquant faire apparaître sa singularité. On serait aisément porté à considérer cette attitude comme un symptôme de la rétraction du moi décrite par Anna Freud :

[Le sujet] n'a plus besoin de recourir à l'opération psychique compliquée de la négation. Au lieu de percevoir l'impression pénible et ensuite de l'effacer par retrait d'investissement, le moi reste libre d'éviter la situation dangereuse. Il peut fuir évitant véritablement ainsi toute occasion de souffrir. [...] Au grand détriment de son développement, il a rétréci les fonctions de son moi et fuit désormais toutes les situations extérieures susceptibles de lui apporter la sorte de désagrément qu'il redoute le plus.¹³²¹

Il est intéressant de noter à ce propos le peu de place qu'occupent les jeux dans *Enfance* de Nathalie Sarraute. Cette lacune (omission ou manque ?) est en effet pour le moins curieuse dans un récit d'enfance. Elle s'explique néanmoins facilement à la lumière des réflexions de Freud sur le rôle des activités ludiques chez les enfants.¹³²² Dans son essai « Au-delà du principe de plaisir », il est en effet question de deux fonctions des jeux qui s'avèrent cruciales pour la constitution du sujet. Ceux-ci permettent, en premier lieu, de construire un espace imaginaire qui n'appartient qu'au joueur et que celui-ci peut aménager tout à fait librement, selon ses préférences, envies et/ou besoins personnels. D'autre part, la mise en jeu de situations réelles permet d'accepter une réalité déplaisante, d'endurer avec moins de souffrance des expériences désagréables ou pénibles. En effet, le joueur est libre de choisir, à travers le jeu, son attitude à l'égard de tout ce qu'il est obligé de subir dans la vie réelle.¹³²³ Ainsi le retournement ludique (dans le jeu, les vaincus peuvent se faire vainqueurs, les timides audacieux et les pauvres riches) rend-il possible l'identification du sujet avec son Moi idéal. Même provisoire, ne

¹³²¹ Anna Freud, *Le Moi et les mécanismes de défense*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 (édition originale allemande 1936, première parution en langue française en 1949), p.87-88.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler à cette occasion que pour Sigmund Freud, la réaction de retrait face aux activités interdites (et/ou auto-interdites) constituait le principe fondamental du psychisme féminin. D'après Freud, la tendance à fuir le péril répond chez la femme à la quête d'affrontements qui caractérise au contraire la psyché de l'homme. Cf. Sigmund Freud, « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume XIX (1931-1936) / Directeurs de la publication André Bourguignon et Pierre Cotet, directeur scientifique Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 2004 (1932 pour l'essai en question).

¹³²² Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse*. Volume XV (1916-1920), *op.cit.*, (1920 pour l'essai en question).

¹³²³ «On fait aussi l'observation que le caractère de déplaisir de l'expérience vécue ne la rend pas toujours inutilisable pour le jeu. Si le docteur a regardé dans la gorge de l'enfant ou y a pratiqué une petite opération, cette effrayante expérience vécue deviendra en toute certitude le sujet du prochain jeu, mais on ne saurait ici omettre de voir le gain de plaisir venant d'une autre source. En même temps que l'enfant passe de la passivité de l'incident à l'activité du jeu, il inflige à un camarade de jeu le désagrément qui lui est arrivé à lui-même et se venge ainsi sur la personne de ce remplaçant.» Cf. *Ibid.*, p.287.

durant que le temps du jeu, cette identification console le sujet dans la conscience de ses imperfections et de ses défaillances, soulage ses souffrances présentes, et lui fait miroiter la promesse de s'en sortir mieux à l'avenir. Récuser ou éluder le jeu revient ainsi à refuser au « moi » la possibilité de s'affirmer, de revendiquer pour lui-même, à travers un espace ludique imaginaire, une place plus importante.

La réticence à s'abandonner à l'invention gratuite qui caractérise le jeu se laisse clairement voir dans l'une des très rares descriptions des jeux auxquels se livre la narratrice d'*Enfance*. On y remarque en effet immédiatement l'insistance de l'autobiographe sur le rôle strictement utilitaire de ses loisirs enfantins : en effet, Natacha semble ne jouer à l'école que dans le but d'« apprendre sans souffrance, et même en [s]'amusant les leçons les plus assommantes » (p.220). Le jeu devient donc d'emblée un outil de travail, une ruse mnémotechnique à laquelle cette enfant douée recourt pour retenir les dates des traités de paix et des batailles, les capitales et les superficies des pays ou des départements. Or, dans la mesure précisément où il a des visées pratiques, ce jeu de Nathalie Sarraute n'est donc plus tout à fait un jeu.

Par ailleurs, les diverses autres occupations qui prennent la place des jeux dans le récit d'enfance sarrautien sont parfaitement révélatrices du type de positionnement du sujet que recherche l'écrivain-femme. En effet, même une évocation rapide des loisirs préférés de l'autobiographe fait ressortir leur trait commun, apparent dans chacune des activités qu'elle décrit. Que l'on en prenne simplement au hasard trois exemples successifs, et l'on verra aussitôt apparaître d'importants points de convergence :

- *Le désir d'ordonner*

Ainsi le récit du découpage méthodique des livres du père de la narratrice met-il en évidence un paradoxe assez étrange : dans ses « jeux », Sarraute narratrice semble rechercher l'accomplissement de tâches difficiles, pénibles mêmes, les mêmes corvées en fait qu'elle prétend fuir en jouant. Outre le caractère d'autopunition que trahissent manifestement de telles activités, il est important de souligner ici la quête par la narratrice de situations ritualisées, ainsi que son goût prononcé pour les comportements codifiés et les règles du jeu précises, détaillées, explicites au point de ressembler à des modes d'emploi ou des prescriptions médicales :

Mais il n'est pas question que j'abandonne. Tout ce que je peux me permettre pour diminuer l'ennui, alléger le tournis, c'est quelques variantes : m'occuper d'abord seulement des « difficiles », en passant les « faciles »... que je garderai « pour le dessert ». Ou alors, au contraire, commencer par les difficiles, ou soumettre à une des ces différentes méthodes des groupes dont je varierai à mon gré l'épaisseur... par exemple, trois feuillets où les difficiles et les faciles vont alterner... cinq où je ne m'occuperai d'abord que des faciles...

Une fois que je me suis embarquée sur cette galère, il ne m'est plus possible de la quitter. Il faut absolument que je parviennne à ce moment où, toutes les pages découpées, le livre devenu plus gros, gonflé, je pourrai le refermer le presser pour bien l'égaliser et en toute tranquillité le remettre à sa place. (p.82)

La dernière phrase du passage permet de jeter la lumière sur cet acharnement manifestement déraisonnable : la narratrice le souligne elle-même en évoquant comment son père la prie à de nombreuses reprises de laisser là ce travail abrutissant. Si elle persiste, néanmoins, à poursuivre son ouvrage, c'est que celui-ci répond pour elle à des enjeux bien plus importants. En effet, ce ne sont rien

de moins que ses efforts pour ramener toutes choses au même niveau, pour régulariser le monde qui l'entoure, le rendre net, transparent et prévisible, qui se jouent ici : « on peut y arriver, il suffit de s'efforcer... un monde aux confins tracés avec une grande précision, un monde solide, partout visible... juste à ma mesure. » (p.242).

- *Le désir de s'effacer*

Dans un ordre d'idées similaire, l'engouement étrange pour les dictées, que la narratrice d'*Enfance* cite parmi ses passe-temps préférés, s'explique lui aussi par son désir de fuir toute manifestation de la subjectivité personnelle. Ce désir, quelque peu mortifère, se manifeste ainsi dans le souhait de se mettre complètement à disposition de cette parole rapportée de l'autre, de se coller à elle, de l'incarner, de s'y soumettre sans objection jusqu'à ne laisser aucune place à son individualité propre : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. [...] je suis complètement à l'abri des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants, soudain provoqués... est-ce par moi ? ou est-ce par ce qu'on perçoit derrière moi et que je recouvre ? » (p.168). S'effacer et disparaître comme sujet en se subordonnant entièrement à un ordre extérieur, voilà ce qui rend si attrayante la tâche de retranscrire la parole dictée : seules les activités de ce genre, qui n'impliquent pas l'individualité de la femme-écrivain, peuvent permettre à celle-ci de s'émanciper en prenant appui sur des critères de réussite objectifs et extérieurs (comme la juste mesure, évoquée dans le passage cité plus haut). Il est particulièrement évocateur que, pour la femme de lettres, cette émancipation commence par l'effort de s'affranchir des images « qu'on projette sur moi, qu'on jette en moi à mon insu comme on le fait là-bas, au-dehors, dans mon autre vie » (p.168). L'étape suivante, c'est bien l'effacement de la subjectivité personnelle, afin de pouvoir être jugé(e) uniquement en fonction de l'efficacité de sa performance dans le cadre d'une concurrence égalitaire¹³²⁴ : cette stratégie semble ainsi être, du point de vue de l'autobiographe-femme, la seule voie de reconnaissance concevable.

Les éloges de l'ordre et les apologies de la discipline que l'on retrouve, d'ailleurs, dans plusieurs autobiographies d'auteurs-femmes, s'éclairent sous un jour différent à la lumière des réflexions de Walter Benjamin sur la légitimité de droit et les régimes de légitimation des revendications subversives. Le philosophe allemand démontre en effet brillamment la nécessité intrinsèque, pour interroger un ordre établi et tenter d'en instaurer un autre, d'un ensemble de références objectives susceptibles d'être universellement reconnues. D'après Benjamin, seul un système de repères qui semble évident et inébranlable peut ainsi venir justifier les prétentions des particuliers à fonder un nouvel ordre de légitimité de portée générale (ce qui revient à un ordre de légitimité reconnu comme tel par l'ensemble de la société) : toute autre modification du *statu quo* s'expose nécessairement à de fortes résistances, puisqu'elle paraît arbitraire et aléatoire à tous ceux qui ne partagent pas ces

¹³²⁴ De là, l'importance des places au classement et des notes, ces preuves irrécusables du mérite : « Rien ne peut égaler la justesse de ce signe qu'elle va inscrire sous mon nom. Il est la justice même, il est l'équité. Lui seul fait apparaître cette trace d'approbation sur le visage de la maîtresse quand elle me regarde. » (p.168).

revendications. Or dans un tel système, les appels aux valeurs abstraites (la liberté, l'humanité ou la justice) tombent inévitablement à plat : c'est pourquoi, dans un cadre normatif déjà établi, l'émancipation *légitime* du sujet ne devient possible qu'à condition de s'appuyer sur des critères objectivables :

Car le droit positif revendiquera, là où il est conscient de ses racines, de reconnaître et promouvoir l'intérêt de l'humanité dans la personne de chaque individu. Il décèle cet intérêt dans la représentation et le maintien d'un ordre voulu par le destin. Il vaut aussi peu épargner une critique à cet ordre que le droit prétend avec raison défendre, qu'est impuissante devant lui cette contestation livrée seulement au nom d'une « liberté » informe, sans pouvoir définir un ordre supérieur de liberté.¹³²⁵

Ainsi l'effacement de la subjectivité devient-il une condition indispensable de la visibilité du sujet, et l'aliénation de la liberté personnelle, le premier pas vers la justification et la légitimation d'une revendication libératrice. De même, et tout aussi paradoxalement, faut-il pour fonder le (nouveau) rapport des femmes à l'écriture faire disparaître toute marque de féminité, et faire preuve d'un travail intellectuel et artistique suffisamment rigoureux pour rallier les lecteurs à sa cause dans un marché littéraire où la concurrence est rude.

- *Le besoin de se justifier*

Enfin, la nécessité de se justifier est le dernier trait commun à tous les loisirs privilégiés par la narratrice d'*Enfance*. Elle permet en effet d'expliquer l'étrange fascination qu'exerce sur certaines femmes-autobiographes la notion de devoir, et dont on peut voir un très bon exemple dans le goût que manifeste Nathalie Sarraute pour « ses devoirs » scolaires. Par une logique fonctionnant sous le régime de l'oxymore, ceux-ci nous sont ainsi présentés comme les loisirs préférés de l'autobiographe. Or à la lumière du besoin d'autojustification, la raison profonde de cette prédisposition particulière semble claire – en effet, plus les exigences du devoir sont rigides, moins ce résidu de subjectivité insoumise que recèle le for intérieur de l'autobiographe-femme nécessite de justifications :

Derrière la porte fermée de ma chambre, je suis occupée à ce qu'il peut y avoir au monde de plus normal, de plus légitime, de plus louable, je fais mes devoirs, en ce moment il se trouve que c'est un sujet, il m'a été donné, même imposé, c'est un sujet fait pour moi, à la mesure d'un enfant de mon âge... il m'est permis de m'abattre à l'intérieur de ses limites, sur un terrain bien préparé et aménagé, comme dans la cour de récréation ou bien aussi, puisque ces débats s'accompagnent de grands efforts, comme dans la salle de gymnastique. (p.212)¹³²⁶

La reconnaissance de la loi (et donc une certaine passivité consentante vis-à-vis de celle-ci) est en effet la qualité constitutive du sujet.¹³²⁷ Mais que ce consentement éclairé vienne à trop peser, et il risque d'écraser un sujet trop « rangé » et obéissant. Pour défendre son autonomie, remarque Anna

¹³²⁵ Walter Benjamin, « Critique de la violence » dans Walter Benjamin, *Critique de la violence*, op. cit., p.71.

¹³²⁶ De même, chez Simone de Beauvoir, l'école a-t-elle avant tout le rôle d'un moyen de légitimation du sujet : « Nos professeurs ne nous racontaient rien de bien palpitant ; nous leur récitons nos leçons, elles corrigeaient nos devoirs ; mais je ne leur demandais rien de plus que de sanctionner publiquement mon existence. Mes mérites s'inscrivaient sur un registre qui en éternisait la mémoire. » Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.93.

¹³²⁷ A ce sujet voir : *La Fabrique du sujet : histoire et poétique d'un concept* / Sous la direction de Camille Dumoulié, Paris, Editions Desjonquères, 2011.

Freud, l'individu recourt donc au mécanisme de l'identification projective¹³²⁸, où le moi survit en s'entourant de sosies fantasmés, qui lui semblent plus heureux, mieux dans leur peau. Dans ce cas de figure, le sujet cherche à assister aux scènes de bonheur d'autrui, afin de s'approprier par l'imagination le rôle de ces compagnons plus chanceux que lui :

L'attitude effacée qu'exige l'interdiction de ses propres pulsions cesse dès qu'il s'agit de réaliser les mêmes désirs après qu'ils ont été projetés sur une autre personne. La cession à d'autres de ses propres émois pulsionnels est teintée d'égoïsme, mais les efforts faits pour satisfaire les pulsions d'autrui créent un comportement que nous sommes bien forcés de qualifier d'altruiste.¹³²⁹

Ainsi comprend-on mieux les incessantes variations de Sarraute autobiographe sur le même couple de personnages enfantins aux caractères opposés. En effet, d'un épisode à l'autre, la galerie de ses amis d'enfance ne connaît guère de modification sur le fond, puisque l'enjeu de ces « souvenirs » consiste moins à retenir les différences et les détails de relations singulières qu'à reproduire sans cesse le même modèle de rapports : ce qui compte n'est donc pas le second membre toujours changeant du binôme récurrent (la narratrice et l'un ou l'autre de ses amis d'enfance), mais bien leur relation, invariable quels que soient les individus qui viennent y jouer leur rôle. Aussi s'agit-il, dans chaque cas particulier, de mettre en relation cette « enfant en mal de mère » qu'est la protagoniste d'*Enfance* avec l'image opposée d'un camarade dont les contours se détachent au contraire sur l'arrière-plan rose bonbon d'une famille aimante et sereinement heureuse – les variations sur ce leitmotiv commencent en effet très tôt par l'évocation de la famille de ses cousins et cousines de Kamenets-Podolsk, puis se poursuivent avec les Péréverzev, les Agafonoff, les Panchard et même les ridicules Laran, de sorte que jusque dans les dernières pages de ce livre, c'est toujours le paisible bonheur des autres que Natacha observe chez son institutrice Mme Bernard chérissant tendrement sa fille adoptive Clotilde.

➤ Le salut dans la douleur

Or consentir à céder ainsi aux autres, et à eux seuls, le droit au bonheur n'est pas sans conséquences sur l'ensemble du système des rapports intersubjectifs : la narratrice d'*Enfance* se retrouve ainsi toujours en position de tiers, au point qu'elle-même finit par ne plus s'appréhender qu'en tant qu'élément complémentaire dans les relations de deux éléments essentiels. C'est ainsi qu'elle s'immisce dans les duos de sa mère et de Kolia, du père et de Véra, de Véra et de Lili, de Mme Agafonoff et de Micha, le meilleur ami d'enfance de Nathalie... On pourrait continuer l'énumération : les constructions triangulaires sont innombrables dans *Enfance*. Mais dans tous ces triangles d'amour, c'est toujours l'autobiographe qui sera condamnée à tenir la troisième place, dans l'angle :

¹³²⁸ Cette notion est empruntée aux textes de Mélanie Klein. Voir à ce sujet : Mélanie Klein, « L'identification » dans Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992 (1955 pour l'édition initiale de l'essai en question) ; Mélanie Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes » dans Mélanie Klein, *Développements de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1987 (1946 pour l'édition originale de cet essai).

¹³²⁹ Anna Freud, *Le Moi et les mécanismes de défense*, op. cit., p.116-117.

Maman et Kolia faisaient semblant de lutter, ils s’amusaient, et j’ai voulu participer, j’ai pris le parti de maman, j’ai passé mes bras autour d’elle comme pour la défendre et elle m’a repoussée doucement... « Laisse donc... femme et mari sont un même parti. » Et je me suis écartée... (p.74).

Elément surnuméraire et donc marginal, elle se voit ainsi vouée à un rôle de témoin plus que d’actant.¹³³⁰ Sans reconnaissance de sa présence, sans accusé de réception si l’on peut dire, elle devient littéralement invisible. N’étant pas inclus dans le système des rapports égalitaires, le sujet est ainsi menacé jusque dans son existence, laquelle, pour être assurée, a besoin d’une confirmation, sinon par la satisfaction des désirs, au moins par la souffrance et la douleur :

En effet, faute d’un plaisir identificatoire suffisant, ce dernier *se présenterait-il comme une expérience de souffrance*, et faute de l’investissement d’un minimum de repères confirmés et valorisés par un autre, dans une langue commune, aucun sujet ne peut vivre. Il pourra au mieux survivre, végéter, et rester *en souffrance*, en suspens de propriétaire. [...] Il en résultera un flottement incessant de ses processus identificatoires qui privilégieront alors souvent le recours à des procédés et procédures initiatiques singuliers parmi lesquels la souffrance, en particulier celle du corps, tiendra une place de *choix*.¹³³¹

C’est ainsi que le sujet, cherchant à rationaliser sa condition bancale, est porté à construire à cette fin une apologie de la souffrance – thème qui se laissait déjà amplement percevoir dans la mise en avant dans tous les romans de Nathalie Sarraute des figures d’« écorchés vifs », si bien que l’on ne saurait finalement être surpris de la voir reprendre à son compte cette identité dans *Enfance*. D’après Sarraute, tous ces personnages hypersensibles sont amenés à faire un *choix* – le seul possible du reste – entre une posture plus assurée (mais dont le revers est une réceptivité et une sensibilité à la réalité extérieure moins marquées) et une extrême vulnérabilité inséparable des humiliations et des peines (mais qui promet en revanche l’accès à des révélations supérieures). Ce choix, presque tous le font en embrassant de leur plein gré la souffrance : la douleur apparaît ainsi comme un signe certain d’une relation authentique au monde, qui plus est, dans la casuistique sarrautienne, elle est le seul indice fiable que l’on est allé au bout de sa quête de la vérité.

C’est pourquoi l’un des principes majeurs structurant l’écriture de soi dans *Enfance* consiste justement à exhumer et à examiner scrupuleusement, l’un après l’autre, tous les souvenirs qui même longtemps après continuent à blesser l’autobiographe-femme, ceux « qui ont par leur puissance tout écrasé » (p.131) : « et la preuve en est que ces mots sont restés en toi pour toujours, des mots entendus cette unique fois... » (p.74). C’est pourquoi la tâche de l’autobiographe est de tourner le couteau dans la plaie, de traquer la souffrance dans tous les souvenirs, même les plus anciens, qui en recèlent des traces : « Crois-tu vraiment ? », « Et c’est tout ? », « Tu n’as rien senti d’autre ? » (p.74). C’est certainement de là aussi que procède la nécessité du dédoublement scriptural de l’écrivain, qui doit se faire à la fois la plaie et le couteau, le soufflet et la joue, les membres et la roue, la victime et le bourreau.¹³³² Les souffrances endurées se transforment ainsi en marque de la plus haute distinction.

¹³³⁰ « Ce qui passait entre Kolia et maman, ce courant chaud, ce rayonnement, j’en recevais, moi aussi, comme des ondes... » Cf. Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.73.

¹³³¹ Micheline Enriquez, *Aux carrefours de la haine : paranoïa – masochisme - apathie*, Paris, L’Epi, 1984, p.178-179.

¹³³² Cet effacement des frontières entre le sujet et l’objet dans l’écriture de soi inscrit Nathalie Sarraute dans la tradition de modernité littéraire dont *L’Héautontimorouménos* est sans doute une œuvre-phare : « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis

C'est ainsi que, dans l'écriture de Nathalie Sarraute, la douleur devient une pierre philosophale, qui transforme l'essence même du sujet – qu'il s'agisse du sujet-auteur, du lecteur ou du personnage : elle balaye les frontières entre les hommes, efface leurs particularités secondaires et les réunit tous dans un sentiment de soi dédifférencié et primordial :

La douleur ne se partage pas, sauf à être érotisée dans une relation sado-masochiste. Chacun est seul en face d'elle. Elle prend toute la place et je n'existe plus en tant que Je : la douleur est. Le plaisir est l'expérience de la complémentarité des différences, une expérience régie par le principe de constance, qui vise au maintien d'un niveau énergétique stable par des oscillations autour de ce niveau. La douleur est l'épreuve de la dédifférenciation : elle mobilise le principe de Nirvâna, de réduction des tensions - et des différences - au niveau zéro [...] ¹³³³

C'est seulement à ce niveau-là, au plus profond de l'être, où chacun ressemble à l'autre dans sa souffrance, que l'on peut, selon Nathalie Sarraute, communiquer – c'est-à-dire entrer en contact avec l'autre, le connaître et, qui plus est, le sentir et vivre à travers lui une sorte de communion avec l'humanité entière. C'est ainsi que le mal et le remède coïncident, s'imbriquent l'un à l'autre jusqu'à se confondre parfaitement, tant et si bien d'ailleurs que Sarraute autobiographe peut à bon droit soutenir qu'« en même temps que ces mots me blessaient, leur brutalité m'apportaient un apaisement... » (p.184). Il n'est pas ici sans importance que c'est précisément lorsqu'elle découvre ce double pouvoir, cette double puissance de la douleur, à la fois meurtrière et régénératrice, que la narratrice accepte définitivement de rester dans la maison paternelle, là où elle se voit infliger ces blessures apaisantes : la douleur subie est à présent acceptée lucidement et sereinement, comme une rançon et un gage des révélations à venir :

Il est clair, il est certain que c'est ici et nulle part ailleurs que je dois vivre. Ici. Avec tout ce qui s'y trouve.
Et tu savais déjà que le caractère de Véra, ses rapports avec toi n'étaient qu'une partie, pas la plus importante, de ce « tout ». (p.184)

Ce « tout » dont il est ici question renvoie clairement à la puissance restauratrice et unificatrice de la souffrance. Ce consentement, cet acquiescement, ce *choix* de rester là où elle éprouve de la douleur est ainsi présenté comme une résolution fondatrice, celle de ne pas se détourner, de ne pas fuir, d'aller jusqu'au bout de sa révélation – la sensibilité artistique ne pouvant en effet naître que dans et par la douleur. Le seul fait de se découvrir un point de vue neuf sur des choses en vérité fort anciennes suffit-il en effet à convaincre l'écrivain ou l'artiste de s'exposer aux outrages et aux humiliations de ceux qui n'en voient rien. C'est ainsi que la sensibilité - entendue ici au sens propre, comme une aptitude à réagir, à se mettre à l'écoute et à s'émouvoir - apparaît inséparable de l'accomplissement d'une mission et partant des souffrances du martyr :

Il faut aller au milieu de ces gens petits, raisonnables, prudents, rien ne leur arrive, que peut-il arriver là où ils vivent... là tout est si étriqué, mesquin, parcimonieux... alors que chez nous là-bas, on voit à chaque instant des palais, des hôtels, des jardins, des équipages de toute beauté,

le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ! / Je suis de mon cœur le vampire, / - Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire ! » Cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* / Edition établie et mise à jour (2006) par Jacques Dupont, Paris, GF Flammarion, 2010, p.120-121.

¹³³³ Didier Anzieu, *Le Moi-peau* / Préface de Evelyne Séchaud, Paris, DUNOD, 2011 (édition originale 1995), p.228.

comme on en voit jamais ici, des flots de pièces d'or, des rivières de diamants... [...] Mais qu'est-ce qu'ils peuvent comprendre... (p.267).

Or c'est une fois encore l'ineffable puissance de la souffrance qui permet de surmonter la surdité de ceux qui ne comprennent pas. Ainsi l'écrivain doit-il saluer son calvaire, puisque seule sa douleur est capable de soulever les barrières, d'abolir les cloisons, d'annuler les différences et d'ouvrir le « je » à l'infini. C'est pourquoi « je colle mon dos, mes bras en croix le plus fort que je peux contre la terre couverte de mousse pour que toutes les sèves me pénètrent, qu'elles se répandent dans tous mon corps, je regarde le ciel comme je ne l'ai jamais regardé... je me fonds en lui, je n'ai pas de limites, pas de fin. » (p.275). Avec ce dernier apprentissage, la boucle du mythe personnel est bouclée. Aussi le récit d'*Enfance* touche-t-il logiquement à sa fin : « C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé... » (p.277). La science de la souffrance et de la douleur est donc le savoir que la narratrice retire de son enfance pour l'emporter avec elle dans ce qu'elle appellera, assurément consciente des résonances aussi bien religieuses que littéraires d'un tel terme, sa « nouvelle vie » (p.276).

Sous ce rapport, il est singulièrement révélateur que, pour un écrivain-femme, le début de cette « vie nouvelle » coïncide avec l'entrée dans l'espace public, qui constitue pour elle l'espace par excellence de l'émancipation et de l'autonomie personnelle : « cette « nouvelle vie » au lycée Fénelon, on m'a dit qu'on y travaille tellement, que les professeurs y sont très exigeants, tu verras, les premiers temps risquent d'être difficiles » (p.276).¹³³⁴ Or, au seuil de cette nouvelle vie, Nathalie Sarraute revient aux sources de son *Enfance*, à son tout premier « souvenir » de révolte, pour annoncer aux lecteurs que ces origines n'ont jamais été oubliées et que les épreuves qu'elle a pu subir plus tard ne l'ont jamais amenée à s'écarter du chemin tracé dès le commencement. Le récit de soi revient ainsi à son point de départ pour y renouer avec le même sujet entrant en résistance, avec le même combat à mener pour affirmer l'essence du sujet, « ce qui s'y trouve déjà » dès le premier souvenir :

Il faut que je mange encore beaucoup de soupe avant qu'on puisse me 'détester'... Je devrai encore attendre assez longtemps pour obtenir cette promotion...
Mais plus tard, quand je n'appartiendrai plus à cette catégorie de pitoyables pygmées aux gestes peu conscients, désordonnés, aux cerveaux encore informes... plus tard, si cela subsiste encore en moi, ce qui s'y trouve déjà... (p.273).

Le récit a fait un tour complet sur lui-même, et le mythe de soi se trouve ainsi parachevé. Le lecteur a désormais entre ses mains un roman de formation de l'artiste, brodé sur la trame trompeuse d'un conte de fées – la malheureuse orpheline malmenée par la méchante belle-mère. La structure du

¹³³⁴ On trouve une scène presque strictement identique dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir : « Une vie nouvelle ; une vie autre : j'étais plus émue que la veille de mon entrée au cours Zéro. Couchée sur des feuilles mortes, le regard étourdi par les couleurs passionnées des vignobles, je ressaisais les mots austères : licence, agrégation. Et toutes les barrières, tous les murs s'envolaient. J'avançais, à ciel ouvert, à travers la vérité du monde. L'avenir n'était plus un espoir : je le touchais. » (Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 234). Il est très révélateur que la scène de lévitation revête une signification tout à fait similaire pour les deux autobiographes-femmes. Située au moment du passage de l'espace du milieu familial à celui de l'enseignement public, cette image de survol et de l'immersion dans l'infini anticipe le début des études scolaires qui doivent déboucher sur un diplôme, une carrière, et l'indépendance personnelle que celle-ci peut ouvrir à la femme.

roman d'apprentissage informe et transforme en effet en profondeur le canevas du conte en y introduisant une dimension d'évolution psychologique, dotée en outre d'une nette orientation téléologique, les événements du récit retraçant la maîtrise progressive de la sensibilité artistique et l'acquisition des moyens permettant de l'exprimer. Les privations, les interdits et les contraintes sont ainsi réinterprétés comme des étapes de l'« éducation sentimentale » indispensables au devenir-artiste : la force et l'ingéniosité du génie créateur s'y exercent et s'y trempent, et l'art remporte une brillante victoire, un triomphe même, sur les limitations originelles de la vie de l'artiste, les ornières toutes tracées dans lesquelles la société ou la famille auraient souhaité forcer son cheminement.

L'examen de ces trois autobiographies nous a donc permis de montrer dans quelle mesure la narration y était subordonnée à la construction du mythe de soi des auteurs-femmes. Puisque leurs autobiographies cherchent à cerner les contours du « moi », à retracer ses origines, à tenter d'en déduire l'ensemble de leurs parcours et d'expliquer ainsi le mystère de leur singularité, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit autour de la notion de liberté que s'articulent les autobiographies d'écrivains-femmes. La singularité de leur démarche, et le caractère quasi improbable que gardent à leurs yeux leurs réussites, ont besoin d'être justifiés, et il est extrêmement parlant qu'elles ne puissent l'être sans recourir à l'idée d'une liberté originelle que les autobiographes-femmes prétendent avoir possédé depuis toujours (la « chance » de Simone de Beauvoir, le déracinement précoce de Marguerite Yourcenar, la révolte qui est à la source de la conscience de soi et de la mémoire individuelle chez Nathalie Sarraute). A partir de ce nœud mythique, le récit de soi d'autobiographes-femmes se développe en trois temps suivant la logique dialectique du déploiement de cette liberté originelle, intuitive et inconsciente au début et qui se fait plus mûre, volontaire et réflexive vers la fin du récit. Les principales phases de cette formation de la personnalité restent en large part invariables d'un auteur à l'autre :

- une première manifestation spontanée du « moi », encore inconscient de sa force – événement qui sert de point de départ au récit de soi des écrivains-femmes ;
- une seconde étape d'errance de la liberté aliénée et soumise à l'ordre des choses (cette étape commence par l'affranchissement des contraintes extérieures, que les femmes-écrivains présentent, curieusement, comme une démarche relativement simple, mais qui doit être suivie par le long et méticuleux travail sur soi dont dépend, en fin de compte, sa réussite) ;
- le temps de la « liberté retrouvée » grâce à l'intériorisation, sous la forme la plus sévère, des exigences du champ culturel.

Ainsi l'autobiographie d'une femme-écrivain forge-t-elle l'image d'un sujet pour qui son passé et son destin ont représenté à la fois l'épreuve et la confirmation de sa liberté. Le concept de destin unit ainsi les différents moments dialectiques du récit, conférant une apparence d'inévitabilité à son déroulement, en même temps qu'il cherche à expliquer le prodige de cette liberté qui constitue la pierre angulaire de l'identité personnelle des femmes-écrivains.

Chapitre 3 :

Etre une femme de lettres : une féminité à la dérive

L'analyse menée dans le chapitre précédent nous a permis de montrer que le récit de soi des femmes-autobiographes se développe autour d'un mythe personnel, qui oriente la présentation des faits véridiques et (dé)forme aussi bien l'image de soi des auteurs-narratrices que l'aperçu rétrospectif du passé qu'elles proposent aux lecteurs. Ainsi, ayant examiné les grands leitmotivs qui structurent l'ensemble des matériaux autobiographiques dans le récit de soi des auteurs-femmes, nous allons devoir à présent changer d'échelle pour nous pencher sur les micro-récits que les femmes-écrivains laissent émerger en marge des lignes directrices qu'elles cherchent à mettre en avant. En termes lacaniens, il s'agira donc d'être attentif à ce qui se dit plutôt qu'à la volonté de dire, à la chair signifiante du récit plutôt qu'au discours explicatif explicite qui l'accompagne. Une telle lecture permet de faire ressortir les « vérités latérales » que le sujet parlant met au jour comme malgré lui, indépendamment du sens qu'il souhaite consciemment donner à sa parole :

Leur écriture même constitue un support qui va au-delà de la parole, sans sortir des effets mêmes du langage. Cela a valeur de centrer le symbolique, à condition de savoir s'en servir, pour quoi ? - pour retenir une vérité congrue, non pas la vérité qui se prétend être toute, mais celle du mi-dire, celle qui s'avère de se mettre en garde d'aller jusqu'à l'aveu, qui serait le pire, la vérité qui se met en garde dès la cause du désir.¹³³⁵

C'est à travers ces micro-récits éparpillés au fil des œuvres, ces digressions qui se veulent accidentelles et ces remarques qui ont l'air d'être faites en passant, que l'on voit peu à peu s'effiloche et filer entre les doigts l'image d'un soi autosuffisant, intransigeant et parfaitement autonome que les femmes-autobiographes souhaitaient mettre en avant. En effet, si l'on ne se rapporte qu'aux déclarations explicites de nos auteurs, on se trouve confronté à l'affirmation insistante de leur indépendance absolue vis-à-vis de l'image conventionnelle de la femme : à les en croire, l'opinion publique ou les discours repris par la littérature et la presse de l'époque ne seraient pour rien dans la constitution de l'identité personnelle des autobiographes-femmes :

¹³³⁵ Jacques Lacan, *Encore / Texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Seuil, 1999 (séminaire XX mené en 1972-1973 et publié pour la première fois en 1975), p.119.

Dans l'ensemble, je ne mettais guère ces récits en relation avec ma propre expérience ; je me rendais compte qu'ils évoquaient une société en grande partie périmée ; à part *Claudine* et - *Mademoiselle Dax* de Farrère, les héroïnes - niaises jeunes filles ou femmes du monde futiles - m'intéressaient peu ; je jugeais les hommes médiocres. Aucun de ces ouvrages ne me proposait une image de l'amour ni une idée de mon destin qui pût me satisfaire, je n'y cherchais pas un pressentiment de mon avenir ; mais ils me donnaient ce que je leur demandais : ils dépayaient.¹³³⁶

Toutefois, il suffit de quitter ce registre des considérations générales pour s'intéresser à la description de tel ou tel épisode particulier pour s'apercevoir qu'une « vérité » d'une toute autre sorte s'y fraye discrètement un chemin, une vérité latérale qui ne se déclare pas ouvertement, mais, au contraire, se glisse officieusement dans les interstices du discours officiel. Cette « vérité du mi-dire » des femmes-autobiographes nous permet d'entrevoir que leurs représentations de soi et du monde tirent leur source d'une étroite imbrication du réel et d'un imaginaire nourri et influencé par le vocabulaire et les structures mentales de leur époque. Ainsi, même ce qui semblait relever au plus haut point du personnel et de l'intime, comme les rêveries amoureuses de l'autobiographe, se révèle être en fait une trame discursive hétéroclite traversée par des mots, des images et des modèles empruntés à l'Autre, et la même Simone de Beauvoir qui déclarait fièrement n'avoir trouvé dans la littérature de l'époque aucune idée du bonheur capable de la satisfaire nous dévoile en creux une toute autre facette, bel et bien marquée par les représentations romanesques des rapports amoureux :

« Rencontrerai-je un homme qui sera fait pour moi ? » Mes lectures ne m'en avaient fourni aucun modèle. Je m'étais sentie assez proche d'Hellé, l'héroïne de Marcelle Tinayre. « Les filles comme toi, Hellé, sont faites pour être les compagnes des héros », lui disait son père. Cette prophétie m'avait frappée ; mais je trouvais plutôt rebutant l'apôtre roux et barbu qu'Hellé finissait par épouser. Je ne prêtai à mon futur mari aucun trait défini. En revanche, je me faisais de nos rapports une idée précise : j'éprouverais pour lui une admiration passionnée.¹³³⁷

L'individuel et le collectif, le « moi » et son contexte historique et social se trouvent ainsi entrelacés d'une façon si étroite que la frontière entre la réalité et ses représentations imaginaires devient de plus en plus poreuse, presque diaphane, si bien que la femme-écrivain la franchit sans même y prendre garde. Cette porosité est notamment mise en évidence par les fréquentes transpositions de références proprement romanesques dans la description du réel, comme on le voit par exemple dans la formulation d'une question qui préoccupe sérieusement l'autobiographe : « [Mon cousin] parlait des femmes avec une désinvolture qui me froissait : pouvais-je encore croire que Jacques était un frère du Grand Meaulnes ? Je m'en doutais vivement. »¹³³⁸

C'est pourquoi il nous paraît très important de consacrer les deux chapitres qui vont suivre à reconstituer cette autre image de soi des femmes-autobiographes qui affleure en marge du récit majeur mettant en scène un mythe de soi fidèle à l'image que l'on se fait de « grands écrivains ». Cette autre image de soi apparaît à travers leur description de « petits » faits véridiques, dont l'apparence ténue cache mal le caractère essentiel. La lecture que nous proposerons de ces micro-récits s'appuiera donc sur

¹³³⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.153.

¹³³⁷ *Ibid.*, p.201.

¹³³⁸ *Ibid.*, p.409.

la restitution du contexte discursif plus large sur lequel s'articule la parole des femmes-autobiographes. Relever cette part de non-dit et d'implicite dans le déploiement de leur écriture permet ainsi d'entendre, au cœur du discours de soi, la voix de l'autre, et de retracer à partir de là les principaux jalons du processus de construction de l'identité personnelle tel qu'ont pu le vivre les femmes-écrivains françaises du XX^e siècle. Par conséquent, afin de pouvoir pleinement saisir les fondements implicites de l'image de soi déployée dans les récits de vie des femmes-autobiographes, il nous faudra pour commencer passer en revue les différentes visions de l'intelligence, du cœur et du corps de la femme que ces textes nous proposent dans leur dialogue muet avec certains modèles discursifs (littéraires, sociologiques et psychologiques) préexistants – ces modèles mêmes qui constituent l'arrière-plan des pré-jugés collectifs dont les jugements des écrivains-femmes restent hantés.

A. La sensibilité féminine

a) *Le cerveau de la femme*

Dans l'imaginaire collectif de la première moitié du XX^e siècle, le psychisme humain est nécessairement sexué : la sexuation des individus, l'harmonie des rapports hommes/femmes, et partant l'équilibre des genres, reposent en effet sur le principe d'un partage des capacités psychiques entre les deux sexes.

➤ *La raison des « femmes féminines »*

Dans ce partage des tâches, l'exercice de la raison revient aux hommes, tandis que l'émotivité est le lot des femmes : « La psychologie de la femme repose sur le principe du grand Eros qui unit et sépare, tandis que l'homme s'attache, depuis toujours, au Logos comme principe suprême. »¹³³⁹ Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que des idées du même ordre orientent le regard qu'une Simone de Beauvoir porte sur elle-même lorsqu'elle est amenée à comparer sa propre intelligence à celle de Pradelle (Maurice Merleau-Ponty), son camarade de classe de la Sorbonne : « [...] il ne confondait pas les sentiments avec les idées et je me rendis compte, sous son regard impartial, que bien souvent mes états d'âme m'avaient tenu lieu de pensée. »¹³⁴⁰

La différence des sexes relève donc de la nature, de l'essence, et c'est précisément pour cela qu'elle a pour corollaire une véritable complémentarité de l'homme et de la femme, complémentarité dont la quête se nomme désir : pour les esprits éclairés de l'époque, il ne peut y avoir de meilleure assise à des rapports harmonieux (puisqu'équilibrés) et solides (puisque nécessaires) entre les deux sexes, qui conditionnent à leur tour le développement durable de l'espèce. Or, en même temps qu'elle consolide l'ensemble du corps social, cette différence foncière érige également une cloison quasi imperméable entre les deux composantes sexuées du genre humain : « L'Eros appartient pour l'homme au pays des

¹³³⁹ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.286.

¹³⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.343.

ombres et l'embrouille dans l'inconscient féminin, dans le « spirituel », tandis que le Logos, pour la femme, n'est qu'une ennuyeuse subtilité, à moins qu'il ne lui fasse peur et ne provoque son dégoût. »¹³⁴¹ Le fait que, tout scientifique qu'il est, le psychologue Jung n'éprouve pas le besoin de citer la moindre preuve à l'appui des thèses similaires qu'il avance dans ses essais de psychologie analytique montre bien à quel point ces croyances revêtent alors un caractère incontestable. Aussi est-ce plutôt dans des textes s'adressant au grand public, comme les œuvres littéraires, qu'il faut chercher à l'époque des tentatives d'étayer de telles notions par les arguments de la science : un exemple éloquent nous en est fourni par le roman de Colette Yver, *Princesses de science*, récompensé par le prix Femina en 1907, et considéré au moment de sa parution comme un ouvrage radicalement féministe :

A cause de leur lobe frontal moins volumineux, les femmes ne pouvaient rivaliser avec l'homme dans les carrières scientifiques. [...] la femme, dogmatique par nature, capable d'enregistrer, incapable de l'élargir, de l'adapter à un cas nouveau, rationnellement, par déductions logiques.¹³⁴²

Aussi surprenant que cela puisse paraître, le cas d'une féministe reprenant ainsi à son compte une opinion dévalorisante, et même dépréciative, de la femme, revient on ne peut plus fréquemment chez les auteurs-femmes. Il suffit de se rappeler en quels termes Simone de Beauvoir nous présente Lisa Quermadec, une autre sorbonnarde, licenciée de philosophie et amie de l'autobiographe, dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, pour saisir à quel point demeure prégnante l'idée d'un « pauvre cerveau » féminin, instrument trop fragile pour se lancer dans des entreprises un peu plus audacieuses que les commentaires purement scolaires ou les explications de texte :

Elle gagnait chichement sa vie en donnant des leçons ; elle préparait un certificat de sciences et un diplôme sur Maine de Biran ; mais elle n'envisageait pas de se présenter jamais à l'agrégation ; sa santé était trop fragile. « Mon pauvre cerveau ! disait-elle en prenant entre ces mains sa petite tête au cheveux courts. Penser que je ne peux compter que sur lui ! je dois tout tirer de lui ! C'est inhumain : un de ces jours il va flancher. »¹³⁴³

La persistance de telles images (qui même à l'époque étaient déjà regardées comme des exagérations largement caricaturales, mais reposant sur un fond de vérité) trahit l'emprise qu'elles conservent sur l'imaginaire de l'époque, l'imaginaire des femmes (même écrivains ou intellectuelles) ne faisant nullement exception à la règle.

➤ L'intelligence des cervelines

Par conséquent, la seule idée d'un esprit fort au féminin possède encore toutes les apparences, sinon de la déviance, du moins de la déviation par rapport à la norme, du cas suffisamment atypique pour que la même Colette Yver ressente le besoin de forger un néologisme, *cerveline*, afin de nommer cette catégorie de femmes au cerveau surdéveloppé.¹³⁴⁴ Si un mot différent (et inventé de toutes pièces) s'avère ici nécessaire, c'est bien parce qu'il ne s'agit plus de *la femme*, mais d'une espèce nouvelle, d'un étrange hybride (sinon d'une difformité, d'une déformation de la nature) qui fait coexister dans un seul et

¹³⁴¹ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.288.

¹³⁴² Colette Yver, *Princesses de science*, Paris, Calmann-Lévy, 1940 (édition originale 1907), p.109.

¹³⁴³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.399.

¹³⁴⁴ Voir à ce sujet : Colette Yver, *Les cervelines*, Paris, Editions F. Juven, 1908.

même individu la sensibilité et le corps féminins avec le cerveau de l'homme. Aussi voit-on Simone de Beauvoir, dans son rôle d'autobiographe, nous faire part de son étonnement : « Papa disait volontiers : « Simone a un cerveau d'homme. Simone est un homme. » Pourtant on me traitait en fille. »¹³⁴⁵ C'est à peu près au même moment qu'Otto Weininger qualifia de « configurations intermédiaires », ou encore de « formes sexuelles médianes », ce nouveau type curieux, ni homme ni femme.¹³⁴⁶

L'introduction de termes nouveaux se justifie par le fait que la forme mixte ne relève pas de la simple combinaison, ou du cumul, des qualités féminines et masculines : l'organisation psychique de la femme, pensait-on en effet, ne pouvait qu'être modifiée en profondeur lorsque l'intelligence supérieure de l'homme venait se greffer sur un tronc qui lui était, par sa nature même, parfaitement étranger.¹³⁴⁷ Elève d'Emil Kraepelin et auteur des tout premiers ouvrages consacrés à la psychologie des femmes, Hélène Deutsch décrit ainsi le caractère de ces modifications :

L'intellectualité de la femme est conditionnée, dans une large mesure, par la perte de belles qualités féminines : elle suce la sève de la vie affective et aboutit à un appauvrissement de cette vie soit dans sa totalité soit dans ses qualités émotives spécifiques. La femme intellectuelle n'est pas Autooë, la Sage, qui tire sa sagesse des sources profondes de l'intuition, cette intuition dont Dieu dota la femme féminine ; tout ce qui touche à la recherche et à la connaissance, toutes les sortes d'aspirations culturelles humaines qui exigent une méthode strictement objective, sont, sauf de bien rares exceptions, le domaine de l'intellect masculin, de la puissance spirituelle de l'homme, de cette puissance avec laquelle la femme peut rarement rivaliser. Tout ce qu'on observe confirme ce fait que la femme intellectuelle est virilisée -, la connaissance intuitive vivante a fait place chez elle à une ratiocination froide et stérile. C'est à elle que s'applique tout spécialement ce passage de Goethe :

*Crois-moi, celui qui ratiocine
Est comme un animal sur une lande aride,
Tournant en rond sous la conduite d'un esprit malin,
Tandis qu'un pâturage verdit tout près de là.*

Le « vert pâturage » représente ici l'affectivité féminine, et la « lande aride » l'intellectualité discursive à laquelle la femme est contrainte par son complexe de virilité.¹³⁴⁸

Ces transformations sont inévitables, dans la mesure où elles résultent d'une forme d'économie des forces psychiques : se trouvant dans l'impossibilité de pourvoir simultanément au maintien et à la subsistance de l'ensemble de ses capacités mentales, la femme au psychisme hybride ne parvient à en retenir que la composante la plus puissante, à savoir la raison : « Son cerveau seul vivait et agissait. La femme qui se hausse aux fonctions de l'homme y dépense trop d'énergie pour gaspiller encore de ses

¹³⁴⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.169.

¹³⁴⁶ Il est important de remarquer que le traitement de ces « formes sexuelles médianes » n'est pas du tout le même selon qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. Chez les premiers, la présence d'éléments féminins suggère la richesse de constitution psychologique de l'humaniste ou de l'artiste, tandis que la possession des traits masculins par les femmes est potentiellement dangereuse. Ainsi, trois quarts de siècle après la parution des principaux textes de Weininger, Eugène Ionesco se réfère toujours à lui en affirmant qu'« [u]n homme viril à 60% ou à 55% est artiste, poète, ou bien éducateur, médecin, infirmier. Une femme féminine à 50%, un homme masculin à 50% seraient homosexuels. Une femme ayant beaucoup d'éléments masculins pourrait être militante politique ou tricoteuse. La constitution anatomique ne résout donc pas le problème du masculin et du féminin. Une femme-homme est plus « dangereuse » qu'un homme-femme, puisque la première serait trop agressive, moins pitoyable. [...] Non seulement l'amour mais une certaine entente disparaîtrait. Il n'y aurait plus de trêve. Un homme efféminé cela peut s'accepter. Une femme très masculinisée serait peut-être odieuse. » Cf. *La Quinzaine littéraire*, août 1974, n°192 (« L'écriture a-t-elle un sexe ? »), p.28.

¹³⁴⁷ « Qu'est-ce qu'une jeune fille peut craindre ? L'esprit. Pourquoi ? Parce que l'esprit constitue la négation de toute son existence féminine. » : c'est ainsi que Sören Kierkegaard résume cette question. Voir à ce sujet : Sören Kierkegaard, *Le Journal du séducteur*, op.cit., p.112.

¹³⁴⁸ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1987 (édition initiale 1944, première édition française 1949), p.249-250.

forces en sensibilité. »¹³⁴⁹ L'aspect le plus dramatique de ces changements consiste donc en la rétraction et l'effacement progressifs, au profit de la seule raison ou de l'intellect, de toutes les autres facultés naguère possédées par la femme. Sous cet angle, la constitution psychique de l'intellectuelle ne représente rien d'autre que le substrat considérablement amoindri ou appauvri, et comme écorché, de la psyché féminine normale. Ainsi voit-on la doctoresse Lancevelée des *Princesses de science* mettre en garde sa très jeune collègue Thérèse Herlinge, la protagoniste du roman de Colette Yver, qu'elle vient d'entendre s'enthousiasmer naïvement devant le riche avenir qui lui semble promis à la femme érudite :

Sans avoir prononcé de vœux, nous devons passer dans la vie, rigides, impassibles, comme des hommes sévères. Un noviciat brutal nous a fait violence, a tué en nous toute imagination féminine. La famille, par mille artifices tendres, nous avait formé une âme ignorante et enfantine, et, d'un coup, brutalement, avec la précision scientifique, on nous a montré la vie dans tout son réalisme. Il n'y a plus en nous ni mystère, ni rêve, ni poésie. On nous a comme desséchées ; et nous avons tout vu, tout entendu, tout connu. Nous ne sommes plus ni nerveuses, ni sensibles, ni pudiques, ni même impressionnables ; et notre force est faite de tout ce qui nous manque.¹³⁵⁰

Les autobiographies des femmes-écrivains apportent la preuve flagrante du consensus qui existe alors autour de l'idée que ce qui fait la force des femmes est précisément un ensemble de qualités incompatibles avec les métiers intellectuels, et qui ne peuvent donc que manquer à tout jamais à nos auteurs. La métaphore de la sécheresse, ou plutôt du dessèchement, de l'âme des femmes intelligentes et cultivées est très révélatrice de cette topologie de l'incomplétude, de l'insuffisance et du manque qui caractérise les autoportraits d'intellectuelles. C'est à la lumière de cette rhétorique que l'on peut mieux comprendre les griefs qu'une Simone de Beauvoir, affligée par les durs jugements de son père, adresse à ce dernier :

J'avais le cœur moins sec que mon père ne le croyait et je me désolais ; le soir dans mon lit je pleurais ; il m'arriva même d'éclater en sanglots sous leurs yeux ; ils s'en offusquèrent et me reprochèrent de plus belle mon ingratitude. [...] Mais si je rentrais dans ma coquille, mon père se lamentait : je me desséchai, je n'étais plus qu'un cerveau. On parlait de m'envoyer à l'étranger, on demandait des conseils à la ronde, on s'affolait.¹³⁵¹

La prégnance de ces croyances n'est que renforcée par l'ubiquité du discours qui les nourrit. En effet, le même auteur désigne très clairement dans son autobiographie les deux sources principales dont elle hérite ce paradigme :

- *L'éducation* est sans aucun doute la première de ces sources. Aussi est-il significatif qu'à l'école la mise en garde contre les dangers d'une intelligence trop développée soit indissociable de l'attention portée au bien-être des élèves. Par la même occasion, la portée de l'enseignement et de la culture transmis par l'école, pour autant qu'ils placent l'individu au-delà du monde et ses déterminations (celles du corps et du sexe, par exemple), se voit assimilée et réduite à une vocation tout à fait particulière, qui tient du dévouement monacal ; c'est ainsi que l'abbé Martin, confesseur et directeur de conscience au cours Désir, tient à aviser les jeunes filles confiées à ses soins : « L'abbé, au milieu de l'année, nous prit à part, et nous

¹³⁴⁹ Colette Yver, *Princesses de science*, op.cit., p.206.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p.134-135.

¹³⁵¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 267.

conjura de ne pas nous «dessécher» ; sinon, nous finirions par ressembler à ces demoiselles : c'étaient de saintes femmes, mais mieux valait ne pas marcher sur leurs traces. »¹³⁵²

- *Le discours public* constitue la deuxième source par le biais de laquelle l'idée des dangers de l'intelligence féminine se fait omniprésente, à tel point d'ailleurs que dans le contexte de la société de l'époque, les remontrances d'un abbé Martin ne s'avèrent pas vraiment nécessaires, tant les discours partout en circulation regorgent déjà d'images suffisamment évocatrices pour servir de contre-modèles. L'autobiographie de Simone de Beauvoir comporte ainsi plusieurs exemples de ces figures d'intellectuelles dont le bonheur est menacé par la transgression de leur nature féminine: « J'avais lu dans une revue un article sur une femme philosophe qui s'appelait Mlle Zanta : elle avait passé son doctorat ; elle était photographiée devant son bureau, le visage grave et reposé ; elle vivait avec une jeune nièce qu'elle avait adoptée : ainsi avait-elle réussi à concilier sa vie cérébrale avec les exigences de sa sensibilité féminine. »¹³⁵³

En partant de ce souvenir de Simone de Beauvoir adolescente, nous pouvons mieux comprendre l'incidence que de tels discours pouvaient avoir sur les représentations de soi des écrivains-femmes. Le plus grand péril, suggère en effet l'histoire de Mlle Zanta, tient à l'insensibilité affective qui serait propre aux intellectuelles : l'idée de leur surdité sur ce plan était d'ailleurs si ancrée que Freud avait qualifié d'« anesthésique » ce type de femmes cérébrales.¹³⁵⁴ Leur impuissance émotionnelle semblait se manifester clairement dans leur incapacité à aimer un homme ou bien, ce qui revenait finalement au même, dans la rigidité des amours-passions qu'il leur arrivait de vivre :

Les choses, il est vrai, ne vont pas nécessairement à cet extrême ; mais depuis longtemps déjà, la masculinisation spirituelle de la femme a des conséquences regrettables. La femme peut, certes, être pour l'homme un bon camarade, mais sans parvenir à atteindre son sentiment. C'est que son animus, à elle (son intellectualité masculine, qui n'est pas du tout raison réelle!) lui en a fermé la voie.¹³⁵⁵

L'inquiétant halo de sécheresse affective qui entoure ces images d'intellectuelles insensibles pousse nos auteurs à surveiller attentivement, pour mieux s'en préserver, toute apparition de tels symptômes dans leur propre intimité.

➤ *Les remèdes à l'intelligence féminine*

Les femmes-autobiographes s'alarment donc de toute ressemblance avec ces figures craintes et honnies qui font office de repoussoir, guettent en elles-mêmes, non sans anxiété, les signes de

¹³⁵² *Ibid.*, p.221.

¹³⁵³ *Ibid.*, p.222.

Les exemples littéraires qu'on aurait pu citer à côté de celui que rapporte ici Simone de Beauvoir sont très nombreux, tant le thème est abondamment traité dans les romans de l'époque. N'évoquons ici qu'un court extrait du roman de Colette Yver déjà cité plus haut : « [...] je ne vais pas chercher midi à quatorze heures ; je vois les choses tout bêtement. Vous êtes, en dépit de votre puissant cerveau, une fille saine et normale. Je viens de pénétrer dans le ménage d'une femme de votre sorte qui a donné à son mari le plus beau garçon du monde, malgré son métier, malgré sa cérébralité. » (Cf. Colette Yver, *Princesses de science*, *op.cit.*, p.134). La normalité pour une femme se définit ainsi par la possibilité de renoncer aux priorités d'une carrière intellectuelle pour se soumettre, en fin de compte, à la hiérarchie des valeurs domestiques et familiales.

¹³⁵⁴ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne », *op.cit.*, p.213.

¹³⁵⁵ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.281.

dessèchement, et tâchent d'écarter ou tout au moins de conjurer les répercussions néfastes d'une intelligence déclinée au féminin : c'est ainsi que, suivant l'exemple de Mlle Zanta, la narratrice (c'est à dire Simone de Beauvoir elle-même) tente de lutter contre l'insensibilisation progressive qui menace les femmes cérébrales. Elle recourt d'ailleurs au même antidote que son modèle ; il s'agit en effet de se forger des attaches sentimentales et affectives assez fortes pour servir de contrepoids à la redoutable sècheresse des intellectuelles : « Entre-temps, pour m'assurer que je n'étais pas un rat de bibliothèque, je pensais à Jacques ; je lui consacrais des pages de mon journal, je lui écrivais des lettres que je gardais pour moi. »¹³⁵⁶ Il nous est difficile aujourd'hui d'appréhender pleinement toute la gravité de ce risque, tel que pouvaient le percevoir les femmes-écrivains dans la première moitié du XX^e siècle ; il n'est guère douteux toutefois que c'est bien la conscience aiguë du péril encouru qui amène une autobiographe comme Simone de Beauvoir à donner à ses fantaisies et fantasmes de jeune fille une importance qui peut nous sembler exagérée, à les célébrer par l'écriture avec une exaltation proportionnée à l'enjeu implicite : ce qui se joue là n'est en effet rien de moins que de pouvoir être sauvée d'une forme d'abrutissement affectif, de l'atrophie de la vie émotive qui caractérise la cerveline : « Je remerciai avec effusion Jacques dont le fantôme m'avait arrachée à mon studieux abêtissement. »¹³⁵⁷

On retrouve de façon manifeste dans l'écriture de soi de Marguerite Yourcenar des tentatives tout à fait comparables de se prémunir contre les dangers d'un intellectualisme exacerbé (ou tout au moins d'en préserver l'image de soi aux yeux des lecteurs) – tentatives particulièrement frappantes lorsque l'auteur du *Labyrinthe du monde* semble chercher à tout prix à mettre en avant ses « folies » amoureuses : le caractère éperdu de sa quête de « normalité » est d'autant plus marqué que ces liaisons sentimentales s'inscrivent chez elle dans un contexte homosexuel, toujours perçu comme « anormal » par ses contemporains. L'amour, dans les conceptions de l'époque, demeure en effet par définition hétérosexuel, tandis que l'homosexualité relève plutôt du dérèglement des sens ; aussi Marguerite Yourcenar n'hésite-t-elle pas à transposer ses aventures affectives dans un univers sentimental qu'elle pense plus proche de celui des lecteurs, jusqu'à prétendre les avoir vécues avec des partenaires masculins. Ainsi l'autobiographe parsème-t-elle son récit de nombreuses allusions à un passé supposément fougueux, sous forme d'évocations qui par souci affiché de discrétion restent délibérément elliptiques, mais qui ne visent en fait qu'à mettre l'accent sur les sous-entendus du texte et partant sur les passions (largement fantasmées, sinon inventées de toutes pièces dans bon nombre de cas) qu'elle laisse deviner au lecteur derrière ces propos avarés de mots. Denses et compactes, souvent concentrées dans une seule phrase que Yourcenar autobiographe fait mine de laisser échapper nonchalamment et presque par hasard, ces bribes de souvenirs parviennent sans peine à focaliser l'attention des lecteurs sur les facettes ainsi ostensiblement dévoilées de la personnalité de l'auteur. Le relevé de quelques-unes seulement de ces confidences « à demi-mots » de Marguerite Yourcenar met en évidence son habileté rhétorique, en même temps qu'il dévoile les contours de l'image de soi que toutes ces évocations disparates sont censées composer par petites touches :

¹³⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 403.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p.408.

Un trappiste qui remue du fumier du bout de sa fourche lui enseigne [il s'agit du père de Marguerite Yourcenar] ce que démontrent ailleurs les *sadhu* et les Renonçants. Chose curieuse, un des hommes que j'ai le mieux aimés m'a dit plusieurs fois au même endroit la même chose. (p.16)

C'est sans doute à partir de cette époque que je pris l'habitude d'essayer de m'endormir le plus tard possible, espérant entendre les pas de Michel crisser sur le gravier du jardin. Bien plus tard, certaines de mes veillées de femme m'ont rappelé celles-là. (p.150)

Tout un hiver, une poupée de dix sous, un bébé articulé en celluloïd m'apprit la maternité. Hasard ou présage, je l'appelai André, nom qu'allaient porter deux hommes qui me furent chers, sans que mes émotions à leur égard eussent rien de maternel. (p.202)¹³⁵⁸

Dans tous ces exemples, les allusions à sa vie « de femme » sont d'autant plus saillantes qu'elles se dessinent sur fond de souvenirs tirés de la petite enfance de la narratrice. Or si l'on tient compte de l'homosexualité de Marguerite Yourcenar, du couple solide et durable qu'elle composait avec Grace Frick, et de la fidélité sans faille qu'elle vouait à sa compagne, on pourrait à juste titre s'étonner de cette volonté d'exhiber ainsi ses rapports intimes (et par ailleurs plus fantasmatiques que réels) avec les hommes. Cet exhibitionnisme surprend d'autant plus qu'il surgit chez quelqu'un que l'on avait connu si hostile à la moindre amorce d'un récit de soi : cette hostilité à l'épanchement était en effet jusque là un des traits les mieux reconnus de l'écriture de Marguerite Yourcenar.¹³⁵⁹

Toutefois, cette soudaine extravagance de la femme-autobiographe prend tout son sens dès lors qu'elle est envisagée à la lumière de la préoccupation implicite qui l'anime, à savoir celle de tenir à bonne distance la réputation de cerveline desséchée, figure dont les images lugubres peuplaient les pages de la littérature de l'époque. Il suffit, pour se convaincre de l'envahissante présence de ces représentations, de se rappeler la très pittoresque description de l'enfance d'une intellectuelle qu'esquisse par exemple un Henry Fèvre dans *L'Intellectuelle mariée* :

Absorbée dans ses idées, elle avait trop pris d'habitude de s'oublier elle-même, détachée de toute cette coquetterie, de tout esprit de séduction. Très enfant encore sous sa gravité, elle ne s'en croyait aucune en définitive, trop abstraite et « en air », comme eût dit Ricœur, pour songer à l'intrigue ou au mariage.¹³⁶⁰

Or, semble-t-il, le jugement que Marguerite Yourcenar porte sur elle-même au départ (comme en témoignent ses nombreuses interviews avant *Le Labyrinthe du monde*) ne diffère guère de ces descriptions caricaturales des personnages d'intellectuelles et de femmes de lettres dont la littérature de l'époque reste saturée :

- Eh bien, amoureuse, je crois que c'est une partie de la condition humaine à laquelle personne n'échappe. Mais les princes charmants, non, je ne crois pas que je rêvais beaucoup des princes charmants. Non, je ne pensais jamais une chose sous une forme ou sous une étiquette bien déterminée.

- *Mais vous vous sentiez devenir une grande jeune fille, une femme ?*

- Le mot s'applique très mal. Ni une grande jeune fille, non, je ne crois pas, jamais.¹³⁶¹

On voit ici la femme autobiographe présenter, d'une façon tout à fait habituelle et attendue chez elle, l'histoire de son propre devenir comme un processus d'émancipation de l'esprit, étape par étape,

¹³⁵⁸ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité...*, *op.cit.*, p.16, p.150 et p.202.

¹³⁵⁹ « - *Vous n'avez jamais eu la tentation de dire « je » sans vous camoufler derrière Hadrien ou Zénon ?*

- Il se peut que je le fasse, si j'écris, par exemple, des souvenirs, mais j'aurais grand-peur de me tromper, d'être entraînée par tous les petits défauts qu'on a habituellement : on a tendance à trop parler de soi, à se donner de l'importance. Je me méfie énormément des gens qui parlent d'eux en abondance. » Cf. Marguerite Yourcenar, Jean-Louis Ferrier, Christiane Collange, Mattieu Galej, « *L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar* », *op.cit.*, p.83.

¹³⁶⁰ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, Paris, Albin Michel, 1925, p.56.

¹³⁶¹ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.141.

qui se traduit par une maîtrise de plus en plus infaillible de l'art du jugement critique autonome. Or, dans l'inconscient culturel de l'écrivain-femme, le spectre de la cerveline est ici tout proche, et dangereusement proche : ainsi peut-on penser que c'est bien le désir de contrer la présence implicite de cette imagerie de l'intellectuelle froide et ratiocinante qui pousse Marguerite Yourcenar à glisser çà et là des allusions à des histoires d'amour largement fictives. A l'origine de cette attitude d'autojustification, l'on retrouve donc toujours la même conscience vaguement coupable du caractère anormal pour une femme de la cérébralité :

En quelque sorte, je me suis toujours soumise. Pas aux tabous, mais à la tête. Parce que je pense que la tête chez moi est plus forte que le corps. Peut-être par une sorte d'hystérie, dans les cas où il n'y avait pas de vie sexuelle possible, je n'avais pas de désirs sexuels. Je n'en avais que dans la mesure où ces désirs pouvaient être réalisés. Et quand cela était exclu, pour une raison ou pour une autre, je n'avais pas de *désirs*.¹³⁶²

Or la femme, à en croire l'opinion commune, est par définition guidée par ses désirs (ceux de son cœur comme ceux de son corps) : par conséquent, une femme qui s'oriente et se gouverne avec sa tête ne peut le faire que par « une sorte d'hystérie », au prix d'un complet effacement de ses désirs. L'examen de cet exemple nous permet ainsi de surprendre les femmes-écrivains aux prises avec une image de soi largement déterminée, sinon imposée, par l'opinion dominante de l'époque. L'idée de la cérébralité des intellectuelles s'enracine en elles au point de modifier en profondeur leur perception de soi, si bien que les femmes-autobiographes ne s'appréhendent plus elles-mêmes qu'en tant que cas limites de la féminité normale. La conscience de leur déviation de la norme débouche ainsi sur un désir de passer outre les catégories génériques afin de se penser et de se représenter uniquement dans les termes d'une singularité sans précédent, c'est-à-dire comme un cas unique non classifiable et non généralisable, quasiment une catégorie en soi : on pourrait presque dire qu'il d'agit d'être non plus une intellectuelle ou un auteur-femme, catégories par trop générales, mais une Simone de Beauvoir, une Marguerite Yourcenar, une Nathalie Sarraute – des individus formant chacun une classe à part.

b) Le cœur de la femme

L'opinion dominante fait par ailleurs de la vie émotive de la femme un champ qui n'est pas moins codifié que celui de sa vie intellectuelle : les particularités de la structure physiologique de son corps sont en effet considérées déterminantes pour le fonctionnement du psychisme féminin. A cet égard, des disciplines aussi diverses et parfois divergentes que la médecine, la psychologie et la psychanalyse font preuve d'une solidarité sans faille, unies dans leur certitude que la primauté de rapports affectifs découlerait d'une sorte d'expérience psychosomatique originelle de la femme, à laquelle toute la psyché féminine pourrait toujours être ramenée : il s'agit de l'expérience du plaisir, entendu ici comme principe actif du comportement humain. Aux yeux de la science (et plus encore des interprétations de celles-ci qui circulent, sous une forme vulgarisée, dans l'imaginaire de l'époque), le plaisir féminin diffère fondamentalement du

¹³⁶² Alice Schwarzer, *Entretiens avec Simone de Beauvoir*, op.cit., p.86.

plaisir masculin en ce sens que celui-là ne se structure pas autour d'un seul organe auquel est symboliquement liée sa satisfaction : c'est ainsi que chez la femme, en l'absence de cette structuration physiologique, les pulsions du plaisir ne parviennent pas à s'organiser de façon cohérente, à former des faisceaux compacts qui s'attacheraient exclusivement à un certain type de rapports (par exemple aux relations sexuelles, comme c'est le cas pour les hommes). A force de rester diffuses, les pulsions du plaisir finissent par prendre toute la place et par absorber la totalité de l'énergie psychique de la femme. C'est pourquoi leur satisfaction (la quête de l'amour) devient l'unique horizon de la psyché féminine :

L'effet sur les filles, plus encore que sur les garçons, c'est l'obnubilation du cerveau aux possibilités culturelles que sont l'écriture, la lecture, le calcul, etc. Le fait qu'elle compte pour un garçon, sans rien avoir fait pour cela que simplement jouer des fantasmes qui se sont corporalisés, c'est exactement la même chose qu'au paradis terrestre, c'est-à-dire qu'on y reste sans travailler et personne ne vient vous chasser de là aussi, mais on reste à l'état de nature et incapable d'atteindre à l'état de culture.¹³⁶³

A l'inverse, chez l'homme, la manière différente dont ces mêmes pulsions de plaisir sont canalisées et assouvies aboutit à la forclusion de la vie sentimentale dans un espace isolé qui lui est propre : tout le restant de l'énergie psychique est donc pleinement libéré pour des entreprises indépendantes du désir (et du besoin de l'autre). La voie reste ainsi ouverte pour faire naître les inventions artistiques, les recherches scientifiques, les victoires militaires, politiques ou sportives qui font la gloire de l'homme :

Le fait à lui seul que la sphère sexuelle soit chez F beaucoup plus que chez H dispersée à travers tout l'individu établit entre les types sexuels extrêmes une différence spécifique de la plus haute importance.

Alors que la sexualité tient pour ainsi dire F sous son empire, H connaît la guerre et le jeu, la société et les réjouissances, les débats d'idées et la science, les affaires et la politique, la religion et l'art. Je ne me demande pas s'il en a été un jour autrement ; ce n'est pas tant de cela que nous avons à nous soucier. Libre à quiconque de croire l'évolution capable d'aussi grands bouleversements. Ce qu'il s'agit de savoir, c'est comment sont les femmes aujourd'hui. Or, s'il est aujourd'hui une chose sûre, c'est que F, à une exception près peut-être, que nous verrons plus loin, et qui encore n'est qu'apparente, n'a de préoccupations extérieures au domaine du sexe qu'autant que lui en dicte la volonté de servir l'homme qu'elle aime ou le désir de s'en faire aimer. Il y a chez elle absence complète d'intérêt pour l'objet même de ces préoccupations. S'il arrive qu'une vraie femme apprenne le latin ce ne sera par exemple que pour pouvoir suivre son enfant dans ses études.¹³⁶⁴

La même conscience d'une prédétermination, presque d'une prédestination inscrite dans son corps de femme incitera l'un des personnages de Louise de Vilmorin à exhorter ainsi sa cousine, qui se rend selon elle malheureuse en s'égarant dans de vaines recherches de vocation littéraire : « Grâce, Grâce, lui dit-il, ne te tourmente pas ainsi, tu te trompes sur toi-même, seule ta conscience te pousse à désirer un but humain, tu meurs d'envie d'une vocation irrésistible, et tu te refuses à admettre avec simplicité que tu es vouée aux passions. »¹³⁶⁵ Ainsi, le psychisme de la femme ne serait guère orienté vers le dehors : à l'opposé de l'homme dont l'amour se traduit par le désir d'exceller pour mieux couvrir de gloire le nom de sa Dame, la femme se replie sur le chaos de ses pulsions amoureuses, qu'elle ne peut localiser dans un endroit précis de son corps et dont elle ne peut par conséquent se rendre maître.

¹³⁶³ Françoise Dolto, « Sur la féminité » dans Françoise Dolto, *Le féminin : articles et conférences* / Edition établie, annotée et présentée par Muriel Djéribi-Valentin et Elisabeth Kouki, Paris, Gallimard, 2002 (conférence inédite prononcée à l'Institut catholique de Louvain en 1968), p.40.

¹³⁶⁴ Otto Weininger, *Sexe et caractère, op.cit.*, p.87.

¹³⁶⁵ Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois, op.cit.*, p.62.

➤ Le narcissisme amoureux

Ainsi la quête de l'amour monopolise-t-elle sa vie spirituelle, embrasse-t-elle la totalité de ses pensées au point de devenir quasiment synonyme du for intérieur féminin. Cette ubiquité a pour revers l'indétermination de la pulsion amoureuse des femmes, qui ne sait jamais s'arrêter sur un seul objet, ce qui exclut pour elles toute possibilité d'action, celle-ci étant intentionnelle par définition. Leur besoin d'amour trouve ainsi son accomplissement dans la reproduction incessante d'un même sentiment de manque, que la femme cherche constamment à revivre et à ressasser. La tendresse et la sollicitude dont elle couvre les objets de son amour ne sont ainsi rien d'autre que les prolongements extérieurs d'un état intérieur, à savoir le sentiment de soi en tant qu'être aimant et ayant besoin de l'amour des autres. Tourné vers soi plutôt que vers l'autre, incapable de se projeter réellement vers le monde extérieur et, à plus forte raison, vers un objet déterminé, l'amour féminin tiendrait donc du solipsisme : les soins mêmes que la femme cherche à prodiguer à ses proches se ramènent en fin de compte à des éléments d'un comportement autoérotique, tourné vers une activité essentielle et foncièrement autosatisfaisante de la femme, à savoir la contemplation de sa propre intériorité, la jouissance de son for intérieur :

L'amour féminin, essence de la femme féminine, est par nature passif-narcissique. Si cet amour n'est pas pathologiquement déformé, il peut être comparé à un feu qui irradie la chaleur. On se sent obligé de s'approcher d'un tel feu, parfois même de l'exciter ; mais il émet toutes sortes de radiations dans toutes sortes de directions, et la valeur de son accomplissement « passif » n'est pas inférieure à celle de l'amour le plus « actif ».¹³⁶⁶

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que la figure de Jeanne de Vietinghoff, image d'un idéal féminin inatteignable et inégalable qui hante l'ensemble des textes autobiographiques de Marguerite Yourcenar, soit précisément taillée sur ce modèle de la féminité aimante : c'est d'ailleurs bien parce qu'il découvre en elle l'essence de la « femme féminine » que le père de la narratrice fait d'elle son seul vrai amour, Jeanne l'incomparable, l'inoubliable, l'unique parmi la foule indistincte des amantes de passage, qui ne jouent pour leur part guère plus qu'un rôle de simples figurantes dans l'enfance de l'écrivain :

Ce soir-là, un peu penché vers elle à leur table dans la salle à manger de l'Hôtel de Paris, il se dit que ce doux feu qui semble continuellement couvrir en elle n'est autre que la perpétuelle présence de l'amour. Amour pour Egon, lui, qui si souvent s'est posé et reposé la question, n'en doute plus. Amour pour ses deux fils, mêlé au sentiment très fort de leur dignité à eux, celle des hommes qu'ils seront un jour. Amour pour [le récit de Marguerite Yourcenar se poursuit par une longue énumération des objets de l'inépuisable amour féminin de Jeanne – A.K.].¹³⁶⁷

Or la barre est placée ici très haut, à la mesure des exigences qui attendent celles qui voudraient accomplir pleinement, jusque dans ses moindres tenants et ses aboutissants, leur nature d'être-femme, et incarner celle-ci dans sa forme la plus pure, celle d'un abandon affectueux prêt à tout accepter de la part des objets de son amour tout-puissant : au féminin, l'accomplissement de soi consiste ainsi en un dévouement inconditionnel aux êtres aimés. C'est la voie de la perfection joyeuse et sereine des martyrs. Toutefois, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'oblativité de l'amour féminin n'en fait pas pour autant un véritable sacrifice, puisqu'en réalité ce ne sont nullement les intérêts, les désirs ou

¹³⁶⁶ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.166-167.

¹³⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité...*, *op.cit.*, p.153.

les goûts des autres que la femme cherche à combler, mais un besoin intérieur : ce n'est pas en effet aux autres, mais à son propre amour, à cette essence narcissique de son être, que sert l'abandon de soi de la femme (et le verbe « servir » doit s'entendre ici à double sens, au sens profane, qui relève du registre de l'utilité, mais aussi dans un sens plus religieux, ou sacré, celui de « rendre un culte »). Le moi de la « femme féminine » n'émerge donc que dans l'oubli de soi au profit de l'autre :

Ce qui relie tous [I]es types [féminins], c'est l'aptitude à s'identifier à l'homme de la façon la plus favorable au bonheur des deux partenaires. La condition narcissique préalable à cette identification consiste en une affinité psychologique, en une ressemblance des Moi. C'est à la femme qu'échoit la plus grande part du travail d'adaptation : elle abandonne l'initiative à l'homme et renonce à son originalité propre, faisant l'expérience d'elle-même à travers l'identification. Certaines de ces femmes ont besoin de surestimer leurs objets et la manière narcissique dont elles rendent l'homme heureux peut s'exprimer en cette formule : « Il est merveilleux et je suis une partie de lui. »¹³⁶⁸

Ainsi, pour la femme, le secret du bonheur est-il fort simple : il consiste en rien de moins que la disparition/dissolution du soi dans l'être aimé. Le moi doit se fondre en l'autre, et cette coïncidence parfaite des frontières est nécessaire pour accéder à cet absolu du bonheur féminin qui transporte la femme au-delà de la réalité contingente pour en faire précisément cet être *sublime* (parce que sublimé par le dévouement amoureux), tour à tour, selon les dispositions du moment ou les périodes de sa vie, sylphide enchanteresse ou bonne fée du foyer familial. Ces traits « proprement féminins » éclairent le mystère de Jeanne, comblée et paisiblement heureuse dans son amour envers Egon, en dépit de toutes les souffrances que lui valent les aventures extraconjugales de son mari :

Elle n'imaginait pas Egon dans sa petite chambre, si grande quand il s'était agi d'y voir une aire de bonheur, ni Egon à sa table de travail, traçant sur la portée une blanche ou une noire, ou lisant, les sourcils un peu froncés, un livre qu'à cette époque ils aimaient, peut-être Angélus Silesius ou un traité de Schopenhauer. Elle était lui. Elle était ses mains sur ce cahier ou sur ce livre. Elle s'étonnait, en percevant son reflet dans la vitre, de n'avoir pas les cheveux blonds. Elle le voulait libre, sans aucune contrainte, et il le savait. Elle l'accompagnait, invisible parce qu'intérieure à lui, le soir, le long d'un quai de l'Elbe, à la recherche d'on ne sait quelle rencontre, dont elle a décidé d'avance de ne pas souffrir. Soudain, une joie infinie l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, plénitude d'être et de n'être plus. Son cerveau évaluait froidement ce don qui ne lui semblait pas dû, et qu'elle définissait tantôt comme un miracle, tantôt comme le passage d'un seuil, tantôt comme une fusion en un tout androgyne.¹³⁶⁹

Rien ne saurait mieux glorifier la femme, par conséquent, que sa capacité à se mettre au service d'une force impersonnelle, celle de l'éternel amour : son effacement en faveur de l'autre, le sacrifice de ses ambitions personnelles à la perpétuation, au perfectionnement et au bien-être du genre humain, toutes ces vertus l'élèvent à la hauteur des plus grands exploits masculins, et constituent la matière d'une forme de grandeur proprement féminine. C'est là, et nulle part ailleurs, nous dit l'opinion générale, qu'il faut chercher la seule véritable perfection de la femme : c'est pourquoi cette grandeur de la femme, dans son rôle traditionnel, sera toujours jalouée par ces insolentes arrivistes qui tentent d'égaliser les prouesses masculines, de s'élever sur un terrain qui n'est pas le leur. Aussi voit-on précisément celles parmi les « princesses de science » de Colette Yver qui réussissent le mieux dans

¹³⁶⁸ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.167-168.

¹³⁶⁹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité...*, *op.cit.*, p.109-110.

les domaines « masculins » ressentir un vague sentiment d'infériorité, voire une culpabilité diffuse et un peu envieuse, à l'égard de cette image d'une féminité sans faille « de ces femmes par qui un homme se laisse guider sans honte, aimantes et dévouées jusqu'à l'immolation absolue, et dont la conscience lumineuse et pure s'élève comme une flamme, à mesure qu'elles semblent s'anéantir dans le dévouement et dans l'amour. »¹³⁷⁰

➤ *... ou la servitude amoureuse*

Or, *suivre sa nature* féminine n'est pas pour la femme une entreprise si évidente, et cela ne lui vient pas si aisément si elle reste livrée à elle-même : parce que la femme est faible par nature, elle a besoin, pour s'accomplir et réaliser les promesses de sa féminité, d'un guide, ce qui l'amène à rechercher une autorité intellectuelle et morale, extérieure à elle-même, *qu'elle puisse suivre* en tout, jusqu'à la soumission. Aussi n'est-il pas rare que l'identification à la personne aimée dégénère chez la femme en une sorte de servitude amoureuse : le cas est même si fréquent qu'un Richard von Krafft-Ebing ressent le besoin impérieux d'enrichir le lexique psychiatrique d'une nouvelle notion, celle de sujétion sexuelle, pour désigner cette propension de la femme à abdiquer en totalité son autonomie personnelle au profit de la personne aimée, à lui déléguer toute autorité pour se faire l'objet passif de la satisfaction de l'autre : c'est bien la propension qui selon lui caractérise, sinon définit, la nature de la femme.¹³⁷¹ Il n'est guère plus surprenant que cette notion, qui répond à des perceptions si profondément ancrées, soit aussitôt reprise par Freud. Le père fondateur de la psychanalyse lui applique d'ailleurs une explication qui a toutes les apparences de la rationalité, et qui éclaire à ses yeux la raison d'être de cette inclination perçue comme essentiellement féminine :

Celui qui a satisfait l'aspiration amoureuse longuement et laborieusement retenue de la vierge, dépassant ainsi les résistances qu'ont ancrées en elle les influences du milieu et de l'éducation, noue avec elle un rapport durable auquel personne d'autre n'a plus accès. Cette expérience plonge la femme dans un état de sujétion garantissant que l'on pourra continuer à la posséder sans avoir à faire face à la moindre perturbation, et qui la rend capable de résister à de nouvelles impressions et aux tentations extérieures.¹³⁷²

Il est important de préciser que même pour les esprits les plus éclairés du temps un tel rapport à l'amour est exclusivement perçu comme spécifique au psychisme des femmes, le propre du caractère masculin étant, au contraire, de conserver son libre arbitre jusque dans les expériences émotives les plus fortes, y compris dans les plus emportées de ses passions ou de ses fougues amoureuses :

L'homme a la faculté de se comporter à l'égard de la sexualité de manière autonome ; il peut, lorsqu'il se trouve aux prises avec celle-ci, lui imposer des bornes ou au contraire lui octroyer une place plus grande, la refuser ou l'accepter : les possibilités de faire de soi un saint ou un Don Juan sont également présentes en lui ; il a la liberté de choisir l'une ou l'autre. Pour exprimer cela grossièrement, l'homme a le pénis, mais le vagin possède la femme.¹³⁷³

¹³⁷⁰ Colette Yver, *Princesses de science*, op.cit., p.76-77.

¹³⁷¹ Voir à ce sujet : Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathologie de la vie sexuelle, I : Les formes du masochisme suivi de Le passivisme* / Préface et notes d'André Béjin, Paris, Editions Payot et Rivages, 2010.

¹³⁷² Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » dans Sigmund Freud, *Psychologie de la vie amoureuse* / Préface de Robert Neuburger, Paris, Payot, 2010 (1918 pour l'édition allemande originale de l'article en question), p.74.

¹³⁷³ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, op.cit., p.90.

Parmi les conséquences majeures de ce mode de fonctionnement psychique propre à la femme, il faut relever, au premier plan, la perte de tout réflexe d'auto-protection : l'abandon des mécanismes visant à préserver le « moi » est en effet la condition *sine qua non* de la fusion entre soi-même et l'autre indispensable aux femmes. La confusion des frontières qui s'interposent d'ordinaire entre l'identité et l'altérité et partant l'affaiblissement de cet égoïsme fondamental de l'homme qui est à la base de la préservation de soi (de « soi ») fait de la femme la proie de dispositions masochistes : ainsi, quelle que soit la nature du contact avec la personne aimée, il sera toujours appréhendé par le psychisme féminin comme gratifiant et désirable. Chez la femme en effet, le désir de s'approcher au plus près de l'être aimé prime absolument sur toute considération du plaisir ou de l'intérêt qu'elle tire *réellement* de ces rapports. Le principe de plaisir, tout comme les critères d'intérêt ou de gratification concrète, cessent ainsi d'être les mobiles principaux de son comportement : dans la mesure où n'importe quel type de contact est préféré à l'absence des rapports (cette dernière étant ressentie, dans la douleur, comme une séparation, une incomplétude, parfois même comme une infirmité, un handicap personnel), la femme, réduite à une position d'esclave à la merci de l'objet de son affection addictive, devient entièrement dépendante de cet autre qui toujours lui manque :

En somme, la fillette abandonne son agressivité en partie à cause de sa faiblesse, en partie à cause des tabous du monde environnant, et surtout à cause du cadeau d'amour qu'on lui donne en compensation. Nous rencontrons ici un processus évolutif qui joue sans cesse chez la femme ; l'activité devient passivité, et l'agressivité est abandonnée pour le plaisir d'être aimée. Après ce renoncement, les forces agressives qui ne sont pas activement dépensées doivent trouver une issue, et elles le font en dotant l'état passif d'« être aimée » d'un caractère masochiste.¹³⁷⁴

Aucune issue à cette impasse : toute insurrection, toute rébellion de la femme contre son sort est vaine, puisque même lorsque ses manifestations extérieures semblent strictement identiques, la révolte ne relève pas, dans la psyché de la femme et de l'homme, de la même économie libidinale. En effet, tandis que l'homme, dans sa quête d'excellence, est capable de s'élever, de se dépasser ou de se surpasser pour donner issue à ses pulsions agressives vis-à-vis de ce qui fait obstacle à ses besoins ou à ses plaisirs (qu'il s'agisse d'un rival, de la loi ou de l'ordre social), la femme quant à elle ne s'insurge que pour s'identifier à ceux qui souffrent, se solidariser avec eux et partager leur souffrance (c'est-à-dire accepter de l'endurer *de son plein gré*) : c'est de cette pulsion de solidarité que découle l'engagement féminin pour la « cause » des pauvres, des handicapés, des émigrants, des peuples colonisés,... Ce que la femme y cherche à son insu n'est donc rien d'autre que la soumission, l'humiliation et la douleur liées à la satisfaction de son désir de souffrir de la main de son maître ou de son bien aimé (ces deux fonctions se confondant largement à ses yeux dans un élan de masochisme).

➤ *La protestation virile*

Il faut cependant signaler qu'il reste toujours possible pour la femme d'adopter une attitude masculine : connue sous le nom de « protestation virile », cette déformation de l'aperception et du

¹³⁷⁴ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.217.

comportement féminins est considérée comme bien plus dangereuse que le consentement masochiste à la souffrance. En effet, la pensée dominante de l'époque reste persuadée que la révolte revendicative (sinon vindicative) qui permet de transformer les pulsions internes en une action tournée vers l'extérieur ne saurait aller sans une modification drastique du code psychique originel de la femme, de son prétendu prototype, pour reprendre les termes d'Alfred Adler, auteur et premier théoricien du concept de protestation virile. Or ce sont précisément les dispositions innées de la femme qui l'inclinent à l'endurance et au masochisme:

[...] si nous le trouvons très important chez un homme, nous pouvons à bon droit le rattacher à son sentiment de culpabilité, et le comprendre comme un masochisme moral. Au contraire le masochisme féminin est intégré dans la personnalité de la femme, il est assimilable et peut être définitivement sublimé de telle sorte qu'il ne s'individualise qu'à peine. Ce n'est que s'il atteint une excessive intensité qu'il peut entrer en conflit avec le reste de la personnalité féminine, et constituer alors un phénomène pathologique.¹³⁷⁵

De fait, la femme est « naturellement » disposée à la souplesse et aux facultés d'adaptation, qualités qu'elle apporte avec elle dans la vie sociale, et grâce auxquelles elle contribue à l'équilibre des forces rivales qui traversent la société dans son ensemble, et partant à son apaisement. C'est pourquoi la protestation « virile » de la femme en vue de changements concrets et réels ébranle dans ses fondements mêmes, non seulement la structure psychique individuelle, mais toute l'organisation sociale : tout changement apporté aux matrices fondamentales qui structurent la vie humaine porte la menace d'un retour au chaos primitif de la bataille des égos, de la rivalité universelle et de la guerre de chacun contre tous :

Ce qui est dangereux pour elles, c'est ne pas trouver de satisfaction dans leur rôle féminin et d'essayer d'adopter les défauts masculins. Cette dangereuse tendance apparaît à l'adolescence et c'est à ce moment que s'empoisonne le *prototype*. L'esprit encore immature de la fille devient jaloux des privilèges des hommes. Sa réaction, c'est de les imiter et cette réaction prend les allures d'un *complexe de supériorité* qui est une déviation du cours normal de développement. [...] Celui qui croit à des relations entre les sexes fondées sur principe d'égalité ne devrait rien faire qui puisse encourager cette *protestation masculine* de la part des femmes. L'égalité entre les sexes cadre avec le schéma naturel de la vie, alors que la *protestation masculine* est une révolte contre la réalité et a plutôt les caractéristiques d'un complexe de *supériorité*.¹³⁷⁶

A l'évidence, une conclusion semble ici s'imposer : l'abandon masochiste de la femme, qui se perd et s'oublie dans la sujétion à l'autre, est préférable sous tous rapports à la remise en question de *statu quo* et à la protestation virile. En effet, même résignée jusqu'à s'anéantir complètement dans l'autre, la femme féminine conserve dans cet abandon sa propre identité, sa qualité de femme, contrairement à la militante masculinisée qui perd l'intégrité de sa nature féminine et des traits de caractère propres à la femme, sans pour autant pallier cette perte par l'acquisition de véritables qualités masculines, comme la droiture, l'autonomie, ou encore l'indépendance vis-à-vis des autres, considérés par l'homme comme simples *objets* de son désir :

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p.241.

¹³⁷⁶ Alfred Adler, *La Psychologie de la vie* / Introduction, commentaires et annexe de Régis Viguier, Paris, l'Harmattan, 2006 (édition originale 1929), p.116.

Nous avons vu que même les sublimations actives les plus réussies de la femme ne semblent pas la libérer avec certitude des pulsions masochistes. Nous avons parlé du type actif-masculin, chez qui de fortes tendances masochistes sont refoulées ou scindées. En somme, il semble que la manière féminine de sublimer les pulsions masochistes soit plus efficace que la manière active. La « femme féminine » que nous avons décrite dans un précédent chapitre nous confirme dans cette opinion. La femme féminine est évidemment beaucoup mieux armée pour contrôler son masochisme féminin que ne l'est celle de type actif.¹³⁷⁷

C'est pourquoi, face à l'idée que l'asservissement et le sacrifice de soi constituent des jalons incontournables dans la vie de toute femme amoureuse, les femmes-autobiographes choisissent de faire du récit de leurs attachements sentimentaux ou de leurs affaires de cœur une démonstration d'indépendance et d'autonomie personnelle. Dans les textes des écrivains-femmes, la peinture de la vie affective est donc gouvernée par la volonté de réfuter l'image de la femme soumise, assujettie, et otage d'un cœur trop sensible. Le contexte de ces récits est donc d'emblée polémique : il s'agit, dans un dialogue implicite avec l'esprit du temps et l'opinion commune, d'apporter un démenti cinglant, une répartie bien sentie à l'image de la femme telle qu'elle est figée dans le regard d'autrui. Ce qui est bien sûr en cause ici, ce n'est pas tant l'image de la féminité en général que la vision que les autres peuvent avoir du « moi » de l'écrivain-femme. Aussi dans les épisodes amoureux ce souci de ne pas se laisser enfermer dans le regard des autres se marque-t-il d'emblée, dès le tout commencement du récit, par une construction négative, dénotant la prise de distance, l'insurrection, le refus : « Il n'y a de fusion complète avec une personne, ce sont des histoires qu'on raconte dans les romans – chacun sait que l'intimité la plus grande est traversée à tout instant par ces éclairs silencieux de froide lucidité, d'isolement... ».¹³⁷⁸

Cependant, s'il paraît si facile, si logique et si cohérent pour les femmes-écrivains d'entrer ainsi dans le vif du sujet par le biais d'une objection aux notions prédominantes, c'est bien qu'au fond l'idée même qu'elles entendent réfuter reste toujours présente de façon implicite, et constitue l'arrière-plan discret de leurs dénégations. On pourrait formuler ceci d'une façon encore plus radicale : une contestation aussi vive trahit précisément la persistance et la permanence de l'opinion adverse, qui semble bien garder toute sa vigueur dans l'inconscient de nos auteurs, où elle continue visiblement de figurer en bonne place comme un danger bien réel, lourd de conséquences délétères et d'effets destructeurs. C'est pourquoi, à côté de la polémique ouverte avec l'esprit du temps, un second type de dialogue se fait jour dans les autobiographies des auteurs-femmes : il s'agit cette fois de dialogues intérieurs, de soi à soi, sinon d'examens de conscience en bonne et due forme. La femme-autobiographe, en effet, n'a de cesse de s'observer elle-même, en sorte qu'il lui incombe, face à chaque situation nouvelle de sa vie, de se mettre à l'épreuve, de s'interroger pour s'entendre répondre fièrement : « Sous son influence et pour lui complaire, ne me laisserais-je pas entraîner à sacrifier tout ce qui faisait « ma valeur » ? Je me révoltais contre cette mutilation. Voilà pourquoi pendant tout cet hiver mon amour pour Jacques fut si douloureux. »¹³⁷⁹

¹³⁷⁷ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.217.

¹³⁷⁸ Nathalie Sarraute, *Planétarium, op.cit.*, p.64.

¹³⁷⁹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée, op.cit.*, p.303.

Or la peur de devoir échanger son accomplissement personnel contre l'amour d'un homme prend chez les femmes-écrivains une telle ampleur que l'introspection seule ne suffit plus à apaiser leur sourde angoisse d'avoir malgré tout succombé par le passé à cette faiblesse propre aux femmes : cette crainte est en effet si réelle, et si fortement ancrée dans l'esprit de l'autobiographe-femme, qu'elle pousse celle-ci à en multiplier compulsivement et presque rituellement les conjurations : « M'enfermer dans les limites d'un autre ! Horreur de cet amour qui m'enchaîne, qui ne me laisse pas libre. » « Désir de briser ce lien, d'oublier, de commencer une autre vie... » « Pas encore, je ne veux pas encore ce sacrifice de tout moi-même. »¹³⁸⁰ Par ailleurs, la femme-écrivain ne manque jamais de faire ressortir le courage qu'il lui faut pour ne pas succomber au désir du contentement amoureux, et la force de sa résolution de ne pas céder à la facilité du repli sur l'affect, à travers le récit de véritables scènes de tentation où son amant lui fait miroiter les avantages qu'elle pourrait retirer de la sujétion amoureuse (mais qu'elle s'empresse évidemment de rejeter) : « Il ajouta, un peu plus tard : « Il faut avoir l'humilité de reconnaître qu'on ne peut pas s'en tirer seul ; c'est plus facile de vivre pour quelqu'un d'autre. » Il me sourit : « La solution, c'est de faire de l'égoïsme à deux. »¹³⁸¹ Ici, l'inversion des rôles traditionnels, l'homme faisant cette fois de l'amour son refuge, son *petit monde*, tandis que la femme s'élançait au dehors d'elle-même pour mettre à l'épreuve du *grand monde* ses talents et ses forces, ne fait que souligner le caractère singulier du choix de l'autobiographe.

D'une manière très appuyée, sinon ostentatoire, les récits de soi des femmes-écrivains poussent à l'extrême le refus de reconnaître la force des liens affectifs. Ainsi voit-on Marguerite Yourcenar prendre ses distances à l'égard de son unique véritable amour masculin, à savoir la figure de son père, Michel de Crayencour, qui est au fond le personnage central, le seul véritable protagoniste de la soi-disant autobiographie de la femme de lettres : « Et la mort de mon père, évidemment, a été, à la fois, un immense chagrin et, soyons tout à fait sincère, comme je l'ai été pour ma mère, une libération. »¹³⁸² Et l'on retrouve dans le cas du tandem Beauvoir-Sartre une situation tout à fait similaire : l'autobiographe nous invite en effet à voir dans leur relation bien plus une forme de fraternité, ou plutôt de connivence, un compagnonnage de route fondé sur les affinités électives qu'une passion purement affective sur laquelle la raison de la femme-écrivain n'a aucune prise, aucun contrôle :

Aujourd'hui, en revanche, je m'irrite quand des tiers approuvent ou blâment les rapports que nous avons construits sans tenir compte de la particularité qui les explique et les justifie : ces signes jumeaux, sur nos fronts.

Un seul projet nous animait : tout embrasser, et témoigner de tout ; il nous commandait de suivre, à l'occasion, des chemins divergents, sans nous dérober l'un à l'autre la moindre de nos trouvailles ; ensemble, nous nous pliions à ses exigences, si bien qu'au moment même où nous nous divisions, nos volontés se confondaient. C'est ce qui nous liait qui nous déliait ; et par ce déliement nous nous retrouvions liés au plus profond de nous.¹³⁸³

¹³⁸⁰ *Ibid.*, p.322.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p.321-322.

¹³⁸² Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.142.

¹³⁸³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.34.

De même, dans les pages qu'elle consacre à son mari, Nathalie Sarraute ne laisse pas d'insister sur la richesse des échanges intellectuels au sein du couple, véritable fondement de leur union. Etrangement, les sentiments et, à plus forte raison, le désir charnel ou les détails de l'intimité familiale sont systématiquement laissés de côté, et ne sont jamais intégrés, même de façon allusive, au portrait de Raymond Sarraute. Or si les textes des femmes-autobiographes laissent à ce point transparaître une volonté appuyée d'éviter toute représentation de leur vie sentimentale, c'est que, pensent-elles, la peinture des passions amoureuses se conjugue fort mal, tout au moins chez la femme, avec l'idée d'intelligence et de talent. A ce sujet, il convient de rappeler ici une phrase tout à fait emblématique, qui vient couronner la scène où les protagonistes du célèbre roman autobiographique de Marguerite Audoux se déclarent leur amour. En guise de réponse aux tentatives de l'héroïne de lui expliquer son « étrange » engouement pour la lecture, son bien-aimé ne laisse en effet échapper qu'une courte phrase, mais fort révélatrice : « Il ne se moqua pas ; il passa seulement un doigt sur mon front, en disant : « Il faut beaucoup d'amour pour guérir ça ! » ». ¹³⁸⁴

Les écrits de soi des auteurs féminins manifestent ainsi un souci constant de souligner la liberté des rapports dans le couple, ainsi que l'indépendance psychologique absolue de la femme vis-à-vis de son partenaire. Chez Simone de Beauvoir, cette préoccupation devient paradoxalement d'autant plus présente et appuyée que l'auteur, dans son attitude envers Sartre, reproduit en fait fidèlement le schéma traditionnel des relations au sein du couple. Dans la vision beauvoirienne des rapports amoureux, en effet, l'homme demeure toujours chargé d'éduquer, de guider et de protéger la femme, prenant ainsi le relais du père qui la lui confie au moment du mariage. Tous les hommes qui font la cour à Simone de Beauvoir se voient ainsi confrontés à ses hautes exigences en termes de supériorité intellectuelle, spirituelle et morale : l'écrivain attend d'eux qu'ils soient meilleurs qu'elles, ou plus accomplis sur tous les plans, et le choix de ses partenaires est largement déterminé, en fin de compte, par leur capacité à satisfaire cette attente. Cela ne va pas sans poser à la femme-écrivain quelques difficultés, qui tiennent moins d'ailleurs au caractère en soi problématique de la persistance d'un modèle patriarcal des rapports au sein du couple, qu'à la complexité que représente pour l'auteur le fait de devoir intégrer cette conception archaïque dans la vision qu'elle s'attache à donner de son propre passé : tout le discours autobiographique de la femme-écrivain visant très consciemment à mettre en avant l'autonomie, sinon l'autarcie, du sujet écrivain, Simone de Beauvoir ne peut par conséquent que craindre l'impact que cet aveu d'un certain passéisme dans sa vision des relations entre les sexes pourrait avoir sur cette image de soi patiemment élaborée. Ce jeu de miroir entre des conceptions largement inconciliables de l'autonomie personnelle et des rapports de couple entraîne inmanquablement une certaine confusion, qui se donne clairement à entendre dans le discours contradictoire que tient à ce sujet Simone de Beauvoir : « Pour qu'un homme soit mon égal, il fallait

¹³⁸⁴ Marguerite Audoux, *Marie-Claire*, op.cit., p.175.

qu'il se montre un peu supérieur, puisque dans son ensemble la caste féminine était au départ désavantagée. »¹³⁸⁵ Les évidentes incohérences d'une telle argumentation contraignent l'autobiographe à faire appel aux ressources de la rhétorique et à déployer une casuistique vertigineuse pour masquer les contradictions logiques qui sous-tendent sa position : « Membre d'une espèce privilégiée, bénéficiant au départ d'une avance considérable, si dans l'absolu un homme ne valait pas plus que moi, je jugerais que, relativement, il valait moins : pour le reconnaître comme mon égal, il fallait qu'il me dépassât. »¹³⁸⁶

Mal à l'aise face à cette contradiction logique, source d'un certain embarras conceptuel, Simone de Beauvoir relève toutefois le défi de s'en expliquer ouvertement, ce qu'elle fera effectivement dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* : pas moins de deux pages y seront ainsi consacrées à une longue digression à travers laquelle l'écrivain s'attache à rendre compte ses motivations :

[...] je pensais à moi du dedans, comme quelqu'un en train de se faire, et j'avais l'ambition progresser à l'infini ; l'élu, je le voyais du dehors comme une personne achevée ; pour qu'il demeurât toujours à ma hauteur, je lui garantissais dès le départ des perfections qui pour moi n'existaient encore qu'en espoir ; il était d'emblée le modèle de ce que je voulais devenir donc il l'emportait sur moi. Je prenais soin d'ailleurs de ne pas mettre trop de distance entre nous. Je n'aurais pas accepté que sa pensée, ses travaux me fussent impénétrables : alors j'aurais souffert de mes insuffisances ; il fallait que l'amour me justifîât sans me borner. L'image que j'évoquais, c'était celle d'une escalade où mon partenaire, un peu plus agile et robuste que moi, m'aiderait à me hisser de palier en palier. J'étais plus âpre que généreuse, je désirais recevoir et non donner ; s'il m'avait fallu remorquer un traînard, je me serais consumée d'impatience. En ce cas, le célibat était bien préférable au mariage. La vie commune devait favoriser et non contrecarrer mon entreprise fondamentale : m'approprier le monde. Ni inférieur, ni différent, ni outrageusement supérieur, l'homme prédestiné me garantirait mon existence sans lui ôter sa souveraineté.¹³⁸⁷

Deux éléments sautent immédiatement aux yeux à la lecture de ces pages. Il faut tout d'abord y voir une tentative insistante de présenter la fidélité au modèle familial traditionnel, inhérente à la vision de l'autobiographe, comme un choix conscient, délibéré, pleinement réfléchi, que l'auteur fait en toute connaissance de cause. Le second trait saillant est le caractère de rationalisme appuyé que l'écrivain cherche à conférer à sa position. En effet, l'exigence d'une supériorité intellectuelle de la personne aimée nous est ici présentée comme le résultat d'une stratégie axée sur l'efficacité : l'écrivain met en avant ses calculs tout à fait pragmatiques en vue de réaliser ses objectifs personnels de la façon la plus rapide et la plus complète possible, la supériorité qu'elle attend de l'être aimé lui servant ainsi d'échelle dans sa quête de l'accomplissement de soi. S'il faut en croire le discours autobiographique de Simone de Beauvoir, la femme-écrivain *décide* de devenir amoureuse. Qui plus est, elle s'attache à prouver à ses lecteurs que sa décision, loin d'être prise à la légère et sous l'emprise des sentiments, procède d'un examen méticuleux de ses propres intérêts.

Or si Simone de Beauvoir met à ce point l'accent sur les fondements rationnels des relations avec ses amants, leitmotiv insistant de son récit de soi, c'est que son statut même de sujet s'y trouve mis en jeu. En effet, revendiquer ainsi le caractère conscient et réfléchi de l'ensemble de ses actes, y compris ses

¹³⁸⁵ *Les Ecrivains en personne* / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal, *op.cit.*, p.42.

¹³⁸⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.202.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p.202-203.

choix amoureux, revient pour la femme-écrivain à apporter des preuves concrètes, à travers la démonstration du caractère raisonnable de sa conduite, de son aptitude à ne pas se laisser entraîner par les passions et les humeurs, de sa capacité à disposer pleinement de soi-même et à agir guidée par le bon sens (qui, on le sait, se confond bien souvent avec le sens commun). Ce n'est donc qu'après avoir établi au préalable la maîtrise de soi dont jouit le sujet-femme que celui-ci peut prétendre accéder à la plénitude des capacités et des droits acquis de naissance à l'homme de jugement :

Or je peux éluder ce choix : nous avons dit qu'il serait contradictoire de se vouloir délibérément non libre ; mais on peut ne pas se vouloir libre : dans la paresse, l'étourderie, le caprice, la lâcheté, l'impatience, on conteste le sens du projet au moment même où on le définit ; alors la spontanéité du sujet n'est qu'une vaine palpitation vivante, son mouvement vers l'objet, une fuite, et lui-même, une absence. Pour convertir cette absence en présence, ma fuite en volonté, il faut que j'assume positivement mon projet ; il ne s'agit pas de me replier sur le mouvement tout intérieur et d'ailleurs abstrait d'une spontanéité donnée, mais d'adhérer au mouvement concret et singulier par lequel cette spontanéité se définit en se jetant vers une fin ; c'est à travers cette fin qu'elle pose que ma spontanéité se confirme en se réfléchissant sur elle-même. Alors, d'un seul mouvement, ma volonté, fondant le contenu de l'acte, se légitime par lui. [...] Pour éviter l'angoisse de ce choix permanent, on peut tenter de fuir dans l'objet même, d'y englober sa propre présence ; dans la servitude du sérieux, la spontanéité originelle s'efforce de se renier ; elle s'efforce vainement et cependant elle échoue alors à s'accomplir comme liberté morale.¹³⁸⁸

Plutôt que de trouver la justification de son existence dans son entière identification aux êtres aimés (comme le commandait l'idéal de la féminité traditionnelle), la femme-écrivain cherche donc, non sans se heurter à quelques paradoxes, à se définir en tant que sujet kantien tirant de soi-même toute connaissance du monde et la mesure de toute chose. Le mode de subjectivité que revendiquent ainsi les écrivains-femmes est celui d'un sujet omnipotent par sa capacité à instituer soi-même son *monde de vie* (le *Lebenswelt* husserlien¹³⁸⁹) en conférant à ce dernier ses contours et sa forme par des choix délibérés et pleinement assumés. C'est donc un renversement radical de la perspective qui est ici mis en œuvre : la femme-écrivain est désormais un sujet démiurgique, qui a plein pouvoir pour fonder la réalité extérieure en choisissant de reconnaître celle-ci à sa guise ou de lui refuser au contraire toute légitimation :

C'est seulement par mon libre mouvement vers mon être que je peux confirmer dans leur être ceux de qui j'attends un fondement nécessaire de mon être. Pour que les hommes puissent me donner une place dans le monde, il faut d'abord que je fasse surgir autour de moi un monde où les hommes aient leur place : il faut aimer, vouloir, faire. C'est mon action elle-même qui doit définir le public auquel je la propose [...]¹³⁹⁰

C'est ainsi que, derrière la façade d'une narration factuelle mêlant volontiers témoignage véridique et fabulation, le récit de soi des femmes-écrivains ne cesse pas de mener à bien, en sourdine, cet autre travail essentiel, qui vise à façonner l'image de soi de l'autobiographe-femme, à la (re)configurer au regard de la tradition culturelle et littéraire afin de lui permettre de se (re)positionner différemment dans le discours public et dans l'imaginaire collectif de l'époque.

¹³⁸⁸ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.37-38.

¹³⁸⁹ Pour la définition de cette notion voir : Edmund Husserl, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* / Traduction et commentaires de Nathalie Depraz, Paris, Hatier, 1992 (édition originale allemande 1935).

¹³⁹⁰ Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, op.cit., p.370.

c) Le corps de la femme

Matière définie et structurée sexuellement, le corps constitue l'horizon et la destinée de la femme. En effet, dans cette première moitié du XX^e siècle, l'on croit encore fermement que ce sont les particularités de la constitution physiologique des femmes qui déterminent en large part la dimension de réceptivité, sinon de passivité, qui s'attache à leur psychologie et qui partant rend raison de leur position (ou positionnement) spécifique dans le monde :

Pour autant qu'il s'agisse des manifestations directes de la sexualité, on voit nettement jouer, sur le plan organique, le principe de ce qu'on peut appeler la division du travail ; c'est-à-dire que l'activité est la part de l'homme, la passivité celle de la femme. Ici encore, nous voulons y insister, passivité ne signifie pas apathie ou manque d'énergie sexuelle. Cette énergie peut être même quantitativement très grande ; dans ce cas elle se manifeste par l'intensité de l'aptitude « passive-réceptive ».¹³⁹¹

Ainsi est-ce, pense-t-on alors, le corps même de la femme qui la voue à manifester une attitude passive-réceptive vis-à-vis de la réalité qui l'entoure : sa sensibilité relève en effet d'une forme d'impressionnabilité, au sens le plus littéral, concret et quasiment physique du terme. Le psychisme féminin est ainsi figuré comme une surface vierge sur laquelle chaque objet croisé au gré des circonstances ne manque pas de laisser son impression ou son empreinte. Couverte de ces traces, la conscience de la femme ne représente rien d'autre qu'une sorte d'enregistrement non sélectif d'un flot continu d'images vues, d'idées lues ou entendues (et donc de seconde main), d'expériences traversées au cours de l'existence. Le for intérieur de la femme est ainsi perçu, en quelque sorte, comme une pellicule photographique impressionnée par l'ensemble, quelque peu chaotique d'ailleurs, de son vécu. Une telle conviction transparait clairement dans les essais analytiques de Jung, pour qui même l'inconscient de la femme ne possède rien en propre, et ne fait qu'assembler des fragments empruntés à autrui (et en l'occurrence, bien évidemment au versant masculin de l'espèce) :

Chez la femme, ce qui provient de l'inconscient, est une sorte *d'opinion* qui modifie, après coup seulement, son humeur. Ces opinions prétendent avoir la valeur de vérités et se maintiennent d'autant plus longtemps et plus solidement qu'elles sont moins soumises à une critique consciente. Elles sont quelque peu voilées, comme les humeurs et les sentiments de l'homme ; à l'occasion même, elles sont tout à fait inconscientes ; aussi n'en reconnaît-on pas le caractère particulier. Car elles sont collectives et de sexe opposé - comme si c'était un homme, le père, par exemple, qui les avait pensées.¹³⁹²

Or l'aptitude des femmes à se laisser marquer par les empreintes du vécu ne procède pas uniquement de leur suggestibilité, et de la soumission aux idées reçues qui en découle, mais s'explique également par la nature très particulière des rapports qu'elles entretiennent avec les objets de la vie quotidienne. En effet, la nature réceptive de leurs mécanismes psychiques met les femmes au contact direct de la matière. Aussi croit-on que l'ensemble de leurs attitudes et de leurs comportements, si divers soient-ils, tirent leur source de cette matérialité de leur perception :

C'est leur grande force de ne jamais s'arrêter, de ne jamais rêvasser, bâtir des châteaux en Espagne... les choses autour d'elles, les gens, la vie ne leur permettent pas de chômer, ne leur permettent pas de perdre un instant, elles ont toujours le nez sur les objets, elles ne lèvent

¹³⁹¹ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.241.

¹³⁹² Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.280-281.

jamais la tête, ce n'est pas leur affaire... la Mort, ce n'est pas tout ça... l'Éternité... les divagations, les vagues aspirations, les grandes idées... le cadavre est là sur le lit, il faut le laver, l'habiller, allumer les bougies... elles nettoient et emmaillotent sans perdre un instant le nouveau-né, pansent, lavent, grattent, cuisent, ravaudent... [...] C'est là sa force, sa dignité que par moments il ne peut s'empêcher d'admirer, d'être solidement d'aplomb, bien chez elle sur la terre, d'avoir toujours, comme elle dit, « d'autres chats à fouetter »...¹³⁹³

Or cette proximité des femmes aux choses tangibles revêt une dimension fondamentalement ambiguë.

➤ Les révélations des objets inanimés : le quotidien comme quintessence de la vie

Ainsi, d'un côté, l'intimité de ses rapports avec les objets semble indiquer à la femme la voie de sagesse. S'opposant au savoir masculin, la sagesse féminine représente une connaissance intuitive du monde, embrassé spontanément dans la totalité et la diversité de ses éléments. D'après Nathalie Sarraute, cette différence des perceptions constitue bel et bien l'une des divergences essentielles qui distinguent les sensibilités féminine et masculine. Or il n'est nullement anodin que cette disposition ou cette répartition des forces soit toujours exprimée par la voix d'un protagoniste masculin de ses récits : c'est précisément avec ces figures masculines, et non pas avec les personnages féminins, que l'auteur partage de nombreux traits de ressemblance (auto)biographiques. Qui plus est, c'est avec cet œil acéré d'un narrateur masculin, avec sa capacité d'observation, son aptitude à repérer les nuances significatives et à en dégager l'essence, sa faculté d'articuler (c'est-à-dire d'opérer des disjonctions analytiques et de savoir les mettre en mots), bref, avec sa capacité de voir et d'énoncer clairement, que la femme-écrivain cherche par dessus tout à s'identifier :

C'est là en elles, quoi qu'elles fassent, il le voit... il s'amuse parfois, il rit pour lui tout seul quand elles veulent briller, parodent, se pavanent, se mettent à discuter devant lui de grandes idées, s'agitent maladroitement, s'excitent, s'avancent imprudemment, et puis sont obligées de plier hâtivement bagage... un adversaire puissant les force à reculer, elles abandonnent le terrain, furieuses, toutes rouges, elles boudent... il aime les observer... qu'elles sont drôles, qu'est-ce que ça fait, qu'est-ce que ça vaut, toute cette science avec laquelle on croit les écraser, cette puissance du raisonnement, c'est tout juste bon à être déposé à leurs pieds, à être foulé par leurs pieds mignons... elles possèdent ce qui ne s'acquiert pas, ce que personne ne peut leur enlever. Les gens peuvent essayer de les attaquer... « mais c'est une petite sottise, une paresseuse... ». Ils peuvent lui dire cela, il ne daignera même pas discuter avec eux, tout ce qu'ils obtiendront, c'est d'être placés quelques instants dans le champ de son regard avant d'en être chassés pour toujours : ils sont bien ce qu'il pensait, de pauvres brutes, des robots... insensibles, aveugles. Lui seul, à travers toutes les apparences, tous les obstacles, lui - fort, viril, indépendant, peut se frayer un chemin et découvrir... c'est là... il se penche avec tendresse, c'est à lui, au fond de leurs yeux son regard le caresse et elles se sentent vivre plus fort... c'est sa chose, sa création... au plus secret d'elles-mêmes sa possession, cela tremble, palpète doucement - la vie même, la source même de la vie, en elles, elles détiennent cela... quelque chose de sacré, de précieux ; quelque chose dont il ne voudra jamais parler, la pudeur l'en empêche, le respect...¹³⁹⁴

Ainsi, entre la connaissance intuitive, native (sinon naïve) et inconsciente qui caractérise la femme et la faculté de (se) rendre compte des réalités (c'est-à-dire à la fois d'appréhender le monde et de le relater) qui semble être le propre des hommes, le choix de Sarraute écrivain se fait-il sans hésiter. Le fait

¹³⁹³ Nathalie Sarraute, *Planétarium*, op. cit., p.186-187.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p.113-114.

même de prendre la parole implique donc une voix masculine : c'est là un dispositif énonciatif qui se présente spontanément et semble aller de soi, même pour une femme-écrivain.

Il est très révélateur que l'expérience d'écrivain de Marguerite Yourcenar partage avec celle de Nathalie Sarraute des traits similaires. Se défendant d'avoir créé dans ses romans un univers exclusivement masculin (c'est un reproche qui lui a fréquemment été adressé), elle fait défiler devant les yeux des lecteurs les figures les plus marquantes de ses personnages féminins, lesquelles s'avèrent toutes remonter à une seule et même source :

Cette sereine Valentine [d'*Anna, soror...*] me semble, dans ce que je n'ose pompeusement appeler mon œuvre, un premier état de la femme parfaite telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse, que j'ai essayé plus tard de dessiner dans la Monique d'*Alexis*, dans la Plotine de *Mémoires d'Hadrien*, et, vue de plus loin, dans cette dame de Frôsô qui dispense au Zénon de *L'Œuvre au noir* huit jours de sécurité. Si je prends la peine de les énumérer ici, c'est que, dans une série de livres où l'on m'a parfois reproché de négliger la femme, j'ai mis en elles une bonne part de mon idéal humain.¹³⁹⁵

Or, « passives par sagesse », les femmes parfaites telles que les envisage Marguerite Yourcenar ne peuvent être que des figurantes du récit littéraire comme d'ailleurs de la grande histoire (et même leurs propres histoires n'ont que très peu d'importance – elles demeurent insignifiantes, minimales, à la limite d'inexistence). Sages par leur acquiescement à l'état du monde, leur acceptation sans un murmure de la vie dans toute sa contingence, avec ses contraintes et ses aléas, les héroïnes de Marguerite Yourcenar s'excluent ainsi du champ de l'action, qui est précisément celui des revendications, des conflits et des luttes. Mais elles se retrouvent du même coup évincées du champ de la réflexion, pour la simple raison qu'accepter le train des choses tel qu'il est, avec une foi sincère en leur agencement secret ou leur raison d'être inconnue (mais assurément d'un ordre supérieur), se conjugue mal avec le doute et la remise en question qui conditionnent la recherche de la vérité et le jugement critique. Présentes sans prendre part, contemplatives mais éloignée de la pensée, sages sans avoir à décider (ni à *se* décider, à se hasarder, à se frotter aux limites pour tenter de les franchir), les femmes ne peuvent par conséquent être sujets de l'histoire, ni sujets du récit.

➤ Les limites des choses tangibles : la matérialité, l'intuitivité, la passivité

- L'inertie de l'esprit

La sagesse naturelle des femmes trouve donc rapidement ses limites. Non analytique, elle est davantage une sensation obscure, aux confins de la conscience et du langage, qu'une vision complète du monde, un système de convictions et de valeurs. Innée, sinon instinctive, elle est par voie de conséquence éternelle, impersonnelle et immuable, sans rapport avec l'expérience particulière de tel ou tel être humain. Intuitive, elle ne peut être expliquée et reste incommunicable : « *Chez F, le « penser » et le « sentir » sont un, non-séparés, tandis qu'ils sont distincts chez H. Ainsi F vit un grand nombre d'événements psychiques sous une forme hénotique qui chez H ont passé par un processus de*

¹³⁹⁵ Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule (Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée)*, op.cit., p.246-247.

clarification. [les italiques sont de l'auteur – A.K.]»¹³⁹⁶ Ainsi, pour être parfois envisagée, avec une pointe de nostalgie élyséenne, comme un vestige rare et précieux de l'enfance de l'humanité, un écho lointain et languissant de la figure idéalisée de l'homme de nature (dans son opposition classique et rousseauiste avec l'homme de culture), la sagesse féminine n'en est pas moins hâtivement rapprochée, parfois dans le même souffle, d'une forme d'atrophie intellectuelle, qui ne peut qu'insupporter tout homme doué de raison : « [...] les plus sottes réflexions où s'étalaient les signes les plus honteux de sa féminité, de cette stupidité frivole qui d'ordinaire l'enrage, il les écoutait sans broncher avec une sorte d'attendrissement, de nostalgie cachée. »¹³⁹⁷

Le refus d'une féminité conçue exclusivement sur un mode passif-réceptif impose aux femmes-écrivains de prendre ostensiblement leurs distances vis-à-vis de toute expérience trop tangible pour se détacher de ces sphères de la vie quotidienne, concrète, physique considérées comme le domaine réservé et l'apanage du féminin. Aussi leurs autobiographies témoignent-elles à maintes reprises d'une volonté affirmée de fuir la proximité dangereuse de la chair, de renier la supposée intimité « naturelle » de la femme avec les choses, et de remettre ainsi en question la matérialité censée être inhérente à la perception féminine de la réalité :

Je ne sais pourquoi, mais le fait est que les phénomènes organiques cessèrent très tôt de m'intéresser. A la campagne, j'aidais Madeleine à nourrir ses lapins, ses poules, mais ces corvées m'ennuyaient vite et j'étais peu sensible à la douceur d'une fourrure ou d'un duvet. Je n'ai jamais aimé les animaux. Rougeauds, ridés, les bébés aux yeux laiteux m'importunaient.¹³⁹⁸

La crainte de se voir piéger dans l'image de cet être passif-perceptif qu'est la « femme féminine », enfermée dans un quotidien qui suffit à la combler et à la rendre heureuse, conduit les femmes-autobiographes à se retrancher dans une position diamétralement opposée qu'elles poussent d'ailleurs souvent à son point extrême : elles se peignent en effet presque exclusivement comme habitant la sphère de l'intelligible (par leurs lectures, leurs méditations, par le lent mûrissement de leurs projets intellectuels et artistiques), et totalement étrangères à la poésie des travaux et des jours. Or il faut noter que cette image relève elle aussi d'un cliché littéraire de l'époque, à savoir le postulat de l'incompatibilité de la vocation intellectuelle avec les travaux domestiques et, plus largement, avec tout travail manuel. Nous n'en citerons ici qu'un exemple évocateur :

D'abord, elle se crut en prison. Elle avait beau s'astreindre à toutes sortes de travaux et révisions domestiques, surveiller un grand branle-bas auquel furent conviées les deux servantes, sa maison qu'elle n'avait point appris à aimer lui fut maussade, étroite et ennuyeuse. Les meubles n'y avaient point cette figure amie que les femmes très sédentaires prêtent aux leurs. Elle était un peu chez elle comme en « garni » ; les choses n'avaient point commerce avec elle, lui demeuraient étrangères. Elle se réfugia dans sa chambre. Elle y regarda le lit, la très belle armoire bretonne de Guéméné, les sièges, le tapis dont l'usure imperceptible disait les glissements matinaux du jeune ménage, mais elle ne vit point le mystère muet, immense et troublant que certaines femmes découvrent dans l'incomparable solitude de la chambre. L'eau dormante de la glace, la mousseline des rideaux, le repos, l'immobilité des choses dans l'attente des époux que la nuit

¹³⁹⁶ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, op.cit., p.97.

¹³⁹⁷ Nathalie Sarraute, *Planétarium*, op.cit., p.126-127.

¹³⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.77-78.

réunira, la poésie de ce silence, rien ne la remua, rien ne la toucha. Une seule pièce était vraiment sienne ici, son cabinet. Le second jour, elle s'y enferma.¹³⁹⁹

Ainsi le vitalisme, que l'on croyait au fondement de la psyché féminine, ce vitalisme célébrant avec fougue les forces toute-puissantes de la nature, est-il délibérément ramené, dans les récits de soi des femmes-écrivains, à une dimension toute prosaïque. Sous leur regard ironique, l'éloge vitaliste de la puissance et du triomphe de la matière se réduit en fin de compte à un « doux laisser-aller à l'égard de la vie » que les femmes incarnent de façon exemplaire à travers leur « acceptation un peu molle de la fécondité qui finissait par détruire les familles dans leur vitalité comme dans leur patrimoine par l'abondance des enfants. »¹⁴⁰⁰ A cet abandon de soi sur le mode passif-réceptif, les femmes-écrivains cherchent donc à opposer la discipline de l'esprit et l'exigence envers soi-même héritées de la tradition janséniste.

- L'amollissement de la volonté

En outre, le caractère impressionnable de son psychisme fait de la femme le jouet des événements, dont elle tend à suivre le cours sans chercher à intervenir ni tenter d'en modifier la direction. Aussi considère-t-on que les rêveries vaguement égotistes, ruminées dans l'intimité d'un repli sur soi, constituent le passe-temps le plus naturel de la femme. C'est là une opinion si répandue que Louise de Vilmorin est amenée à consacrer tout un roman – son premier – à développer une image outrée et caricaturale de la femme en tant que rêveuse éveillée, dont l'évanescence n'égale que la beauté :

Comme souvent déjà, elle avait voulu se cacher de tous, se réfugier dans ses rêves, fuir son corps et l'esprit faible qui en faisait partie. Ses rapports avec les autres étaient décevants. Elle aimait plaire et donner, mais elle ne fondait rien de durable.¹⁴⁰¹

La volonté défaillante de la femme débouche sur l'impossibilité pour elle d'accomplir un acte délibéré. Aussi le moindre de ses desseins est-il voué d'avance à la dispersion, la fragmentation et l'inachèvement : « Ce sont mes pensées que je n'arrive pas à saisir, mes pensées qui fuient, soupira-t-elle, tout m'échappe »¹⁴⁰², se plaint la protagoniste du roman de Louise de Vilmorin. Or le caractère dramatique de cette situation est moins le produit de l'existence, somme toute bien admise, des limites intrinsèques du psychisme féminin, que des divers leurres qui incitent la femme à rechercher la transgression, bien évidemment impossible, de ces limites. L'inadéquation entre la nature de la femme et ses prétentions est ainsi la seule véritable source authentique de ses souffrances, ce qui en fait plutôt un personnage tragicomique, aveuglé et désorienté par son idée-fixe, comme une version féminine du bourgeois gentilhomme de la tradition classique :

« Ce n'est que moi, dit-elle, je suis une personne sans excuse. Les autres ont des ficelles et une mission sur terre ; moi, je suis sans emploi. A qui m'offrirai-je avec, dans la main, quelque chose qui serre le cœur ? Oh ! si je pouvais froisser des pailles, oui, seulement des pailles, mais je n'aime que les plaisirs faciles, eux seuls me paraissent importants. »

¹³⁹⁹ Colette Yver, *Princesses de science, op.cit.*, p.168-169.

¹⁴⁰⁰ Marguerite Yourcenar, Jean Montalbetti, « Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert : « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs. », *op.cit.*, p.190.

¹⁴⁰¹ Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois, op.cit.*, p.24.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p.97.

Elle se sentit diminuée, malheureuse, torturée du désir d'être acceptée telle qu'elle était et que finisse son abandon.¹⁴⁰³

Ainsi la féminité devient-elle le nom générique de tout ce qui empêche l'avancement de l'esprit, freine l'envol de l'imagination, ou affaiblit la rigueur du jugement critique. C'est pourquoi traquer sans relâche la part du féminin que l'on porte en soi, afin de l'arracher de soi et de s'en défaire, semble rien de moins qu'un acte d'hygiène mentale, qu'il est indispensable d'accomplir si l'on souhaite se prémunir contre le relâchement et l'érosion de ses capacités :

La vraie libération de l'esprit ne peut venir d'aucune armée, si nombreuse et si combattive soit-elle. L'individu doit y atteindre par lui-même et pour lui-même, au terme d'un combat solitaire. Et contre qui a-t-il à livrer ce combat ? Contre lui-même, ou plutôt contre ce qui s'oppose à cette libération en lui. *Le plus grand, le seul, ennemi de l'émancipation de la femme, est la femme.*¹⁴⁰⁴

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que dans les textes de Nathalie Sarraute, cette résistance à la féminité devienne une question de vie ou de mort intellectuelle et, dans ce sens, un impératif absolu pour la femme-écrivain. Le personnage de Germaine Lemaire, une femme de lettres à la carrière couronnée de succès, en témoigne clairement :

Elle ne relâchait jamais sa pression. Elle avait la puissance aveugle d'une force naturelle et lui luttait toujours, comme les Hollandais contre l'invasion de l'eau, cédant du terrain, construisant plus loin des digues : jeux virils, instructifs, discours moraux, herbiers, promenades dans les musées, collections de papillons, graves conversations entre hommes, mépris pour les joies faciles, nobles curiosités, pures contemplations... mais le flot irrésistible s'infiltrait partout, le terrain était poreux, s'imbibait rapidement.¹⁴⁰⁵

Le passage cité met en évidence la réaction de la femme-autobiographe face à la grossesse et à la permanence de cette idée d'une fondamentale passivité de la nature féminine dans l'imaginaire collectif de son temps. L'image de soi ne peut ainsi s'élaborer ailleurs que sur l'arrière-plan de cette croyance unanime, partagée aussi bien par la pensée scientifique de l'époque que par l'opinion populaire. C'est pourquoi les récits de soi des écrivains-femmes ne cessent de revenir à cette représentation stéréotypée ou archétypale de la féminité, qu'elles prennent pour base afin de la retravailler en profondeur, non sans en modifier très nettement la portée et la signification. Les stratégies qu'elles déploient à cette fin sont multiples, avec des composantes qui peuvent aller d'une discrète réinterprétation à la réfutation pure et simple, culminant dans une démarche d'émancipation placée sous le signe du soupçon et du doute cartésien.

- Réinterprétations.

Ainsi, par exemple, une Simone de Beauvoir peut-elle reprendre à son compte, pour la déplacer discrètement, l'idée de la vacuité psychique qui caractérise, croit-on alors, le for intérieur de la femme :

« Je n'ai pas de personnalité », me disais-je tristement. Ma curiosité se donnait à tout ; je croyais à l'absolu du vrai, à la nécessité de la loi morale ; mes pensées se modélaient sur leur objet ; si parfois l'une d'elles me surprenait, c'est qu'elle reflétait quelque chose de surprenant. Je préférais le mieux au bien, le mal au pire, je méprisais ce qui était méprisable. Je

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p.96.

¹⁴⁰⁴ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, op.cit., p.75.

¹⁴⁰⁵ Nathalie Sarraute, *Planétarium*, op. cit., p.138.

n'apercevais nulle trace de ma subjectivité. Je m'étais voulue sans bornes : j'étais informe comme l'infini. Le paradoxe, c'est que je m'avisai de cette déficience au moment même où je découvris mon individualité : ma prétention à l'universel m'avait paru jusqu'alors aller de soi, et voilà qu'elle devenait un trait de caractère. « Simone s'intéresse à tout. » Je me trouvais limitée par mon refus des limites. Des conduites, des idées qui s'étaient imposées tout naturellement à moi traduisaient en fait ma passivité et le défaut de sens critique.¹⁴⁰⁶

Or, ainsi réinterprétée par l'auteur des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cette réceptivité de son psychisme ne soumet nullement la femme à la tyrannie des idées reçues et des opinions accréditées, mais la libère au contraire des notions arrêtées, la contraignant à se tourner vers la réalité immanente et à se faire l'observatrice attentive et éveillée de son évolution. Ainsi, au lieu de fixer la femme dans son essence (à savoir sa dépendance fondamentale envers des conditions d'existence extérieures), son impressionnabilité lui ouvre l'accès à l'inépuisable multitude des contenus vers lesquels elle peut orienter à loisir sa conscience « vide » : « il m'était enjoint de prêter ma conscience à la multiple splendeur de la vie et je devais écrire afin de l'arracher au temps et au néant. »¹⁴⁰⁷ Loin d'être une limitation, la passivité féminine permet d'embrasser l'univers tout entier. Plutôt que d'aveugler, elle aiguise la perception et la sensibilité de la femme.

- *Réfutations.*

A côté de cette libre réinterprétation du poncif d'une féminité acceptante et passive, qui reprend les clichés à son compte pour mieux en déplacer le sens, d'autres réactions traduisent un refus plus tranché de se laisser représenter sous ces traits féminins traditionnels : la réinterprétation cède donc la place à la réfutation pure et simple. Aussi voit-on les femmes-autobiographes multiplier les contre-preuves propres à mettre en relief leur présence active dans le monde, leur capacité à y intervenir, en soulignant leur haut degré d'exigence, leurs grandes attentes envers une vie d'action : « Moi, il me faut une vie dévorante. J'ai besoin d'agir, de me dépenser, de réaliser ; il me faut un but à atteindre, des difficultés à vaincre, une œuvre à accomplir. »¹⁴⁰⁸ Cet activisme exacerbé, cette volonté d'exercer sur le monde une action résolue, devient ainsi la pierre angulaire de l'image de soi de la femme-écrivain ; il se traduit en particulier par le refus d'intégrer dans la vision recomposée du passé personnel tout ce qui pourrait être regardé comme le signe d'une attitude indifférente, amorphe ou docile, ou qui trahirait le choix d'une posture passive vis-à-vis des circonstances : « Je ne subissais pas un obscur malheur, mais je menais le bon combat. »¹⁴⁰⁹ Il est, d'ailleurs, frappant de constater à quel point la soumission aveugle au cours des événements équivaut pour les femmes-écrivains à une faute majeure, une défaillance personnelle, une défaite honteuse et inexpiable. Ainsi rien d'étonnant que la posture passive-réceptive devienne-t-elle littéralement insoutenable aux yeux des autobiographes-femmes : « [...] me trouver, dans l'intimité de mon sang, condamnée à subir au lieu de commander, cela blessait mon orgueil. »¹⁴¹⁰ Souligner dans chaque

¹⁴⁰⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.157.

¹⁴⁰⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.20.

¹⁴⁰⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.302.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.269.

¹⁴¹⁰ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.77.

situation vécue la participation active et les partis pris conscients du sujet apparaît alors comme un excellent moyen de contrer l'idée reçue de la passivité féminine, d'y opposer une ferme résistance : cette insistance devient ainsi l'un des fils rouges de l'écriture de soi des auteurs féminins, pour qui le statut de sujet reste toujours à prouver et donc à conquérir.

- *L'émancipation par le soupçon.*

Dans le prolongement de cette stratégie de réfutation, se fait jour également une réponse plus offensive aux idées préconçues sur la réceptivité passive des femmes, qui consiste à mettre en exergue le sens critique et l'esprit de soupçon des autobiographes. La méfiance à l'égard des apparences et la remise en cause systématique de tout ce qui, dans la réalité environnante, peut sembler trop évident ou qui reste d'ordinaire inquestionné, sont ainsi posées comme principes de base. En effet, les femmes-écrivains semblent attacher une importance toute particulière à se donner le doute cartésien pour règle de conduite fondamentale dans chaque situation de leur vie (il est significatif qu'il s'agisse là pour elles bien davantage des situations de la vie quotidienne que des questions intellectuelles purement spéculatives) :

Mais je n'imaginai pas qu'on pût communiquer sincèrement avec autrui. Dans les livres, les gens se font des déclarations d'amour, de haine, ils mettent leur cœur en phrases ; dans la vie, jamais on ne prononce de paroles qui pèsent. Ce qui « se dit » est aussi réel que ce qui « se fait ». [...] Je me trouvais donc réduite à interpréter des signes incertains [...] ¹⁴¹¹

On voit ici clairement que, pour s'affirmer en tant que sujet à part entière, la femme-écrivain doit au préalable s'imposer comme sujet de pensée et d'action autonome : la construction de son identité, personnelle comme professionnelle, repose ainsi sur le refus déterminé d'une féminité qui se vit, par définition, sur le mode passif-réceptif, et face à laquelle il s'agit de faire valoir les qualités opposées : la faculté de juger et de prendre parti, la posture active, la constance et la persévérance dans les engagements (éthiques, politiques, esthétiques) de l'écrivain-femme.

B. La sexualité des femmes

a) *L'audace des mots*

Les représentations de la sexualité (somme toute, assez rares) dans les récits de soi des autobiographes-femmes frappent d'emblée par une certaine démesure, notamment dans leur manière parfois fort crue de décrire les scènes du désir. Le caractère manifestement excessif de ces images inciterait presque le lecteur à n'y voir qu'au choix une exagération vaniteuse ou un désir d'épater. Contentons-nous d'évoquer ici, à titre d'exemple, le récit des rêves d'adolescente de Simone de Beauvoir. Troublants au point de chasser le sommeil, ils provoquent chez la jeune fille de sévères insomnies qui la laissent exténuée, et les « souvenirs » de ces songes, repris par le récit autobiographique, offrent une excellente voie d'entrée dans la problématique du plaisir et, plus important encore, de la représentation de la chair et du désir féminin :

¹⁴¹¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.164.

[...] il me faudrait attendre des années avant que mon supplice prît fin. Il commençait en douceur ; dans la tiédeur des draps et le fourmillement de mon sang, mes fantasmes me faisaient délicieusement battre le cœur ; je croyais presque qu'ils allaient se matérialiser ; mais non, ils s'évanouissaient ; nulle main, nulle bouche n'apaisait ma chair irritée ; ma chemise de madapolam devenait une tunique empoisonnée. Seul le sommeil me délivrait. Jamais je n'associai ces désordres à l'idée de péché : leur brutalité, débordait ma complaisance et je me sentais plutôt victime que coupable.¹⁴¹²

Si l'on était tenté d'attribuer le caractère hyperbolique de ces images à leur nature fantasmagorique, et donc forcément irréaliste et non réaliste, il faudrait toutefois rapidement se rendre à l'évidence et reconnaître que, sur ce point, les récits d'expériences réellement vécues par l'autobiographe ne diffèrent en rien de la description de désirs fantasmés :

Mon corps avait ses humeurs et j'étais incapable de les contenir ; leur violence submergeait toutes mes défenses. [...] J'étais obligée d'admettre une vérité que depuis mon adolescence j'essayais de masquer : ses appétits débordaient ma volonté. Dans les fièvres, les gestes, les actes qui me liaient à un homme choisi, je reconnaissais les mouvements de mon cœur et ma liberté ; mais mes langueurs solitaires sollicitaient n'importe qui ; la nuit, dans le train Tours-Paris, une main anonyme pouvait éveiller au long de ma jambe un trouble qui me bouleversait de dépit.¹⁴¹³

Ainsi, qu'il relève du réel ou de l'imaginaire, le désir de l'autobiographe se montre tout aussi excessif et inhabituel, que ce soit de par son intensité inouïe, ou du fait de son caractère débordant, farouchement indépendant, le choix des objets du désir ne s'arrêtant à aucune considération raisonnable. L'épisode de l'initiation sexuelle de Marguerite Yourcenar fait de même émerger la représentation d'un désir qui, dans sa démesure, devient volontiers transgressif et contestataire. En effet, les attouchements qu'opère sur le corps d'une fillette prépubère un certain cousin X. (son aîné de trente ans et, facteur aggravant, un membre de la famille) pourraient facilement être taxés de corruption de mineure, sinon d'inceste. Cependant, Marguerite Yourcenar conclut le récit de cette expérience par une sorte de plaidoirie en défense du « cousin X. ». En effet, du fait même du caractère très cru de l'acte du cousin, la jeune Marguerite Yourcenar n'aurait guère pu mieux rencontrer la force brute d'un désir aveugle : cette rencontre, ou cette découverte, est d'autant plus marquante qu'elle est authentique, et qu'elle constitue pour le futur écrivain la révélation de la nature hors norme du désir, qui transcende la commune mesure et se situe donc au-delà de toute moralité :

Si je consigne ici cet épisode si facile à taire, c'est pour m'inscrire en faux contre l'hystérie que provoque de nos jours tout contact, si léger qu'il soit, entre un adulte et un enfant pas encore ou à peine pubère. La violence, le sadisme (même sans rapport immédiatement apparent avec la sexualité), la fringale charnelle s'exerçant sur un être désarmé sont atroces, et peuvent souvent fausser ou inhiber une vie, sans même compter la destruction de celle de l'adulte, bien des fois accusé à faux. Il n'est pas sûr au contraire qu'une initiation à certains aspects du jeu sensuel soit toujours néfaste ; c'est parfois du temps de gagné. Je m'en endormis contente d'avoir été trouvée belle, émue que ces minces protubérances sur ma poitrine s'appelaient déjà des seins, satisfaite aussi d'en savoir un peu plus sur ce qu'est un homme.¹⁴¹⁴

Nous retiendrons donc de ce bref aperçu l'accent particulièrement insistant que mettent les autobiographes-femmes sur l'extrême importance de la sexualité dans leur histoire personnelle, ainsi que la franchise et la témérité des propos qui leur permettent de retracer les cheminements de leurs désirs.

¹⁴¹² *Ibid.*, p.140.

¹⁴¹³ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.76.

¹⁴¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, *op. cit.*, p.266-267.

b) La pudeur des gestes

Or, lorsque l'on commence à examiner de plus près les représentations de la sensualité dans les autobiographies des auteurs-femmes, on se trouve immédiatement confronté à deux traits caractéristiques qui sous-tendent la représentation du désir dans leurs récits.

➤ *La prise d'appui sur le discours savant pour justifier la sensualité*

La tendance à faire reposer la description des désirs sur un discours savant, et donc à la limiter aux aspects du sujet qui ont déjà été abordés dans un contexte scientifique, est la première de ces caractéristiques. En effet, en dépit de leur audace, les scènes sensuelles dans les autobiographies de femmes-écrivains se cantonnent à quelques champs bien spécifiques de la sexualité, dont le relevé plus détaillé nous paraît assez révélateur. Il s'agit en effet principalement de :

- *La sexualité infantile et son rôle dans la constitution du « moi » de l'enfant :*

Vers deux ou trois ans, je me souviens d'avoir été soulevé de mon petit lit-cage, et mon corps tout entier couvert de chauds baisers qui en dessinaient, les contours à moi-même inconnus, me donnant pour ainsi dire une forme. Je crois en la sexualité innée de l'enfance, mais ces sensations toutes tactiles étaient encore dépourvues d'érotisme : mes sens n'avaient poussé ni bourgeons ni feuilles.¹⁴¹⁵

- *La période de bisexualité primaire qui précède, chez les enfants et les adolescents, le choix d'une identité sexuelle unique à l'âge adulte.* Il n'est nullement fortuit que ce soit justement sous le signe de cette notion emprunté au champ psychanalytique que Marguerite Yourcenar évoque les possibles relations de sa mère Fernande et de la meilleure amie de celle-ci, Jeanne, du temps où toutes deux, alors âgées de seize ans, fréquentaient le pensionnat du Sacré-Cœur de Bruxelles :

Entre elles, une grande liberté régnait. Des lèvres édentées d'anciennes gouvernantes ont longtemps susurré qu'une amitié particulière existait entre les deux élèves. Ce fut en tout cas une intimité caressante et chaude. C'est l'un des miracles de la jeunesse que de découvrir sans modèles, sans confidences chuchotées, sans lectures interdites, du fait d'une profonde connaissance charnelle qui est en nous tous tant qu'on ne nous a pas appris à la craindre ou à la nier, tous les secrets que l'érotisme croit posséder et dont il ne possède le plus souvent qu'une contrefaçon. Mais les bavardages des vieilles Fräulein sont trop peu comme preuve d'une pareille illumination des sens : nous ne saurons jamais si Jeanne et Fernande la connurent ou même l'entrevirent ensemble.¹⁴¹⁶

Bien que cet épisode soit largement infondé (il s'agit visiblement d'une pure invention de la part de Yourcenar autobiographe, qui choisit peut-être d'attribuer à ces deux adolescentes, dont l'une n'est autre que sa mère, sa propre découverte du désir lesbien), on serait volontiers porté à saluer la franchise et la liberté d'esprit tout à fait extraordinaires dont l'écrivain semble ici faire preuve, si la dépeinture de ces scènes n'était à ce point tributaire des traités de pédiatrie psychanalytique de l'époque.¹⁴¹⁷

Les autres sujets licencieux « légitimes » donnent lieu aux mêmes commentaires savants :

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p.216.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p.78-79.

¹⁴¹⁷ « [...] combien de fois ce sont les parents eux-mêmes, totalement ignorants de la possibilité de désirs des enfants, focalisés dans la région génitale, les uns pour les autres dans une même famille, qui les fourrent dans le même lit et disent au frère : « Va dormir dans le lit de ta sœur parce que nous allons au cinéma et qu'elle aurait peur. » Et les enfants font du cinéma ensemble, du cinéma joué corporellement. » Cf. Françoise Dolto, « Sur la féminité », *op.cit.*, p.40.

- *Le triangle œdipien* : « Ma véritable rivale, c'était ma mère. Je rêvais d'avoir avec mon père des rapports personnels ; mais même dans les rares occasions où nous nous trouvions tous les deux seuls, nous nous parlions comme si elle avait été là. »¹⁴¹⁸

- *La peur des hommes expliquant la supposée frigidité des jeunes filles vierges* : « Une des raisons de ma pruderie, c'était sans doute ce dégoût mêlé de frayeur que le mâle inspire ordinairement aux vierges ». ¹⁴¹⁹

Ce recensement des sujets spécifiques qui, dans les autobiographies des femmes-écrivains, se prêtent à l'évocation de la sensualité, suffit largement à démontrer dans quelle mesure les représentations du désir s'y appuient le plus souvent sur de solides assises tout droit tirées d'un discours scientifique autorisé, en l'occurrence celui, alors largement prédominant, de la psycho(patho)logie sexuelle et de la psychanalyse. Ainsi, des propos qui, au premier regard, peuvent sembler particulièrement audacieux dans les récits de soi des écrivains-femmes, s'avèrent lorsque l'on y regarde de plus près n'être rien de plus que des illustrations d'un discours savant qui leur préexiste et qui *a fortiori* conditionne l'émergence de ces représentations du désir.

➤ *La propension à commenter au détriment du récit*

L'abondance des commentaires est le second trait qui caractérise la façon d'aborder la sexualité dans les autobiographies des auteurs-femmes. En effet, leur prudence en matière de représentation de la vie sensuelle se manifeste clairement par le strict encadrement rhétorique qui accompagne chaque évocation de la chair. En effet, l'irruption du corps dans le récit de soi de l'autobiographe-femme appelle presque inmanquablement un discours préliminaire – à savoir un court passage d'introduction, d'un genre plus spéculatif, qui s'attache à justifier l'attention portée à cet épisode par l'auteur. Ainsi la voix du corps n'a-t-elle pas d'importance en soi, elle ne se laisse ni entendre ni comprendre, sauf lorsqu'elle se fait porteuse de révélations plus générales, d'un état des lieux du monde :

[...] j'étais une âme, un pur esprit, je ne m'intéressais qu'à des esprits et des âmes ; l'intrusion de la sexualité faisait éclater cet angélisme ; elle me découvrait brusquement, dans leur redoutable unité, le besoin et la violence. J'avais éprouvé un choc, place Clichy, parce que j'avais senti entre le trafic du maquereau et la brutalité de l'agent le lien le plus intime. Ce n'était pas moi, c'était le monde qui se trouvait en jeu : si les hommes avaient des corps qui criaient famine et qui pesaient lourd, il n'obéissait pas du tout à l'idée que je m'en faisais ; misère, crime, oppression, guerre : j'entrevois confusément des horizons qui m'effrayaient.¹⁴²⁰

On constate ici clairement un dédoublement de l'autobiographe, présent dans le texte d'une part en tant que sujet d'expérience (assujetti aux sensations éprouvées sur le moment), et d'autre part en tant que sujet rationnel développant sa réflexion à partir de cette expérience qu'il est libre de décortiquer à son gré. Ce dédoublement implique la séparation et le partage des rôles entre un « elle », qui a connu et ressenti les émois charnels, et un « je » qui les repense rétrospectivement pour en faire le récit. Dans cette répartition des forces en présence au sein du texte, le « moi » des femmes-écrivains se revendique avant

¹⁴¹⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.149.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p.230.

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p.406-407.

tout du « je », instance de pensée et source de parole, mais fort rarement de « elle », sujet de l'expérience vécue et de l'histoire, sinon assujéti à elles. Or il est important de noter que ce n'est qu'au sein de ce dispositif narratif du sujet dédoublé que Marguerite Yourcenar peut parler librement de (son) homosexualité ; ainsi le détour par une tierce personne servant en quelque sorte d'écran est-il souvent indispensable pour parler de soi :

Elle se demande comment des préférences en elles-mêmes banales, presque indifférentes, souvent dissipées après les premiers désirs de l'adolescence, deviennent pour certains êtres un mode de vivre et de penser plus important que l'existence elle-même, une forme de libération, ou au contraire d'esclavage, ou les deux tour à tour. Y a-t-il là ce besoin de l'abus, cette fièvre d'aller jusqu'au bout de soi qui est aussi celle de l'homme riche qui s'épuise à vouloir l'être davantage, de l'artiste qui se tue pour son œuvre, du mystique qui se détruit pour mieux posséder Dieu ?¹⁴²¹

Ainsi n'est-il guère question de la sexualité même des autobiographes-femmes, sauf si son évocation est surdéterminée à la fois par le discours scientifique préexistant qui la légitime et l'intérêt épistémologique que l'analyse de ses manifestations représente pour le grand public. L'insolence et l'apparente audace des propos qui mettent en scène le corps désirant dissimulent ainsi une stricte censure liée à la nature du désir représenté.

L'un des meilleurs exemples de cette (auto)censure est l'occultation de l'homosexualité, récurrente dans les autobiographies de femmes-écrivains. Le degré de refoulement que l'expérience homo-érotique connaît dans l'écriture de soi des auteurs-femmes peut être brillamment illustré par le déguisement romanesque des relations entre Simone de Beauvoir et Bianca Bienenfeld, ancienne élève devenue amie intime, dans les *Mémoires*. Il est en effet singulièrement révélateur que toute trace de cette amitié particulièrement chaleureuse entre les deux femmes soit complètement absente, non seulement de l'autobiographie de l'écrivain, mais aussi de son roman autobiographique plus ancien, où la véritable identité des protagonistes était pourtant bien cachée derrière des noms inventés, une apparence physique et un état civil fictifs : on pourrait croire ces précautions suffisantes pour que l'écrivain laisse libre cours à ses confidences. Néanmoins, même protégée par l'alibi de l'invention romanesque, la femme-écrivain ne se hasarde pas à dévoiler cet aspect de son passé. Ainsi, dans *L'Invitée*, ce bilan romancé de l'histoire du ménage à trois entre Sartre, Beauvoir et Olga Kosakiewicz, c'est Gerbert, un jeune homme appartenant au cercle des amis intimes de Pierre et de Françoise (les protagonistes du roman de Simone de Beauvoir) qui au cours d'une randonnée en montagne, devient l'amant de Françoise dans une auberge retirée où tous deux s'abritent pour passer la nuit. La passion de ce « jeune homme » permet à Françoise de renouer avec l'estime de soi et de commencer à remettre en question l'étrange mode de cohabitation qui lie le trio :

Devant la blancheur de ce sourire, les ombres massées en son cœur se déchirèrent. Elle se rappelait soudain qu'il y avait au monde des choses à aimer qui n'étaient ni Xavière, ni Pierre ; il y avait des cimes neigeuses, des pins ensoleillés, des auberges, des routes, des gens et des histoires. Il y avait ces yeux rieurs qui se posaient sur elle avec amitié.¹⁴²²

Il aura fallu attendre un bon demi-siècle avant que la publication des souvenirs de Bianca Bienenfeld ne vienne éclairer ce passage et permettre de reconnaître dans la similitude manifeste de divers

¹⁴²¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.175.

¹⁴²² Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, op. cit., p.436.

détails de cette escapade en montagne (la marche tout au long de journée, la fatigue du soir, l'auberge solitaire et l'aubergiste renfrognée et râleuse qui se laisse peu à peu fléchir et sert de l'omelette, du pain et du vin aux voyageurs/voyageuses, les espoirs incertains et les avances timides au sein du couple, et, enfin, la relation consommée dans la grange de l'auberge et ressentie comme une libération et la renaissance à une vie nouvelle) le voyage dans le Morvan et la nuit d'amour que les deux femmes ont connu dans une auberge provinciale¹⁴²³ :

Un soir que, bien fatiguées, nous étions arrivées dans un petit village qui ne contenait qu'une pauvre auberge, nous avons demandé une chambre, mais l'aubergiste commença par nous répondre qu'il n'y en avait pas et, en pleurant, nous raconta sa grande peine : son fils était « parti facteur », loin d'elle. Et elle pleurait, pleurait. Finalement, elle nous a montré une chambre rudimentaire sans électricité, meublait sommairement d'un grand lit, d'une cuvette et d'un broc tout rouillés. Lorsque nous nous sommes enquis des toilettes, elle fit un ample geste vers le jardin. Quant au souper, elle ne voulait rien nous donner : nous avons longuement parlementé pour obtenir une omelette et un morceau de pain. C'est au cours de ce voyage que nous avons commencé, encore timidement à avoir des relations physiques. Après cinq jours de marche, nous sommes arrivées à Vézelay, que nous avons visité.¹⁴²⁴

Ainsi « Gerbert », personnage masculin, sert-il de masque à la Bianca de la vie réelle : cet exemple de censure intériorisée est d'autant plus évocateur qu'il vient révéler la pleine mesure de l'emprise ainsi exercée sur l'écriture de soi des écrivains-femmes : même le déguisement romanesque ne leur paraît guère suffisant pour oser aborder par écrit certains aspects de la sensualité féminine. Cet état des choses devient encore plus flagrant si l'on compare cet empêchement d'évoquer publiquement l'homosexualité féminine à la place que le thème de l'homosexualité masculine occupe dans *L'Âge de raison*, roman autobiographique que Sartre rédige à peine deux ans après que Simone de Beauvoir a publié *L'Invitée*. Il est toutefois assez facile de comprendre les raisons de cet écart si l'on veut bien se souvenir que l'homosexualité, dans l'imaginaire collectif de l'époque, n'a pas du tout la même signification pour les hommes et pour les femmes : pour ces dernières, les implications de l'homosexualité semblent bien plus graves. Non seulement l'homosexualité féminine semblerait aux yeux de l'opinion publique apporter la preuve de la nature dévergondée des femmes-écrivains, mais elle est également inséparable de certaines autres connotations particulièrement indésirables pour elles. Arrêtons-nous donc un instant sur deux facettes des implications que l'homosexualité comportait alors pour un écrivain-femme :

- Tout d'abord, l'opinion commune cherchait les origines de l'homosexualité féminine dans une forme de révolte contre la condition de la femme, révolte qui poussait celle-ci à nier le principe de réalité (le sexe biologique et les strictes déterminations que l'on croyait impliquées par celui-ci) pour se représenter et se comporter en homme. Le fait de désirer une autre femme (attitude perçue comme proprement masculine) devenait ainsi un signe révélateur, car il trahissait le véritable objet de la convoitise de ces femmes – objet qu'elles (se) dissimulaient pourtant fort habilement à elles-mêmes : il

¹⁴²³ On trouve dans *L'Invitée* une allusion à la véritable identité de ce « Gerbert » qui « ne croi[t] pas qu'[il] amera[i]t jamais aucune femme » (Cf. Simone de Beauvoir, *L'Invitée*, Paris, Gallimard, 1963, p.451.). Modeste, réservé et plutôt solitaire, Gerbert est, toutefois, bon camarade de son collègue homosexuel Ramblin, dont le nom est un petit clin d'œil amical : « Lamblin » étant le nom d'épouse de Bianca Bienenfeld.

¹⁴²⁴ Bianca Lamblin, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Editions Balland, 1993, p.41-42.

s'agissait tout simplement de leur désir de prendre la place de l'homme dans l'ensemble du champ des relations et des interactions sociales. Ainsi le désir homosexuel trahissait-il avant tout une volonté de transgresser la hiérarchie sociale. Largement connu et assimilé par les auteurs-femmes, ce point de vue contribue à les dissuader de toute évocation trop directe de la sensualité lesbienne. Qui plus est, paradoxalement, même le simple constat du lien, pourtant universellement admis à l'époque, entre homosexualité et transgression ou contestation sociale, est considéré comme subversif dès qu'il est formulé par une femme. C'est pourquoi, en dehors du discours médical (Hélène Deutsch, Mélanie Klein, Marie Bonaparte, Françoise Dolto), les auteurs-femmes évitent de faire allusion à l'homosexualité féminine autrement qu'en aparté, par le biais de digressions qui ponctuent leurs textes romanesques. Ainsi, lorsqu'elle veut évoquer la dimension contestataire de la sensualité homosexuelle dans les sociétés modernes, Marguerite Yourcenar, par exemple, préfère-t-elle mettre ces considérations dans la bouche de son personnage masculin :

Il en allait de même du domaine compliqué des plaisirs charnels. Ceux qu'il avait préférés étaient les plus secrets et les plus périlleux, du moins en terre chrétienne, et à l'époque où le hasard l'avait fait naître ; peut-être ne les avait-il recherchés que parce que cette occultation et ces défenses en faisaient un sauvage bris des coutumes, une plongée dans le monde qui bouillonne sous-jacent au visible et au permis.¹⁴²⁵

- D'autre part, les manifestations de la sensibilité homo-érotique féminine ont souvent été envisagées comme un mécanisme de défense et de préservation de l'amour-propre des femmes au sein d'une société qui ne favorisait guère la mise en valeur des mérites féminins. L'identification, par le biais des rapports homosexuels, à une forme de double narcissique devient ainsi une forme de résistance, quoique timide et à peine consciente. Témoignage crucial de l'intériorisation par les femmes elles-mêmes de leur prétendue infériorité, tout autant que de leur inaptitude à s'affranchir de ce qui semble être leur faiblesse constitutive, l'amour pour une autre femme était ainsi vu comme un pis-aller, un maigre expédient permettant de se passer d'une franche prise de position, d'un engagement plus résolu en faveur de l'égalité hommes-femmes. Dans cette perspective, l'homosexualité féminine n'est donc rien d'autre qu'un repli, une fuite, une désertion de l'arène publique pour trouver refuge dans l'intimité des sien(ne)s, des semblables :

Il peut être utile de revenir un peu en arrière et de rappeler les processus qui, au cours de la puberté, intéressent cette question. Dès la prépuberté, l'objet qui attira le plus vif intérêt affectif de la fillette fut une autre fillette, une sorte de double de son Moi. Cette relation offrit divers avantages à la faible personnalité de la fillette en voie de croissance, elle la protégea en particulier contre les liens trop puissants qui l'attachaient aux membres de sa famille, surtout à sa mère ; de plus, son Moi insuffisant s'affermir et se sentit plus en sûreté au milieu des adultes grâce à l'alliance avec l'amie. Cette relation est un exemple typique de choix d'amour narcissique, c'est-à-dire de l'amour éprouvé pour un être avec qui l'on s'identifie et grâce à qui l'amour de soi-même peut se satisfaire. Les efforts faits en commun pour s'instruire des sujets interdits donnent à cette relation un caractère captivant, excitant, et le contenu des secrets partagés lui confère son aspect sexuel. La persistance d'une telle relation au cours de la vie ultérieure constitue la forme la plus naïve et la moins compliquée de l'homosexualité féminine. [...] A travers l'identification, la femme peut être transportée par les succès de son *alter ego* et soulager ainsi ses sentiments d'infériorité. Et elle crée un petit univers, représenté par l'amie qui admire ses réalisations, si modestes que celles-ci puissent être. Dans cet échange d'assistance et d'admiration, cette adaptation réciproque des demandes, et ce

¹⁴²⁵ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au noir*, op. cit., p.166.

soulagement qu'on éprouve dans ses sentiments d'infériorité en commettant des péchés ensemble et en s'accordant une mutuelle absolution, l'on trouve plaisir et sécurité ; certains types de femmes gardent toute leur vie de telles relations.¹⁴²⁶

Cependant, en tant qu'elles représenteraient un réflexe d'autoprotection du psychisme infantin, les attirances homosexuelles apparaissent rapidement comme un obstacle à la maturation et l'accomplissement personnel de la femme adulte. Il suffirait ici de se remémorer la description que donne Marguerite Yourcenar de son admiration pour Yolande, la fille aînée de la maîtresse de son père, ainsi que son récit du moment licencieux où cette adoration amoureuse trouve enfin issue dans une sensualité partagée, pour comprendre à quel point ces représentations du vécu personnel s'inscrivent bel et bien, ostensiblement, dans le cadre des paradigmes de pensée dominants à l'époque.¹⁴²⁷ Ainsi n'y a-t-il rien de plus naturel que de voir, dans l'autobiographie de Marguerite Yourcenar, le récit de ses expériences homosexuelles s'arrêter précisément au seuil de la puberté : c'est qu'en effet au-delà de cet âge, cette part du vécu féminin cesse d'être (re)présentable pour la femme-écrivain qui cherche à s'imposer en tant que sujet à part entière, acteur autonome de l'histoire qui n'est pas conditionné par les contraintes socioculturelles, ni concerné par les comportements et les restrictions que celles-ci présupposent.

c) *L'apologie du désir pur*

Dans les récits de soi des écrivains-femmes, les représentations du désir sont criblées de blancs – blancs qui sont laissés non seulement par les omissions et les silences, mais également par les clichés, les faux-semblants du discours, ou encore les discours de pure convenance. Dans le même temps, ces représentations timorées et prudentes de la chair se conjuguent, paradoxalement, avec des éloges fougueux et emphatiques du désir, célébré comme une force naturelle impérieuse qui n'a au fond besoin d'aucune inscription (ou justification) sociale, qu'elle soit spirituelle, éthique ou pragmatique. C'est justement dans cette optique que Marguerite Yourcenar ranime la vieille tradition antique qui voyait dans les amours homosexuelles les seules manifestations pures du désir : dans le discours de la femme-autobiographe, le désir devient une force gratuite, puissante et autonome, libre de toute considération qui serait dictée par le sens civique : « cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société humaine, mais qui naît d'un désir et passe avec lui, et à quoi, s'il s'y mêle quelque amour, ce n'est point parce que m'y ont disposé à l'avance les ritournelles en vogue... ».¹⁴²⁸

La volonté, affichée dans les récits de soi des auteurs-femmes, d'affranchir la vie du corps de tout l'échafaudage des justifications spirituelles prend ainsi le contre-pied de l'idée éthérée, épurée et

¹⁴²⁶ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.282.

¹⁴²⁷ « Je n'ai aucun désir de mentionner ici un petit fait supposé obscène, mais celui qui va suivre corrobore à l'avance mon opinion d'aujourd'hui sur le sujet si controversé de l'éveil des sens, nos tyrans futurs. Couchée cette nuit-là dans l'étroit lit de Yolande, le seul dont nous disposions, un instinct, une prémonition de désirs intermittents ressentis et satisfaits plus tard au cours de ma vie, me fit trouver d'emblée l'attitude et les mouvements nécessaires à deux femmes qui s'aiment. Proust a parlé des intermittences du cœur. Qui parlera de celles des sens, et en particulier des désirs supposés par les naïfs tantôt contre-nature au point d'être toujours artificiellement acquis, tantôt au contraire inscrits dans certaines chairs comme une permanente et néfaste fatalité ? » Cf. Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité, op. cit.*, p.264.

¹⁴²⁸ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre ou noir, op. cit.*, p.113.

sublimée de l'amour que les contemporains de nos auteurs croyaient constitutive de la vision du monde féminine : « Ce besoin d'un érotisme sublimé est si inhérent à l'âme féminine que les jeunes filles qui prétendent se passer d'amour platonique idéal et s'engagent prématurément dans une réalisation physique y réagissent d'habitude par une impression de vide et de désappointement. »¹⁴²⁹ En fait, l'affirmation de l'autonomie du désir dans le discours de soi des écrivains-femmes vise semble-t-il à subvertir deux formes de légitimation (sociale et naturelle) d'un amour idéalisé, par opposition au libre courant du désir : il s'agit du mariage et de la maternité.

➤ *La subversion de la rhétorique de légitimation sociale : le mariage*

Si les femmes-écrivains mettent constamment en avant leur scepticisme de mécréantes à l'égard des « joies du mariage (c'est-à-dire les seules que l'époque accorde aux femmes chastes) »¹⁴³⁰, c'est pour prendre résolument le contre-pied des idées reçues qui font du désir de se marier le seul désir authentique de la femme. En effet, l'opinion commune tient encore pour acquis qu'il s'agit là du souhait le plus profond de toute femme, y compris les femmes « émancipées », qui ont beau dissimuler ou même nier leur soif de mariage : comme tout désir véritable, celui-ci finira par se manifester dans le retour obsessionnel du refoulé :

La secrétaire, la dactylo, la modiste, toutes agissent et, par des millions de canaux souterrains, *s'étend, l'influence qui mine le mariage* ; car le désir de toutes ces femmes n'est pas d'avoir des aventures amoureuses - seul un sot peut le penser – c'est de se faire épouser. Les *beatæ possidentes* (les heureuses possédantes), les femmes mariées, il faut les repousser, généralement sans bruit et sans violence, mais par l'entêtement silencieux du désir qui agit, chacun le sait, par un charme analogue au regard fascinant du serpent. Telle fut, depuis toujours, la voie de la femme.¹⁴³¹

L'extrême importance du mariage aux yeux de la femme s'explique par le fait qu'il fait providentiellement converger les cinq besoins psychologiques majeurs qui la caractérisent, à savoir :

- le besoin de satisfaction sexuelle,
- le besoin d'intimité (qu'une femme ne peut réaliser pleinement qu'avec son époux, *son* homme),
- le besoin d'avoir un foyer, un nid pour se protéger des complexités de la réalité sociale,
- le besoin de s'impliquer dans l'exercice de la « profession la plus variée et la plus adaptée qui soit aux divers besoins de la nature féminine »¹⁴³², définition à laquelle répond parfaitement la polyvalence des tâches et des occupations d'une bonne ménagère,
- le besoin de réaliser sa vocation spirituelle, qui consiste dans le don désintéressé de soi-même.

Ainsi Elisabeth Huguenin, fondatrice de consultations pour les femmes et auteur de plusieurs ouvrages consacrés à l'assistance sociale, affirme-t-elle que c'est l'ignorance de la vraie nature de leurs désirs qui est, dans la plupart de cas, à l'origine des souffrances féminines : « Le mariage, spécialement

¹⁴²⁹ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence, op.cit.*, p.163.

¹⁴³⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité, op. cit.*, p.112.

¹⁴³¹ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.284-285.

¹⁴³² Elisabeth Huguenin, *La Femme seule*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946, p.48.

lorsqu'il aboutit à la maternité, est la réponse à cinq ordres de besoins que la femme éprouve consciemment ou inconsciemment, et qui plongent leurs racines si profond dans la nature physique et spirituelle que leur méconnaissance entraîne la souffrance et le déséquilibre nerveux ou psychique, autant dire le gaspillage d'une destinée féminine. »¹⁴³³ C'est pourquoi la remise en cause du mariage devient pour les femmes-écrivains le parfait moyen de questionner une certaine idée de la destinée féminine, et de s'interroger sur la pertinence de la conception du désir que l'on croyait alors déterminante pour la femme.

➤ *La subversion de la rhétorique de légitimation naturelle : la maternité*

Dans le même temps, l'écriture de soi des femmes-autobiographes témoigne également d'une volonté de leur part de bien séparer la sensualité de la maternité, de dissocier le désir sexuel et le désir d'enfant. Pour comprendre les enjeux de cette distinction, il faut examiner les deux composantes du concept de maternité, tel qu'il était en usage à l'époque :

- *La maternité biologique.*

Mettre en exergue l'indépendance du plaisir vis-à-vis de tout autre aspect corolaire d'un acte sexuel semble revêtir une importance singulière aux yeux des femmes-écrivains : ainsi prennent-elles le contre-pied de l'opinion courante selon laquelle la satisfaction sexuelle serait une expérience de complétude largement inaccessible aux femmes. On considère, en effet, que l'homme ressent son désir comme un manque, qu'il comble par la conquête et la possession physique de la femme désirée : les rapports sexuels lui offrent ainsi une expérience idéale de complétude et d'achèvement. La femme, au contraire, appréhende le commerce sexuel comme l'expérience de devenir objet passif de la satisfaction de l'autre, ce qui l'amène à rechercher pour elle-même un autre objet de satisfaction, complémentaire à la jouissance sexuelle, qui puisse servir à ses yeux d'ersatz aux sentiments masculins de réussite personnelle (procuré par la conquête de l'objet convoité) et de complétude qui résultent de l'accomplissement du désir – ces deux sentiments faisant, naturellement, défaut aux femmes. Cette idée jalonne toute l'histoire des sensibilités du XX^e siècle, si bien que très souvent les études psychanalytiques les plus récentes rejoignent sur ce point le discours public du début du siècle :

L'homme conquiert sa puissance en possédant et en fécondant la femme. Mais l'organisation féminine n'assure pas à ce conquérant le succès de la communication de son plaisir. De là à négliger ce partage, il faut bien admettre que le pas est bref et facile. L'incomplétude de l'accord sexuel porte en soi des conséquences lourdes pour la réalisation libidinale de la femme, qui sont source ou résultat de sa pathologie mentale. Dans cette circonstance, ne pouvoir maîtriser son plaisir et s'y retrouver plus souvent passive qu'active déclenche une forme d'anxiété particulièrement féminine. [...] La femme est donc portée à laisser s'amenuiser les formes agréables de sa vie sexuelle et la jouissance orgasmique au profit des fonctions complémentaires de la maternité. L'évidence de la gestation prend pour un temps la place des désirs insatisfaits par l'homme. Le narcissisme génital englobe et atténue les lacunes ressenties au niveau du narcissisme proprement sexuel. A défaut de se sentir aimée, et parfois d'aimer un homme, la future mère va aimer un enfant et se sentir aimée de lui. Les moyens scientifiques actuels mis à la disposition de procréatrices mégalomanes leur donnent même l'illusion qu'elles ont pu éliminer l'homme de leur désir.¹⁴³⁴

¹⁴³³ *Ibid.*, p.46-47.

¹⁴³⁴ Annie Anzieu, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod, 1989, p.8.

Ainsi l'enfant se substitue-t-il à la satisfaction sexuelle, et cette substitution est profondément humiliante pour la femme, dans la mesure où elle constitue une éclatante démonstration de son inaptitude à être autosuffisante. C'est donc en tant qu'objet d'investissement extérieur, qu'expédient permettant de retrouver maladroitement l'illusion de l'unité de l'être, que l'enfant se retrouve *persona non grata* dans l'univers des femmes-écrivains. La maternité est ainsi dénoncée comme un leurre, et rejetée comme telle :

- Mais, quant au sentiment de tendresse maternelle - enfin cette espèce de voix du sang -, j'avoue que je n'y crois pas du tout. Je la laisse au mélodrame de l'époque du début du XIX^e siècle : "Ah ! vous êtes ma mère. - Ah ! vous êtes mon enfant." Ca ne se rencontre pas dans la réalité. *Est-ce qu'on exagère beaucoup, d'après vous, les rapports parents-enfants ?*
- Je crois qu'on les exagère, je crois qu'on les fausse et il me semble qu'ils sont très importants, parce que mythiquement importants.¹⁴³⁵

La remise en question de la maternité est ainsi le corolaire nécessaire de la contestation portée contre l'idée encore bien ancrée que la femme, de par sa nature même, ne saurait se suffire à elle-même.

- *La maternité sociale.*

L'idée de « maternité sociale » révèle un autre aspect du problème. Le fait est que la grossesse, l'enfantement et le soin de l'enfant sont envisagés comme les expériences féminines primordiales qui en viennent à déterminer l'ensemble du fonctionnement psychique de la femme ; leur incidence amène celle-ci à apprécier par-dessus tout le contact intime avec un autre être humain, qu'elle recherche en tous temps et en tous lieux. Ce trait inhérent au psychisme de la femme la rend malhabile et profondément malheureuse lorsqu'elle se trouve confrontée à ce qui dépasse l'immanence de la vie humaine (qu'il s'agisse de l'abstraction des théories ou des concepts, ou bien de la potentialité des hypothèses, des expérimentations et des projets). Face aux choses intelligibles, la femme se sent perdue et dépossédée de tout ce qui fait pour elle le sens de la vie. C'est ainsi que :

[...] les femmes qui font des travaux importants par amour pour une chose sont de rares exceptions ; ce genre d'activité n'est pas en harmonie avec leur nature. L'amour des choses est une prérogative masculine. Mais l'être humain réunit en lui le masculin et le féminin, il peut arriver qu'un homme vive en femme et une femme, en homme. Chez l'homme, cependant, le féminin est à l'arrière-plan, comme chez la femme, le masculin. Quand on vit ce qui est le propre du sexe opposé, on vit, en somme, dans son propre arrière-plan, et c'est l'essentiel qui est frustré.¹⁴³⁶

Cette frustration serait donc, en filant l'idée ici exposée par Jung, le lot de ces femmes de lettres, femmes-écrivains ou intellectuelles, qui cherchent vainement à se réaliser dans des sphères qui ne sont pas les leurs, et qui ne cessent par conséquent de se tourmenter, puisque « l'essentiel » de leur âme y reste toujours frustré : la femme qui s'engage dans la voix de l'interrogation et du questionnement intellectuel est celle qui n'a pas su se rendre compte que c'étaient « [s]es troubles amoureux ou tendres [qui] se transportaient aussitôt en musiques intellectuelles, et elle ne les reconnaissait plus à travers leurs métamorphoses dans le murmure de ses rêveries. »¹⁴³⁷ C'est pourquoi, pour aboutir à des résultats concrets et significatifs et pour pouvoir lui procurer du bonheur, tout travail que la femme accomplit en dehors de sa vocation principale (à savoir le soin d'autrui et, son corolaire, l'abandon de

¹⁴³⁵ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.136.

¹⁴³⁶ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.279-280.

¹⁴³⁷ Pierre Louÿs, *Psyché* / Préface de Claude Farrère, Paris, Editions Albin Michel, 1990 (édition originale 1927), p.36.

soi), toute tâche qu'elle accomplit dans le domaine professionnel doit également être conçue à l'image de la maternité et, qui plus est, doit être vécue et expérimentée comme telle¹⁴³⁸ :

Le travail, cependant, peut devenir, pour elle, une source d'intérêt et de joie profonde, à deux conditions. Premièrement, il doit être l'expression d'aptitudes et de goûts authentiques ; deuxièmement, il doit avoir une portée sociale et humaine. Malheureusement, la femme exerce très souvent une profession sans rapport avec ses aspirations les plus profondes ; c'est le cas, en particulier, lorsqu'elle a choisi un métier masculin. Alors son cœur reste inemployé et elle n'est pas heureuse.¹⁴³⁹

Ainsi semble-t-il évident aux esprits du temps que toute œuvre importante réalisée par une femme tire sa source de la « maternité sociale », qui représente une façon typiquement féminine de réconcilier la vocation maternelle de la femme avec ses activités exercées en dehors de la sphère familiale. La créativité de la femme se trouve ainsi conditionnée par sa prédisposition psychophysiologique à donner naissance, à porter au monde des enfants, et à les élever. Par exemple, la passion d'une femme pour les mots, qui aboutit au choix d'une carrière littéraire, se déduit du geste primaire de la mère qui nomme son enfant :

La femme, c'est la source, c'est l'initiatrice au monde, c'est l'accueil du pauvre démuné, c'est l'écho vivant aux sonorités inconscientes qui sortent de la bouche d'un être humain qui ne sait pas encore parler. Tout cela est vrai jusqu'au moment où l'être masculin, l'homme, appelé par elle – car nous avons vu dès le début qu'il était inscrit qu'il devait être appelé par elle –, devient à la fois son espace, son aire de fécondité – son territoire pour elle et les enfants qui naissent d'elle – et son ère de créativité, son temps qui n'est pas seulement de fécondité mais aussi celui pendant lequel elle va porter des fruits, non seulement ce chair, mais des fruits de toute son industrie, de toute sa pensée, de toute sa poésie, de toute son science.¹⁴⁴⁰

L'enfantement est donc, pour la femme, le prototype de toute expérience professionnelle, l'expérience créatrice par excellence. On ne peut toutefois ignorer que, pour elle, l'œuvre vient remplacer l'enfant qu'elle n'a pas eu, et c'est d'ailleurs seulement à ce titre qu'une réalisation créatrice peut devenir la source de son épanouissement et de son bonheur : « Cette acceptation d'une destinée différente de celle qu'elle eût sans doute choisie, lui permettra de donner le meilleur d'elle-même dans une œuvre. »¹⁴⁴¹ La hiérarchie des occupations féminines reste donc, de toute évidence, intacte et inébranlable : la procréation demeure la création la plus digne, la plus noble de la femme. Tel est précisément le point de vue prôné par le conjoint de l'« intellectuelle mariée », l'héroïne du roman éponyme d'Henry Fèvre :

Ah ! ma petite, tu voulais redonner la vie, dans une autre sphère, à un tas de gens qui se fichent de nous et dont nous nous fichons et que tu ne connais même pas. Eh bien, à présent, il s'agit de la donner, la vie tout uniment, à l'être nouveau, issu de notre tendresse... C'est beaucoup plus humain, plus simple et plus sûr.¹⁴⁴²

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que le projet professionnel (et à plus forte raison, le projet existentiel) de la femme-écrivain soit formulé à partir de ce contexte historique (mais aussi social et

¹⁴³⁸ Une commentatrice récente des textes de Marguerite Yourcenar, Bérengère Deprez, n'explique pas autrement le succès de la femme-écrivain. Développant l'idée de la « triple instance créatrice » (écrivain, mère et démiurge) chez Marguerite Yourcenar, Bérengère Deprez soutient que le premier terme de cette triade est issu de la fusion de deux autres. La création littéraire de la femme-écrivain est ainsi déduite de deux phénomènes originaires : la création sacrée du monde et la procréation (p.223-224). Il en résulte l'image de « Marguerite Yourcenar, déesse mère de son univers littéraire ». Cf. Bérengère Deprez, *Marguerite Yourcenar : écriture, maternité, démiurgie, op.cit.*, p.283.

¹⁴³⁹ Elisabeth Huguenin, *La Femme seule, op.cit.*, p.54.

¹⁴⁴⁰ Françoise Dolto, « Sur la féminité », *op.cit.*, p.28.

¹⁴⁴¹ Elisabeth Huguenin, *La Femme seule, op.cit.*, p.66.

¹⁴⁴² Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée, op.cit.*, p.312.

discursif) bien précis, et en fonction de ses prescriptions quant à la place qui revient à la femme sur l'échiquier social :

J'avais décidé depuis longtemps de consacrer ma vie à des travaux intellectuels. Zaza me scandalisa en déclarant d'un ton provocant : « Mettre neuf enfants au monde comme l'a fait maman, ça vaut bien autant que d'écrire des livres. » Je ne voyais pas de commune mesure entre ces deux destins. Avoir des enfants, qui à leur tour auraient des enfants, c'était rabâcher à l'infini la même ennuyeuse ritournelle ; le savant, l'artiste, l'écrivain, le penseur créaient un autre monde, lumineux et joyeux, où tout avait sa raison d'être. C'était là que je voulais passer mes jours ; j'étais bien décidée à m'y tailler une place.¹⁴⁴³

L'écriture de soi des femmes-autobiographes conteste ouvertement la logique assimilatrice qui sous-tend le concept de la maternité sociale (l'idée que la création, chez la femme, imiterait la maternité et se substituerait à elle). La nature ostensiblement contestataire de leur geste se donne clairement à voir dans les efforts soutenus qu'elles déploient pour supplanter le paradigme de la ressemblance, de la similitude même, entre la procréation et la création, et le remplacer par l'idée précisément contraire, celle d'une opposition radicale entre ces deux notions, désormais jugées peu conciliables. Les femmes-écrivains insistent en effet à plusieurs reprises sur l'écart qualitatif qui sépare la conception d'un enfant de la conception d'une hypothèse ou d'une œuvre, écart qui rend, à leur avis, les deux phénomènes incommensurables : « Par la littérature, pensais-je, on justifie le monde en le créant à neuf, dans la pureté de l'imaginaire, et, du même coup, on sauve sa propre existence ; enfanter, c'est accroître vainement le nombre des êtres qui sont sur terre, sans justification. »¹⁴⁴⁴ Ainsi, la reproduction (simple multiplication du nombre d'êtres vivants) est opposée à l'invention (qui est quant à elle transformation, voire transfiguration, de l'essence). Or, parmi ces logiques contradictoires, seule la seconde, celle d'un acte créateur et émancipateur, original, individuel et même profondément solitaire, permet de rendre sa dignité au travail accompli par une femme.

Cependant, contrairement à l'image caricaturale d'amazones en guerre contre la douceur du foyer familial, ce n'est pas la maternité en elle-même que nos auteurs en veulent, et celle-ci n'est pas la véritable cible attaquée et contestée dans de nombreuses propositions similaires à celles que nous venons de citer. En effet, le projet de faire elles-mêmes des enfants s'inscrit naturellement dans la vision de la vie personnelle des auteurs-femmes : « Je souhaitais seulement l'amour, écrire des bons livres, avoir quelques enfants, « avec des amis à qui dédier mes livres et qui apprendront la pensée et la poésie à mes enfants ». »¹⁴⁴⁵ Ce qui est récusé, ce n'est pas la maternité en soi, mais la confusion entretenue par certains entre procréation et création, qui ramène les œuvres réalisées par les femmes à un statut inférieur, leur assignant la fonction et le caractère d'un succédané, d'un expédient circonstanciel, d'un substitut imparfait au bonheur féminin traditionnel (le mariage et la vie de famille) :

Pour toutes, la littérature fut une transposition de leurs désirs vainement poursuivis ou un élargissement de leur vie trop étroite. Ce ne fut pas une valeur de premier plan, mais une valeur de remplacement. Imaginez Mlle de Gournay et Mlle de Scudéry, pourvues de tous les attraits de la

¹⁴⁴³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.195-196.

¹⁴⁴⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.92.

¹⁴⁴⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.446.

beauté ; Mme de La Fayette et Mme de Sévigné, comblées par un mari prévenant ; Mme de Staël et George Sand, satisfaites dans un premier amour, aucune n'aurait sans doute songé à écrire.¹⁴⁴⁶

Affirmer ainsi le désir pur, affranchi de tout ce qui lui est concomitant mais non intrinsèque, de tout ce qui relève des corolaires ou des circonstances extérieures de ce désir (qu'il s'agisse du dévouement marital/maternel ou bien du statut social de matrone respectable), permet par contre-coup aux autobiographes-femmes de mettre en lumière leur propre création artistique et intellectuelle, issue du seul désir de penser et d'écrire :

Quand Clairaut me dit le lendemain, en rivant son regard dans le mien : « Vous ferez une thèse sur Spinoza ; il n'y a que ça dans la vie : se marier et faire une thèse », je me rebiffai. Faire une carrière, faire la noce : deux manières d'abdiquer. Pradelle convint avec moi que le travail aussi peut être une drogue.¹⁴⁴⁷

Ce dernier exemple est fortement représentatif de l'écriture du corps et de la sexualité dans les autobiographies d'écrivains-femmes : le récit de l'expérience sensuelle, en effet, y est toujours articulé à des enjeux d'ordre plus général, et son horizon dépasse ainsi les événements particuliers dont la narration rend compte explicitement – ce qui importe n'est pas tant telle ou telle relation, tel ou tel épisode spécifique de désir amoureux, mais l'élan vers le monde d'un désir pur et créateur.

C. L'identité de la femme de lettres

La femme de lettres du XX^e siècle construit son identité face à l'ensemble des opinions et des croyances de son temps qui cherchent à saisir l'essence de la femme. Or, dans l'imaginaire collectif de l'époque, le « moi » féminin emprunte avant tout les traits du « moi » plastique et protéiforme de l'actrice.

a) Etre vu : le fondement de l'identité féminine

En effet, le point de vue selon lequel le désir de s'exhiber, d'être vue, de s'offrir au regard des autres constitue le moteur secret du comportement féminin revient si fréquemment dans les opinions de l'époque que sa vérité doit sembler à tous incontestable. Il n'y a d'ailleurs pas meilleure preuve de la force de cette croyance devenue doxastique que la façon dont elle imprègne jusqu'aux personnages féminins dépeints par des écrivains qui sont elles-mêmes des femmes :

Elle sortit une petite glace de son sac et feignit de rectifier l'arc de ses lèvres ; elle avait besoin de se voir ; elle chérissait son visage ; elle aimait la nuance vivante de ses cheveux blonds, la dureté hautaine du grand front et du nez, l'ardeur de sa bouche, la hardiesse des yeux bleus ; elle était belle, d'une beauté si âpre et si solitaire qu'elle étonnait d'abord. « Ah ! si seulement j'étais deux, pensa-t-elle, une qui parle et l'autre qui écoute, une qui vive et l'autre qui regarde, comme je saurais m'aimer ! Je n'envierais personne. » Elle referma son sac. En cette minute, il y avait des milliers de femmes qui souriaient complaisamment à leur image.¹⁴⁴⁸

Si des personnages analogues abondent dans toutes les littératures européennes de l'époque, Régine, la figure centrale de ce roman de Simone de Beauvoir, est la fois parfaitement exemplaire de

¹⁴⁴⁶ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.273.

¹⁴⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.408.

¹⁴⁴⁸ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, op.cit., p.13.

la tendance générale et, néanmoins, tout à fait singulière par la manière dont l'auteur force le trait pour concentrer en elle la quintessence d'une attitude propre à des milliers de femmes différentes. Cette héroïne aux traits grossis et au comportement outré devient ainsi emblématique d'une certaine vision de la féminité idéale que Simone de Beauvoir cherche à saisir dans sa fable philosophique. A ses yeux, le « moi » féminin est entièrement subjugué par le désir de visibilité : sa quête continue du regard de l'autre le distingue foncièrement du « moi » masculin, qui est quant à lui tourné vers le monde et tend intentionnellement vers les phénomènes extérieurs. C'est ainsi que l'homme est ancré dans le monde par son intérêt spontané (en général suivi dans un second temps par un engagement conscient) vis-à-vis de la réalité ambiante. Repliée sur soi, la femme, au contraire, manque profondément de cet enracinement dans le réel. Aussi, pour se sentir vivante, pour avoir la certitude d'exister, elle doit en capter la confirmation muette dans le regard d'autrui, ce regard qui en s'arrêtant sur elle lui confère sa matérialité et sa forme d'objet réel : lorsque l'on pousse cette conception à son point extrême, tout se passe comme si la femme n'existait pas quand elle n'est pas regardée, comme si sa forme même devait être structurée par un regard extérieur. Ainsi s'explique le besoin, pour la femme, de charmer et, à plus forte raison, de conquérir les (regards des) hommes. Seule leur admiration, en effet, c'est-à-dire la captation de leurs regards médusés par la *vue* d'une femme aimée, est à même de combler son déficit de vie intérieure et d'apaiser l'angoisse qu'engendre la conscience de cette déficience.

C'est pourquoi l'indifférence d'un homme, même celle d'un parfait inconnu, est intolérable pour la femme dépourvue d'un « moi » propre : tout désintéret trop manifeste la met face à face avec sa propre inconsistance, voire son inexistence. Séduire lui devient ainsi indispensable pour retrouver l'impression d'exister, d'autant qu'elle ne peut exister pour elle-même que dans la mesure où elle existe pour autrui : « Elle tourna la tête. L'homme non plus ne pensait pas à elle ; à peine la distinguait-il des arbres et des fauteuils égaillés sur la pelouse : rien qu'un morceau du décor. Il l'agaçait ; elle eut envie soudain de troubler son repos et d'exister pour lui. »¹⁴⁴⁹ Il s'ensuit une autre conclusion essentielle : polariser sur soi l'attention de l'autre, marquer sa perception, laisser à jamais une empreinte sur sa rétine, telle semble être est la seule transcendance à laquelle cette figure de la femme semble pouvoir aspirer. Projeter en dehors de soi une image mémorable, qui restera gravée dans les souvenirs de l'autre, paraît être le seul moyen qu'elle possède pour contrer le travail du temps :

Il parlait, elle répondait comme si tout avait été vrai : « Si c'est vrai, il se souviendra de moi, toujours. Si c'est vrai, voilà que je suis aimée par un immortel ! » Ses yeux firent le tour du bar. Un monde quotidien, des hommes sans mystère. Mais n'avait-elle pas toujours su qu'elle était différente ? Ne s'était-elle pas toujours sentie étrangère parmi eux, réservée pour un destin qui n'était pas le leur ? Depuis son enfance, il y avait eu un signe sur sa tête. Elle regarda Fosca: «C'est lui. C'est mon destin. Du fond des siècles, il est venu vers moi et il m'emportera dans sa mémoire jusqu'à la fin des siècles.» Son cœur battait très fort.¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.48.

Les origines de cette figure-type féminine¹⁴⁵¹ que donne à voir le roman de Simone de Beauvoir n'ont rien de bien mystérieux : de toute évidence, le personnage est dérivé de la notion psychiatrique et psychanalytique d'un narcissisme organique propre à la femme, notion brillamment illustrée, par exemple, par la théorisation freudienne des états narcissiques. Faisant du psychisme féminin une structure close, centrée sur un « soi » primaire – intègre, indifférencié et donc indifférent aux autres – Freud cherche ainsi à expliquer par sa puissance infantile et régressive l'attrait que cette identité à soi indivise, et comme hors du monde (la « mêmeté » de Paul Ricœur), exerce sur les hommes, ces créatures à l'inverse divisées et complexes, toujours confrontées au monde dans lequel ils vivent, et qui doivent constituer leur identité sous le sceau de l'action et du choix de leurs partis pris. Du côté du sujet masculin, il s'agit donc, toujours dans les termes de Ricœur, non plus de la mêmeté organique indivise et innée, mais de l'identité ipséique qu'il faut se (re)construire à grand peine, et toujours *a posteriori*, en se l'assignant soi-même au moment de se reconnaître dans tel ou tel de ses actes. Aussi n'est-il guère surprenant que le « moi » indivis et introverti de la femme donne l'essor au narcissisme foncier, « naturel » et donc inextirpable, qui caractérise le psychisme féminin :

Dans ce cas, il semble que, avec le développement pubertaire, intervienne, du fait de la formation des organes sexuels féminins, jusqu'ici latents, un accroissement du narcissisme originel qui est défavorable à la constitution d'un amour d'objet dans les règles, comportant une surestimation sexuelle. Il s'installe, en particulier dans le cas d'un développement vers la beauté, un état où la femme se suffit à elle-même, ce qui la dédommage d'une liberté de choix d'objet que la société a fait s'atrophier. De telles femmes n'aiment, à strictement parler, qu'elles-mêmes, à peu près aussi intensément que l'homme les aime. [...] De telles femmes exercent le plus grand charme sur les hommes, non seulement pour des raisons esthétiques, car elles sont habituellement les plus belles, mais aussi en fonction de constellations psychologiques intéressantes. On peut, semble-t-il, nettement reconnaître que le narcissisme d'une personne déploie un grand attrait sur ceux qui se sont dessaisis de toute la mesure de leur propre narcissisme et sont en quête de l'amour d'objet ; le charme de l'enfant repose en bonne partie sur son narcissisme, le fait qu'il se suffit à lui-même, son inaccessibilité ; de même le charme de certains animaux qui semblent ne pas se soucier de nous, comme les chats et les grands animaux de proie ; et même le grand criminel et l'humoriste forcent notre intérêt, lorsque la poésie nous les présente, par ce narcissisme conséquent qu'ils savent montrer en tenant à distance de leur moi tout ce qui le diminuerait. C'est comme si nous les envions pour l'état psychique bienheureux qu'ils maintiennent, pour une position libidinale inattaquable que nous avons nous-mêmes abandonnée par la suite.¹⁴⁵²

¹⁴⁵¹ Un autre exemple évocateur nous en est fourni par Grâce Sainte-Unefois, le personnage central du roman de Louise de Vilmorin. On y retrouve en effet la même dialectique que nous avons déjà rencontrée dans le roman de Simone de Beauvoir. La trajectoire de la protagoniste féminine est marquée par les mêmes jalons :

- La nécessité d'être vue et admirée pour se convaincre (à force de confirmations extérieures) de la réalité de sa propre existence : « Faible, à demi grisée, ne pensant plus qu'à plaire, elle retrouva soudain ce trouble des conquêtes qu'elle avait tant aimé et s'y abandonna. Milrid [l'homme à qui l'héroïne cherche à plaire] ne compta plus. » (Cf. Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois, op.cit.*, p.94.)

- La multiplication des conquêtes amoureuses, justifiées comme le seul moyen pour la femme d'agir, d'avoir une l'emprise sur le monde et de s'y manifester en tant que sujet autonome : « Grâce se sentit de plus en plus légère au fur et à mesure que s'écoulaient les moments les plus heureux de sa vie; on l'appelait, elle ne répondait pas, elle était souveraine. » (Cf. *Ibid.*, p.84-85.)

- La transcendance à laquelle aspire la femme consiste dans l'immortalité de l'image qu'elle peut graver dans l'esprit et dans la mémoire de ses adorateurs : « Elle se sentait aimée et admirée, heureuse surtout d'être traitée en personne dont la présence est fugitive et dont la popularité durera plus longtemps que la vie. » (Cf. *Ibid.*, p.112.)

¹⁴⁵² Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » dans Sigmund Freud, *Œuvres complètes / Sous la direction scientifique de Jean Laplanche*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 (1908 pour l'essai en question), vol. VIII (1906-1908), p.232.

On voit bien dans ces lignes le caractère largement mythique des croyances qui conditionnent et orientent la position de Freud sur le sujet ; pourtant, en dépit du caractère pour le moins incertain de ses fondements théoriques, l'idée du narcissisme organique de la femme fait preuve d'une remarquable longévité, ne cessant tout au long du XXe siècle de ressurgir sous une forme ou une autre dans le discours psychanalytique. Force est donc d'admettre que, nonobstant la diversité des arguments mobilisés, l'ingéniosité des stratégies d'argumentation et le renversement conjoncturel des accents axiologiques, le cœur de cette croyance est, pour l'essentiel, resté intact, comme en attestent les tentatives récurrentes, au sein de la littérature psychanalytique, de mettre en lumière une sorte de plénitude originelle, indivise et en ceci inarticulable, que semble receler le for intérieur de la femme. C'est ainsi qu'Annie Anzieu, une femme-psychanalyste cette fois, défend la nécessité pour la femme d'être (en) vue, qu'elle aussi croit indispensable à son équilibre psychique :

Toucher quoi ? L'indéfini et l'incontrôlable charnel d'un espace excité, presque totalement et immédiatement au-dedans. Dedans, même et surtout par le détour clitoridien. Pas de sexe visible, surtout par celle qui le porte. Le seul contact du toucher, du ressenti touché et de la vibration intérieure. Sur cette base sensorielle se construit un objet interne fondamental (Esther Bick) autour de quoi peut alors se développer une enveloppe de peau tactile puis visible, par extrapolation du toucher à la vision. La femme se constitue en enveloppe, centrée sur cet objet interne indéfini. Le narcissisme aura besoin de son miroir tout au long de sa vie : du germe à la fleur, puis encore jusqu'à la flétrissure. Confirmation par l'œil de la coïncidence persistante d'un « espace irrationnel » du vécu intérieur avec l'image spéculaire, comme si le contenu devait être confirmé par l'apparence du contenant.¹⁴⁵³

Certes, le ton n'est plus ici celui du reproche qui renvoyait naguère la femme à son infériorité constitutive : le blâme a cédé le pas à une explication ontogénétique et à une ardente défense de la féminité, mais l'idée centrale, celle du caractère insaisissable du for intérieur de la femme et du narcissisme féminin qui en résulte, reste toutefois inchangée. Vues sous le jour de cette croyance solidement et durablement ancrée dans les esprits, même l'intelligence, l'érudition et la subtilité d'écriture féminines, qui devraient, pourrait-on croire, démentir fermement par leur seule existence l'idée d'un « moi » narcissique primaire de la femme, replié sur soi et non réflexif, apparaissent au contraire comme d'autres symptômes de la quête narcissique d'adoration et d'approbation extérieures. Les prétentions intellectuelles des femmes-écrivains ne révéleraient ainsi rien d'autre que le désir, commun à toutes les femmes, d'attirer sur elles les regards admiratifs :

Bon, c'était la vie qu'il lui fallait, remuer un public, être discutée, applaudie... faire des adeptes, d'autres apôtres comme elle.
Pour peu aussi qu'elle eût touché à cette gloriole des tréteaux, de la publicité, elle y avait pris goût, en gardait le besoin, comme ces amateurs, qui, pour être montés sur les planches, en conservent la nostalgie.¹⁴⁵⁴

Loin d'être répréhensible, cette dépendance absolue envers la sanction apportée par le regard de l'autre semble une qualité plutôt louable de la constitution psychique de la femme : culminant dans l'attitude révérencieuse, voire servile, des femmes vis-à-vis de la mode et des conventions, leur manière de toujours dépendre de l'approbation des autres les rend – c'est là d'ailleurs un trait que la

¹⁴⁵³ Annie Anzieu, *La femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, op.cit., p.26.

¹⁴⁵⁴ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, op.cit., p.166.

société juge fort appréciable – plus ouvertes aux suggestions et aux influences, et représente en fin de compte un instrument de régulation simple et efficace de l'ensemble de leurs comportements :

La femme s'assujettit aux moindres décrets de la mode avec une docilité inlassable. Ne l'en blâmons pas. Elle y apprend à surmonter sa plus grande difficulté de la nature : obéissance. Eve n'eût pas péché contre la mode. Obéir à son couturier, c'est déjà quelque chose.

En se voulant agréable, charmante ou charmeuse, la femme la plus écervelée participe à la sociabilité ; elle ne s'intéresse pas à qu'a soi, elle se subordonne à un sentiment collectif, à une règle commune. En suivant étourdiment un courant d'imitations, elle aime ce qu'elle copie ou ce qu'elle envie, elle s'évade de soi-même.

Qu'elle s'affranchisse de la tyrannie de la mode maintenant, et, virago, elle ira vers l'affreux féminisme. Je veux dire l'extrême individualisme, celui de la femme, après lequel il n'y a plus que la folie des jouissances abrutissantes, le débridement des pires instincts de la bête. La dépravation ne sera pas moindre d'être vilaine et bestiale, et elle sera irrémédiable.

Pour les femmes, hors le foyer, stériles, détachées de toute croyance, sans idéal humain, la mode est la dernière barrière de la civilisation. Peut-être même de la pudeur. Tant que les femmes dissociées se flanqueront des chapeaux de deux kilos et de deux mètres de circonférence, tant qu'elles accepteront héroïquement toutes les gênes, les dangers et les tortures de la mode, rien ne sera perdu. Même insensée, inepte, cette soumission est base de perfectionnement.¹⁴⁵⁵

L'opposition tranchante entre l'être et le paraître¹⁴⁵⁶, dont on considère d'ordinaire le premier terme comme une attitude typiquement masculine et le second comme une stratégie féminine par excellence, aboutit à un refus démonstratif et appuyé de tout souci d'apparence dans l'écriture de soi de nos trois auteurs : le mépris de leur apparence, et de l'image que celle-ci renvoie aux autres, leur permet ainsi de redéfinir les assises de l'identité de la femme. D'une façon significative, négliger de la sorte l'extérieur leur semble relever d'une démarche indispensable pour pouvoir en toute liberté mettre l'accent sur le for intérieur de la femme :

Elle plongea sa main dans le coffre et fit cliqueter les bijoux et les armes damasquinées.

- Non, dit-elle, je ne veux rien.

- Vous seriez belle avec ces bijoux.

Elle rejeta avec mépris le collier qu'elle tenait dans sa main.

- Ne voulez-vous pas plaire ? dis-je.

Une lueur passa dans ses yeux :

- Je veux plaire telle que je suis.¹⁴⁵⁷

Ainsi le mépris d'apparence doit-il être manifeste, radical, péremptoire, puisqu'il représente un geste de coupure, le début du travail sur soi qui doit aboutir à libérer la femme de l'emprise tyrannique qu'exerce sur elle le regard de l'autre : « Tant que la femme sera la victime des producteurs et des profiteurs de la mode, tant qu'elle consentira de se faire d'elle-même une image flattée, une image de rêve pour compenser les vicissitudes de sa propre vie, tant qu'elle jouera à la fois sur les deux tableaux, celui de la femme et celui de la séductrice, on ne pourra rien changer. »¹⁴⁵⁸ Se soustraire au regard (et au jugement) de l'autre constitue ainsi le premier pas vers l'affirmation du « moi » autonome de la femme.

¹⁴⁵⁵ Georges Deherme, *Le Pouvoir social des femmes*, Paris, Perrin et C°, 1914, p.153-154.

¹⁴⁵⁶ Ici, ces deux concepts sont utilisés dans le sens que leur donne Gabriel Marcel. Voir à ce sujet : Gabriel Marcel, *Etre et avoir* / Edition annotée et préfacée par Jeanne Parain-Vial, Paris, Editions universitaires, 1991 (édition initiale 1935).

¹⁴⁵⁷ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, *op.cit.*, p.148.

¹⁴⁵⁸ Marguerite Yourcenar, Jean Montalbetti, « Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert : « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs. », *op.cit.*, p.199.

b) La tyrannie du regard

C'est pourquoi les autobiographes-femmes cherchent à étaler au grand jour les conséquences délétères pour la femme de cette habitude d'être toujours (en) vue. En premier lieu, le fait d'être constamment observée et jugée amène la femme à adopter des postures qui lui permettent de se montrer sous un angle favorable. Or cette conscience permanente du regard d'autrui finit par modifier profondément la perception que les femmes peuvent avoir de la réalité : elles intériorisent en effet ce regard qui les scrute et les évalue, au point qu'elles commencent à s'appréhender elles-mêmes comme de l'extérieur, par le biais de leur image externe et de l'impression qu'elles font aux autres : « Je portais une robe écossaise, dont j'avais cousu moi-même les ourlets, mais neuve, et taillée à ma mesure ; compulsant des catalogues, allant, venant, m'affairant, il me semblait que j'étais charmante à voir. »¹⁴⁵⁹

Or la perception de soi ainsi médiatisée par le regard de l'autre comporte toujours le danger de dénaturer aussi bien les rapports de soi à soi que la relation de soi à l'autre :

➤ *Le rapport de la femme à soi*

Ainsi, d'un côté, modelée par le regard d'autrui, la femme se transforme en un « un corps souple et mou qui semble avoir pour forme celle que lui impose la mode. »¹⁴⁶⁰ Mais à force de céder à l'autre le droit (et le devoir) de la *former*, de lui assigner ses formes, le « moi » féminin devient à la longue comme une pâte à modeler, une matière entièrement passive entre les mains du premier venu qui décide de se faire son « sculpteur », et il est d'autant moins en mesure de se ressaisir qu'il n'est même plus capable de se représenter lui-même en dehors des formes que les autres lui ont imposées :

... je regardais dans la glace celle que leurs yeux voyaient : ce n'était pas moi ; moi, j'étais absente ; absente de partout ; où me retrouver ? je m'égarais. « Vivre c'est mentir », me disais-je avec accablement ; en principe, je n'avais rien contre le mensonge ; mais pratiquement, c'était épuisant de se fabriquer sans cesse des masques.¹⁴⁶¹

Aux yeux des femmes-écrivains, cette dimension plastique et protéiforme de l'identité féminine fait partie intégrante de leur héritage matrilinéaire : « cette importance que j'avais semblé attacher à l'idée de « beauté » avait dû me venir de maman. »¹⁴⁶² Savoir se dédoubler pour être à la fois l'œil qui inspecte et la chose inspectée, savoir être à la fois le sujet et l'objet du regard, tel est le secret de cette « beauté » qui est l'Idéal du *moi extérieur*, du *moi apparent*, *visible*, de la femme, celui qui se joue dans le théâtre du regard de l'autre. Prendre l'habitude de considérer le « moi » comme ce qui en est (en) vue, intérioriser le regard comme instance de contrôle, apprendre à caler son apparence et son comportement sur l'image que l'on est censé offrir aux autres, tel est donc le savoir que « sans jamais l'exiger »¹⁴⁶³ la mère de Nathalie Sarraute transmet à sa fille :

¹⁴⁵⁹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.237.

¹⁴⁶⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.147.

¹⁴⁶¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.268.

¹⁴⁶² Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.92.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p.92.

Je ne peux pas la revoir se regardant dans un miroir, se poudrant... seulement son coup d'œil rapide quand elle passait devant une glace et son geste pressé pour remettre en place une mèche échappée de son chignon, rentrer une épingle à cheveux qui dépasse.
Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect... Elle était comme au-dehors... Hors de tout cela.¹⁴⁶⁴

Dans l'optique de cette transmission matrilineaire, être femme veut dire chercher à incarner la fiction de cette féminité idéale aux dépens du « moi », de la subjectivité personnelle et individuelle. Ainsi, livré à tous les regards, le « moi » féminin disparaît-il dans sa visibilité absolue.

➤ Les relations avec l'autre

D'autre part, le jeu de regards croisés qui se glisse ainsi dans les rapports intersubjectifs finit par déformer également les relations avec autrui. En effet, le masque que les femmes prennent l'habitude de porter fonctionne comme un écran sur lequel peut être projetée l'image fantasmée du sujet. Ainsi, par exemple, le visage de la fille n'offre au regard du père que qu'un reflet de l'image de la mère : « Mon père regarde toujours ce que je tiens étalé, immobile devant lui... Mais ce n'est pas moi, c'est lui, c'est son regard à lui qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient... ».¹⁴⁶⁵

Or, sous ce rapport, le sort de la mère n'est guère meilleur, puisque les relations entre le mari et l'épouse sont tout aussi médiatisées : s'y immisce en effet le fantôme de *la Femme*, l'image projective idéale de la féminité parfaite que l'on préfère substituer au « moi » de la femme aimée. Son individualité est ainsi de trop, puisqu'à travers elle c'est une autre qui hante le regard de l'homme, cette autre qui, pour lui, est toujours déjà là, figure première et abstraite de la femme idéale qui se glisse jusque dans les rêves et les fantasmes éveillés par la présence auprès de lui de la femme aimée : « *je* » est une autre sous le regard de l'homme... C'est ainsi qu'en elle « il y a l'amante éternelle dont les hommes rêvent, pour qui le moindre geste d'amour est saint, pour qui la tendresse devient une religion exclusive qui communique à tous les actes le caractère d'un rite ! C'est la plébéienne faisant avec respect la soupe de son homme. C'était la belle « tantine », cette admirable amie de mon pauvre oncle, qui, des journées entières, feuilletait un livre pour trouver à lui lire, le soir, un joli sonnet. »¹⁴⁶⁶ C'est d'ailleurs dans des termes très similaires que Marguerite Yourcenar commente l'histoire de l'unique grand amour de son père – ce dernier, nous explique-t-elle, s'est au fond servi de la figure de Jeanne de Vietinghoff pour donner chair à ses propres fantasmes : « Et cette perpétuelle hantise de la Femme, qui depuis deux années se concentrait sur elle, mais sans pourtant qu'il parût connaître bien cette Jeanne dont il avait été l'amant et l'ami. »¹⁴⁶⁷ C'est pourquoi les femmes-écrivains soulignent le fait que cette interposition constante de l'image de la Femme idéale revient en fin de compte à ignorer, voire à nier, le « moi » de la femme réelle : on exige de la femme de chair et d'os qu'elle s'éclipse devant son idéal fantasmé, et le refus de se conformer à ce *diktat* lui vaut immédiatement une forme de déchéance :

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p.93.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.128.

¹⁴⁶⁶ Colette Yver, *Princesses de science, op.cit.*, p.161.

¹⁴⁶⁷ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité, op. cit.*, p.192.

Ainsi, il suffit qu'elle n'accède pas à une demande d'argent d'Egon pour Franz, à une demande d'abandon total de Michel, pour devenir immédiatement, pour eux, une femme qu'ils renient ou qui leur fait horreur. Et elle sait bien que Michel croit tout sacrifier, tout donner. Mais ce qu'il veut d'elle est la suppression de la personne elle-même, des innombrables riens qui la font ce qu'elle est.¹⁴⁶⁸

C'est ainsi que la seule alternative à cette tyrannie du regard semble être de devenir en partie invisible, d'affirmer et de défendre l'existence d'un espace d'intériorité imperméable aux autres : il est tout à fait significatif qu'il s'agisse là de la stratégie d'émancipation à laquelle les autobiographes-femmes recourent le plus souvent.

c) Le « moi » invisible

Dans l'écriture de soi des auteurs-femmes, le regard de l'autre représente une force despotique omniprésente qui menace d'évincer le « moi » à force de ne pas laisser d'espace physique à son déploiement. Se soustraire aux regards, fuir dans l'invisible, s'y ménager un terrain pour soliloquer sans témoins révèle ainsi un profond désir de sauver son identité propre :

« Tout le jour, je sentais les regards braqués sur moi ; j'aimais mon entourage, mais quand je me couchais le soir, j'éprouvais un vif soulagement à l'idée de vivre enfin quelques instants sans témoin ; alors je pouvais m'interroger, me souvenir, m'émouvoir, prêter l'oreille à ces rumeurs timides que la présence des adultes étouffe. Il m'eût été odieux qu'on me privât de ce répit. Il me fallait échapper au moins quelques instants à toute sollicitude et me parler en paix sans que personne m'interrompît.¹⁴⁶⁹ »

Telle que les femmes-autobiographes nous la présentent, l'histoire de cette libération de l'emprise des regards extérieurs comprend deux éléments (ou deux moments) charnières.

➤ *Le noyau inaliénable du sentiment du « moi »*

La révélation de l'existence d'un noyau subjectif inaliénable inaccessible aux regards des autres en constitue ainsi le premier jalon essentiel. Le sentiment de l'intégrité intérieure, qui ne peut être que méconnue ou faussée par l'image que s'en font les autres, semble s'imposer aux autobiographes-femmes comme un savoir intuitif, irrationnel, mais cependant incontestable, qui constitue le fondement mythique de leur identité personnelle. Il est important de noter que la révélation de cette vérité pure du sujet a lieu à un âge très tendre (cinq ans pour Simone de Beauvoir, trois ans pour Marguerite Yourcenar, deux ans, l'âge de ses premiers souvenirs d'enfance, dans le cas de Nathalie Sarraute), ce qui permet d'y voir un savoir presque inné, inhérent à la personnalité même de l'écrivain-femme :

« Place Saint-Sulpice, la main dans la main de ma tante Marguerite qui ne savait pas très bien me parler, je me suis demandé soudain : « Comment me voit-elle ? » et j'éprouvai un sentiment aigu de supériorité : car je connaissais mon for intérieur, et elle l'ignorait ; trompée par les apparences, elle ne se doutait pas, voyant mon corps inachevé, qu'au-dedans de moi rien ne manquait ; je me promis, lorsque je serais grande, de ne pas oublier qu'on est à cinq ans un individu complet.¹⁴⁷⁰ »

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.193.

¹⁴⁶⁹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.101.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.20.

➤ La non-visibilité comme espace vital

A partir de cette révélation instantanée, immédiate, du noyau irréductible du « moi », commence une longue recherche des terrains de non-visibilité où, soustrait aux regards des autres, pourrait se déployer librement le « moi » de la femme. Ces espaces de liberté n'étant du reste guère nombreux, il serait rapide d'en dresser l'inventaire exhaustif. On ne pêchera point contre la vérité en affirmant qu'il existait à l'époque principalement deux terrains où la femme pouvait en quelque sorte s'évader, échapper à l'exigence de se mettre en scène en permanence pour construire son identité personnelle à l'abri du regard de l'autre :

▪ Il s'agit tout d'abord, traditionnellement, de la **religion**, où la lumière éclatante du regard divin permettait d'éclipser les regards humains. L'identité et l'estime de soi de la femme se fondent ainsi sur la valeur que lui confère le regard sur elle du Père aimant : « Quel réconfort de le savoir là ! [...] pas un instant son regard ne m'abandonnait, et tous les autres étaient exclus de notre tête-à-tête ; je les effaçais, il n'y avait au monde que Lui et moi, et je me sentais nécessaire à sa gloire : mon existence avait un prix infini. »¹⁴⁷¹ Il est frappant de voir à quel point l'impératif de se retirer dans une telle sphère d'invisibilité, de parvenir à ne plus du tout se voir à travers le regard d'autrui, constitue une condition *sine qua non* pour que l'autobiographe-femme puisse saisir son identité propre. Ainsi la jubilation de perdre dans l'extase religieuse ses contours et ses formes extérieurs coïncide-t-elle avec le retour à soi – c'est d'ailleurs, pour des écrivains non religieux, ce retour à soi précisément qui explique l'extase. La retraite pieuse devient ainsi, pour les femmes, le temps du recueillement, au sens le plus littéral du terme : il s'agit bien d'une récupération, d'un rassemblement et d'une réintégration en soi des fragments d'une identité émietlée et éparpillée dans les reflets de trop nombreux miroirs. Il suffit de se rappeler à ce propos la description par Marguerite Yourcenar de la joie avec laquelle sa tante Marie attendait le temps de cette retraite spirituelle : entretien avec Dieu ou tête-à-tête avec soi-même ?

A Grand-Gué [le manoir de son mari], un miroir ancien surmonte son secrétaire. Mais la cellule n'en comporte pas. Elle ne se voit pas, et sans doute si elle avait devant elle une glace, et par hasard s'y regardait, ce qu'elle fait d'ailleurs rarement en temps ordinaire, elle ne se verrait pas davantage. Elle ne voit pas cette femme qu'elle est et qu'elle accepte humblement telle quelle, sans savoir quelle splendeur de jeunesse et de vitalité habite ce visage un peu large, aux hautes pommettes, à la bouche bienveillante et ferme, aux yeux bleus rieurs sous les grands sourcils noirs. Qu'a-t-elle à faire d'ailleurs avec cette forme-là ?¹⁴⁷²

Ainsi, la religion sert-elle aux femmes de terrain légitime pour se soustraire à la violence des regards.

▪ Or, progressivement, dans les récits de soi des autobiographes-femmes, c'est l'**écriture** qui prend le relais de la religion et s'impose de plus en plus nettement comme le moyen privilégié de conquérir un espace à soi. Les mots deviennent les empreintes de la subjectivité personnelle : ils marquent les jalons de son parcours, ils retracent, fixent et prolongent son histoire. Leur capacité de témoigner (c'est-à-dire de confirmer le réel dans son existence et de lui conférer ainsi une légitimité

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p.101-102.

¹⁴⁷² Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité*, op. cit., p.53-54.

toute nouvelle) permet de circonscrire le for intérieur de la femme, de le saisir pour le rendre si visible et saillant que sa réalité devient indéniable. C'est peut-être principalement à ce titre que l'écriture est un objet de convoitise pour les femmes « émancipées » : le lien entre le statut d'auteur et l'identité personnelle est, en effet, on ne peut plus évident aux yeux des écrivains-femmes. Il suffit de se souvenir de l'envie avec laquelle Simone de Beauvoir considère les liasses de papiers dans le secrétaire d'Anne-Marie Gendron, l'amie de sa sœur Poupette à laquelle elles rendent visite pendant les vacances. Posséder ainsi des traces écrites de sa vie lui semble en effet propre à venir renforcer les contours de la subjectivité, à donner forme et masse au « moi » évanescent de la femme :

Son secrétaire était rempli de souvenirs : des liasses de lettres, entourées de faveurs, des carnets sans doute des journaux intimes -, des programmes de concerts, des photographies, une aquarelle que sa mère avait peinte et lui avait offerte à l'occasion de ses dix-huit ans. Il me parut extraordinairement enviable de posséder un passé à soi : presque autant que d'avoir une personnalité.¹⁴⁷³

Ainsi, pour une femme-autobiographe, trois composantes paraissent indissociables : avoir une identité personnelle, avoir un « passé à soi », et écrire. En effet, l'écriture en elle-même subjectivise l'écrivain(e) : elle fait apparaître son « moi » par le biais de l'image de soi projetée dans la figure du narrateur (ou, bien plus rarement, de la narratrice). Ainsi fixée par écrit, l'existence d'un « je » singulier devient indubitable. C'est pourquoi l'écriture (et surtout l'écriture de soi) semble s'imposer aux « émancipées » comme l'un des moyens privilégiés permettant de souder et de fondre ensemble les différents éléments de leur identité, parmi lesquels certains restaient considérés à l'époque comme atypiques et même anormaux pour une femme :

- leur cerveau dont la perspicacité de jugement et la rigueur d'argumentation les menaçaient de masculinisation, de rigidité et de dessèchement (tous traits de caractère hybrides, perçus comme supérieurs aux des qualités féminines, mais restant en deçà des vertus viriles) ;

- leur refus de la fusion amoureuse, qui mettait en péril la révélation des vérités supposées proprement féminines, et notamment cette sorte d'Évangile de l'amour et du sacrifice de soi dont la transmission était regardée comme le plus haut privilège et la plus noble mission de la femme ;

- leur insistance sur l'importance de la prise de conscience, de la participation et de l'engagement actifs, qui contredisait l'idée d'une passivité innée de la psyché féminine toute entière occupée par le train-train quotidien ;

- leur affirmation, enfin, de la suprématie d'un désir pur, affranchi des justifications aussi bien psycho-physiologiques (l'insuffisance à soi de la femme et son besoin de combler ses manques à l'aide d'un amoureux et/ou d'un enfant) que sociales (l'amour des femmes permettant de rétablir l'équilibre dans les sociétés subissant les conséquences des luttes et des rivalités issues de l'*agôn* des hommes). L'insistance sur la force du désir pur faisait de ces femmes-écrivains, aux yeux de beaucoup, des êtres égoïstes et dénaturés (la nature étant, paradoxalement, définie ici précisément comme la dimension sociale de cet étrange animal qu'est l'homme - un être *social par nature*).

¹⁴⁷³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.206.

Toutes ces particularités de femmes extra-ordinaires font chavirer leur identité de sexe. Or l'opinion de l'époque reste fermement persuadée que tout ce qui en la femme dépasse la mesure commune du « féminin » relève nécessairement du masculin. La femme-créatrice, intellectuelle et/ou artiste est ainsi une créature androgyne, inhumaine, monstrueuse :

Je n'ai pas en vue le désir, chez la femme, d'être *traitée extérieurement* sur le même pied que l'homme, mais bien plutôt la *volonté* qu'elle peut avoir de *ressembler intérieurement* à lui, d'atteindre à la même liberté dans la pensée et la morale, de prendre un même intérêt aux mêmes choses, de montrer la même force créatrice. Cela étant posé, ce que je prétends affirmer ici est *qu'en aucune façon F ne révèle le besoin en lui-même, ou à plus forte raison encore n'est capable d'une telle émancipation. Toutes les femmes qui cherchent réellement à s'émanciper, toutes les femmes qui ont un droit certain à être célèbres et sont donc, d'une manière ou d'une autre, remarquables sur le plan de l'esprit, sont des femmes qui, par ailleurs, présentent des traits masculins en grand nombre, et chez lesquelles l'œil un peu exercé décèlera la présence, aussi bien, de caractère de l'homme au sens anatomique du terme, sera frappé par l'air qu'elles donnent de l'homme PHYSIQUEMENT.* Toutes ces femmes du présent et du passé que les combattants et combattantes de l'avant-garde du mouvement d'émancipation des femmes ne cessent de nous citer à preuve de ce qu'est capable de grand la femme ne sont que des exemples de ces formes sexuelles à caractère intermédiaire plus *marqué* que les autres, et même, pourrait-on presque dire, de ces formes sexuelles *médianes*, qui en tant que telles sont en effet encore considérées comme des formes féminines.¹⁴⁷⁴

Aussi n'est-il nullement étonnant que pour les écrivains-femmes, l'écriture elle-même devienne finalement un lieu d'introspection indispensable, et qu'elle leur ouvre un moyen de se connaître soi-même, en même temps que de s'inventer une identité nouvelle qui ébranle et bouleverse les modèles identitaires limités et réducteurs que l'époque et la société offraient aux femmes.

¹⁴⁷⁴ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, op.cit., p.67.

Chapitre 4 :

Agir en femme de lettres : la marge de manœuvre (im)possible

Dans le chapitre précédent, nous avons tenté de dresser un tableau d'ensemble des déterminismes psycho-physiologiques que l'opinion commune de l'époque croyait inhérents à l'*être-femme* : la raison et l'intelligence dites féminines, la sensibilité de cœur et la prépondérance de la vie affective et sentimentale qu'elle entraîne, les particularités de la constitution du corps de la femme et les conséquences de sa physiologie sur son psychisme. Ayant ainsi circonscrit ce qu'était, pour un regard de l'époque, la « nature » féminine, nous allons à présent examiner le champ de manœuvre que cette vision essentialiste laissait à la femme. Nous chercherons donc à dégager les possibilités d'agir qui se dessinaient à l'intérieur de ce cadre épistémique déterminé par l'idée d'une psyché féminine qui imposait un comportement approprié. Cette analyse sera déployée sur quatre terrains principaux :

- la place (les places) que la femme occupe (ou est en droit d'occuper) dans l'espace public ;
- les institutions de socialisation féminines (l'« éducation féminine » et les métiers réservés aux femmes) ;
- le positionnement politique du sujet-femme : entre la féminité et le féminisme ;
- et enfin, les modalités d'inscription des femmes-écrivains dans le champ littéraire français du siècle dernier.

L'examen de ces questions nous permettra de mieux comprendre les voies, directes ou détournées, par lesquelles pouvait passer la subjectivation des écrivains-femmes, les modèles comportementaux auxquels elles se trouvaient confrontées, et les choix identitaires qu'elles pouvaient effectuer à partir de ces modèles ou contre-modèles.

A. L'espace de vie : le privé et le public au féminin

Lorsque l'on considère attentivement les espaces sociaux où se déroule la vie d'une femme, on relève aisément une série de traits spécifiques qui leur sont propres :

a) *Une limitation spatiale*

Il s'agit, en premier lieu, d'espaces de circulation, soigneusement délimités et répertoriés, en sorte que la liste somme toute assez restreinte des lieux de passage pleinement autorisés, leurs dimensions réduites, ainsi que le caractère réglementé des déplacements jugée légitimes suscitent, pour la femme qui s'y trouve cantonnée, un véritable effet d'asphyxie :

Je me serais bien consolée de ne pas pouvoir quitter la terre si seulement j'avais eu la permission de m'y promener en liberté. [...] mais non, j'étais claquemurée ! J'étouffais, je me consumais, j'avais envie de me fracasser la tête contre ces murs.¹⁴⁷⁵

La codification des espaces et la réglementation des déplacements se jouent sur deux niveaux distincts :

➤ *Le recensement des espaces de circulation accessibles aux femmes*

La liste des lieux autorisés implique évidemment, en creux, l'existence d'une liste implicite des lieux proscrits. A examiner de plus près ces domaines hors-limites, il devient vite clair que, dans leur immense majorité, les lieux interdits d'accès aux femmes relevaient de l'espace public, que l'on n'hésitait pas à taxer de malsain, de suspect et de dangereux, dès lors qu'il était question d'y faire entrer des femmes. Considérons à cet égard le simple exemple des cafés et des restaurants en ville. « Si nos parents vivaient encore, quelle honte ce serait pour eux ! Aller au café, c'est le commencement de la perdition pour un jeune homme. »¹⁴⁷⁶, s'exclame, aussi effrayée qu'indignée, Céline, la vieille fille dans le roman de Germaine Acremant. Rien d'étonnant, partant, à ce que les femmes ainsi exclues demeurent parfaitement ignorantes de tout ce qui concerne ces espaces de sociabilité publics : « ...nous ignorions absolument l'usage des cafés : « mais que font tous ces gens ? ils n'ont pas de foyer ? », me demanda une fois Zaza en passant devant la Régence. »¹⁴⁷⁷ La même ombre de méfiance et de suspicion plane également sur les cinémas, non sans la conséquence paradoxale de les métamorphoser en lieux de plaisirs d'autant plus mystérieux et attirants qu'ils sont inaccessibles : « Comme j'aurais voulu pouvoir simplement aller au cinéma ! »¹⁴⁷⁸, rêve ainsi Simone de Beauvoir – c'est l'attrait du fruit défendu !

➤ *La détermination des modes de circulation autorisés*

Cette réglementation vise en premier lieu à éliminer toute possibilité qu'une femme puisse être exposée à des rencontres fortuites, qu'elle puisse faire connaissance et nouer amitié en dehors du milieu strictement familial. Ainsi voit-on Simone de Beauvoir se reprocher sa promenade avec un autre

¹⁴⁷⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.371.

¹⁴⁷⁶ Germaine Acremant, *A l'ombre des célibataires*, Paris, Plon, 1932, p.91.

¹⁴⁷⁷ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.306.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.314.

sorbonnard, Pierre Nodier, qui l'avait accostée dans la rue : « Un jour, je fis quelques pas avec lui sur le boulevard Saint-Michel : je demandai le soir à ma sœur si elle jugeait ma conduite incorrecte ; elle me rassura et je récidivai. »¹⁴⁷⁹ Or, si engager la conversation avec un inconnu (c'est à dire toute personne à laquelle on n'a pas été présenté en bonne et due forme, dans un contexte contrôlé) relève clairement de l'infraction, le simple fait de paraître seule dans l'espace public fait déjà l'objet d'une réprobation qui n'est pas moins sourcilleuse, ce que l'on ne manque pas de rappeler à une femme oublieuse des usages et des convenances de la (bonne) société : « Il y avait un danger contre lequel mes collègues m'avaient amplement mise en garde ; mes randonnées solitaires défiaient toutes les règles ».¹⁴⁸⁰

L'idéal visé par cette compartimentation des espaces et le contrôle des déplacements consiste à faire du foyer familial le domaine d'activités principal, sinon exclusif, de la femme. Que les efforts déployés dans ce but aient été souvent couronnés du succès, on en voit la preuve dans la méfiance que la seule évocation de l'espace public éveillait chez les « filles rangées », y compris la jeune Simone de Beauvoir. Lorsqu'elle s'y retrouve seule pour la première fois, elle a dix-sept ans. Cet espace social extérieur lui paraît plein de risques potentiels, d'autant plus sérieux qu'ils sont latents et invisibles, et la jeune fille passe son temps à tenter d'y déchiffrer les signes avant-coureurs des dangers à venir :

A présent, j'avais dix-sept ans, et maman consentit à me mettre dans un train qui conduirait directement de Paris à Joigny, où mes hôtes viendraient me chercher. C'était la première fois que je voyageais seule ; j'avais relevé mes cheveux, je portais un petit feutre gris, j'étais fière de ma liberté, et légèrement inquiète : aux stations, je guettais les voyageurs ; je n'aurais pas aimé me trouver enfermée dans mon compartiment, en tête à tête avec un inconnu.¹⁴⁸¹

Or, dans le même temps, c'est justement l'inquiétante étrangeté de cette expérience de pouvoir naviguer à sa guise dans l'espace public qui confère à l'épisode toute sa séduction et son charme vénéneux, qui revêt ce moment singulier d'une aura de hardiesse, de témérité inouïe, qui lui donne, enfin, l'attrait de l'action transgressive qui vient subvertir les normes de la bienséance :

L'attrait qu'avaient pour moi les bars et les dancings venait en grande partie de leur caractère illicite. Jamais ma mère n'aurait accepté d'y mettre les pieds ; mon père eût été scandalisé de m'y voir, et Pradelle affligé ; j'éprouvais une grande satisfaction à me savoir si radicalement hors la loi.¹⁴⁸²

Puisque le simple fait pour une femme de circuler seule dans l'espace public constitue une infraction aux normes et aux usages de l'époque, la nature et le caractère de ses déplacements spatiaux (et le degré de liberté que ceux-ci définissent) impliquent un choix à faire et, dans certains cas, un défi à relever. Il va de soi que ses camarades de sexe masculin ne se trouvent jamais confrontés à la nécessité d'une telle décision.

b) Les espaces parallèles

Il faut également garder à l'esprit que le simple fait de pénétrer dans l'espace public n'est pas une tâche simple, et présente en soi toute une série de difficultés. Lorsque l'on parle d' « espace

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.326.

¹⁴⁸⁰ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.110.

¹⁴⁸¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.232.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p.379.

public », il ne s'agit pas, en effet, d'un terrain monolithique et homogène, mais plutôt d'un ensemble d'espaces spécifiques et bien déterminés d'importance inégale. C'est ainsi que les lieux qui, au premier abord, paraissent mixtes comprennent en fait des enclaves réservées aux hommes et aux femmes, isolées et séparées par une frontière invisible, mais fort nette pour les acteurs concernés. Tel est, par exemple, le cas des salons qui, censés être des lieux de rencontre, se divisent en réalité en cercles féminins et masculins qui ne communiquent guère. Radicalement clivées quant aux sujets qui les préoccupent et aux objectifs qu'elles se donnent, ces deux communautés d'échange élaborent leurs propres pratiques et discours, et se développent côte à côte sans interférence, et sans exercer l'une sur l'autre d'influence importante. Les deux types de discours et de dialogue, ainsi que les lieux de sociabilité qui leur servent de cadre, sont par ailleurs fortement hiérarchisés : « [...] il n'y a qu'à regarder ces visages de femmes assises autour de nous aux autres tables - cet air de paisible et vague rumination qu'elles ont toujours pendant que les hommes, près d'elles, parlent d'affaires, discutent de chiffres. »¹⁴⁸³ De même, les bibliothèques, dont on aurait pu croire qu'elles constitueraient des institutions publiques ouvertes et égalitaires, se divisent elles aussi en deux secteurs inégaux, avec des modalités d'accès qui sont loin d'être paritaires :

J'inaugurai ma nouvelle existence en montant les escaliers de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Je m'asseyais dans le secteur réservé aux lectrices, devant une grande table recouverte, comme celles du cours Désir, de moleskine noire et je me plongeais dans *La comédie humaine* ou dans *Les Mémoires d'un homme de qualité*.¹⁴⁸⁴

L'accès aux espaces publics se révélant difficile, et la présence féminine y demeurant somme toute exceptionnelle, on ne saurait s'étonner qu'aux yeux des femmes-autobiographes, ces lieux soient revêtus d'une aura de prestige et de distinction. Parce qu'elle est jugée incongrue et indésirable (sinon, suivant les circonstances, inopportune ou importune), l'entrée de la femme dans l'espace masculin s'apparente à un voyage initiatique, transformant en profondeur le sujet qui se rallie, ne serait-ce que temporairement, à cette confrérie d'hommes :

Jamais je n'avais mis le pied dans un café, et voilà que je me trouvais une nuit dans un bar, avec deux jeunes gens : pour moi, c'était vraiment de l'extraordinaire. Les bouteilles aux couleurs timides ou violentes, les bols d'olives et d'amandes salées, les petites tables, tout m'étonnait ; et le plus surprenant, c'était que pour Jacques ce décor fût familier. [...] Le temps n'existait plus : il était déjà deux heures quand je bus, au zinc de la Rotonde, une menthe verte. Autour de moi papillotaient des visages à tous les carrefours. Et je me sentais liée à Jacques par une indissoluble complicité comme, si nous avions commis ensemble un meurtre ou traversé à pied le Sahara.¹⁴⁸⁵

c) *L'espace troué*

Si la femme se heurte, à l'extérieur, à un espace à ce point restreint, il ne faut pas croire pour autant qu'elle trouve toujours davantage de plénitude à l'intérieur : même là, l'espace féminin demeure criblé de creux et de lacunes. Ainsi, si la bibliothèque est *a priori* un lieu masculin, dont une section délimitée est affectée aux femmes, c'est bien qu'il y a entre l'espace masculin et l'espace féminin une

¹⁴⁸³ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, op.cit., p.214.

¹⁴⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.237.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.372-373.

différence non seulement quantitative, mais qualitative, qui tient surtout à son *épaisseur*. Parsemé de failles, coupé de toutes parts, troué d'omissions et de silences, le monde féminin paraît incertain et fragile, plus fantomatique que réel :

Quelquefois, avant de me remettre un livre, maman en épinglait ensemble quelques feuillets ; dans *la Guerre des Mondes* de Wells, je trouvai ainsi un chapitre condamné. Je n'ôtai jamais les épingles, mais je me demandais souvent : de quoi est-il question ? C'était étrange. [...] je circulais dans le monde sans y rencontrer d'obstacle ; pourtant dans cette transparence quelque chose se cachait ; quoi ? où ? en vain mon regard fouillait l'horizon, cherchant à repérer la zone occulte qu'aucun écran ne masquait et qui demeurait cependant invisible.¹⁴⁸⁶

Ainsi, en dehors de l'univers familial, seul domaine féminin parfaitement légitime, tout autre lieu tient en quelque sorte du mirage, de l'horizon insaisissable qui ne cesse de se dérober, ou qui demeure voilé par un écran invisible, et, partant, voit la femme vouée à la demie-présence, à l'évanescence. C'est pourquoi les relations qui s'y nouent ne sont qu'ébauches ou promesses des commerces possibles – qui pourraient avoir lieu ailleurs, en d'autres circonstances : « [...] à moins d'être exorcisée par la présence de mes parents, tout endroit devenait un mauvais lieu. Notre amitié se réduisit donc à des échanges de phrases inachevées, coupées de longs silences, et à des lectures à haute voix. »¹⁴⁸⁷ Affaibli par ces coupures, ces interdits et ces silences, l'univers féminin semble donc toujours anémique, tronqué, déficient.

d) L'espace surveillé

En outre, ce terrain déjà exigu en soi est minutieusement contrôlé par le regard omniprésent de l'autre, ou des autres : la frontière entre le public et le privé est ainsi déplacée de telle sorte que la femme, toujours exposée à la vue d'autrui, ne peut guère jouir d'un espace personnel *stricto sensu* : « Bien entendu, puisque mes lettres relevaient de ma vie publique, j'y taisais soigneusement les joies solitaires que me donnait la campagne ; en revanche, j'entrepris de décrire à Zaza cette excursion collective, ses beautés, mes transports. »¹⁴⁸⁸ Ce « bien entendu » par lequel Simone de Beauvoir commence cette phrase se comprend mieux à la lumière d'autres récits de soi produits par quelques unes de ses contemporaines, tel ce passage du roman autobiographique de Marguerite Audoux : « J'avais dix ans, et c'était la première fois que je me trouvais seule. J'en ressentis comme un contentement. »¹⁴⁸⁹ Or c'est précisément la même impossibilité de se trouver seule qui se fait jour dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir :

Ma mère disait qu'on ne pouvait pas faire de feu dans la cheminée de ma chambre ; je dressais donc une table de bridge au salon, où brûlait une salamandre et dont la porte demeurait traditionnellement grande ouverte. Ma mère entraînait, sortait, allait, venait et se penchait sur mon épaule : « Qu'est-ce que tu fais ? Qu'est-ce que c'est que ce livre ? » [...] Quand enfin elle se couchait, j'étais trop fatiguée pour profiter de ce répit.¹⁴⁹⁰

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.113-114.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.282.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, p.165.

¹⁴⁸⁹ Marguerite Audoux, *Marie-Claire*, *op.cit.*, p.43.

¹⁴⁹⁰ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.313-314.

Constamment interpellée et sollicitée, la femme est censée mener une vie exclusivement publique, ou du moins une vie dont on attend une transparence totale au regard des autres : une vie *privée* offerte au jugement *public*. De ce fait, la vie intérieure et le sentiment de soi n'ont pas d'espace matériel où se déployer, et l'identité ne parvient pas à se consolider faute justement de place pour l'introspection, c'est-à-dire au fond faute de l'existence même de cet espace psychique personnel permettant de prendre conscience de l'intégrité et de l'autonomie du « je ». Tout cela explique bien la joie effervescente qu'affiche l'autobiographe au moment de déménager dans un petit meublé sans confort, ainsi que son empressement à franchir cette étape immédiatement après avoir été reçue à l'agrégation :

Quelle joie de pouvoir fermer ma porte et passer mes journées à l'abri de tous les regards ! Je suis très très longtemps restée indifférente au décor dans lequel je vivais ; à cause, peut-être, de l'image de *Mon journal* je préférerais les chambres qui m'offraient un divan, des rayonnages ; mais je m'accommodais de n'importe quel réduit : il me suffisait encore de pouvoir fermer ma porte pour me sentir comblée.¹⁴⁹¹

A mi-chemin entre une vie véritablement privée rendue impossible par l'exposition constante aux regards et l'absence d'un espace à soi, et une vie publique qui demeure pour sa part inaccessible, l'espace féminin est donc celui de l'entre-deux, défini par le cercle fermé des proches et du milieu familial. N'étant ni public ni privé à part entière, cet espace hybride laissé à la femme ne peut servir ni de rempart à la sphère personnelle, ni de terrain de négociations et de débats autour d'intérêts communs (fonction qu'assument pour les hommes les activités de portée générale, scientifiques, artistiques ou politiques).

e) *L'espace hiérarchisé*

Il n'y a par conséquent rien d'étonnant à ce que les différents types d'espace social n'aient pas une valeur égale aux yeux des femmes. Ainsi opposent-elles le *dedans* du foyer familial au *dehors* d'un monde inconnu, mais à coup sûr meilleur :

Chaque soir, je descendais la caisse à ordures ; tout en vidant dans la poubelle les épilochures, les cendres, les vieux papiers, j'interrogeais le carré de ciel au-dessus de la courette ; je m'arrêtais devant l'entrée de l'immeuble ; des vitrines brillaient, des autos filaient sur la chaussée, des passants passaient ; dehors, la nuit vivait. Je remontais l'escalier, serrant avec répugnance la poignée un peu grasse de la caisse à ordures. Quand mes parents allaient dîner en ville, je me précipitais dans la rue avec ma sœur ; nous rôdions sans but, cherchant à saisir un écho, un reflet des grandes fêtes dont nous étions exclues.¹⁴⁹²

C'est ainsi que le moindre fragment de l'espace extérieur, la plus insignifiante manifestation de la vie telle qu'elle se déroule au dehors, paraissent infiniment plus précieux que l'ensemble des activités liées à la maison, au ménage et au foyer familial. Il est révélateur à cet égard que les mots mêmes de « vie » et de « vivant » soient réservés à la description de ce qui a lieu « dehors » (c'est à dire en dehors du gynécée où se joue la vie ordinaire des femmes, ou leur non-vie, puisque justement le lexique de la « vraie vie » est refusé à cet enfermement) :

¹⁴⁹¹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.18.

¹⁴⁹² Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.243.

Je me penchais à la fenêtre ; le vent m'apportait par bouffées une odeur de verdure ; au loin, des vitres brillaient. Je décrochais les lorgnettes de mon père, je les sortais de leur étui et, comme autrefois, j'épiais les vies inconnues ; peu m'importait la banalité du spectacle ; j'étais - je suis toujours - sensible au charme de ce petit théâtre d'ombres : une chambre éclairée au fond de la nuit. Mon regard errait de façade en façade, et je me disais, émue par la tiédeur du soir : « Bientôt, je vivrai pour de bon. »¹⁴⁹³

Dans des termes presque identiques, Nathalie Sarraute insistera à son tour sur le sentiment de rupture éprouvé au moment de passer de l'enclos de la maison familiale à l'espace ouvert de l'école publique : « Une autre vie. Aucune comparaison entre ma vie restée là-bas et cette vie toute neuve... Mais comment, par où la saisir pour la faire tant soit peu revenir, cette nouvelle vie, ma vraie vie... ».¹⁴⁹⁴ Il est important de noter ici que cette opposition entre un espace clos et un espace d'ouverture¹⁴⁹⁵, entre le communautaire et le public, entre le cercle restreint et la société toute entière, loin d'être neutre ou indéfinie en termes de genre, coïncide précisément avec la dichotomie des domaines et des tâches féminines et masculines. C'est pourquoi rien d'étonnant que la construction de l'identité personnelle de la femme-autobiographe commence avec le désir de faire sienne cette liberté « masculine », réservée aux hommes, de circuler dans les espaces publics :

Chaque matin à heure fixe, avant de refermer derrière lui la porte d'entrée, mon père disait à la cantonade : « Je suis parti. » Pas « Je pars », mais « Je suis parti »... comme s'il craignait d'être retenu, comme s'il voulait être déjà loin d'ici, là-bas, dans on autre vie... Et moi, je m'élançais au-dehors avec la même impatience...¹⁴⁹⁶

Ainsi pouvons-nous remonter aux sources de cette « autre vie » que recherchaient alors les femmes-autobiographes. « Devenir-sujet » représentait pour elles un processus fichtéen, en ce qu'il exigeait une prise de position tranchante : il s'agissait d'opposer leur « moi » naissant à tout ce qu'elles n'étaient pas ou ne voulaient pas être (« être à l'intérieur », « être-femme »). L'intégrité et la solidité du « je » reposaient ainsi sur la fermeté avec laquelle on se déprenait, dans son for intérieur, de l'ensemble des éléments « féminins » opposés au « moi ». La constitution de l'identité personnelle revenait donc à un travail sur soi s'opérant face à l'autre, à l'encontre de l'autre, en s'attachant à traquer et à récuser systématiquement toute altérité en soi :

Quelque chose s'élève encore, toujours aussi réel, une masse immense... l'impossibilité de me dégager de ce qui me tient si fort, je m'y suis encastrée, cela me redresse, me soutient, me durcit, me fait prendre forme... Cela me donne chaque jour la sensation de grimper jusqu'à un point culminant de moi-même, où l'air est pur, vivifiant... un sommet d'où si je parviens à l'atteindre, à m'y maintenir je verrai devant moi le monde entier...¹⁴⁹⁷

¹⁴⁹³ *Ibid.*, p.216.

¹⁴⁹⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance, op.cit.*, p.166.

¹⁴⁹⁵ Les différences entre les deux modes de subjectivation et de positionnement du sujet qui résultent de ces deux types d'environnement radicalement distincts ont été mises en lumière par Michel de Certeau, dans son essai consacré aux pratiques de l'espace. Le philosophe y oppose ainsi les « lieux » (terrains délimités, clos, ordonnés et prescriptifs, qui déterminent des identités de type essentialiste) et les « espaces » (domaines ouverts, en grande partie inconnus, incertains et potentiellement dangereux qui contribuent à la constitution d'identités dynamiques, définies précisément par les opérations que les sujets réalisent et les transformations qu'ils apportent aux espaces mobiles par eux habités). Voir à ce sujet : Michel de Certeau, *Inventions du quotidien. Tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁴⁹⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance, op.cit.*, p.165.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.173.

L'existence d'espaces de vie distincts propres aux hommes et aux femmes conditionne des marges de manœuvre (et donc une marge de liberté) elles aussi divergentes. Ainsi, devenir une femme de lettres impose de franchir les limites de la féminité conventionnelle, donc de cesser d'être une « femme » : le refus de se définir de façon restrictive en tant que femme s'explique ainsi par l'incompatibilité de l'idée même de l'espace de vie (*Lebenswelt*) féminin avec le positionnement dans l'espace public que recherchent les écrivains-femmes.

B. L'écrivain-femme : au-delà de la féminité et du féminisme

L'identité des écrivains-femmes se fonde ainsi sur un double refus, le refus de la féminité contraignante et celui du féminisme contraint.

a) *La féminité des écrivains-femmes*

➤ *Une appartenance sexuelle non problématique ?*

Au premier abord, et c'est d'ailleurs le point de vue que les femmes-autobiographes soutiennent de façon explicite, la féminité semble faire partie intégrante de leur identité personnelle sans que cette appartenance ne pose vraiment question : ramené à une simple contingence naturelle, le sexe semble un élément mineur et de peu de conséquence pour le « moi » de l'écrivain-femme. Cependant, l'affirmation appuyée, voire tautologique et redondante, de cette insignifiance, l'acharnement presque entêté à souligner le peu d'importance du genre, finissent par laisser résonner quelque chose de nettement excessif et d'obsessionnel. Il n'est pas rare, en effet, que ces dénégations occupent des passages, voire des pages entières des autobiographies de femmes-écrivains :

Je n'avais pas de frère : aucune comparaison ne me révéla que certaines licences m'étaient refusées à cause de mon sexe ; je n'imputai qu'à mon âge les contraintes qu'on m'infligeait ; je ressentis vivement mon enfance, jamais ma féminité. Les garçons que je connaissais n'avaient rien de prestigieux. Le plus éveillé, c'était le petit René, exceptionnellement admis à faire ses premières études au cours Désir ; j'obtenais de meilleures notes que lui. Et mon âme n'était pas moins précieuse aux yeux de Dieu que celle des enfants mâles : pourquoi les eussé-je enviés ? [...] Dans mes jeux, mes ruminations, mes projets, je ne me suis jamais changée en homme ; toute mon imagination s'employait à anticiper mon destin de femme.¹⁴⁹⁸

De même, Nathalie Sarraute fait-elle mine de s'étonner qu'on ait pu ne pas voir comme allant de soi, comme tout à fait « naturelle » la parité entre les hommes et les femmes, tant celle-ci, prétend-elle, semblait évidente à sa famille et à tout le cercle familial des Tcherniak :

C'est la première fois que j'y pense, jamais dans ce temps-là cela ne me venait à l'esprit, tant cela me paraissait naturel, allant de soi, mais ce qui me frappe maintenant, c'est qu'aussi bien au point de vue moral qu'au point de vue intellectuel, personne ne faisait entre les hommes et les femmes la moindre différence. J'avais le sentiment...
- Pas même le sentiment, tu en étais même pas consciente...
C'est vrai, c'était plutôt l'absence de tout sentiment d'une inégalité quelconque.¹⁴⁹⁹

¹⁴⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.77.

¹⁴⁹⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.200.

Il suffit pourtant de feuilleter les pages d'*Enfance* pour relever de nombreux exemples de micro-récits qui viennent démentir cette image d'égalité absolue que l'autobiographe cherchait à mettre en avant dans les quelques lignes que nous venons de citer. N'ayant pas la possibilité de nous arrêter trop longtemps sur le sujet, nous nous bornerons ici à évoquer quelques exemples révélateurs qui concernent la description des rapports entre le père et la belle-mère de l'auteur. Ainsi, alors qu'elle n'est encore qu'une toute petite enfant, la narratrice saisit déjà très nettement l'équilibre « naturel » des forces, qui semble émaner de l'ordre même des choses, entre le mari et la femme : « Il me semble qu'à sa façon un peu sauvage, sans s'en rendre compte, elle le craignait... Oui, obscurément, elle voyait en lui son maître... ».¹⁵⁰⁰

Les disparités d'ordre culturel ne conservent guère plus de secrets sous le regard perspicace de la narratrice-enfant : « En passant dans le couloir devant la porte de la chambre à coucher où Véra est allée se mettre au lit de bonne heure, comme elle aime le faire, pour « lire tranquillement un bon roman », tandis que mon père reste encore quelque temps dans son cabinet de travail, à compulsier des revues de chimie, à prendre des notes ».¹⁵⁰¹ Il est important de relever qu'ici, le constat que fait l'autobiographe de la situation au sein de sa propre famille se voit immédiatement généralisé à l'échelle de la société française dans son ensemble, qui prescrit une certaine répartition des occupations entre les deux sexes : prescription manifestée ici par l'évocation de deux types de lecture, masculin et féminin, bien distincts. Pareillement, la narratrice-enfant a une conscience très nette de l'écart entre l'enseignement dispensé aux filles et le savoir que l'on transmet aux garçons. Il suffit pour s'en convaincre de garder à l'esprit la manière dont Sarraute autobiographe évoque ses institutrices et enseignantes du collège, comme par exemple cette Mademoiselle de T. avec qui « nous parlions de ce qu'on étudiait en classe ou des livres que je lisais à la maison... je les prenais comme elle à la bibliothèque de l'école communale des garçons... »¹⁵⁰² : les deux femmes qui s'instruisent se situent d'emblée du côté des hommes, et doivent pénétrer un espace de savoir défini comme masculin.

Ces différences d'ordre culturel assignent aux hommes et aux femmes des places radicalement différentes au sein de la société, ce dont l'autobiographe-enfant fait l'apprentissage très tôt en observant, dans la petite société du salon, le partage des fonctions entre le maître et la maîtresse de maison. Les modèles par excellence du comportement masculin et féminin s'y dégagent en effet très nettement : le père de Nathalie Sarraute lance les débats et anime les discussions intellectuelles, livre des informations et fait profiter de son expérience, tandis que sa belle-mère s'occupe de servir les victuailles aux invités, étrangère aux échanges auxquels elle assiste sans y prendre part ni être regardée comme une véritable partenaire dans la conversation :

...et tout ces gens qui sont ici, des gens comme elle n'en a jamais vu, si différents de ceux qu'elle a connus... C'est eux qui la rendent toute raide et muette, quand elle est assise derrière

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.146.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p.202.

¹⁵⁰² *Ibid.*, p.242.

le samovar, leur versant le thé, surveillant leurs assiettes... Ce qu'ils disent ? Elle ne l'écoute pas, ce n'est pas à elle qu'ils s'adressent...¹⁵⁰³

Une fois de plus, la différence de statut n'échappe pas à l'œil attentif de l'enfant. La hiérarchie implicite que son regard détecte aussitôt structure l'ensemble du champ social, où l'adjectif « féminin » comporte systématiquement certaines connotations péjoratives. La dimension de rabaissement, ou d'avilissement, inhérente à la qualification même de « féminin » transparait en effet à plusieurs reprises dans les autobiographies de femmes-écrivains. N'évoquons ici à titre d'exemple que le portrait du père de Zaza que Simone de Beauvoir dresse dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

M. Mabile ne me plaisait qu'à demi ; il était trop différent de mon père qui d'ailleurs ne sympathisait pas avec lui. Il avait une longue barbe, des lorgnons ; communiait chaque dimanche et consacrait une bonne partie de ses loisirs à des œuvres sociales. Ses poils soyeux, ses vertus chrétiennes le féminisaient et le rabaisaient à mes yeux.¹⁵⁰⁴

La rapidité remarquable avec laquelle on passe de l'idée du féminin à celle d'une dévalorisation, la proximité, voire la quasi identité des qualificatifs de « féminisé » et de « rabaisé », n'ont rien d'étonnant dans une société où la « [v]irilité signifie : savoir ce que l'on veut et faire le nécessaire pour atteindre le but. Une fois qu'on l'a appris, il est clair qu'on ne peut l'oublier sans subir un énorme dommage moral »¹⁵⁰⁵. Ainsi s'explique également le fait que le désir d'occulter l'inégalité des sexes se fasse, pour les femmes-écrivains, au prix d'une négation de leur appartenance à la caste déconsidérée des femmes.

➤ Le problème du singulier féminin

De plus, la féminité se confond souvent avec un imaginaire figé et si rigoureusement codifié qu'il se révèle difficilement compatible avec les catégories de l'unique et du singulier. Le discours socio-psychologique et psychanalytique de l'époque tend en effet à considérer la féminité comme un système de déterminations strictes, permettant d'établir une caractérologie précise du genre, et même de concevoir une sorte de nosographie de l'être-femme. L'un des plus clairs exposés de cette typologie de la psyché féminine nous est offert par l'*opus magnum* d'Hélène Deutsch, à savoir son célèbre traité en deux volumes sur *La psychologie des femmes*. Selon elle, l'apparente variété des caractères féminins se réduit en effet à trois types psychiques principaux : femme féminine-passive, femme maternelle-active et femme masculine-active. Tout approximative et grossière que puisse paraître aujourd'hui cette classification, elle s'appuyait sur un socle de croyances alors solidement ancrées, qui englobaient l'ensemble des représentations collectives au sujet des caractères-types féminins. Aussi est-il suffisant de scruter avec plus d'attention les héroïnes qui apparaissent dans les œuvres de nos auteurs, pour être frappé par la prégnance de ces figures-types féminines dans leurs textes, au point que l'on peut affirmer sans risquer de grossir le trait que l'ensemble des personnages féminins dépeints par les écrivains-femmes obéit aux principes de cette caractérologie féminine à trois termes. Au fil de leurs récits, les héroïnes se divisent en effet en trois groupes distincts :

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p.205.

¹⁵⁰⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.159-160.

¹⁵⁰⁵ Carl Gustav Jung, « La femme en Europe », *op.cit.*, p.291.

1) Les femmes douces et aimantes, épouses et mères dévouées et dociles : dans les récits autobiographiques des femmes-écrivains, ce premier type représente une sorte d'horizon idéal auquel aspirent la plupart des personnages féminins, et notamment, presque symptomatiquement, la mère de la narratrice (celle de Nathalie Sarraute, émancipée, divorcée, écrivaine et militante socialiste, représentant la seule exception – exception, au demeurant, qui confirme la règle, dans la mesure où dans d'autres textes de l'écrivain, cette femme est présentée comme « une mère dénaturée »)¹⁵⁰⁶. Il n'est d'ailleurs nullement improbable que ce soit justement pour cette raison que les mères ne servent jamais que de contre-modèles, de repoussoirs dans les processus de construction identitaire des femmes-autobiographes.

2) Au deuxième type appartiennent les matrones respectables, mais bornées et autoritaires dont la présence castratrice s'avère souvent pesante et délétère pour leur famille et leurs proches :

Quand cette forme d'activité joue le rôle principal dans la structure de la personnalité, un type féminin se développe qui, dans des conditions convenables de culture, est identique à celui de la mère active « dominatrice ». L'activité de cette femme n'est pas nécessairement intellectuelle, elle n'aspire pas avant tout à rivaliser avec les hommes. Volontaire et certaine de son but, elle crée aisément autour d'elle une atmosphère matriarcale.¹⁵⁰⁷

Les femmes-matrones agissent au nom des valeurs traditionnelles dont elles se proclament les gardiennes. Or ces valeurs ne sont pour elles que des écrans qui leur permettent de donner libre cours, sous prétexte de protéger les traditions, à leur agressivité, leur violence et leur désir de domination¹⁵⁰⁸, sentiments et passions qui devraient normalement être réprimés sans réserve chez une femme. Il suffit de se rappeler la galerie de portraits des aïeules dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar pour se rendre compte à quel point la représentation des personnages féminins y reste conforme à l'imagerie de la psyché féminine alors prédominante. Dans les textes de Marguerite Yourcenar, en effet, la coïncidence du personnage féminin avec son rôle de matrone est si complète que souvent le nom propre est remplacé par une épithète indicative de cette fonction au sein du système familial : par exemple la « Reine », ou la « douairière » (arrière-grand-mère et grand-mère maternelles de l'auteur et figures clefs de son « roman familial », auxquelles Marguerite Yourcenar consacre en grande partie les *Archives du Nord*).

¹⁵⁰⁶ Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*, op.cit., p.61.

L'intertexte autobiographique de cette séquence de *L'usage de la parole* a été analysé en détail dans le dernier chapitre de la deuxième partie.

¹⁵⁰⁷ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes. Vol. I. Enfance et adolescence*, op.cit., p.243.

¹⁵⁰⁸ « Même durant la période de sa domination, la femme, plus faible que l'homme, montre une tendance, née du sentiment de sa faiblesse, à subjuguier le sexe fort au moyen d'influences religieuses et de valeurs morales. « Aidé de telles forces, le sexe faible pouvait combattre le sexe fort et triompher de lui. » De même, sans être consciente de ses buts, la représentante moderne de ce type de femme entretient souvent en elle des tendances visant à affaiblir l'homme et à le rendre esclave. Ce n'est pas par hasard que les maris de telles femmes, bien que vivant dans une civilisation patriarcale et ayant tous les droits et devoirs du père, se voient refuser leur rôle de chef. Ce n'est pas non plus par hasard que les fils de ces femmes, pleins de révérence et d'admiration pour leur mère active et acceptant sa haute idéologie, restent passifs, féminins, et étroitement dépendants d'elle. Il semble que l'activité d'une femme, quand elle dépasse un certain degré d'intensité, soit accompagnée de forces qui paralysent l'activité des personnes de son entourage et devienne ainsi dangereuse, en particulier pour les éléments masculins de la famille. » Cf. *Ibid.*, p.245.

3) Enfin, le dernier type féminin est celui de la femme virile, être incomplet et grotesque qui s'épuise en vaines tentatives de suivre les hommes dans les voies de la transcendance qui leur sont exclusivement réservées (la liberté d'esprit, les envolées de l'imagination créatrice, le courage de s'aventurer en terrain inconnu, le désir d'exceller et de se perfectionner, la soif de reconnaissance, etc.) :

Toutes [c]es femmes viriles [...] sont aussi inconscientes de leur virilité que de leur répugnance à être féminines. Parfois elles sont féminines en apparence et s'efforcent même de mettre en valeur cet aspect d'elles-mêmes. Leurs efforts pour être féminines sont aussi incessants et vains que leurs efforts pour être masculines.¹⁵⁰⁹

Incarné par les personnages de féministes militantes, ce troisième type de femmes est fortement tourné en ridicule dans les textes de nos auteurs.

Pour l'opinion générale de l'époque, ici s'arrête la liste exhaustive des principaux types psychiques de la femme. La plus lourde conséquence de cette vision formatée du caractère féminin consiste dans la difficulté d'articuler le singulier lorsqu'il s'agit d'une femme. Force est de constater en effet que, pris dans le carcan de cette typologie, l'on ne peut qu'échouer à saisir l'individualité (au sens contemporain du terme, c'est-à-dire la constellation unique de traits particuliers propres à une personne) dès lors que le personnage dont il est question, aussi hors du commun qu'il puisse être, se trouve être une femme. Aussi, lorsqu'il s'agit d'évoquer un caractère féminin singulier et sortant de l'ordinaire, la comparaison avec l'homme et l'imaginaire masculin se révèlent indispensables. Prêtons ici la parole à Marguerite Yourcenar, en citant un passage où elle décrit ses nombreuses parentes du côté de la famille de Berthe, la première épouse de son père. Dans cette branche de la famille dont la progéniture se trouve être exclusivement féminine,

Seule, Marie-Antoinette, dite Tony, mise au monde avec étonnement par la Baronne après la quarantaine bien sonnée, garde une sauvage et gaie innocence. Cette enfant de quinze ans est pour ainsi dire hors série. Garçon manqué, toujours en culottes de cheval et chemisette déchirée, elle grimpe aux arbres, déniche les pies, monte à cru, trouve plaisir à aller avec les paysans retourner le foin. Son teint hâlé n'est pas à l'époque apprécié chez une demoiselle.¹⁵¹⁰

Impossible à articuler dans le cadre restrictif de la caractérologie féminine conventionnelle, l'individuel, le singulier, le « hors série » imposent de faire appel aux modèles d'identification masculins, qui laissent, eux, toute sa place à la singularité individuelle : au masculin, être sujet signifie penser, agir, dire, s'accomplir en tant que protagoniste unique de sa propre odyssee personnelle, et non comme simple représentant d'un type général. Rien d'étonnant, partant, à ce que l'invention du « moi » (et, à plus forte raison, l'écriture de soi) des écrivains-femmes se heurte à l'impossibilité d'accomplir une telle entreprise sans se soustraire au cadre supposément universel des modèles identificatoires habituellement réservés et assignés aux femmes.

➤ *Les apories de l'éducation et de la culture féminines*

Outre ces limites de la typologie des caractères féminins, l'image de la féminité présuppose aussi un rétrécissement du champ visuel du sujet, une espèce de myopie intellectuelle qui résulte des

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, p.253.

¹⁵¹⁰ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité...*, *op.cit.*, p.37-38.

particularités de l' « éducation féminine ». Bien plus que la transmission des connaissances, cette dernière vise en effet l'apprentissage des codes comportementaux auxquels la femme doit se soumettre. La part du savoir pur ou de la connaissance dans le programme de formation de la femme est ainsi réduite à la portion congrue :

Un peu de géographie pour les voyages ! Un peu de littérature pour en parler dans les salons !
Un peu d'arithmétique pour surveiller les comptes de la cuisinière ! Un peu d'orthographe pour
les lettres de la nouvelle année ! Un peu de physique pour la T.S.F. ! Je ne vois pas ce que nous
pouvons désirer davantage.¹⁵¹¹

Si l'on était tenté de voir dans le cursus ainsi esquissé par Germaine Acremant une simple caricature, il suffirait de se rapporter au programme scolaire du pensionnat pour jeunes filles que fréquentait Simone de Beauvoir pour se rendre compte que la description de la romancière n'est guère éloignée de la réalité : « L'institut Adeline Désir comptait des pensionnaires, des demi-pensionnaires, des externes surveillées et d'autres qui comme moi se bornaient à suivre les cours ; deux fois par semaine avaient lieu les classes de culture générale, qui duraient chacune deux heures ; en outre j'apprenais l'anglais, le piano, le catéchisme. »¹⁵¹² L'intervention du père, qui souhaite compléter cet enseignement par une éducation à domicile, trahit bien ses priorités :

Il surveillait tout spécialement mon orthographe ; quand je lui écrivais, il me renvoyait mes lettres corrigées. En vacances, il me dictait des textes épineux, choisis d'ordinaire chez Victor Hugo. Comme je lisais beaucoup, je faisais peu de fautes et il disait avec satisfaction que j'avais l'orthographe naturelle. Pour former mon goût littéraire, il avait constitué, sur un carnet de moleskine noire, une petite anthologie : Un *Évangile* de Coppée, *Le Pantin de la petite Jeanne* de Banville, *Hélas ! si j'avais su !* d'Hégésippe Moreau, et quelques autres poèmes. Il m'apprit à les réciter, en y mettant le ton.¹⁵¹³

Les connaissances féminines relèvent avant tout des arts d'agrément, et tiennent du savoir-faire plus que de la science : ce qui importe, c'est l'écriture soignée, la calligraphie, la déclamation des vers, l'habileté à mener une conversation mondaine, la musique et le chant, ou encore les croquis et dessins à même d'amuser les invités de la maison. C'est donc par leur destination que savoir féminin et savoir masculin diffèrent de la façon la plus cruciale. Utilitaires et objectivement monnayables, les connaissances que l'on enseigne aux garçons doivent leur servir à se frayer un chemin dans la société, tandis que le savoir-faire que l'on transmet aux femmes trouve son application dans l'espace semi-familial des salons et des cercles sociaux resserrés, et n'a ainsi au fond d'autre rôle que celui d'un accessoire, sinon d'un ornement. Que dans le champ du savoir elles ne fussent en droit de prétendre qu'à une parcelle bien définie, lacunaire et fragmentaire, cela n'a jamais été au vrai un secret pour les femmes-écrivains, puisque tout passage illicite de la frontière leur est immédiatement signalé, et reproché, que ce soit par leurs supérieurs ou par leurs pairs :

Les sœurs infortunées [les tantes de Marguerite Yourcenar – A.K.] avaient accumulé en désordre des chefs-d'œuvre derrière ces vitres de bibliothèque devenues poussiéreuses : tout Shakespeare, les poètes métaphysiques du XVII^e siècle, les lourds historiens de l'Angleterre victorienne et ses brûlants romantiques, mais aussi Hugo, Balzac, et les comédies de Musset.

¹⁵¹¹ Germaine Acremant, *A l'ombre des célibataires*, op.cit., p.105.

¹⁵¹² Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.92-93.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p.51-52.

Ces richesses me comblaient, mais mon demi-frère me regardait sarcastiquement rentrer chez moi, les bras chargés de livres, se plaignant que je n'employasse pas mon temps à la couture, comme il m'avait jadis, toute petite fille, regardée avec colère m'absorber dans la contemplation de la mer au lieu de jouer à la poupée.¹⁵¹⁴

Atteinte à la stabilité du corps social fondée sur cette répartition des rôles et des savoirs, l'érudition féminine se voit donc assimilée à une faute, voire à un méfait, à un acte foncièrement amoral :

Mais c'étaient mes livres, rangés sur ma table de travail, qui provoquaient surtout l'irritation de la visiteuse, cette fois exprimée tout haut. Des dictionnaires grecs et latins, une édition juxtalinéaire d'un dialogue de Platon, un Virgile. On sait que le latin brave l'honnêteté, et le grec sans doute aussi.¹⁵¹⁵

Il est important de noter que même les femmes qui voudraient s'afficher parfaitement affranchies de tous les préjugés liés à leur sexe ont tout de même intériorisé, à un puissant degré, cette idée du partage des savoirs. Ainsi, l'assiduité aux cours, la quête de diplômes, les efforts pour s'approprier les connaissances « masculines », c'est-à-dire celles qui sont utiles et utilisables dans la vie réelle, leur paraissent relever d'une pédanterie savante, incompatible avec les vertus féminines essentielles que sont la grâce et la légèreté :

Je me souviens que maman n'attache pas grande importance au travail scolaire... elle le dédaigne plutôt un peu... Elle t'avait souvent dit qu'elle-même avait été une mauvaise élève, toujours en train de rêver... elle semblait s'en flatter... Elle t'avait raconté comme elle avait été renvoyée du lycée pour avoir gardé chez elle des tracts... mais pas par conviction révolutionnaire, une autre élève le lui avait demandé, elle ne s'était pas rendu compte du danger... et je crois qu'elle était persuadée qu'elle avait mieux à faire... Depuis son renvoi, tout ce qu'elle savait, elle l'avait appris en lisant...¹⁵¹⁶

En effet, dans l'imaginaire de l'époque, la gratuité, la spontanéité et une certaine délicatesse (semblable à celle d'un objet fragile) constituent les traits distinctifs du génie féminin : mettant en valeur son insouciance et son élégance infantile, ces qualités semblent révéler les origines mystérieuses, inexplicables du talent de la femme, qui semble ainsi tenir avant tout de l'inspiration, et non de l'âpreté d'un travail conscient et déterminé tendu vers des objectifs concrets. C'est pourquoi les femmes-autobiographes mettent tous leurs efforts à éclairer sous un jour nouveau et différent cette idée d'un génie naïf de la femme. Prenant à contrepied l'image irénique du « savoir par intuition » féminin, elles insistent sur le fait que toute vision du monde est issue d'un bricolage¹⁵¹⁷ avec les idées et les notions à disposition, et que c'est donc la pauvreté des matériaux fournis par l'« éducation féminine » qui détermine la médiocrité des constructions intellectuelles que peuvent produire les femmes :

Mais petit à petit elles avaient acquis de l'expérience, de l'assurance. Elles avaient réussi petit à petit, avec ces à peine perceptibles mouvements, si délicats, de l'oiselet, cet infaillible instinct qui lui fait trier exactement ce dont il a besoin pour se construire son nid, elles avaient réussi à attraper, par-ci par-là, dans tout ce qu'elles trouvaient autour d'elles, des bribes, des

¹⁵¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité...*, op.cit., p.269.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p.67.

¹⁵¹⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.251-252.

¹⁵¹⁷ La notion de bricolage est ici utilisée dans le sens que lui donne Claude Lévi-Strauss. Cette métaphore lui permet de rendre compte du mode de production des savoirs en présupposant que la vision globale naît de l'assemblage des fragments disparates récupérés au gré des opportunités et « recollés » par la suite par l'agent de la connaissance. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

brindilles qu'elles avaient amalgamées pour se construire un petit nid douillet, à l'intérieur duquel elles se tenaient, bien protégées, gardées de toutes parts, bien à l'abri.

C'était extraordinaire de voir avec quelle rapidité, quelle adresse, quelle vorace obstination, elles happaient au passage, faisaient sourdre de tout, des livres, des pièces de théâtre, des films, de la plus insignifiante conversation, d'un mot dit au hasard, d'un dicton, d'une chanson, de tableaux, de chromos - *Enfance, Maternité, Scènes champêtres*, ou *Les joies du foyer*, ou bien même des affiches du métro, des réclames, des préceptes édictés par les fabricants de poudre de lessive ou de crème de beauté (« Madame, si vous voulez savoir ce qui retiendra près de vous votre mari...»), des conseils de Tante Annie ou de l'Abbé Soury, - c'était extraordinaire de voir comme elles savaient saisir dans tout ce qui passait à leur portée exactement ce qu'il fallait pour se tisser ce cocon, cette enveloppe imperméable, se fabriquer cette armure dans laquelle ensuite, sous l'œil bienveillant des concierges, elles avançaient - soutenues par tous, invincibles, calmes et sûres : des grand-mères, des filles, des femmes maltraitées, des mères, - se tenaient derrière les portes, appuyaient de tout leur poids sur les portes comme de lourdes catapultes.¹⁵¹⁸

« C'était extraordinaire de voir... » : l'angle d'approche, le point de vue restent ici ostensiblement extérieurs, trahissant la position que la femme-écrivain cherche à occuper vis-à-vis d'« elles », de ces autres femmes (« des grand-mères, des filles, des femmes maltraitées, des mères ») : celle d'une observatrice non impliquée et non compromise, qui reste extérieure à l'univers féminin restreint et fermé sur lui-même (ce « cocon, cette enveloppe imperméable »), auquel elles revendiquent ne pas appartenir. Choisir de se mettre à l'écart, de prendre résolument ses distances par rapport à ce que l'on considère comme des dons proprement féminins apparaît ainsi comme l'unique moyen de prétendre à une véritable autonomie du jugement (y compris du jugement de soi), dans un contexte où le simple fait de vouloir être un sujet rationnel semble impliquer des vertus considérées comme masculines par excellence. La justesse du raisonnement appartient en effet aux prérogatives masculines d'une façon si solidement ancrée, si incontestable que la femme est portée à accorder davantage crédit à l'opinion d'un homme qu'à sa propre conviction intime, et cela même lorsque le sujet du désaccord ou de la controverse touche à ses propres capacités, à son intimité ou à son for intérieur :

Tiens, je devais avoir seize ans à peu près, il y avait un garçon d'une famille de Clermont-Ferrand qui me faisait la cour. [...] Il était polytechnicien, son père aussi... enfin ! Et un jour, à ma stupeur, il a dit à un de mes amis : « Eh bien, Nathalie est une fille qui me plaît assez physiquement mais il y a une chose qui m'arrête, c'est qu'elle est bête et jamais je ne pourrai aimer une femme bête. » Oui, bête. L'ami m'avait répété ça. Et j'étais restée stupide - c'est le cas de le dire - je me suis dit : « Alors je suis bête ! Je n'avais jamais pensé à ça ! » [...] Alors je suis allée voir mon père. Et je lui ai dit : « Écoute, papa, dis-moi la vérité. Je t'en supplie, dis-moi la vérité. Est-ce que je suis bête ? » Il m'avait engueulée en disant : « Je ne peux pas supporter ces questions stu... Pourquoi me demandes-tu cela ? - Parce que j'ai entendu dire... le fils B... a dit de moi que je lui plaisais beaucoup mais que, seulement, j'étais trop bête. - Le fils B... a dit de toi... et tu t'occupes de ce qu'a dit je ne sais quel crétin ! - Mais il a fait polytechnique, il est fort en maths ! - Mais on s'en fout ! »... J'y pense, c'est peut-être dans *Vous les entendez ?* que je le raconte... En effet, il me trouvait bête. Il avait raison de son point de vue. C'était un type très fort en maths.¹⁵¹⁹

La position que le sujet occupe dans le champ du savoir socialement valorisé (« il a fait polytechnique, il est fort en maths ! ») est donc ce qui donne du poids à sa parole et en détermine la portée ou la justesse (« il avait raison de son point de vue. »). Or, de toute évidence, la position du sujet féminin est ici si précaire qu'elle ne lui permet pas de fonder une image de soi consistante, cohérente et crédible, même à ses propres yeux. La sanction de l'autre (qui s'incarne ici à travers la

¹⁵¹⁸ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, op.cit., p.42.

¹⁵¹⁹ Simone Benmussa, Nathalie Sarraute, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.105.

figure du père, autre sujet investi d'un savoir reconnu) s'avère ainsi indispensable à la construction de l'identité personnelle de la femme. Partant, un « moi » ainsi construit dépend toujours du regard et de l'approbation des autres pour être confirmé (et rassuré) dans ses propres qualités et capacités, dans la justesse de ses opinions, la pertinence de ses propos, la rationalité de ses choix et de ses actes. Envisagée sous cet angle, l'insolente liberté de se juger soi-même représente un péché capital, peut-être le plus grand outrage au bon sens (et aux bonnes mœurs) que puisse commettre une femme :

De même que le chien à qui son maître a appris à le suivre sur les talons en le tirant par sa laisse, impitoyablement chaque fois qu'il s'attarde, qu'il cherche à s'écarter, attiré par quelque odeur, doit sentir, quand il n'est plus attaché, dès qu'il s'éloigne un peu, autour de son cou, le rappelant à l'ordre brusquement, l'ancienne morsure du collier, elle sentait maintenant, même quand elle était loin de lui, dès qu'elle se laissait aller un peu, dès qu'elle tendait la main timidement. effleurait de ses doigts le papier épais, trop lisse, d'une revue exposée à l'étalage d'une librairie ou bien levait un pied imprudemment vers le marchepied de l'autobus, tandis que le contrôleur, le bras en l'air, prêt à tirer sur la sonnette, lui disait, d'un ton où il lui semblait entendre, adressé à elle seule, comme un avertissement, un défi : « Rien que des places en première à présent... », elle sentait comme autrefois, la tirant en arrière, le coup de laisse brutal et l'étau mordant sa chair. C'était par un exercice, un entraînement constant, en tirant sur la laisse à chaque instant sans jamais relâcher sa vigilance, qu'il lui avait réussi à la dresser ainsi. Par l'exercice seulement, par la pratique. Le crime lui-même, qu'il lui avait appris à redouter par-dessus tout, il ne l'avait jamais désigné ouvertement. [...] La Désinvolture... c'est ainsi, je pense, qu'il doit s'appeler... la Désinvolture... ce crime qu'ils n'ont jamais osé nommer... Il étend sur ce monde où ils vivent enfermés son ombre immense ; il le recouvre comme un filet gigantesque, un rets aux mailles invisibles, finement tressées - dès qu'elle essaie timidement de faire le plus léger mouvement, dès qu'elle frétille un peu, cherche à se dégager, elle sent, l'enveloppant de toutes parts, ses mailles serrées - ou plutôt, il serait plus juste de le comparer, ce crime qu'il agit sans cesse devant elle sans le nommer, au liquide noir que la pieuvre répand autour d'elle pour aveugler sa proie...¹⁵²⁰

L'objectif prioritaire de l'« éducation féminine » est ainsi la constitution d'un sujet docile, d'où l'accent particulièrement appuyé que l'on met sur la rigueur de la discipline corporelle et spirituelle, incarnée par une gestuelle répondant à des normes strictes, conformément « à ce qui était alors les seules bienséances possibles pour une femme qui sait vivre, c'est-à-dire les genoux parallèles et presque serrés, et les mains seulement à demi dégantées ». ¹⁵²¹ Le savoir féminin se résume ainsi à ce « savoir-vivre », dont le cadre restrictif n'offre à la subjectivité de la femme-autobiographe qu'un champ extrêmement rigide et codifié pour se déployer, sans guère de marge de manœuvre. Ces éléments nous permettent de mieux comprendre l'insistance des femmes-écrivains à pointer l'origine innée, inexplicable, intrinsèque à leur être, et donc quasi miraculeuse de leur aspiration au savoir (c'est-à-dire à un savoir d'une autre nature que ce savoir-vivre qui est le lot commun des femmes) :

C'était vraiment inné, je ne crois pas qu'on m'y ait poussée. Je suis allée de lecture en lecture et d'intérêt en intérêt, et de curiosité en curiosité.

- *Est-ce vous qui avez demandé à ce qu'on vous apprenne...*

C'est moi qui ai demandé à apprendre à onze ans l'italien, à douze ans le grec, un peu plus tôt le latin.¹⁵²²

A l'évidence, l'évocation d'une soif de connaissances organiquement présente en elles, et comme inhérente à leur propre nature, permet ainsi aux autobiographes-femmes d'expliquer l'inexplicable, à savoir la folle équipée intellectuelle et artistique de leur carrière de femmes de lettres.

¹⁵²⁰ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, op.cit., p.178.

¹⁵²¹ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité...*, op.cit., p.250.

¹⁵²² Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », op.cit., p.134.

En outre, l'affirmation de ce désir inné de savoir, tout comme le récit qu'elles font de leurs années d'apprentissage, leur servent à se positionner en dehors et dans une large mesure au-delà du domaine restreint alloué au « génie féminin ».

➤ L'impasse de l'aliénation et de l'oubli de soi

D'un autre côté, le souhait de se situer au-delà du féminin traduit chez les femmes-écrivains un certain sentiment élitiste. Il témoigne en effet de leur désir de se démarquer de la majorité des femmes anonymes et muettes, désir propre à l'*homo scriptor* cherchant à laisser des traces de soi dans le monde. C'est pourquoi les femmes-écrivains n'hésitent pas à adresser à d'autres femmes leurs critiques les plus violentes : c'est à ces femmes elles-mêmes que sont imputés et reprochés leur soumission, leur indolence qui se satisfait du maintien d'un *statu quo*, leur manque d'inventivité ou leur incapacité à produire des réalisations originales :

Mère, épouse, sœur, maîtresse de la maison, prêtresse, les poètes l'honorent, et la courtisane, on l'a vu, a sa dignité à elle. Le respect dont les Grecs ont entouré leurs poétesses, Sappho en particulier, et plus tard les amies et les disciples féminins de philosophes, montre que la liberté pour la femme de penser et de s'exprimer existait, encore que peu de femmes aient pu ou voulu la prendre. Sauf dans quelques rares cas, la femme est évidemment prisonnière de la famille, mais, mis à part les deux ou trois domaines spécialisés de la politique (où la famille et la tribu jouent d'ailleurs un grand rôle), du sport, et des amours dégagés de tout souci de procréer, l'homme l'est presque autant. [...] Mais il serait naïf de ne pas voir que, dans ces contraintes mêmes, la femme de « bonne maison » a trouvé des éléments de sécurité, voire des preuves de « rang » dont tirer vanité.¹⁵²³

Une fois de plus, l'on constate ici que la féminité est vue à travers le prisme de la « passivité native » de la femme. Rien d'autre que sa propre veulerie, que la faiblesse de ses désirs ou la mollesse de sa volonté qui renonce tout simplement à atteindre l'objet du désir, n'est ainsi en mesure d'expliquer la condition dite inférieure de la femme. A en croire nos auteurs, cet état des choses relève bien moins du conditionnement historique et social que du simple fait que les femmes *préfèrent* fuir leur liberté : leur rêve de trouver ainsi un havre de paix bien à elles n'est bien sûr qu'un fantasme, mais il reflète l'idéal d'une vie protégée, sécurisée, que la majorité des femmes cherchent réellement à atteindre. Dans son for intérieur, la femme répugnerait donc au dur labeur de l'esprit qui doit démêler à grand peine les sensations multiples, confuses, embrouillées que nous présente le chaos quotidien du monde. La paresse la reprendrait dès qu'il s'agit d'apporter de l'ordre dans cette confusion en isolant en toute chose un phénomène déterminé, reconnaissable à ses traits distinctifs. L'inertie du psychisme féminin l'inclinerait à déléguer cette tâche épuisante aux hommes, comme si les femmes aspiraient au fond à vivre dans un monde déjà préparé, ordonné et aménagé pour elles par un autre, et ne cherchaient guère à le créer elles-mêmes à neuf comme le ferait à leur place un homme :

Devant elle partout il déblayait, émondait, traçait des chemins, elle n'avait qu'à se laisser conduire, à se faire souple, flexible comme un bon danseur. [...] Aussitôt qu'il était là, tout se remettait en place. Les choses prenaient forme, pétries par lui, reflétées dans son regard... « Viens donc voir... » Il la prenait par la main, il la soulevait de la banquette où elle s'était affalée pour reposer ses pieds enflés, regardant sans les voir les fastidieuses rangées de Vierges aux visages figés, de grosses femmes nues. « Regarde-moi ça. Pas mal, hein? qu'en dis-tu? Il savait dessiner,

¹⁵²³ Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la lyre : poèmes, op.cit.*, p.21.

le gaillard? Regarde un peu ce dessin, ces masses, cet équilibre... Je ne parle même pas de la couleur... » De l'uniformité, du chaos, de la laideur quelque chose d'unique surgissait, quelque chose de fort, de vivant (le reste maintenant autour d'elle, les gens, la vue par les fenêtres sur des jardins, paraissait mort), quelque chose qui tout vibrant, traversé par un mystérieux courant, ordonnait tout autour de soi, soulevait, soutenait le monde...

C'était délicieux de le déléguer pour qu'il fasse le tri, de rester confiante, vacante, offerte, à attendre qu'il lui donne la becquée, de le regarder cherchant leur pâture dans les vieilles églises, chez les bouquinistes sur les quais, les marchands d'estampes. C'était bon, c'était réconfortant.¹⁵²⁴

C'est pourquoi, affirment sans indulgence les écrivains-femmes, la mise en avant des contraintes objectives pesant sur elles (comme l'injustice des lois ou des mœurs restrictives) n'est en définitive qu'une tentative de se justifier, une excuse dans la bouche de femmes oisives ou manquant d'aptitude :

C'est un conditionnement que d'être femme, encore que je trouve qu'on exagère un peu à ce point de vue-la.

- *Comment ça ?*

... les femmes pensant toujours qu'elles auraient mieux réussi et fait autre chose si elles étaient hommes. J'en doute fort.¹⁵²⁵

Ainsi, en réalité, la fameuse question des femmes n'existe pas : la véritable question se pose individuellement, au cas par cas, toujours neuve, et chaque femme, repartant pour ainsi dire de zéro, doit choisir *sa* voie (ou *sa* voix) dans *ses* conditions particulières, et plus que par les circonstances sociales son choix est en fin de compte déterminé par la liberté d'esprit qu'elle possède ou non, et par sa propre volonté de dépasser sa passivité originelle. Envisager de façon trop générale la condition féminine relève ainsi d'une vaine spéculation. C'est que derrière les apparences et les modes changeantes, veulent nous convaincre nos auteurs, la situation demeure la même : la majorité veut être secondée et épaulée, pouvoir s'appuyer, confiante et obéissante, sur l'épaule de son guide, et rares sont les femmes qui cherchent réellement à être leur propre maître :

La condition des femmes est déterminée par d'étranges coutumes : elles sont à la fois assujetties et protégées, faibles et puissantes, trop méprisées et trop respectées. Dans ce chaos d'usages contradictoires, le fait de société se superpose au fait de nature : encore n'est-il pas facile de les distinguer l'un de l'autre. Cet état de choses si confus est partout plus stable qu'il ne paraît l'être : dans l'ensemble, les femmes se veulent telles qu'elles sont ; elles résistent au changement ou l'utilisent à leurs seules et mêmes fins.¹⁵²⁶

Les femmes qui préfèrent prendre en main leur destin ont toujours été des êtres d'exception. Il paraît donc tout à fait logique qu'on ne puisse parler d'elles en termes génériques. Aussi ne doit-on pas les envisager de la même façon que les autres membres de leur sexe, ni même simplement sous l'angle du genre ou du sexe auquel elles se trouvent par hasard appartenir, et qui est ici renvoyé à sa contingence. A l'idée du destin féminin (assimilé à un acquiescement passif aux coutumes et aux usages), les femmes-écrivains opposent la notion de choix individuel, certes circonstanciel, mais libre.¹⁵²⁷ Le fait de choisir ce que l'on veut pour soi-même introduit une rupture, un écart fondamental

¹⁵²⁴ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.60-61.

¹⁵²⁵ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », op.cit., p.156.

¹⁵²⁶ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op.cit., p.130.

¹⁵²⁷ Il est extrêmement important de noter que les arguments auxquels les écrivains-femmes recourent pour revendiquer l'autonomie du jugement et de l'action sont empruntés aux classiques du libéralisme européen, qui fondaient l'émancipation du sujet sur la raison et le libre arbitre. Il est ainsi révélateur que la nature des arguments n'a guère changé, et qu'un sujet-femme du milieu du XXe siècle reprend les mêmes armes qui ont servi au combat libéral du début des temps

entre les prescriptions du sens commun et la décision issue de la volonté personnelle. C'est pourquoi la vie de ces femmes d'exception qui ont pris le parti d'assumer leur liberté ne peut plus et ne doit plus en aucune façon être pensée autrement qu'en termes de singularité irrévocable, plutôt que d'appartenance générique. Être une femme de lettres exige un dépassement élitiste de la part féminine de soi.

➤ Les contrariétés des carrières féminines

Le désir d'affirmer la singularité de leur démarche pousse les femmes-autobiographes à écarter par avance tout qualificatif généralisant que l'on pourrait leur appliquer, qu'il soit lié à leur sexe, à leur milieu social ou bien à leur métier : « Je remplissais les fonctions d'un professeur de philosophie, je n'en étais pas un. Je n'étais pas même cette adulte que les autres voyaient : je vivais une aventure individuelle à laquelle aucune catégorie ne s'appliquait pour de bon. »¹⁵²⁸ Or, parmi toutes les dénominations que récusent les écrivains-femmes, s'il existe un titre dont elles cherchent à se détacher avec un acharnement particulièrement remarquable, c'est bien celui d'enseignante, fonction dont chacune de nos trois autobiographes a pourtant à un moment ou un autre revêtu la casquette. Fréquemment invitée dans les universités en tant que conférencière, Nathalie Sarraute, qui accueille pourtant volontiers toute occasion de parler aux étudiants, se garde bien d'exercer pour de bon un métier académique. Professeur de philosophie au lycée, Simone de Beauvoir, quant à elle, n'a de cesse de souligner le caractère factice de cette identité professionnelle :

Je répugnais à toute démarche qui m'eût fait assumer ma condition, je refusais, comme autrefois, de coïncider avec le professeur que j'étais. Je ne pouvais plus prétendre que je jouais à faire des cours : j'éprouvais mon métier comme une contrainte ; il m'obligeait à résider à Rouen, à venir au lycée à heures fixes, etc. Il n'en demeurait pas moins un rôle, qu'on m'imposait, auquel je me pliais, mais derrière lequel se dérobait, pensais-je, ma vérité.¹⁵²⁹

De même, Marguerite Yourcenar, qui enseigne au collège durant les quelques années qui suivent son installation aux Etats-Unis, se montre extrêmement réticente à parler de ce travail. Même lorsque l'on l'interroge instamment sur cette période de sa vie, la femme-écrivain semble vouloir esquiver toute demande de précisions à ce sujet, et cherche à présenter sa carrière professorale, pourtant relativement longue, comme un moyen purement fortuit et circonstanciel d'assurer sa survie dans des conditions d'extrême précarité liée à la guerre :

Et, alors, ayant des amis aux Etats-Unis, qui m'offraient des conférences cet hiver-là aux Etats-Unis, je suis venue dans ce pays et finalement, quand les conférences ont été finies, il était devenu impossible de rentrer dans la Grèce envahie. Je suis restée d'année en année. C'est à ce moment-là que j'ai pris, sans aucun diplôme d'ailleurs, un « *part-time* », un mi-temps de professeur qu'on a eu la gentillesse de m'offrir dans un collège quelconque. Ça a duré jusqu'à... ça a duré un peu plus longtemps même qu'on pouvait s'y attendre [...]¹⁵³⁰

modernes. Voir à ce sujet : John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* / With an introduction, critical apparatus and glossary by Peter H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1987 (édition anglaise originale 1689) ; John Locke, *Two Tracts on Government* / Edited with an introduction and notes by Philip Abrams, Cambridge, Cambridge University Press, 1967 (édition anglaise initiale 1689).

¹⁵²⁸ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.394.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p.186.

¹⁵³⁰ Marguerite Yourcenar, Françoise Faucher, « Entretien avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.143.

Si Marguerite Yourcenar évite si résolument de mentionner la chronologie exacte de sa carrière d'enseignante, dont elle élude volontairement la date finale, c'est que nombre de ses admirateurs risquaient d'être surpris de sa durée : il s'agissait en effet de pas moins de douze années d'enseignement, entrecoupées d'une seule pause, au cours des années universitaires 1950/51 et 1951/52, consacrée à la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*. En effet, la durée même de cette carrière professorale entre en contradiction flagrante avec l'image qu'elle souhaite en donner, celle d'une besogne alimentaire à laquelle la femme-écrivain n'aurait consenti que mue par la nécessité de fuir l'Europe en guerre. On remarquera au passage que Marguerite Yourcenar séjourne en Amérique du Nord depuis 1939, mais que ce n'est qu'en octobre 1941 qu'elle commence à donner à titre gracieux (!) ses cours de français et d'histoire de l'art au Hartford Junior College, autre élément qui vient contredire l'idée d'un travail purement intéressé. L'occupation d'un poste rémunéré (le mi-temps au Sarah Lawrence College qu'évoque plus haut Marguerite Yourcenar) ne date en effet que de septembre 1942, soit trois ans après le début de la guerre et l'installation de l'écrivain aux Etats-Unis.

Le mystère de ces réserves constamment exprimées par les femmes-écrivains à l'encontre du métier de professeur s'éclaire considérablement, toutefois, si on l'envisage à la lumière de l'imagerie associée aux enseignantes et aux institutrices dans la littérature de l'époque. Même dans l'ambiance de badinage joyeux des *Claudine*, la femme-professeur reste un personnage misérable et sinistre, dont on retrouve un portrait typique dans la description que la narratrice autobiographique des romans de Colette donne de cette « timide et triste Mlle Griset toujours pâle et craintive »¹⁵³¹ : « Elle sourit, presque avec confiance, et me demande si je veux lui prêter le *Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, qu'elle a tant envie de lire ! Certes, elle l'aura demain, son Feuillet romanesque ; elle me fait pitié, cette abandonnée ! »¹⁵³²

Si on tient compte de l'imagerie misérabiliste qui restait à l'époque attachée au statut social des professeurs-femmes, l'on comprend mieux (ou du moins différemment) la dimension fortement caricaturale que prennent dans l'autobiographie de Simone de Beauvoir les souvenirs de ses institutrices :

Je ne regardais plus en effet ces demoiselles comme les augustes prêtresses du Savoir mais comme d'assez dérisoires bigotes. Plus ou moins affiliées à l'ordre des jésuites, elles se coiffaient avec la raie sur le côté tant qu'elles n'étaient encore que novices, avec la raie au milieu lorsqu'elles avaient prononcé leurs vœux. Elles croyaient devoir manifester leur dévotion par l'extravagance de leurs toilettes ; elles portaient des corsages en taffetas changeant, à manches gigot, avec des guimpes baleinées ; leurs jupes balayaient le plancher. Elles étaient plus riches en vertus qu'en diplômés.¹⁵³³

Dans l'autobiographie de Marguerite Yourcenar, le ridicule des femmes savantes s'incarne à travers toute une série d'attitudes et de poses loufoques. Le lecteur se trouve confronté à l'ensemble des poncifs que la tradition littéraire de la Troisième République accolait à ces personnages jugés extravagants et déplacés. L'érudition féminine y manque non seulement de grâce, mais aussi d'esprit, elle est inséparable

¹⁵³¹ Willy et Colette, *Claudine à l'école*, Paris, Editions Albin Michel, 1968 (édition originale 1900), p.94.

¹⁵³² *Ibid.*, p.95.

¹⁵³³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.170.

de la virginité et d'une pudicité outrée et dérisoire. Ses autres attributs récurrents, et guère plus joyeux, sont le visage figé en un masque résigné, exprimant la détresse, la dépression et l'ennui face à un sort aussi lamentable, aussi inconvenant pour une femme véritable, et le sentimentalisme à l'eau de rose des vieilles filles, les tristes rêveries amoureuses enfouies dans le for intérieur de ces enseignantes qui n'ont connu l'amour que dans les romans. Le portrait de la gouvernante bretonne de Marguerite Yourcenar illustre brillamment la vitalité de ce stéréotype littéraire :

Il lui arrivait parfois, dans les pâtisseries où elle m'emmenait goûter, et où elle se commandait, pour se réconforter, une coupe de Champagne, de faire à la petite fille qu'elle avait en face d'elle de discrètes allusions à ses amours passées, en chiffonnant le mouchoir dont elle s'essuyait les yeux. Peines perdues. Pas plus que je ne comprenais que ce vieux corps roidi par arthrite souffrît de se mettre au pas de ma vivacité enfantine, je n'imaginai qu'un cœur de jeune fille romanesque pût l'avoir habité jadis.¹⁵³⁴

Bien que les femmes-écrivains aient sans doute pleinement conscience des origines romanesques de ce personnage, qui n'est au fond qu'un type littéraire, elles n'y perçoivent pas moins une réalité dont elles veulent à tout prix se garder. L'ampleur de la menace incarnée par la figure de l'institutrice vieille fille se donne à voir pleinement dans l'effroi ressenti par Simone de Beauvoir lorsqu'elle envisage pour elle-même un avenir d'enseignante : « Je n'aimerais personne, personne n'était assez grand pour qu'on l'aime ; je ne retrouverais pas la chaleur d'un foyer ; je passerais mes jours dans une chambre de province dont je ne sortirais que pour faire mes cours : quelle aridité ! »¹⁵³⁵ Le mépris du métier d'enseignant traduit ainsi avant tout le refus de l'image associée aux femmes qui l'exerçaient à l'époque.

Cet exemple est très éclairant en ce qu'il permet de mesurer à quel point la constitution de l'image de soi des futurs écrivains reste dépendante des modèles, et en l'occurrence des contre-modèles et des repoussoirs, que leur présente le miroir de l'imaginaire collectif. Or le champ discursif de l'époque pose comme incontestable l'incompatibilité entre la féminité et le rôle d'intellectuelle que convoitent les écrivains-femmes. De cette contradiction résulte pour elles le sentiment aigu de l'extrême singularité de leur entreprise, une singularité pour laquelle la société n'a pas prévu de place, ni même la langue forgé de nom ; d'où également l'impression que l'on surprend souvent chez les autobiographes-femmes d'être dépossédées du monde, et la nécessité qu'elles éprouvent par conséquent de s'assurer une emprise sur ce dernier en accomplissant un geste symboliquement fort (et donc revêtu, dans l'imaginaire de leur temps, d'une connotation virile) :

En vérité, le mal dont je souffrais, c'était d'avoir été chassée du paradis de l'enfance et de n'avoir pas retrouvé une place parmi les hommes. Je m'étais installée dans l'absolu pour pouvoir regarder de haut ce monde qui me rejetait ; maintenant, si je voulais agir, faire une œuvre, m'exprimer, il fallait y redescendre : mais mon mépris l'avait anéanti, je n'apercevais tout autour de moi que le vide. Le fait est que je n'avais encore mis la main sur rien.¹⁵³⁶

Puisque la démarche des femmes intellectuelles ne trouve pas d'espace ni de représentation dans le cadre restreint du catalogue traditionnel des emplois féminins, leur construction identitaire, bien que

¹⁵³⁴ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Éternité...*, op.cit., p.229.

¹⁵³⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.360.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p.316.

sexuée, doit traverser (et au final déplacer) les frontières du genre : « [...] je lisais fiévreusement tous les romans, tous les essais de mes jeunes aînés. Il est normal que je me sois reconnue en eux car nous étions du même bord. »¹⁵³⁷ Aux yeux des écrivains-femmes, les différences de statut et de conditions sociales s'effacent ainsi devant l'identité du geste créateur, geste unique commun aux hommes et aux femmes : « J'étais exactement dans la même situation que ces fils de famille désaxés ». ¹⁵³⁸ L'évidente disparité de leurs situations semble d'un coup bien moins tranchée lorsque l'on la compare à l'abîme qui sépare leur « bord » commun d'« hommes » d'esprit, d'« hommes » d'action et d'« hommes » de lettres, maîtres de leurs gestes et de leurs choix, de cet autre camp, celui des « femmes » passives et soumises à leur destin. La frontière essentielle est ainsi déplacée, et passe désormais entre le « féminin » et le « masculin », en termes de construction identitaire affirmée, au détriment de la ligne de partage de naissance, purement sexuelle et contingente, entre les hommes et les femmes : ces dernières catégories sont désormais secondaires et manquent de pertinence face à la distinction plus profonde désormais mise au premier plan. La féminité paradoxale qui en résulte consiste dans le fait que la femme-écrivain trouve son identité sexuelle évidente et non problématique : simple donnée naturelle, elle est insignifiante et, peut-être justement pour cette raison, indiscutable – il n'est plus nécessaire de la mettre en débat, car elle est désormais dépouillée de toute importance réelle. Ce qui semble véritablement important, en revanche, c'est le « souci de soi », le travail par lequel l'identité personnelle de la femme de lettres est remodelé et inventé. Ainsi les « femmes-écrivains » sont-elles écrivains avant d'être femmes, puisque c'est cette identité lettrée qu'elles endossent de manière consciente et délibérée. Peu importe, dans ce cas, que l'universel soit encore d'une façon générale assigné par la société au seul sexe masculin : la féminité des auteurs-femmes se présente comme une composante d'autant moins problématique de leur identité personnelle qu'elle ne participe en rien à leur choix d'écrire, et qu'en se posant en « écrivains » les auteurs-femmes s'abstraient en quelque sorte du déterminisme biologique de leur sexe, qui devient un fait parmi d'autres de leur biographie.

b) Le féminisme des écrivains-femmes

Par ailleurs, si les femmes-écrivains s'attachent ainsi à ne jamais mettre en avant leur féminité, c'est aussi qu'elles cherchent à marquer leurs distances avec les féministes, lesquelles revendiquent, au contraire, un rôle de porte-parole de leur sexe. Toutefois, la véhémence de ce désir de se démarquer du féminisme resterait bien inexplicable si l'on ne gardait pas à l'esprit quelle image dévalorisée de ses militantes remplissait alors les colonnes des journaux comme les pages de nombreux textes contemporains. Personnage hantant les discours médiatiques et littéraires du temps, la figure de la féministe conjugue paradoxalement le dangereux et le dérisoire. De fait, en dépit du caractère

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p.269.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p.270.

menaçant¹⁵³⁹ de leurs activités subversives, les partisans de l'égalité des sexes sont presque toujours présentés comme des personnes dupes d'elles-mêmes, détraquées ou faibles d'esprit, qui ne manquent jamais d'être risibles dès qu'elles prétendent mener une action sérieuse. La galerie de portraits de militantes féministes que nous livre la plume d'Henry Fèvre, dans un style lapidaire qui ne cache rien du mépris que l'auteur leur réserve, constitue un aperçu fort représentatif des stéréotypes et des clichés qui collent à la peau de ces réformatrices :

Il y avait là quelques numéros du plus échevelé féminisme. Mlle X... qui demande la suppression du mariage et le remplace par des rencontres sélectionnées. Mlle Y... qui revendique pour les femmes le service militaire. Mme Z... qui réclame l'éducation en commun des enfants. Une qui préconise simplement l'union libre. Celle qui, comme Mme Bellemar, dispense les femmes de tous les travaux, même de ceux du ménage, celle au contraire, qui accepte les travaux du ménage, mais en beauté, rythmés comme des danses. Celle qui exige qu'on marche pieds nus. Celle qui ne veut pas d'homme et l'autre plusieurs maris. D'autres encore, plus ou moins saugrenues, toutes férues de leur système, enragées à régénérer l'humanité, poétesses biscornues, prophétesses hallucinées, toutes dévotes à rebours et, la religion leur manquant, transportant leur besoin de foi dans n'importe quelles fantasmagories, idéologies exorbitantes. Et d'autant plus exacerbées que leur idéal était plus fou ! Toutes fanatiques de liberté et exécrant l'homme dont elles proclamaient le déclin.¹⁵⁴⁰

L'élément le plus significatif qu'il faut retenir de ce passage au vitriol est que le féminisme y est présenté comme un leurre, et comme le résultat d'un aveuglement typiquement féminin issu de la généralisation fallacieuse d'une expérience personnelle. Peu douées pour les abstractions et les jugements synthétiques complexes, ces femmes érigeaient ainsi en doctrine universelle les déceptions dont elles font l'expérience dans leur vie privée. Poussée à l'extrême, cette idée donne naissance au stéréotype de la féministe enragée dont l'engagement tire sa source de sa rancune envers son mari :

Mais ce qui la caractérisait, c'était la haine de l'homme, l'antagoniste naturel, concentrée spécialement sur son mari, tout à ses affaires, incapable évidemment d'estimer à son prix l'être d'élite qu'elle se définissait, bon tout au plus à subvenir aux dépenses d'une vie qu'elle exigeait nécessairement de luxe, dilapidatrice d'ailleurs par distraction, dédain des contingences, et sans gratitude quant au reste, en lis trop conscient, méprisant son fumier. Mépris de son mari, mué vite en aversion, depuis que le pauvre Bellemar, fourbu dans ses affaires, avait dû refréner la dépense. De là son roman *Contre l'Homme* de rancune à crocs, de haine transsudante.¹⁵⁴¹

Né d'un parti pris, alimenté par des impulsions affectives irrationnelles et inconscientes, et renforcé par l'inaptitude des femmes au jugement critique et à la vision d'ensemble, le féminisme ainsi envisagé semble n'être rien d'autre qu'une enfilade d'idées simplistes et mal dégrossies vaguement

¹⁵³⁹ Depuis le manifeste fondateur de l'antiféminisme moderne, la nature des peurs qu'il reflète n'a pas beaucoup changé. C'est notamment la crainte de l'homogénéisation, du monde sans différences, sans repères ni ordre qui risquerait de s'installer sous couvert de l'égalité, qui amène les antiféministes à défendre la séparation et le partage des rôles traditionnel entre les sexes : « Il est, dans l'histoire de l'humanité, des époques de véritable hermaphrodisme social, où l'homme s'effémine et la femme s'hommasse, et quand ces fusions contre nature se produisent, c'est toujours, pour que l'ordre soit troublé davantage, la femelle qui absorbe le mâle jusqu'à ce qu'il n'y a plus là ni mâle ni femelle, mais on ne sait plus quelle substance neutre, pâte à vainqueur pour le premier peuple qui voudra se l'assimiler ! » (Cf. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, *op.cit.*, p.XIX.)

« Jusqu'ici, les sociétés les plus avancées comme les plus sauvages avaient accepté ou subi les hiérarchies sans lesquelles les sociétés ne sauraient vivre, et maintenant on n'en supporte plus... C'est la gloire du Progrès ! ... La Démocratie, mère du Bas-bleuisme, le culot mal venu de tous les bâtards qu'elle a faits, la Démocratie qui, pour avant-dernier chef-d'œuvre, a métamorphosé des êtres humains en unités arithmétiques, et mis en poussière ce qui fut, dès le commencement de l'univers, le ciment social, est arrivée, par la femme, au dernier atome de cette poussière. Après celui-là, la matière que l'on croyait divisible à l'infini ne se divisera plus... » (Cf. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, *op.cit.*, p.342-343.)

¹⁵⁴⁰ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, *op.cit.*, p.201-202.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p.109-110.

organisées en système d'oppositions binaires. Ainsi, par exemple, pour ces « féministes » telles que les imagine une certaine tradition littéraire, « [...] seule, la femme est intellectuelle, l'homme inférieur n'est qu'une bête, en général, à peine perfectionnée... Seule, la femme a une âme, celle que certains casuistes lui déniaient. »¹⁵⁴² Incapables de saisir les racines inconscientes de leur attitude vis-à-vis de l'homme, les femmes gagnées aux idées féministes représenteraient ainsi un cas classique du psychisme infantile, primitif, replié sur ses traumatismes mais incapable d'en prendre conscience et de les interroger pour accéder à la maîtrise de soi et au sens des responsabilités qui caractérisent un individu adulte. Dans ce cas, l'écriture féminine surviendrait pour offrir un exutoire aux tensions irrésolues des conflits libidinaux primitifs, et la féministe écrirait au fond pour se décharger du ressentiment d'être une femme :

Derrière cette envie du pénis apparaît alors l'amertume et l'hostilité de la femme à l'égard de l'homme, sentiment qu'il ne faut jamais totalement méconnaître dans les relations entre les deux sexes et dont les signes les plus clairs se trouvent dans les activités et les productions littéraires des « émancipées ». Se livrant à une spéculation paléobiologique, Ferenczi - j'ignore s'il a été le premier à le faire - fait remonter l'hostilité de la femme jusqu'à l'époque de la différenciation des sexes. Au début, estime-t-il, la copulation avait lieu entre deux individus de même genre dont l'un se développait toutefois pour devenir le plus fort et contraignait le plus faible à subir l'union sexuelle. L'amertume inspirée par cette infériorité survit encore, selon lui, dans la disposition actuelle de la femme.¹⁵⁴³

Il n'y a rien d'étonnant à ce que les personnages de féministes n'apparaissent que rarement sous la plume des écrivains-femmes, et qu'ils restent fortement imprégnés, lorsqu'ils font tout de même leur entrée, des préjugés de l'imaginaire collectif de leur temps. Ainsi la Laure de *Tous les hommes sont mortels*, de Simone de Beauvoir, est-elle une femme émancipée qui participe pleinement à tous les travaux des hommes. Mais son air piteux indique clairement que, pour cette femme sortant de l'ordinaire, le militantisme politique, si fiévreusement qu'elle s'y adonne, relève bien moins de l'engagement volontaire, comme dans le cas de ses camarades hommes, que de la frustration et d'une sorte d'héroïsme stoïque mais privé d'espoir :

Son châle était trop mince, ses souliers prenaient l'eau. Quand elle s'assit sur la banquette de cuir, je vis les poches profondes sous ses yeux, ses narines rougies. Elle aurait pu rester tranquillement assise au coin du feu, dormir de longues nuits, être belle, élégante, et sans doute être aimée. Et elle courait les routes, mangeant mal, dormant à peine, laissant son visage à l'abandon, usant ses souliers et ses forces.¹⁵⁴⁴

Or, curieusement, ce qui distingue la figure de cette femme émancipée de divers personnages littéraires analogues, c'est moins l'attitude de pitié ou de compassion qu'elle suscite chez le lecteur que l'insistance sur le caractère insolite, hors du commun de son destin. Celui-ci est en effet si peu ordinaire que l'on ne sait pas même comment le juger ou l'évaluer, et que son appréciation oscille d'une forme d'incompréhension au rejet de ce qui semble un fardeau trop intolérable. Simone de Beauvoir insiste sur la singularité du choix, sur le caractère exceptionnel des objectifs, désirs et

¹⁵⁴² *Ibid.*, p.113.

¹⁵⁴³ Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » dans Sigmund Freud, *Psychologie de la vie amoureuse* / Préface de Robert Neuburger, Paris, Payot, 2014 (1918 pour l'édition originale allemande de l'article en question), p.98.

¹⁵⁴⁴ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, *op.cit.*, p.374.

aspirations de la « femme d'extérieur », qui la vouent à être « seule auprès de ses camarades, seule au monde, avec tout ce poids de souffrance dont elle chargeait ses épaules ».¹⁵⁴⁵ Cette tentative de réhabiliter l'image de la femme-militante, à qui l'auteur cherche à donner une dimension de véritable héros tragique, nous paraît tout à fait significative. Or, force est de constater que, dans le discours usuel de l'époque, un tel personnage demeure si solidement associé à un destin féminin peu enviable que la femme émancipée reste une figure marginale et digne de pitié, même quand c'est sous la plume de la femme qu'elle entre en scène :

Elle se recroquevilla sur la banquette et dans la glace elle fixa son image. Elle était seule, elle était lasse ; il faudrait vieillir seule et lasse, sans rien recevoir en échange des dons qu'elle prodiguait et qu'on ne lui réclamait même pas ; luttant pour eux, sans eux, contre eux, doutant d'eux et doutant d'elle-même.¹⁵⁴⁶

Les railleries ou la pitié qui entourent les personnages de femmes affranchies nous permettent de comprendre les réticences à se définir comme auteure, écrivaine, femme. Ces réserves manifestées par les femmes-écrivains procèdent donc d'un refus du cadre social restreint (sur le plan éducatif, professionnel, politique) assigné aux femmes, tout autant que de la volonté de faire valoir le caractère exceptionnel de leur propre entreprise intellectuelle et littéraire, fruit du choix *individuel* et de la réussite *personnelle*. Leur singularité, soutiennent-elles, les place donc au-delà des rôles féminins traditionnels, aussi bien que des stéréotypes et des poncifs discursifs qui, dans la langue écrite, fixent ces rôles. Qui plus est, leur « imposture » même, à savoir leur intrusion dans le champ littéraire, transgressant les frontières et brouillant les repères identitaires figés, semble appeler à l'écriture, et plus particulièrement à une écriture tournée vers l'élaboration d'une langue nouvelle : il s'agit de se doter d'un langage pour articuler des non-dits, des éléments d'expérience jusque là inaudibles et indicibles, car appartenant à ce champ de la subjectivité féminine que la société de l'époque ne reconnaissait que très partiellement, laissant toute une partie de l'expérience du sujet-femme dans les limbes, dans l'entre-deux entre existence et non-existence. C'est ainsi que l'écriture de soi (dans ses variantes multiples) semble s'imposer comme la forme d'expression par excellence de ce « moi » féminin encore tâtonnant, qui cherche à se définir et à signaler sa présence, qui se fraye un chemin par l'écrit.

C. Le métier de l'écrivain(-femme)

Or l'accès à l'écriture reste jalonné de nombreux obstacles, et exige au préalable un important travail pour mettre en question les usages et les mœurs de l'époque, défaire les mythes et surmonter les barrières solidement ancrées dans l'imaginaire collectif. Et en ce qui concerne la littérature et l'écriture, précisément, les idées reçues opposent à la femme-écrivain un barrage particulièrement massif. L'ensemble des opinions accréditées sur la littérature constituait à l'époque un dispositif d'exclusion bien huilé, et les gardiens du temple littéraire rejetaient les candidates de façon systématique :

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.376.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.377.

a) La femme ne possède pas pleinement le don de l'imagination créatrice

Peu de textes permettent mieux d'illustrer la distinction ainsi établie entre la créativité des hommes et celle des femmes que l'essai de Donald Winnicott, psychiatre et psychanalyste anglais, qui s'interroge dans son étude sur les sources psychiques du génie créateur. Il soutient que les ressources de la créativité sont inhérentes à chaque homme et femme ; cependant, dans leur vie quotidienne, les femmes ne semblent pas faire preuve de la même ingéniosité que les hommes dans l'exploitation de ces richesses intérieures. C'est ainsi qu'« [u]ne femme peut, par exemple, frotter un plancher sans s'ennuyer parce qu'elle prend plaisir indirectement à faire des saletés, et cela grâce à une identification à son horrible enfant qui, dans ses moments de vie créatrice, rapporte dans la maison la terre du jardin et la piétine ».¹⁵⁴⁷ Chez l'homme, en revanche, la réaction aux tâches routinières est fort différente : mêlant plus aisément réalité et imagination, la vision de l'homme ne se laisse pas enfermer dans l'instant présent, mais embrasse à tout moment un univers spatial et temporel plus large, échappant ainsi comme naturellement à la trivialité :

Ou encore, un homme s'ennuie mortellement à faire un travail à la chaîne, mais quand il pense à l'argent, il pense aussi à l'amélioration qu'il espère apporter à l'évier de la cuisine, ou il est déjà en train de voir avec surprise Southampton battre Manchester City sur son poste de télévision qui n'est encore qu'à moitié payé.¹⁵⁴⁸

Rien de surprenant alors que sur le socle de ces dispositions originelles diamétralement opposées, les hommes et les femmes divergent sur le plan de leurs capacités créatrices respectives, qui sont elles aussi profondément distinctes :

Que l'homme crée des machines, des systèmes philosophiques, des œuvres d'art ou des religions, cela n'a rien que de naturel. Il prolonge ainsi, par des signes visibles, son trop bref et trop obscur effort de création vitale. Pour la femme, le problème est tout autre. Elle crée elle, longuement, péniblement, et longtemps elle continue de nourrir ce qu'elle a créé.¹⁵⁴⁹

La différence dont il s'agit ici, on le voit bien, n'est pas uniquement quantitative, mais touche à la nature même de la créativité. Celle-ci est donc dès l'origine soit masculine, soit féminine, et cette distinction concerne en particulier l'intentionnalité du geste créateur. Pour les femmes, la création ne serait ainsi jamais un but en soi, mais, à l'opposé, un moyen d'atteindre un objectif déterminé, extrinsèque à l'œuvre. Considérées sous ce rapport, les femmes-artistes ne font nullement exception à la règle générale de leur sexe :

Car de cette écrasante majorité, parmi les femmes qu'on serait tenté de citer ici, constituée d'une part par celles dont on peut affirmer sans risque de se tromper qu'elles n'ont pas le moins du monde vécu pour l'art ou le savoir, chez lesquelles ces activités ont été choisies en simple lieu et place de celles habituellement réservées à leur sexe et consistant dans la traditionnelle exécution d'« ouvrages de dames » et n'ont la signification que d'un passe-temps dans l'idylle ininterrompue qu'est le cours de leur vie, et d'autre part par celles pour lesquelles l'activité intellectuelle ou artistique ne représente qu'une suprême coquetterie dont elles usent face à certaines personnes plus ou moins aisément identifiables de l'autre sexe, une

¹⁵⁴⁷ Donald Woods Winnicott, « Vivre créativement » dans Donald Woods Winnicott, *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 2008 (publication initiale 1970), p.59.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.59-60.

¹⁵⁴⁹ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, op.cit., p.273.

réflexion prétendant s'en tenir rigoureusement à son objet pouvait et devait même faire abstraction. Les autres se révèlent être dans leur totalité des formes sexuelles intermédiaires.¹⁵⁵⁰

Le système d'argumentation se déploie ici selon une structure circulaire, ce qui lui confère, en apparence, une cohérence et une logique imparables, même s'il s'agit en fait d'une construction fallacieuse, d'un serpent qui se mord la queue, la conclusion se confondant avec les postulats de départ : s'il est posé d'emblée que les femmes sont dépourvues d'esprit créateur, les rares parmi elles qui font preuve de créativité n'appartiennent donc plus entièrement au genre féminin, mais constituent une sorte de genre hybride masculin-féminin, et l'on peut revenir tranquillement au postulat que les femmes véritables ne possèdent pas de dons créateurs – *quod erat demonstrandum*.

b) Les talents des femmes créatrices restent limités à certains arts

Selon l'opinion communément répandue à l'époque, rares sont donc les femmes à disposer de pleines capacités créatrices ; en outre, même pour ces êtres d'exception, tous les champs d'expression artistique ne sont pas également accessibles, et l'idée qu'il existe des arts consubstantiels au psychisme féminin reste largement partagée.¹⁵⁵¹ Ainsi trouve-t-on au début de l'un des romans de Nathalie Sarraute une énumération des sphères créatives considérées comme féminines. On ne manquera pas de relever au passage un détail révélateur dans la trame du roman : avant de pouvoir choisir « en toute liberté » une carrière artistique, le personnage féminin doit en effet d'abord consentir au mariage et à la vie domestique, qu'elle pourra compléter (ou meubler) ensuite par l'exercice d'une profession libre : « il [le fiancé] a proposé de me donner de l'argent pour fonder une revue d'art, ouvrir une galerie de tableaux, une maison d'édition, de couture... tout ce que je voulais... ».¹⁵⁵² La description de l'entreprise artistique issue de cet arrangement en dit long sur l'idée que l'on se fait encore de l'œuvre féminine :

Je m'étais mise à fabriquer des bijoux dans le style nègre, des pendentifs, des colliers... L'art nègre était la plus grande vogue à cette époque-là... Au début j'ai eu du mal, mais peu à peu j'ai eu des tas de commandes. Presque trop. Il m'arrivait parfois de veiller toute la nuit... car le jour je peignais... Mais quelle joie quand j'ai touché ces premiers sous ! De l'argent gagné par moi, « à la sueur de mon front », pensez donc ! Plus rien à demander à personne... L'indépendance...¹⁵⁵³

Avec beaucoup de lucidité et de justesse, Nathalie Sarraute désigne ici le segment des arts que l'esprit du temps considère comme féminins par excellence : il s'agit de la mode, de la bijouterie, de la couture et des arts décoratifs. La seule muse qui pourrait disputer l'âme féminine à ces arts mineurs est sans doute Melpomène : selon les stéréotypes dont l'époque reste imprégnée, le penchant naturel de la femme pour le théâtre relève en effet lui aussi du fait incontestable. Les femmes affectionnent d'autant plus les arts de la scène que ce sont précisément les métiers d'interprétation qui leur réussissent le mieux et leur permettent d'exceller : ainsi sont-elles le plus souvent actrices, et non pas dramaturges ni

¹⁵⁵⁰ Otto Weininger, *Sexe et caractère*, op.cit., p.70.

¹⁵⁵¹ « Elles restent donc incommutablement femmes, quand elles se montrent le plus artistes ; et les arts mêmes dans lesquels elles réussissent le mieux, sont ces arts d'expression qu'on pourrait appeler des *arts femmes*. En effet, dans l'ordre des écrivains, vous chercheriez en vain une femme qui vaille, dans l'ordre des danseuses, Mlle Taglioni. » Cf. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, op.cit., p.XXII.

¹⁵⁵² Nathalie Sarraute, *Martereau*, op.cit., p.14.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p.18-19.

metteurs en scène, tout comme elles peuvent être chanteuses ou musiciennes, mais ne prennent jamais la place du compositeur, du librettiste, du poète ou du parolier. Leur engouement pour ce type d'activités artistiques s'expliquerait par une double quête de visibilité et de facilité, double quête à laquelle le mode particulier d'exhibition qui est celui de l'actrice répondrait parfaitement. En effet, il est plus facile d'« être » lorsque cela signifie simplement incarner la pensée et la parole d'un autre, plutôt que d'avoir à les créer de toutes pièces : « L'acteur élude les affres de la création ; on lui offre, tout constitué, un univers imaginaire où une place lui est réservée ; il s'y meut en chair et en os, face à une audience de chair et d'os ; réduite au rôle de miroir, celle-ci lui renvoie docilement son image ; sur la scène, il est souverain et il existe pour de vrai : il se sent vraiment souverain. »¹⁵⁵⁴ Attardons-nous un moment sur ce cliché de la femme-artiste, celui de l'actrice, dont les protagonistes féminins des romans d'Elsa Triolet constituent une incarnation exemplaire. Sous la plume de l'auteur du *Cheval blanc*, le choix du métier de la scène traduit le désir de se fuir soi-même, un oubli de soi à l'extrême opposé du « connais-toi toi-même » qui caractérise l'homme véritable, le vrai artiste. Préoccupées avant tout par le public que, pour conquérir, il leur faut séduire, les femmes-artistes s'intéressent rarement à l'art en soi, indépendamment d'autres enjeux :

Pour une chanteuse, c'est naturel de chercher à plaire... Les meilleurs moments de ma vie passée sont ceux où j'avais l'illusion qu'on m'aimait, les pires, lorsque je décevais, que je sentais se retirer ces courants chauds et que je restais seule avec mon moi détestable.¹⁵⁵⁵
Je chante. Je voudrais faire plaisir, plaire, séduire, me faire aimer. J'écoute les applaudissements... et je n'y crois pas. Il faudrait qu'une salle croulât sous les ovations pour que cela me donne l'impression de sincérité.¹⁵⁵⁶

En dehors de la gloire (ersatz de la reconnaissance), de l'approbation (substitut de l'amour) et d'une certaine influence (qui remplace le vrai pouvoir), ce qui semble attirer le plus les femmes sur la scène du théâtre, c'est la possibilité de chausser, métaphoriquement (ou symboliquement), les cothurnes : puisqu'aux yeux du public elles incarnent leurs personnages, elles finissent par s'identifier à eux, se contentant de vivre ces vies étrangères à la place des leurs, bien plus modestes, pour en retirer un sentiment de grandeur et d'importance. Rien d'étonnant, partant, que l'art leur serve moins au fond à rechercher la vérité de leur propre être qu'à endosser l'image de la féminité idéale :

Je veux être Zubiri. Je veux faire du théâtre. Je suis faite pour jouer *Zubiri* de Porto-Riche, c'est-à-dire de Hugo.
Un cabinet particulier... Trois hommes attendent une femme, une actrice, après le théâtre : Templier l'écrivain, Rodolphe le pianiste, Sério le peintre. Zubiri, la chanteuse, une femme, une putain, une actrice, une fille des rues, une étoile, Nana et Piaf, le sordide hôtel meublé et l'hôtel particulier. Elle va arriver, et alors, en quelques minutes, dans ce cabinet particulier, se jouera un long drame de la passion.¹⁵⁵⁷

Le caractère pragmatique de l'intérêt que voue à l'art la femme-artiste détermine son rapport spécifique à la culture et au patrimoine. Ainsi, dans l'épisode cité ci-dessus, c'est avec un triste sourire désillusionné que l'héroïne d'Elsa Triolet va observer les tentatives de son mari Marc d'étoffer son

¹⁵⁵⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p.48-49.

¹⁵⁵⁵ Elsa Triolet, *Les manigances. Journal d'une égoïste*, Paris, Gallimard, 1962, p.52.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.62-63.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.134.

projet de jouer Zubiri. Marc cherchera en effet à faire dialoguer le *libretto* de cette pièce lyrique avec les *Choses vues* d'Hugo et les toiles de Chassériau, ce qui ne suscitera chez sa femme qu'une réaction maternellement condescendante. Elle est une *femme-artiste* : par conséquent, ses préférences dans l'art vont forcément à la simplicité de la littérature populaire. Ainsi, à toutes les recherches érudites de Marc, préfère-t-elle nettement la fantaisie en un acte créée à partir de l'histoire de Zubiri par Georges Porto-Riche : à ses yeux, la force suprême de la littérature populaire réside dans le fait qu'elle propose au lecteur la toile nue de ses fantasmes, sans déguisement, sans le filtre d'aucune élaboration secondaire (à l'opposé de ce que serait un traitement intellectuellement ou esthétiquement nuancé du même sujet) : « Mon pauvre, mon cher Marc. Je le fais tourner en bourrique, et il essaye de ne pas me laisser couler, d'au moins rectifier mes folies. »¹⁵⁵⁸ L'erreur que fait Marc est aussi celle des autres hommes dans l'entourage de la protagoniste, qui échouent tous à comprendre la femme-artiste. Aussi ne voient-ils pas que la création féminine se passe du questionnement métaphysique et de la recherche formelle, et puise sa force dans l'expression des fantasmes non retouchés, jamais interrogés et très peu retravaillés artistiquement :

On me dit « très musicienne » et je le suis bien trop. Je chante n'importe quoi à livre ouvert, après quoi je ne fais plus que peu de progrès. Mon répertoire est illimité et approximatif. C'est cette approximation qu'Hanneton essaye de me faire passer, il m'oblige, il m'oblige à travailler. Mais moi, je ferme les yeux, et je chante comme les aveugles, dos au mur, la main tendue...¹⁵⁵⁹

La prégnance de cette idée des arts proprement féminins éclaire l'humilité et la résignation, qui seraient autrement fort surprenantes, d'une Nathalie Sarraute : la femme-écrivain semble en effet hésiter à se lancer dans une œuvre qui se situerait au-delà du domaine circonscrit :

Jamais n'est même de loin suggérée, jamais ne vient nous frôler l'idée de « dons d'écrivain »... rien n'est aussi éloigné...
 - En es-tu sûre ?
 - Absolument. Je n'ai fait qu'un très bon devoir. Je ne me suis rien permise, je n'en ai d'ailleurs aucune envie, je ne cherche jamais à dépasser les limites qui me sont assignées, pour aller vagabonder Dieu sait où, là où je n'ai rien à faire, chercher je ne sais quoi... ou plutôt ce que mon père déteste par-dessus tout, ce qu'il n'évoque qu'en plissant d'un air méprisant ses lèvres, ses paupières, et qu'il appelle « la gloriole »... certes non, je ne la cherche pas. L'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain. Parfois il m'arrive de me demander si je ne pourrais être une actrice...¹⁵⁶⁰

Les arts de la scène, aussi bien que les arts décoratifs, apparaissent ainsi comme la limite « naturelle » des aspirations créatrices de la femme.

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.140.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.113.

L'idée que la femme crée intuitivement, sans engager la réflexivité dans le processus de création, a profondément marqué le système de nos représentations collectives, ainsi qu'en témoignent des assertions analogues qui surgissent régulièrement y compris de nos jours. Ne citons à titre d'exemple que l'article d'Anne-Marie Picard qui ouvre le recueil *Création au féminin* : « Mais dans et par cet acte, que réussit l'artiste ? Elle réussit à « être ». Elle « est » toute dans cet acte, elle « est » en tant que représentée par son acte, même si elle est aliénée à l'obligation d'y recourir. Car dans l'acte, nulle pensée (celle-ci vient dans un deuxième temps). Si l'écrivain pense (et fait de cette pensée un objet), elle n'est plus artiste mais théoricienne, universitaire, philosophe ou scientifique. » Cf. Anne-Marie Picard, « L'Enclave de l'écriture » : jouissance, symptôme et création » dans *Création au féminin. Volume 1 : Littérature / Textes réunis et présentés par Marianne Camus*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2006, p.16-17.

¹⁵⁶⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance, op.cit.*, p.216.

c) *Littérature : l'art tabou par excellence*

Or la littérature se situe précisément aux antipodes de ces arts « légitimes » pour les femmes. Elle n'offre, d'une part, aucun des dispositifs protecteurs et rassurants que procurent les arts décoratifs et les arts d'interprétation (tels les emplois théâtraux, ou les rôles classiques qu'il s'agit d'incarner en maintenant vivant le legs de la tradition). D'autre part, la femme qui souhaite écrire ne peut plus prétendre au rôle « féminin » qui consiste à simplement soutenir l'élan créateur d'autrui, comme dans le cas de la décoration, qui doit s'attacher à faire ressortir le travail de l'architecte, ou de l'exécution musicale et/ou vocale, toujours au service du compositeur ; dans la littérature, bien au contraire, c'est son propre « moi » que la femme expose : c'est d'ailleurs la raison principale pour laquelle cet art lui est normalement proscrit. De plus, la littérature implique la publication, c'est-à-dire la multiplication et la diffusion des « mots de femmes »¹⁵⁶¹, ce qui soulève deux autres protestations majeures, que nous allons à présent étudier. L'exercice du métier d'écrivain semble en effet exiger des comportements incompatibles avec l'essence même de la féminité, et ceci principalement à deux égards :

➤ Le caractère public de la parole

Dans le paradigme mental prédominant à l'époque, la divulgation des écrits féminins (envisagés comme une prose privée et confidentielle, sur le modèle du journal intime) équivaut à leur profanation, et quasiment à un blasphème : porter la parole de la femme hors de l'espace privé et à la vue de tous la fait immédiatement déchoir au rang de *femme publique*. On souligne la fragilité du génie féminin, le caractère diaphane et délicat de ses révélations intellectuelles et artistiques. C'est bien ce souci paternaliste de protéger l'âme sensible de la femme-artiste, vouée à accueillir discrètement ces vérités sublimes, qui dicte les conseils adressés à l'héroïne du roman d'Henry Fèvre :

Fais ta petite « survie » à ton aise, chez toi, dans ton salon, chez nos amis, dans ta revue. Mais, comme intellectuelle, devenir publique, patauger dans la foule, en missionnaire de carrefours, amener autour de toi des gens plus ou moins bienveillants, t'offrir, sur des scènes publiques elles-mêmes, aux lazzis, aux brocards et tout ce qui s'ensuit...¹⁵⁶²

Au désir masculin de s'exposer à la corne du taureau doit correspondre chez la femme une pudeur qui répugne à l'étalage de soi sur les tréteaux du vaste monde. D'où l'attitude ambivalente manifestée à l'égard des femmes-écrivains : leur entreprise semble relever à la fois de la supériorité et de la déchéance, du sublime et de la souillure. Si l'on peut bien sûr les admirer de loin, c'est autre chose de les admettre dans son cercle, ou d'accepter de faire partie du leur. Tel est précisément le point de vue de Georges de Beauvoir sur les femmes célèbres : « [...] il se délectait, je l'ai dit, des romans de Colette Yver ; il estimait que la place de la femme est au foyer et dans les salons. Certes, il admirait le style de Colette, le jeu de Simone ; mais comme il appréciait la beauté des grandes courtisanes : à

¹⁵⁶¹ Cette expression est employée ici dans le sens que lui donnait Mona Ozouf dans sa monographie éponyme. Voir à ce sujet : Mona Ozouf, *Les mots des femmes : essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995.

¹⁵⁶² Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, op.cit., p.192-193.

distance ; il ne les aurait pas reçues sous son toit. »¹⁵⁶³ C'est pourquoi dans le roman d'Henry Fèvre, une amie bienveillante suggère à la jeune écrivaine une solution qui présente à ses yeux l'avantage d'offrir une alternative authentiquement féminine à la recherche de cette « gloriole » publique, si inconvenante pour une femme : « [...] je mets à votre disposition mon salon, pour une conférence privée, à laquelle vous inviterez d'ailleurs telles de ces dames qu'il vous plaira. Les résultats seront les mêmes et vous n'exposerez pas le nom de votre mari. »¹⁵⁶⁴

Mais les résultats, précisément, ne sauraient être les mêmes lorsqu'un discours qui se voulait public se voit ainsi cantonné dans le domaine privé. Il est très révélateur que ce ne soit personne d'autre qu'Hannah Arendt, une autre grande intellectuelle contemporaine de nos auteurs, qui ait su mettre en lumière la différence fondamentale qu'induit le lieu, public ou privé, de l'énonciation :

Comparées à la réalité que confèrent la vue et l'ouïe, les plus grandes forces de la vie intime – les passions, les pensées, les plaisirs des sens – mènent une vague existence d'ombres tant qu'elles ne sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées pour ainsi dire) en objets dignes de paraître en public. C'est la transformation qui se produit d'ordinaire dans le récit et généralement dans la transposition artistique des expériences individuelles. Mais cette transfiguration n'exige pas nécessairement les ressources de l'art. Chaque fois que nous décrivons des expériences qui ne sont possibles que dans le privé ou dans l'intimité, nous les plaçons dans une sphère où elles prennent une sorte de réalité qu'en dépit de leur intensité elles n'avaient pas auparavant. C'est la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes [...]¹⁵⁶⁵

Ainsi la parole ne rejoint-elle le champ du réel qu'au moment précisément où elle devient publique, où elle se déploie au vu et au su de tous, où elle peut être entendue par autrui. Il s'agit là en effet d'une condition nécessaire pour que le discours prenne chair, qu'il se présente (se rende présent) au monde, et participe à l'arrangement du réel.

➤ L'inscription dans la durée du discours écrit

Les mêmes raisons expliquent également la résistance au passage à l'*écrit* du discours des femmes : en effet, puisque l'écriture constitue l'une des dimensions les plus essentielles du discours public, le seul fait de passer à l'écrit donne davantage de poids et de sens aux « mots de femmes ». En outre, être publié présuppose que le texte a été passé au crible d'un travail d'édition, ce qui implique en soi une reconnaissance des mérites de son contenu : pour que l'on l'estime « publiable », l'œuvre doit en effet avoir été examinée en détail et jugée propre à intéresser et à concerner la communauté ou la société toute entière, et partant, digne d'être portée au regard et à la connaissance de tous. Du seul fait qu'elle est publiée, et qu'elle a donc déjà franchi toutes les étapes et les épreuves de l'édition, la parole s'objective, et il est naturel pour le lecteur, ainsi mis en confiance, de lui accorder par avance les qualités d'un discours pertinent, fondé, raisonnable : cette attente du lecteur est justifiée *a priori* par le statut même du texte *publié*. Or, précisément, aux yeux des critiques de l'écriture féminine, les vérités

¹⁵⁶³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *op.cit.*, p.244.

¹⁵⁶⁴ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, *op.cit.*, p.199.

¹⁵⁶⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* / Préface de Paul Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, 2009 (édition originelle 1958, première publication française 1961), p.89-90.

« révélées » aux écrivains-femmes ne se prêtent pas à la publication, ni même parfois au simple passage à l'écrit, dans la mesure où il s'agit d'apparitions éphémères, immatérielles, d'une extrême délicatesse, qui se dessèchent et meurent dès que l'on essaie de les transcrire en des termes précis :

Elle n'était pas faite pour écrire. Ses idées ailées, de survie, d'immortalité, perdaient de leur azur sous sa plume, devenaient d'arides, de pauvres squelettes techniques... Pourquoi se forcer ? [...] Et il lui restait la parole, où elle se retrouvait toute et qui portait. Cela ne suffisait-il pas ? Prêcher leur vérité, les plus grands apôtres n'ont pas fait mieux et aujourd'hui que la téléphonie sans fil transmettait la parole à l'univers, quel apostolat monstre en perspective !¹⁵⁶⁶

Ecrire, pour une femme, est tout sauf un geste anodin : cela revient en effet à forcer la nature, à en violer les lois essentielles qui posent une stricte frontière entre le masculin et le féminin. Cette limite à ne pas franchir sépare notamment l'espace public, masculin, de l'ersatz d'espace privé (la famille et le ménage) réservé aux femmes, mais aussi l'écrit de l'oral, le livre imprimé du souffle éphémère des paroles entendues¹⁵⁶⁷, la culture érudite de l'inspiration naïve des êtres simples. La gravité des conséquences de cette transgression d'une frontière « naturelle » saute aux yeux dans les nombreuses images stéréotypées attachées à la femme-écrivain qui livre son œuvre aux regards du public. Nous nous pencherons à présent sur les trois principaux avatars de ce personnage-type.

1. La femme-écrivain : une figure caricaturale du discours public et un personnage romanesque stéréotypé

Le discours public fourmille en effet d'images exemplaires qui incarnent le stéréotype de la femme de lettres, représentée comme une amazone de la plume, tout à la fois redoutable et ridicule :

Elle était poète, avec extravagance, et avait publié un livre de vers frénétiques, un roman surtout, forcené, contre les hommes en général et le sien en particulier. Au surplus féministe intégrale. Grande et maigre, de cinquantaine sonnée, aux yeux clairs et dardés, avec une pointe cruelle, de long nez et de menton aigu, son geste était cinglant et son aigre voix péremptoire. Une certaine autorité cassante émanait d'elle. Poétesse au feu de sorcière, mégère prophétisant, c'était l'intellectuelle incohérente, fanatisée d'elle-même, aux aspirations démesurées et baroques, méprisante de tout ce qui n'était pas de son petit clan de détraquées.¹⁵⁶⁸

Cumulant souvent en quelques lignes l'ensemble des lieux communs sur les écrivains-femmes, ces portraits romanesques deviennent ainsi des clichés figés, que l'on trouve déjà tous faits et prêts à reproduire dès qu'il est question de la femme qui écrit. Le stéréotype de l'écrivaine revancharde brandissant une plume guerrière fonctionne ainsi comme une métonymie dévalorisante de la littérature féminine dans son enfance.

2. La femme-écrivain : un spectre qui hante l'œuvre des écrivains-femmes

Paradoxalement, les héroïnes créées par les écrivains-femmes ne diffèrent pas tant que ça du schéma de représentation dominant. Considérons à cet égard le portrait de Germaine, la femme-écrivain au sommet de sa gloire, que Nathalie Sarraute trace dans *Le Planétarium* : par sa monstruosité inhumaine (sinon sous-humaine), démoniaque et/ou bestiale, par sa force primaire, envahissante, amoralisée, elle est

¹⁵⁶⁶ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, op.cit., p.165.

¹⁵⁶⁷ Sur la métaphysique du souffle voir : Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 ; Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

¹⁵⁶⁸ Henry Fèvre, *L'Intellectuelle mariée*, op.cit., p.109.

l'incarnation de la démesure et du dérèglement de l'ordre des choses. Voilà donc les bien sombres qualités qui définissent la femme-écrivain à succès, dans le portrait même qu'en peint un autre écrivain-femme (qui jouit certes, au moment de la rédaction du *Planétarium*, d'un succès public bien moindre):

Ah, elle ne s'embarrasse pas de scrupules. Quand quelqu'un l'assomme, elle le laisse tomber. [...] Tout ce qui la gêne, elle l'envoie promener. Elle écrase tout sur son passage. Maine, c'est une force de la nature. Vous avez remarqué ses dents ? Grandes, puissantes, elle croquerait n'importe quoi. Ha, ha, ha... Des dents d'ogre. Un appétit de vivre... Elle dévore tout. Insatiable. J'ai toujours dit que Maine était un type d'un autre siècle, un personnage de la Renaissance : Elizabeth d'Angleterre... César Borgia... Elle pense qu'elle peut se permettre n'importe quoi. Elle se sent hors de la norme commune. Hors des règles morales mesquines à la mesure des petites gens... » Un instant ils considèrent en silence l'effigie énorme, la statue aux colossales proportions... Ecrasante. Etonnante.¹⁵⁶⁹

La noirceur de cette image frappe d'autant plus que les écrivains-hommes que Nathalie Sarraute représente dans ses romans sont toujours quant à eux des personnages plutôt angéliques, des écorchés vifs doutant d'eux-mêmes et de leur talent. Toutefois, à la différence des figures unidimensionnelles et des caricatures de femmes-écrivains qui parsèment le discours public, le récit de Nathalie Sarraute laisse à un moment donné le lecteur se glisser dans le for intérieur du personnage, qui gagne ainsi en épaisseur et cesse d'être un simple stéréotype. Il est alors révélé que l'apparente cruauté de la femme-écrivain sarrautienne cache une conscience aiguë de la fragilité de sa position, et que le caractère impérieux et autoritaire de cette matrone littéraire s'explique par l'endurcissement de son caractère, lui-même conséquence de l'âpreté du combat qu'il lui a fallu mener pour s'affirmer dans le champ culturel de l'époque :

Elle s'était sentie soudain exposée, rosissant, frissonnant sous ce regard d'où coulait sur elle et la recouvrait une rancune froide, un mépris d'homme choyé, comblé depuis longtemps de grâce, de jeunesse, de beauté, un dégoût d'amateur délicat pour une femme... mais elle n'avait pas l'air d'une femme, elle était quelque chose d'informe, d'innommable, un monstre affreux, toute décoiffée, quelques mèches tristes, elle le savait, pendaient dans son cou, elle n'avait pas osé lever la main pour les rentrer sous son chapeau, elle s'était sentie toute molle, grise, grasseuse, comme mal lavée... le regard impitoyable traquait en elle une faute, la plus grave de toutes, un crime, un sacrilège... une sentence terrible la menaçait, elle avait essayé de se défendre avec les moyens dont elle disposait, mais la lutte était inégale, l'homme avait triomphé, elle s'était enfuie, blessée...¹⁵⁷⁰

Cette brèche permet d'entrevoir, derrière la façade de l'amazone sans pitié, la féminité blessée de la femme-artiste qui doit faire face à l'incompatibilité de ses deux natures (être-écrivain et être-femme), et qui est amenée à devoir n'en choisir qu'une :

C'est surtout avec les autres femmes qu'elle peut être terrible : d'une férocité, d'un mépris... D'ailleurs, elle ne les invite jamais chez elle. Elle n'a pas une seule amie. Des petites jeunes femmes béates qu'elle protège, qui lui apportent leurs manuscrits. Mais essayez donc devant elle de porter aux nues une autre femme, quand bien même ce serait M^{me} de La Fayette ou Emily Brontë... Elle devient marrante. Vous ne l'avez jamais observée ? Elle a tout de suite un pli, là, entre les deux yeux. Son œil devient fixe, tout pâle, transparent...¹⁵⁷¹

¹⁵⁶⁹ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, op.cit., p.151.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.163-164.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*, p.152.

Ici, la réaction « marrante » de Germaine trahit sans doute moins la jalousie face à ses rivales plus chanceuses que la crainte et, en même temps, le refus acharné d'être, malgré tous ses efforts pour éradiquer sa féminité, considérée toujours avant tout comme une femme.

3. *La femme-écrivain : le « personnage » l'histoire familiale*

Enfin, un troisième groupe d'images-types ou de modèles négatifs de la femme-écrivain provient des annales familiales et/ou des souvenirs personnels des autobiographes. En effet, chacune de nos auteurs peut citer le nom d'au moins une parente lettrée, dont la figure devient un référent incontournable dans la construction de sa propre identité professionnelle d'écrivain. Qu'il s'agisse de la mère de Nathalie Sarraute, si fière de publier ses contes pour enfants dans la revue de Korolenko, ou d'Irénée Drion, la grand-tante de Marguerite Yourcenar, auteur de récits instructifs tirés des vies des femmes illustres, les principaux traits qui reviennent dans les portraits de ces dames de lettres sont toujours les mêmes : un esprit borné et autoritaire, une culture très médiocre, une pratique de l'écriture qui se limite aux genres littéraires mineurs, un rigorisme moral appuyé, tout cela doublé d'un immense orgueil, l'orgueil de la femme qui se pense extraordinaire. L'aperçu de leurs activités littéraires que nous donnent à voir les autobiographies de nos trois auteurs ne semble pas tant avoir pour enjeu la fidélité à la vérité du portrait réaliste que la force de suggestion et le parti-pris ostensible de la caricature. Ainsi Simone de Beauvoir, par exemple, se sert-elle toujours d'une formule presque identique pour évoquer, comme dans un seul souffle, le personnage comique de *sa-grand-tante-moustachue-qui-écrivait-dans-La-Poupée-modèle*.¹⁵⁷² Le caractère figé de ce long syntagme qui pourtant fonctionne presque comme un nom unique fait d'emblée de la fameuse grand-tante paternelle une marionnette, plaquant sur le vivant, pour un effet du plus grand comique, la rigidité du mécanique : à peine est-il nommé que le personnage est déjà ridiculisé, avant même que le récit ne commence et que la personne évoquée n'ait la moindre chance d'apparaître sous son vrai jour. Tout aussi dérisoire est l'œuvre de cette parente, qui emprunte ses sujets aux faits divers ou à la vie quotidienne de ses proches pour les transposer dans des « écrits littéraires ». C'est ainsi que dans l'un de ses textes, la tante écrivain immortalise, par exemple, une banale gaminerie de l'autobiographe :

Je hurlais si fort, pendant si longtemps, qu'au Luxembourg on me prit quelquefois pour une enfant martyre. « Pauvre petite ! » dit une dame en me tendant un bonbon. Je la remerciai d'un coup de pied. Cet épisode fit grand bruit ; une tante obèse et moustachue, qui maniait la plume, le raconta dans *La Poupée modèle*.¹⁵⁷³

De toute évidence, ces images d'écrivaines ridicules (la féminisation du nom de métier portant déjà en elle-même une connotation largement péjorative) influencent fortement la construction identitaire des filles, petites-filles ou nièces des lettrées moustachues livrées en pâture à nos rires.

¹⁵⁷² Par exemple, « Le grand-père paternel de Jacques avait été marié avec la sœur de bon-papa – ma grand-tante moustachue qui écrivait dans *La Poupée modèle*. » Cf. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op.cit., p. 274.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p.18.

Eviter toute identification (et même toute comparaison) avec ces figures grotesques de l'histoire littéraire ou familiale devient ainsi pour les femmes-écrivains un enjeu primordial.

d) La façon d'écrire féminine

Prendre ses distances par rapport à l'image dévalorisée de la femme-écrivain est d'autant plus important que l'opinion commune ne se limite pas à tourner en dérision la femme qui écrit, mais prétend aussi pouvoir saisir et définir une façon féminine d'écrire. C'est ainsi qu'on tend à envisager la soi-disant « littérature féminine » comme l'unique modalité d'expression des auteurs-femmes, par opposition à l'impressionnante diversité des sujets, des styles et des stratégies narratives qui caractérise l'écriture des auteurs-hommes. Dans cette perspective réductrice, être une femme-écrivain présuppose donc un mode d'écriture particulier : la singularité de l'individu qui écrit s'efface en effet devant les caractéristiques typologiques déterminées par le sexe de l'écrivain. Ainsi pense-t-on communément que les auteurs-femmes ne peuvent s'abstenir de se raconter, et que l'œuvre autobiographique constitue toujours l'aboutissement de leurs projets littéraires. Cette conviction est si prégnante que l'on voit Grâce de Sainte-Unefois, écrivaine protagoniste du roman éponyme de Louise de Vilmorin, employer la tournure « détacher de soi » comme un synonyme absolu du verbe « écrire ». C'est dans ces termes qu'elle décrit, par exemple, une longue période d'infertilité créative :

«Je n'ai encore rien détaché de moi, soupira-t-elle en se moquant, il est grand temps de commencer.»
Son cahier, en effet, n'avait plus été ouvert depuis bien des semaines. »¹⁵⁷⁴

Une fois le blocage surmonté, le lecteur du roman peut enfin découvrir la production littéraire de la protagoniste. Or les quelques lignes qu'esquisse alors Grâce sont tout aussi révélatrices que la description de la période de page blanche qui en a précédé la rédaction : « *Dans deux heures, vous serez laid, mais pendant ce tralala, vous me plaisez jusqu'à la fuite, Monsieur. Cet air pourrait bien me faire tout décider. Mes doigts saignent déjà, je me sens beaucoup d'esprit.* »¹⁵⁷⁵ On remarque ainsi que les périodes de stérilité littéraire de l'auteur-femme correspondent aux moments où l'amour est absent. En effet, faute d'épreuves amoureuses, le vécu féminin n'est qu'une ritournelle répétitive, un air fade et sempiternel, une longue suite de moments similaires et indistincts ; la femme qui ne sait pas aimer serait ainsi prisonnière d'une temporalité immobile qu'aucun événement important ne viendrait ponctuer. Sans le sel des péripéties amoureuses, la vie féminine n'est ainsi qu'un long présent continu, comme si son histoire n'avait pas encore débuté, comme si elle ne pouvait en fait débiter que dans l'impulsion amoureuse ; ce temps fixe et indistinct hors de l'amour représente le point silencieux où la page reste blanche, où le récit et donc l'écriture ne sont pas encore possibles. Ainsi l'œuvre de Grâce ne peut-elle véritablement commencer à s'écrire qu'au moment où s'achève l'histoire de son grand amour, où celui-ci s'enfonce dans le passé (un passé simple, de toute évidence), d'où la femme-

¹⁵⁷⁴ Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois*, op.cit., p.46.

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.25.

écrivain peut désormais l'extraire pour le conter au public. L'intimité amoureuse de la femme et son écriture sont donc indissociables, ils constituent un seul mouvement à deux temps.

Vus sous cet angle, les textes masculins et féminins sont donc incommensurables et n'ont pas grand chose en commun : les premiers misent sur des qualités intrinsèquement littéraires, tandis que le succès des seconds repose davantage sur l'élégance et le charme de la *femme*-écrivain elle-même, ainsi que sur l'intérêt des péripéties passionnelles qu'elle tire de son vécu : « Son éloquence un peu masculine, ses passions successives qu'elle semblait raconter pour y croire, sa pâleur, le sourire triste qu'elle avait en s'accusant, ses longues mains et ses soupirs étaient pour eux aussi preuve de grands dons. »¹⁵⁷⁶ La nature purement autobiographique de l'inspiration et de la créativité féminines contribue au solipsisme narcissique dont leurs textes sont empreints : « Pour Maine, voyez-vous, les gens c'est des miroirs. C'est des repoussoirs. Elle s'en moque, au fond, des gens... C'est elle-même surtout qui compte, elle seule... »¹⁵⁷⁷ C'est en cela que les œuvres de la littérature féminine et, plus largement, toute entreprise d'écriture « au féminin », restent des productions mineures, c'est-à-dire personnelles, confidentielles, autobiographiques, intimistes, régionalistes, sectaires, limitées aux phénomènes les plus proches et aux événements du passé immédiat :

Très peu de femmes ont pensé leur vie, et à supposer qu'elles l'aient fait, très peu ont pu l'exprimer. C'est pour cela qu'en relisant Selma Lagerlöf, pour écrire une préface à ses œuvres complètes, j'ai été frappée de voir qu'elle était l'une des premières femmes qui ait pu avoir, comme un homme, une vision globale de la société et l'exprimer.

- *Et puis il y a vous. Vous avez pensé votre vie et c'est dans cette mesure-là que beaucoup de femmes s'adressent à vous.*

Avouerai-je que je suis souvent très déçue quand les femmes m'écrivent. La plupart d'entre elles qui sont assez émues pour s'adresser à vous sont très souvent dans un état qui frise l'hystérie, un état d'excitation, de confiance. (« J'ai à vous dire que... ») qui enlève toute portée générale à ce qu'elles ont à exprimer.¹⁵⁷⁸

C'est pourquoi le recul par rapport à l'expérience biographique, le déni de la part de féminité inhérente à leur identité personnelle et le refus d'être définies comme femmes s'imposent à celles qui se veulent avant tout écrivains, intellectuels, voire « hommes » publics. Tout naturel qu'il paraisse aux écrivains-femmes, cet état de choses semble absurde et étrange à leurs confrères-hommes. Aussi voit-on *un* Sartre tenter de prouver à *une* Simone de Beauvoir que la littérature et l'art sont des entreprises nécessairement personnelles :

Nous avons eu une conversation au Dôme que m'a énormément frappée. Vous m'avez dit : « Mais enfin, mettez plus de vous dans ce que vous écrivez. Vous êtes beaucoup plus

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*, p.25.

¹⁵⁷⁷ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, *op.cit.*, p.153.

¹⁵⁷⁸ Marguerite Yourcenar, Jean Montalbetti, « Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert : « Je me suis éloignée de la politique : l'essentiel est ailleurs. » », *op.cit.*, p.198-199.

L'opinion que se fait de ses lectrices Simone de Beauvoir présente de fortes similitudes avec l'avis de Marguerite Yourcenar tel qu'il s'exprime dans le passage ci-dessus. L'ombre du soupçon qui plane sur l'idée de la sensibilité féminine, et notamment de la sensibilité artistique des femmes, est si pesante que l'évocation des échanges critiques avec ses lectrices-femmes appelle une nécessaire justification que ne tarde pas à donner Simone de Beauvoir : « J'ai des correspondantes très intelligentes et deux ou trois, même, qui me paraissent remarquables. Certaines m'envoient des manuscrits. S'ils ont des qualités, j'essaie de les faire éditer, j'y suis arrivée quelquefois et les livres ont eu du succès. Tout ça n'a rien à voir avec un « courrier du cœur ». » Cf. *Les Ecrivains en personne* / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal, *op.cit.*, p.38.

intéressante que toutes ces Josée... », je ne sais plus comment j'avais appelé mes héroïnes... « Mettez-vous dedans. » Ca m'a saisie et même intimidée parce que j'ai pensé que si on se donnait à la littérature de cette manière profondément engagée, cela devenait quelque chose de très grave, comme l'amour, la vie, la mort... Et j'ai beaucoup hésité avant de le faire.¹⁵⁷⁹

La suite de ce monologue du personnage de Simone de Beauvoir dans le film de Josée Dayan explicite les raisons et la source de ces peurs : « Vous m'avez apporté ma première critique, c'était de Marcel Arland, et vous l'avez agitée joyeusement sous mes yeux parce que c'était une très bonne critique, qui prenait mon livre au sérieux. »¹⁵⁸⁰ La surprise de la femme-écrivain devant l'accueil positif de ce livre autobiographique et, qui plus est, confidentiel (*L'Invitée*), ainsi que sa définition de la bonne critique comme celle « qui prenait [s]on livre au sérieux », illustrent clairement la difficulté de la tâche que représentait pour un écrivain-femme l'écriture de soi.

e) *Des femmes qui cherchent à écrire autrement*

Le dilemme de ces écrivains-femmes qui cherchent à être (considérées comme) écrivains avant d'être (considérées comme) femmes est exprimé avec netteté dans la réplique de Marguerite Yourcenar, lorsqu'on l'interroge sur la (supposée) virilité de ses textes littéraires :

- *Certains critiques ont qualifié votre œuvre de masculine, qu'en pensez-vous ?*
L'image que nous nous faisons de la femme comme de la littérature féminine est souvent très factice. Je m'intéresse à l'être humain.¹⁵⁸¹

Cette explication de Marguerite Yourcenar met en effet à nu la dialectique qui sous-tend le raisonnement des écrivains-femmes. Sa logique paraît simple : si l'image de leur œuvre est virile, c'est tout simplement parce que l'idée que l'on se fait de la littérature féminine est entièrement fausse. Pourtant, la conclusion tirée de ce constat est paradoxale : au lieu de chercher à rectifier les idées fausses sur le genre, Marguerite Yourcenar affirme qu'il faut en fait dépasser le particulier (qu'il soit masculin ou féminin) pour s'intéresser à l'humain, à une essence universelle commune aux deux genres où les différences (et surtout les tensions et les conflits) sont résorbés. Thèse, antithèse et synthèse. Construction logique certes idéale pour qui cherche à faire valoir une vision métaphysique essentialisante. Or, il est important de comprendre que, dans le cas des écrivains-femmes, le glissement vers l'essentialisme est avant tout le produit d'un effort de justification pour se faire reconnaître le droit de se prononcer sur des sujets *essentiels*, c'est-à-dire situés en dehors de la sphère de l'expérience biographique personnelle, immédiate et concrète de la femme¹⁵⁸² :

¹⁵⁷⁹ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, *op. cit.*, p.22.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.23.

¹⁵⁸¹ Marguerite Yourcenar, Jean-Claude Texier, « Rencontre avec Marguerite Yourcenar », *op.cit.*, p.128.

¹⁵⁸² Or c'est justement ce droit de concevoir une œuvre en dehors de ce qu'elles ont vécu (voire ressenti) personnellement qui est le plus souvent refusé aux femmes : « Ceci convenu, on trouve sur-le-champ que *plus un art est abstrait, moins on compte de femmes parmi les personnes qui s'y firent un nom illustre.* [...] On conçoit assez aisément que la nature féminine n'ait pu donner au monde un Sébastien Bach, un Beethoven, un Richard Wagner. Les entreprises de ceux-ci sont des actes soutenus de volonté intellectuelle. Leurs œuvres sont des monuments de force entretenue, dont le sentiment, et même la passion, ne peuvent suffire à édifier l'énormité complexe et organisée. Le sentiment n'en peut fournir que la substance. Il faut des facultés de combinaison, et des attentions profondes ; il y faut essentiellement une intuition comme *transcendante* qui embrasse le tout et les parties de l'immense tout, une manière de vision qui compose le spontané et le médité, l'émotion

Toutes les femmes qui lisent les œuvres des hommes ne se reconnaissent pas seulement dans Madame Bovary, elles se reconnaissent aussi bien dans Frédéric de *L'Éducation sentimentale* - pour ceux qui aiment ça - que dans *Bouvard et Pécuchet*, pas seulement dans Madame de Rénal, dans *Le Rouge et le Noir* mais - aussi dans Julien. C'est la preuve même et, à mon avis une preuve absolue, que nous sommes tous semblables à un certain niveau de la conscience, sinon les personnages masculins nous seraient totalement fermés, tous ceux qui peuplent la littérature et ils sont bien plus nombreux que les personnages féminins ! Nous coïncidons avec Hamlet exactement comme les hommes.¹⁵⁸³

L'identité dont se réclament ainsi les écrivains-femmes est une identité qui n'est pas sociologique (nationale, professionnelle, familiale, liée au sexe ou à l'âge, etc.), mais purement littéraire et scripturale : c'est une identité que le sujet se fabrique pour soi-même indépendamment de tout conditionnement extérieur, forcément circonstanciel, lorsqu'il se reconnaît dans les textes qu'il a lus et se projette dans les textes qu'il écrit. Les qualifications sociologiques « profanes » sont ainsi dépassées. En tant qu'écrivain, la femme quitte les parages de la cité terrestre pour intégrer la République des lettres et s'inscrire dans la lignée des grandes œuvres littéraires, de Stendhal, de Flaubert ou de Shakespeare. Cette appartenance et cette filiation symboliques deviennent le fondement de sa construction identitaire : « Nous n'appartenions à aucun lieu, aucun pays, aucune classe, aucune profession, aucune génération. Notre vérité était ailleurs. Elle s'inscrivait dans l'éternité et l'avenir la révélerait ; nous étions des écrivains. Toute autre détermination n'était que faux-semblant. »¹⁵⁸⁴

L'éclipse de la féminité paraît donc « naturelle », puisqu'inéluctable, dès lors qu'il s'agit de la transfiguration que la littérature opère sur le sujet lettré :

Non. Quand je travaille je ne pense pas en tant que femme, cela ne m'a jamais effleurée. C'est une chose qui est absolument hors de mes considérations. Quand les femmes disent : « J'ai été empêchée d'écrire parce que je me disais que les femmes n'ont pas fait de choses intéressantes, etc. », on a entendu des déclarations comme celle-là, eh bien, moi, ça me dépasse entièrement, parce que je n'existe pas, au sens propre du mot, au moment où je travaille. Je suis, à un tel point, dans ce que je fais que je n'existe pas. Je ne pense pas que c'est une femme qui écrit. Cette chose-là, ce que je travaille, est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas.¹⁵⁸⁵

L'espace de l'écriture, nous assure Nathalie Sarraute, est celui du neutre : ni uniquement masculin ou féminin, mais l'un et l'autre à la fois. C'est ainsi que les différences s'effacent et que seul l'*homme* existe. Si toutefois, faisant abstraction de ce discours universaliste, l'on regarde de plus près comment Nathalie Sarraute construit cette instance scripturale et textuelle qui est le neutre, l'on se trouve d'emblée contraint de reconnaître qu'en réalité, le neutre, ce fond commun où « nous sommes tous semblables », n'existe pas. Ou plus exactement, qu'il n'existe pas au départ, mais qu'il se construit progressivement dans les textes des écrivains-femmes au moment où celles-ci s'approprient dans l'acte même d'écrire certains postures et attitudes, certains choix et certains gestes considérés comme masculins. Peut-être est-ce avant tout cette appropriation des prérogatives masculines (penser, prendre position et l'exprimer

et l'ordonnance, l'humain et l'inhumain, dans une sorte de calcul tout personnel et incommunicable. » Cf. Paul Valéry, « Destin intellectuel de la femme. Conférence à l'Union Nationale des femmes, 10 août 1928 » dans Paul Valéry, *Remarques extérieures*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1929, p.54-55.

¹⁵⁸³ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.156.

¹⁵⁸⁴ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, op.cit., p.27.

¹⁵⁸⁵ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p.150-151.

publiquement) que Nathalie Sarraute désigne ci-dessus comme la transfiguration de l'écrivain(-femme) et la fabrication du neutre dans le processus d'écriture. La question du neutre se joue ainsi moins au niveau des personnages tropistiques des romans de Nathalie Sarraute (qui se situent par définition au-delà de la distinction homme/femme) que sur un plan symbolique, là où a lieu le geste de s'emparer d'un univers autrefois masculin, le transformant ainsi en espace neutre :

C'est très curieux mais, quand je construis mes personnages, je ne vois pas de conduite spécifiquement masculine... Si, je sais pourquoi... c'est que, probablement, j'établis comme un contrepoids qui agit en sorte que cette conduite ne me paraît jamais typiquement virile puisqu'elle est aussi ma propre conduite. Elle devient neutre par le fait que j'y participe moi-même et, d'un coup, je la neutralise.¹⁵⁸⁶

On remarque ainsi que la fabrication du neutre importe bien plus à nos auteurs que la revendication de quelconques particularismes ou le parfum de scandale qui accompagne la transgression des us et coutumes du champ littéraire. A la révolte, attitude contestataire, mais également contestable, elles préfèrent donc apporter à la norme des modifications progressives, tacites et presque imperceptibles. La fabrique du neutre vise à dégager un terrain pour des comportements et des règlements ambivalents, un espace de liberté entre le blanc et le noir, le convenable et l'inconvenant, l'habituel et l'extravagant, le légitime et l'indésirable, le permis et l'interdit. La conscience de cette subversion du discours normatif confère à l'acte de s'exprimer et d'écrire un caractère criminel : nos auteurs en effet contournent dans leurs œuvres les attentes de la norme, ou en subvertissent les supputations implicites pour les miner en quelque sorte de l'intérieur, d'une manière parfaitement délibérée et volontaire. C'est pourquoi l'écriture n'est jamais, lorsqu'il s'agit des auteurs-femmes, une occupation anodine : pour elles, la décision de devenir écrivain ne se réduit pas au choix d'un métier, ni à la réponse à une vocation, mais implique aussi le consentement à comparaître devant le tribunal de l'opinion publique et à devoir se justifier devant cette instance normalisatrice. Ainsi, étrangement, la femme ne peut devenir pleinement un sujet, autorisé à raisonner et à parler en public, qu'en acceptant de prendre place sur le banc de l'accusé, au centre d'une sorte de scène judiciaire où ses capacités sont mises à l'épreuve et jugées par l'opinion publique. Décider d'être écrivain signifie pour elle se décider, se hasarder à écrire. Cela permet d'expliquer pourquoi l'écriture, pour l'auteur-femme, est une occupation qui reste, sous certains aspects, criminelle et coupable, et écrire est un geste lourd de sens qui a valeur de manifeste, d'acte fort :

[...] le crime était un de mes fantasmes familiers. Je me voyais dans le box des accusés, face à la foule, portant le poids d'un acte dans lequel je me reconnaissais : le portant seule. Depuis que j'avais rencontré Sartre, je me déchargeais sur lui du soin de justifier ma vie ; je trouvais cette attitude immorale mais je n'envisageais aucun moyen pratique d'en changer ; l'unique recours, c'eût été d'accomplir un acte dont personne ne pût assumer à ma place les conséquences, mais il fallait que la société s'en saisît, sinon Sartre les eût partagées avec moi. Il n'y avait qu'un crime qualifié qui pût me rendre à la solitude.¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.153.

¹⁵⁸⁷ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, *op.cit.*, p.360.

Ce crime qui doit rendre la femme-écrivain à la solitude absolue, et la rendre ainsi à elle-même, n'est rien d'autre au fond que le choix d'accomplir *son* œuvre propre, de poser un acte qui soit absolument *sien*. Sous ce rapport, l'œuvre autobiographique est doublement solitaire, donc doublement criminelle et risquée, puisqu'elle cherche à mettre en lumière les mobiles pulsionnels secrets qui poussent la femme à écrire : « Oui, je voudrais comprendre au juste pourquoi j'ai écrit ce que j'ai écrit, ni plus ni moins. C'est un peu pour cela que je poursuis mes *Mémoires*. C'est triste de penser qu'écrire cela signifiait tant que ça a été et ce que ça a été. »¹⁵⁸⁸ En effet, pour les femmes-écrivains, l'acte d'écrire ne se résume jamais seulement à sa trace sur la page, à ce qui est écrit noir sur blanc : la littérature embrasse nécessairement des préoccupations extralittéraires, au premier plan desquelles on peut énumérer la constitution de l'identité personnelle, le statut de sujet, la présence dans l'espace public, et la question de l'accès à la parole publique dans les domaines scientifique, politique, médiatique et littéraire.

Les obstacles rencontrés dans chacun de ces domaines sont variés et multiples : ils vont de la réclusion des femmes dans l'espace semi-privé familial aux dépens de leur investissement dans le domaine public ou dans l'espace véritablement intime et privé, à la notion d' « éducation féminine » et de métiers féminins par excellence, en passant par la minoration d'un engagement féministe systématiquement tourné en ridicule, ou par un imaginaire stéréotypé qui réduit les accomplissements féminins à un intellectualisme pédant ou à une créativité seulement imitative. L'accumulation de ces circonstances et conditions est précisément ce qui empêche les femmes d'agir, alors même que l'absence de réalisations intellectuelles et artistiques importantes est présentée comme le résultat de la nature, supposément passive-réceptive, docile et dépendante, de la femme. Cette impossibilité d'agir contribue à faire de la littérature l'espace de la réflexivité, de la mise en doute et du questionnement identitaire.

Partagées entre le déni de cette « féminité » et la nécessité de faire face à la pression exercée sur elles à travers le qualificatif même de « féminin », les femmes-écrivains trouvent une issue en affirmant la singularité de leur « cas », singularité qu'elles essayent de prouver, paradoxalement, en renvoyant à l'essence universelle de l'homme :

Les femmes ne luttent pas tant pour la liberté d'être femmes – comme si nous comprenions tous ce que cela signifie exactement – que pour la liberté d'être pleinement des êtres humains ; mais cette humanité inévitablement abstraite ne peut s'articuler dans l'ici et le maintenant qu'à travers leur féminité puisque c'est là où leur humanité est blessée et rejetée. La politique sexuelle, comme le concept de classe sociale ou le combat nationaliste, sera donc nécessairement liée aux catégories métaphysiques qu'elle espère finalement abolir et tout mouvement de ce type exigera une double optique, difficile et peut-être impossible en fin de compte, à savoir lutter sur un terrain déjà jalonné par ses adversaires et chercher, même maintenant, à l'intérieur de cette stratégie courante, à se représenter à l'avance un mode d'existence et d'identité pour lequel nous n'avons pas encore de terme approprié.¹⁵⁸⁹

Ainsi, entre l'apologie du singulier et l'insistance sur l'universel, c'est l'espace non privatif du neutre que cherchent à fonder les écrivains-femmes. Or l'existence du neutre, pour être confirmée, a

¹⁵⁸⁸ *Les Ecrivains en personne* / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal, *op.cit.*, p.49.

¹⁵⁸⁹ Terry Eagleton, « Nationalisme : ironie et engagement » dans Terry Eagleton, Frederic Jameson, Edward W. Said, *Nationalisme, colonialisme et littérature* / Introduction de Seamus Deane, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p.26.

besoin de preuves, d'illustrations, d'exemples de « vies », au sens du genre classique des biographies exemplaires. C'est ainsi que les autobiographies des femmes-écrivains présentent au lecteur un récit de soi mythifié, mettant en scène l'existence d'un « je » singulier et solitaire (et en vertu de cela plus profondément humain), irréductible à l'ensemble de ses caractéristiques sociales.

Ces récits de vie exemplaires montrent un état des choses désirable et désiré comme s'il était déjà réel, comme si l'émancipation des femmes avait déjà eu lieu et que la féminité n'impliquât plus de contraintes. Mais, paradoxalement, ce sont ces récits de soi idéalisés, et idéalement factices, qui vont justement faire basculer les idées et les représentations concernant les femmes, intellectuelles et artistes. Créant un espace de liberté imaginaire, ils offrent au public une légende à laquelle celui-ci peut croire, la rendant ainsi réelle : en transformant la vision de la réalité, c'est le réel lui-même que l'on parvient peu à peu à transformer.

Or l'examen entrepris dans ce chapitre montre bien combien les rajustements nécessaires étaient nombreux et importants, et à quel point la réalité vécue par les auteurs-femmes réclamait de transformations pour la rapprocher un tant soit peu de l'idéal de liberté et d'égalité qu'elles appelaient de leurs vœux. Le clivage entre l'espace public et le domaine familial, le contrôle et la limitation des déplacements rendaient en effet difficile la participation à la vie politique, artistique et sociale en même temps qu'ils empêchaient les futures femmes-écrivains de se constituer pleinement et librement une sphère privée toute à elles. La ségrégation dans le domaine de l'enseignement (l'« éducation féminine » restant en grande partie domestique, tandis que celle de leurs camarades de sexe masculin était déjà inséparable des dispositifs institutionnels de transmission des savoirs) créait des plafonds de verre sur le marché du travail. Les obstacles les plus massifs aux carrières féminines concernaient justement les métiers intellectuels, et notamment la philosophie, la recherche et les belles lettres (à la seule exception des lectures récréatives). La réponse des femmes de lettres du XXe siècle a donc consisté à devenir des auteurs de plus en plus polyvalents (tour à tour romancières, dramaturges, poètes, chercheuses, journalistes, philosophes, intellectuelles ou personnalités publiques) et à appeler à la libre concurrence des talents, des compétences et des textes.

CONCLUSION

Le parti-pris de la présente recherche consistait à récuser l'autonomie de l'œuvre littéraire, afin de tenter une lecture des textes de trois auteurs féminins du XX^e siècle à la lumière des représentations de la *femme qui écrit* dans l'imaginaire collectif de l'époque. Ce parti-pris a défini non seulement l'angle de vision de la chercheuse, mais aussi sa manière de présenter les résultats de ses réflexions, lesquelles ont en effet pris la forme de trois amples allers-retours entre, d'une part, l'analyse des réseaux discursifs (médiatiques, scientifiques, littéraires) contemporains de la période examinée dans chacune de trois parties de la thèse (à cette tâche est consacré le premier chapitre de chaque partie) et, d'autre part, les textes des femmes-écrivains qui relèvent de la même période. Nous inspirant de l'approche conceptuelle et des méthodes du nouvel historicisme, de la sociologie de l'art et des études de réception, nous avons essayé de saisir ce que le fait de débiter une carrière d'écrivain dans la première moitié du siècle dernier pouvait impliquer pour un auteur féminin. L'examen des opinions accréditées et des idées reçues qui circulaient à l'époque au sujet de la littérature féminine nous a permis de relever que les divers avis concernant les particularités du style des auteurs-femmes convergeaient tous en un point crucial : l'image de la femme-écrivain est avant toute celle d'une autobiographe contre son gré. En effet, la femme – censée être spontanée, sensuelle, émotive, narcissique et naïve – semblait prédisposée à ne traiter dans ses écrits que les expériences qu'elle avait elle-même vécues. Les exceptions à cette règle paraissaient tellement rares que l'auteur d'un panorama de la vie littéraire française de 1897 à 1920 ne parvenait pas à contenir son étonnement en évoquant l'œuvre d'une Marcelle Tinayre : « C'est plutôt un homme de lettres qu'une femme de lettres ; jamais elle n'a songé à se raconter dans un roman ; elle ne dénude ni son corps ni son âme. Elle n'obéit pas seulement à l'inspiration, ne travaille pas seulement son style, elle construit, elle prépare, elle délimite.

Elle ne subit pas sa sensibilité, elle la dirige. »¹⁵⁹⁰ En dehors de ces rarissimes hapax, les cas plus typiques de la production littéraire féminine peuvent être rangés, selon le même auteur, en quatre catégories principales :

- Les plus nombreuses seront celles qui s'attacheront à faire part par écrit de leur propre vie : « troubles de l'adolescence, beautés paisibles de la nature, sérénité de la vie d'épouse, méditations sur la vie humaine »¹⁵⁹¹ ;

- Un peu plus rares seront les écrivaines chantant les Mystères et les Forces Invincibles de la Vie (les majuscules et les points d'exclamation coulent à flots sous la plume de ces « amantes de la vie ») ;

- Un courant distinct est formé par les auteurs spirituels, mystiques ou religieux ;

- Enfin, moins fréquentes seront les occasions de tomber sur les œuvres « cérébrales » de femmes-écrivaines ; dans la plupart de cas, il s'agit là des fruits du labeur de « professionnelles » (professeures, naturalistes ou historiennes amatrices) qui rédigent des textes littéraires parallèlement à leur activité principale.

Comment peut se positionner une femme-écrivain et intellectuelle qui pénètre un champ littéraire ainsi structuré ? La réponse paraît évidente : en évinçant toute référence au vécu personnel qui pourrait être interprétée comme la preuve qu'il lui est toujours impossible de transcender la facticité de son expérience de femme. C'est pourquoi, après cet aperçu des prêts-à-penser de l'époque concernant la créativité féminine, les trois chapitres suivants de la première partie ont été consacrés à l'examen des stratégies d'autocensure appliquées aux œuvres de jeunesse de nos auteurs-femmes. L'analyse des ouvrages de Marguerite Yourcenar datant de l'entre-deux-guerres nous a ainsi permis de dégager les moyens utilisés par l'écrivain pour contourner les sujets autobiographiques devenus implicitement tabous dans le champ littéraire (travestissement romanesque des personnages, romans à clef, allusions intertextuelles, etc.), ainsi que les stratégies d'intégration des problématiques personnelles qui pourraient être abordées sans nécessairement conduire à la déconsidération de l'œuvre (évoqueries de la conjoncture politique, analyse des « milieux sociaux » d'origine ou étude de l'inconscient). Dans le même temps, l'examen des premiers textes de Simone de Beauvoir et de Nathalie Sarraute nous a offert la possibilité de relever les changements sur les plans narratif et stylistique que subissent les ouvrages lorsqu'ils sont passés au crible de la censure de nos auteurs. Une comparaison entre le traitement d'un même sujet dans l'autobiographie revendiquée et dans le roman autobiographique de Simone de Beauvoir (les *Mémoires d'une jeune fille rangée* et *Anne ou Quand prime le spirituel*) nous a ainsi servi à relever les stratégies narratives d'objectivation de l'œuvre autobiographique (notamment la démultiplication des points de vue et le montage des séquences, la fragmentation et la fin ouverte du récit). Nous nous sommes également appuyés sur l'exemple de *Tropismes* de Nathalie Sarraute pour révéler les procédés de l'écriture de soi dans le roman non mimétique des nouveaux romanciers

¹⁵⁹⁰ Henriette Charasson, « La littérature féminine », *op.cit.*, p.77-78.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p.84.

(anonymat des personnages désignés par les pronoms personnels, perspective chronologique renversée qui s'accompagne de la superposition de plusieurs plans temporels, évidemment du récit délesté de tout élément descriptif ayant une fonction référentielle ou dénomminative manifeste).

Le deuxième point d'entrée dans notre problématique portait sur la période des années 1940-1950, et s'ouvrait par un bilan de la réception des premiers textes de nos auteurs écrits dans l'entre-deux-guerres. Le recensement des comptes rendus de lecture et des articles de presse dans le premier chapitre de la deuxième partie nous a permis de mettre au jour l'impasse dans laquelle s'étaient retrouvées les auteurs-femmes face à l'échec de leurs œuvres d'inspiration autobiographique, et de rendre ainsi raison de leur passage dans l'après-guerre à une écriture à prétention universaliste. La parenthèse d'écriture non littéraire (recherches historiographiques, études sociologiques, témoignages, essais critiques, reportages et traités de philosophie) qui précédait ce renversement de leur poétique avait opéré un effacement encore plus radical du moi biographique des auteurs-femmes, qui cherchaient à se repositionner au sein du champ littéraire et à préparer le terrain pour la réception des textes littéraires à venir. Ces derniers constituent un parfait échantillon de cette littérature que l'on pourrait très justement appeler, avec Ferdinand Brunetière, « littérature impersonnelle ». Leur ambition de revêtir quelque importance pour l'ensemble de la société, sinon l'humanité entière, se traduit par le recours aux genres abstraits, analytiques ou réflexifs, qui jouissent d'un plus grand prestige dans la tradition littéraire et intellectuelle (conte philosophique, roman expérimental, étude des mœurs, roman érudit reconstituant des faits historiques, jeux de langage, roman de l'artiste, etc.).

Enfin, la troisième excursion nous a amené sur le terrain où les auteurs, qui ont gagné la reconnaissance et la notoriété grâce à leurs œuvres de « portée universelle », reviennent finalement à l'écriture de soi à travers les autobiographies revendiquées des années 1960-1980. L'examen de leurs entretiens et discours autobiographiques (interviews à la presse écrite et parlée, textes de conférences publiques et de discours inauguraux, films documentaires qui leur sont consacrés) dans le premier chapitre de la troisième partie nous a ainsi permis de mettre en évidence à la fois la cristallisation de leur légende dorée et les tentatives des femmes-écrivains de contester les clichés à leur sujet qui s'imposent *via* les media et tendent à se sédimenter dans l'histoire officielle, ainsi que dans le canon littéraire (Simone de Beauvoir, militante engagée ; Nathalie Sarraute, patronne du Nouveau Roman ; Marguerite Yourcenar, « l'ermite des Monts-Déserts »). A ces images d'Epinal, les autobiographes-femmes opposent leurs propres mythes personnels : les « chemins de liberté » de Simone de Beauvoir, le « cœur simple » de Nathalie Sarraute, ou encore la lumière de la sagesse orientale pour Marguerite Yourcenar, qui fait voir dans ses propres errances le cheminement des vanités terrestres vers une sorte d'illumination bouddhique.

Ces mythes structurant les récits de soi des auteurs-femmes tendent à évincer vers les marges du texte tout rappel de la féminité du sujet qui écrit. Or ces éléments marginaux de leurs autobiographies

fournissent en réalité une matière extrêmement riche pour analyser la construction de la sensibilité, de la sensualité et de l'identité féminines de ces auteurs qui pourtant, explicitement du moins, s'attachaient à récuser l'importance du genre dans l'histoire de leur devenir-sujet. Ainsi leur sensibilité se fonde-t-elle sur l'opposition classique du cœur et du cerveau féminins et porte-t-elle les traces de leur lutte contre la fiction du fonds instinctif, spontané et naturel du psychisme de la femme, tandis que la prise de conscience de l'identité de genre s'effectue, pour sa part, dans le cadre d'une autre dichotomie classique, celle de l'être (associé aux occupations et aux métiers masculins) et du paraître (assimilé aux préoccupations féminines). Partant, les rapports entre l'individuel, le corporatif et l'humain se révèlent foncièrement différents dans le cas du sujet masculin et dans celui du sujet-femme : si pour le premier l'identité sexuelle est la voie royale vers l'universel, pour la seconde la reconnaissance de la féminité s'apparente plutôt à l'esprit de corps et constitue donc un obstacle majeur à l'accès aux valeurs transcendantes. De même, le refus catégorique de l'emprise des institutions et des pratiques sociales sur l'évolution du « moi » des femmes-écrivains ne nous empêche pas de relever l'importance cruciale de la notion d'éducation féminine et des voyages d'instruction, du devoir religieux et des activités de charité, ou même tout simplement des règles de circulation dans l'espace public (l'espace des rues, des cafés et des bistrotts, des bas-fonds de la ville, des musées et des bibliothèques) dans l'avènement du sujet-femme. Cette mise en contexte nous permet de conclure nos réflexions sur le devenir-sujet de la femme-écrivain, menées au fil des pages de la présente recherche, sur la mise en lumière des conditions de construction de l'identité d'écrivain de ces femmes à qui il est échu par le sort d'écrire – c'est-à-dire de *se publier*, de se placer *sous le regard du public*, ou encore de *se faire (re)connaître* – dans la France du XX^e siècle. Il s'avère ainsi que le consensus général sur la nature de la créativité féminine et sur les limites du génie créateur de la femme a beaucoup joué non seulement dans leur refus de toute filiation avec écrivain^{es} des générations précédentes, mais aussi dans l'identification qu'elles font de la littérature avec d'une part la conquête et l'affirmation de la singularité, et d'autre part, avec les plus audacieuses transgressions.

Tous ces éléments nous conduisent à nous interroger : s'il est vrai que l'« [é]crivain n'a pas de féminin correspondant »¹⁵⁹², peut-on, du moins, considérer quelques traits génériques de ressemblance chez celles qui ont appartenu à cette espèce supposément inexistante d'écrivains ? Autrement dit, peut-on esquisser à grands traits le portrait d'un écrivain au féminin dans la France du siècle écoulé ?

¹⁵⁹² *Grand Larousse de la langue française op.cit.*, volume 2, p.1482.

A. Les grands traits du portrait de la femme-écrivain française du XX^e siècle

a) *Les retardataires*

En premier lieu, ce sont toutes des écrivains qui sont venues tardivement sur la scène de la vie littéraire française : ce fait devient flagrant si l'on considère l'âge auquel se situent en moyenne les débuts littéraires des écrivains-femmes. Ainsi Nathalie Sarraute publie-t-elle son premier roman à 39 ans (*Tropismes*, 1939), et la première distinction littéraire lui sera accordée à l'âge de 64 ans (Prix International de littérature pour *Les Fruits d'Or* en 1964). La première œuvre de Simone de Beauvoir voit le jour quand son auteur a déjà 35 ans (*L'Invitée* publié en 1943), et le prix Goncourt ne lui est attribué qu'à l'âge de 46 ans (c'est la récompense que lui valent *Les Mandarins* en 1954), tandis que son amie et collègue au lycée Jeanne d'Arc à Rouen, elle aussi normalienne et agrégée de lettres, Colette Audry, ne perce qu'à 40 ans, âge auquel elle voit paraître son premier recueil des nouvelles au titre emblématique, *On joue perdant* (1946). Parmi les figures de première importance, Marguerite Duras semble être la seule à publier sa première œuvre avant la trentaine (son premier roman *Les Impudents* sort en 1943), alors que Béatrix Beck, née la même année que Duras, ne le fera pour sa part que cinq ans plus tard, à l'âge de 34 ans (pourtant ce premier texte, *Barney*, ne devait pas être de si mauvaise facture puisque, sitôt qu'il l'a lu, André Gide contacte immédiatement la jeune femme pour lui proposer d'être sa secrétaire). Une autre contemporaine, Renée Massip, publie son premier ouvrage à l'âge de 38 ans (*L'Odyssée comporte un retour*, 1945), mais il lui faudra attendre encore presque vingt ans pour recevoir le prix Interallié (elle a alors 56 ans). Enfin, fait très représentatif de la situation de la femme-écrivain une soixantaine d'années en arrière de nous, même une Edmonde Charles-Roux, journaliste très expérimentée, rédactrice en chef de *Vogue*, doit attendre ses 46 ans, avec la publication d'*Oublier Palerme* en 1966, pour commencer sa carrière d'écrivain.

Pour avoir une échelle de comparaison, rappelons-nous bien qu'il en va tout autrement pour leurs confrères masculins (dont plusieurs, par ailleurs, font partie du cercle d'amis ou de collègues, des membres de la famille ou encore des habitués de la maison de ces écrivains-femmes). En effet, Marcel Arland, Pierre Drieu la Rochelle et Claude Mauriac se lancent dans la littérature à l'âge de 24 ans, et Pierre Bost, le frère du Pierre-Laurent Bost de la « petite famille » beauvoirienne, à 23 ans (il publie chez Gallimard la même année, en 1924, à la fois *Hercule et Mademoiselle* et *L'Imbécile*). Il en va de même pour André Breton qui a 23 ans au moment où paraît *Mont de Piété*. Paul Nizan publie *Aden Arabie* à l'âge de 26 ans, et il n'a que 33 ans quand *La Conspiration* lui vaut le prix Médicis, en 1938. De la même manière, Henri Troyat voit son premier ouvrage édité à 24 ans (*Faux Jour*, 1935) et reçoit le prix Goncourt à 27 ans. Romain Gary rencontre son public pour la première fois à l'âge de 21 ans (la parution de *L'Orage* date de 1935). Le retard des écrivains-femmes sur leurs confrères hommes est ainsi d'une bonne douzaine ou quinzaine d'années.

Or le meilleur moyen de saisir cet écart est sans doute de comparer les débuts en littérature des deux partenaires, homme et femme, au sein des « couples littéraires ». Trois au moins de ces couples sont particulièrement notoires dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle : Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Louis Aragon et Elsa Triolet, André Malraux et ses compagnes successives, sa première femme Clara Malraux et, plus tard, Louise de Vilmorin. En effet, Simone de Beauvoir ne débute sa carrière littéraire qu'à 35 ans, et encore ce commencement se solde-t-il par un échec (l'accueil critique de *L'Invitée* est assez froid et le roman est vite oublié), tandis que Jean-Paul Sartre débute à 31 ans avec deux ouvrages de philosophie (*L'Imagination* et *La Transcendance de l'Ego*) ; deux ans plus tard, *La Nausée* lui vaut un vif succès dans le domaine littéraire. La différence est encore plus frappante dans les deux autres cas. Ainsi, André Malraux a rendez-vous avec son public à l'âge de 20 ans à peine (*Lune en papier* paraît en 1921), et il est couronné par le prix Goncourt à 32 ans, à la suite du triomphe de *La Condition humaine*, tandis que sa femme, journaliste et reporter depuis de longues années, ne publiera pas une seule œuvre avant l'âge de 48 ans (d'une manière significative, son premier roman portera le titre *Portrait de Grisélidis* et sera une autobiographie détournée retraçant les événements qui ont jalonné son existence durant l'entre-deux-guerres). De même, *Anicet ou le Panorama*, le premier roman de Louis Aragon, paraît lorsque son auteur n'a que 24 ans, alors sa femme ne parviendra à faire éditer son premier livre qu'à l'âge de 42 (*Bonsoir Thérèse* est publié en 1938). Le cas d'Elsa Triolet est, d'ailleurs, très parlant : habitant à Paris depuis 1918, elle trouve malgré tout plus facile de chercher à se faire publier dans une Russie pourtant de plus en plus marquée par le réalisme socialiste et hostile aux avant-gardes littéraires, que de se frayer un chemin sur le marché littéraire français du milieu du siècle dernier.

Ce rapide état des lieux permet de constater que les conditions d'accès des auteurs-femmes à l'exercice du métier d'écrivain n'ont pas beaucoup changé au cours de la Troisième République. Le chemin semble aussi long et rocailleux pour Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir et Marguerite Yourcenar qu'il l'avait été pour la génération précédente : Marguerite Audoux parvenant à publier son premier ouvrage à 47 ans (*Marie-Claire*, 1910), Louise Hervieu à l'âge de 43 ans (*Entretiens sur le dessin avec Geneviève* paraissent en 1921), Geneviève Fauconnier éditée pour la première fois à l'âge de 41 ans (*Les trois petits enfants bleus* paru en 1927) ou Jeanne Galzy qui, tout comme Simone de Beauvoir vingt ans plus tard, publie à 40 ans son premier roman, œuvre autobiographique où elle cherche à analyser en femme mûre son éducation « de jeune fille », et les conséquences de celle-ci pour la suite de sa vie (*Les Allongés* paru en 1923).

Les dispositifs sociaux permettant aux femmes-écrivains d'accéder à la parole publique, eux aussi, restent essentiellement les mêmes qu'à l'aube de la Troisième République :

- Il s'agit ainsi avant tout de la famille : certaines sont prêtes à prendre en charge les dépenses d'édition et à promouvoir les œuvres de leurs filles ou de leurs épouses. A cet égard, la situation d'une

Marguerite Yourcenar, dont les premiers recueils de poèmes (*Le jardin des chimères* et *Les dieux ne sont pas morts*) sont publiés à compte d'auteur chez Perrin par le père de l'écrivain, rappelle le commencement des carrières littéraires d'une Marcelle Tinayre, dont les vers sont placés dans les meilleurs revues et recueils collectifs par sa propre mère, ou d'une Anna de Noailles soutenue au départ par les Brancovan, la famille paternelle issue de la haute aristocratie roumaine dévouée au service diplomatique de l'Etat, et ensuite par son époux, le comte de Noailles, les uns et les autres se montrant ainsi semblablement intéressés à redonner par là un peu de lustre à la gloire familiale.

- Les réseaux de sociabilité (les salons et les cercles de collaborateurs des périodiques qui en prennent progressivement le relais) offrent toujours aux auteurs-femmes une voie d'accès aux médias et à la parole publique, et plus particulièrement aux maisons d'édition et aux pages de la presse écrite. Prendre part avec son conjoint à une entreprise éditoriale devient ainsi un moyen sûr pour accéder au champ du discours public. Ainsi, comme stratégie de pénétration du champ littéraire, la parution régulière des textes de Simone de Beauvoir dans les pages des *Temps Modernes* ne présente-t-elle au fond aucun trait de nouveauté par rapport à la pratique qui était déjà celle d'une Camille Marbo, épouse du célèbre mathématicien et homme politique Émile Borel, lorsqu'elle utilisait comme moyen de diffusion de ses écrits *La Revue du mois* à laquelle contribuaient des amis de la famille. En effet, dans cet écart de quarante ans qui sépare les dates de fondation respectives des deux revues, les opportunités réservées aux femmes dans le domaine de discours public ne semblent pas avoir beaucoup changé.

- Enfin, écrire sur commande du système d'éducation nationale est la dernière porte d'entrée ouverte aux auteurs-femmes. A nouveau, force est de constater qu'ici aussi bien peu de chose sépare une Colette Yver, rédigeant des romans pour la Bibliothèque morale de la jeunesse dans les années 1890-1900, d'une Marguerite Yourcenar publiant en 1932 son *Pindare*, œuvre de synthèse scolaire sur la vie et les écrits du célèbre poète lyrique grec, ou bien d'une Simone de Beauvoir rédigeant *Pyrrhus et Cinéas* comme une brochure de vulgarisation de la philosophie existentialiste.

b) Les polyvalentes

Le deuxième trait qui distingue l'écrivain au féminin de ses confrères masculins tient probablement à l'extrême diversité des textes produits. Leur richesse est en effet surprenante : le roman de reconstitution historique et le roman de flux de conscience, le récit moderniste décentré qui fait s'imbriquer plusieurs lignes narratives et la longue nouvelle focalisée sur la vie d'un seul personnage (ou d'un couple des personnages), l'étude biographique et le conte populaire, le roman épistolaire et le roman-panorama social, les mémoires fictifs d'un personnage historique et l'essai documentaire, le roman phénoménologique et le roman à thèse existentialiste, la fable philosophique et le récit autobiographique, les scènes illustrant de purs jeux de langage et les monologues de confessions intimes, les pièces de théâtre et la poésie en prose ou en vers, toutes les formes et tous les

genres ont leur place : on a ainsi la nette impression que les écrivains-femmes aspirent à (s')essayer (à) tout l'éventail des possibilités d'expression qui existent au sein du champ littéraire. Dans ce vaste ensemble d'essais, d'ébauches parfois ou de tentatives plus ou moins réussies, deux tendances majeures se dégagent, qui permettent de jeter la lumière sur cette profusion de genres et de styles apparaissant sous la plume des auteurs-femmes :

➤ *L'image à la mode*

On remarque d'emblée que le choix des formes littéraires est influencé par le prestige dont elles jouissent au sein du champ littéraire. Ce facteur conjoncturel peut se manifester à des degrés très divers. Ainsi, le désir de créer une œuvre recevable, apte à recueillir les faveurs de la critique et du public, peut être la force motrice principale qui anime les efforts de l'écrivain, comme l'avoue Marguerite Yourcenar quelques décennies après la rédaction de *La Nouvelle Eurydice* :

Ensuite, j'ai fait la gaffe de revenir sur mes pas, et me disant qu'il était temps de faire une carrière d'écrivain (la jeunesse est conventionnelle !), j'ai produit un mauvais roman : *La nouvelle Eurydice*. [...] Je m'étais créé une idée de ce qu'un roman devait être : il fallait tel ou tel épisode, il fallait un intérêt amoureux ; il fallait des paysages, il fallait ceci, il fallait cela.¹⁵⁹³

Mais dans la plupart de cas, la prise en compte des attentes du public s'effectue au niveau des motivations préconscientes, lorsque l'auteur est *porté* inconsciemment à donner sa préférence aux genres dominants. C'est ainsi que les évolutions de l'esprit du temps incitent l'écrivain à abandonner ses anciens modes d'expression au profit des nouveaux favoris du champ littéraire : « J'ai commencé par le roman et pendant longtemps le roman m'est apparu comme un genre privilégié. On comprend bien pourquoi »¹⁵⁹⁴, s'explique ainsi Simone de Beauvoir pour justifier son passage de l'écriture romanesque à l'autobiographie dans les années 1960. C'est donc ici le souci de mettre en place des conditions de réception favorables qui pousse les femmes-écrivains à explorer les genres les plus susceptibles de retenir l'attention du public.

Le même désir d'aller à la rencontre de son public se manifeste nettement dans les tentatives, plus ou moins réussies, d'adapter ses propres œuvres littéraires pour le théâtre ou le cinéma. De fait, on retrouve chez tous nos auteurs la même tentation de se faire dramaturge ou scénariste. Ainsi Marguerite Yourcenar réécrit-elle sous la forme d'une pièce en trois actes son *Denier du rêve*, roman passé inaperçu une décennie auparavant ; Simone de Beauvoir, pour sa part, reprend un épisode rédigé initialement pour *Tous les hommes sont mortels* pour en faire un drame, *Les Bouches inutiles* et, deux ans plus tard, part pour les Etats-Unis avec l'espoir d'y négocier, entre autres, l'adaptation par Hollywood de son roman *Le Sang des autres* (il est significatif que ce projet ait fini par se réaliser, mais seulement quarante ans plus tard et sans implication de l'auteur)¹⁵⁹⁵ ; de même, Nathalie Sarraute

¹⁵⁹³ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, op. cit., p.81.

¹⁵⁹⁴ Simone de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain (Conférence donnée au Japon, le 11 octobre 1966) » dans Claude Francis, Fernande Gontier, *Les écrits de Simone de Beauvoir / Avec en appendice textes inédits ou retrouvés*, Paris, Gallimard, 1979, p.442.

¹⁵⁹⁵ Il s'agit du film franco-canadien éponyme réalisé par Claude Chabrol, sur un scénario de Brian Moore, en 1984.

réécrit un passage d'*Entre la vie et la mort* sous la forme d'une œuvre théâtrale destinée d'ailleurs à devenir la plus célèbre de ses pièces, *Pour un oui ou pour un non*, et elle embrasse en même temps la carrière d'auteur de pièces radiophoniques (*Le Silence* créé pour la radio de Stuttgart en 1964, et *Le Mensonge* conçu pour la Süddeutscher Rundfunk, France-Culture et la Radio-Télévision belge deux ans plus tard). L'ambition de s'ouvrir à d'autres publics et de toucher ainsi une audience plus vaste sous-tend ces entreprises théâtrales, radiophoniques et cinématographiques des auteurs-femmes. On le voit encore plus nettement dans le remaniement par Marguerite Yourcenar des sujets littéraires classiques, ou tout simplement des thèmes de la littérature populaire. Les exemples en sont particulièrement nombreux : il suffit d'évoquer *La Petite Sirène*, divertissement dramatique d'après le conte de Hans-Christian Andersen, *Dialogue dans le marécage* qui reprend et développe le chant V du *Purgatoire* de Dante, *Electre ou la chute des masques*, une réécriture « féministe » de l'histoire du matricide racontée par Sophocle et Euripide (la femme-écrivain y prend d'ailleurs le contre-pied des auteurs classiques, en faisant des personnages féminins les véritables agentes de l'intrigue, et en renvoyant les héros masculins à des positions marginales), et, pour finir, *Qui n'a pas son Minotaure ?* inspiré de la mythologie grecque, et plus particulièrement d'une légende qui trouve des échos particulièrement forts dans le contexte littéraire français (à commencer par *Phèdre* de Racine et les tragédies lyriques de Lully et de Rameau, et jusqu'au *Thésée* d'André Gide).

Les tentatives d'élargir son public en faisant varier le répertoire proposé à celui-ci peuvent ainsi être considérées comme un des traits distinctifs de la production littéraire des auteurs féminins de l'époque.

➤ La casquette d'intellectuelle

L'importance attribuée aux textes érudits (recherches, enquêtes et études documentaires) constitue la deuxième tendance majeure permettant d'éclairer la très grande diversité des genres pratiqués par les femmes-écrivains du XX^e siècle. Les sujets abordés dans ces travaux savants varient singulièrement, puisqu'ils vont du consumérisme de l'Amérique de l'après-guerre à la construction de la Chine communiste, de l'égotisme sadien aux ambiguïtés de la morale contemporaine, de la mauvaise foi de la pensée de droite (et notamment de sa justification de l'inégalité fondamentale des *hommes*) aux leures de la philosophie politique de gauche, de la fiction de l'éternel féminin à la réalité des tabous qui entourent l'idée du vieillissement et de la vieillesse dans le discours public, des impasses de la civilisation occidentale à la célébration des valeurs écologistes, de l'imaginaire apocalyptique à l'hypothèse du décalage, ou du retard, de l'artiste par rapport à la modernité¹⁵⁹⁶, en passant par les schèmes perceptifs, les automatismes langagiers et la résistance de l'art face à la perte de sensibilité... Et cette liste est loin d'être exhaustive.

¹⁵⁹⁶ C'est ainsi que Marguerite Yourcenar interprète le succès de Thomas Mann nourri par la vieille culture humaniste de la bourgeoisie allemande, de Constantin Cavafy habitant son Alexandrie imaginaire qu'il rêve toujours grecque ou de Yukio Mishima aspirant à faire revivre les idéaux de vaillance du Japon traditionnel.

Quel est le dénominateur commun (et y en a-t-il seulement un ?) de toutes ces problématiques, qui semblent *a priori* si différentes les unes des autres ? En fait, le trait qui unit tous ces textes, si divers au premier abord, se situe moins sur le plan thématique qu'au niveau des visées et des ambitions, pour le coup très similaires, des écrivains-femmes qui les rédigent. A travers ces ouvrages érudits, les auteurs entendent en effet analyser l'évolution politique et culturelle de l'Europe, afin d'établir le diagnostic le plus juste possible de l'état présent de leur pays, et de suggérer à partir de ce constat les voies possibles de son développement dans l'avenir : c'est donc le désir de prendre part à la construction de l'espace public qui sous-tend l'écriture de ces textes. La légitimité de la participation des femmes-écrivains à l'élaboration des modalités de la vie commune s'y fonde sur l'autorité de la raison (qui doit être, comme on le sait, universelle). Ces textes d'analyse et de recherche visent ainsi à faire la preuve de la capacité de leurs auteurs à déceler des lois régulières dans l'imbroglio des faits et des circonstances, et témoignent de leur souci du bien commun, sous-jacent aux tentatives d'anticiper les risques et de se prémunir des dangers. Cette double portée, analytique et politique (dans le sens aristotélicien de l'éthique citoyenne), de ces textes savants nous paraît révélatrice de la position que les femmes-écrivains françaises du XX^e siècle cherchent à occuper dans la cité des hommes. Sous ce rapport, il est très important de se rappeler que, dans la perspective classique aristotélicienne qui semble ici à l'œuvre, c'est l'agentivité qui est la caractéristique constitutive du sujet et qui permet son implication dans le travail de la pensée et dans les affaires de la cité. C'est pourquoi la prise de parole sur des sujets sociétaux aussi importants dénote la volonté des femmes-écrivains de s'affirmer en tant que sujets à part entière. Cette aspiration, cette ambition essentielle de nos auteurs les distingue fortement des générations précédentes de romancières.

c) Les persévérantes

Le troisième trait saillant du portrait de l'écrivain au féminin, que nous tentons d'esquisser ici en guise de conclusion, est la dialectique d'évolution à trois temps qui caractérise les parcours littéraires des auteurs-femmes. Ceux-ci comprennent en effet trois étapes bien distinctes :

1) La période des premiers écrits que, pour les raisons d'âge mentionnées un peu plus haut, nous aurions bien du mal à nommer « œuvres de jeunesse » des femmes-écrivains. Cette période recouvre *grosso modo* celle de l'entre-deux-guerres, et comprend les textes que nous avons définis comme les autobiographies détournées des auteurs féminins. Dans ces œuvres, le désir autobiographique des femmes de lettres est teinté par la peur de leur dévalorisation : les récits de soi des auteurs-femmes semblent vouloir conjurer le risque d'être appréhendés comme de simples effusions de ce cœur féminin toujours débordant, et de voir ainsi leur portée réduite, sinon mise en doute. Le souci de la réception de leurs œuvres pousse ainsi les auteurs-femmes à brouiller les traces du vécu personnel, à travers plusieurs stratégies convergentes : changer les noms et les autres détails reconnaissables, interposer des personnages-écrans, répartir les éléments de l'expérience personnelle entre plusieurs

personnages, éviter les prises de parole directes par un narrateur que l'on pourrait trop facilement identifier à l'auteur, etc. Mais ces éléments de mascarade et de déguisement de soi, alors jugées nécessaires dans l'économie discursive et expressive des textes des femmes-écrivains, ne sont pas les seuls points sur lesquels ces récits se démarquent des autobiographies assumées.

Ainsi les autobiographies détournées qui se laissent lire dans les premiers textes littéraires des auteurs-femmes ne cherchent-elles pas (pas encore) à synthétiser une vie qui est encore très loin de son terme, ou à en présenter une vision globale, une vue d'ensemble. Rédigées en amont d'un parcours professionnel et personnel qui est encore à accomplir, ces autobiographies de la femme de trente ans tâchent de rendre compte des éléments charnières, des pivots ou des axes majeurs dans la constitution d'une identité de l'auteur qui n'a pas encore acquis ses contours définitifs, fixes et fermes, et qui demeure donc toujours un vaste chantier au moment de la rédaction. Aussi l'écriture de soi ne retrace-t-elle pas ici les résultats, puisque ceux-ci restent à venir, mais décrit les expériences inachevées d'un sujet en gestation. Qui plus est, cette écriture de soi en vient souvent à appeler les changements souhaités ou espérés, à tenter même de les provoquer ou de hâter leur survenue en se projetant dans un avenir plus ou moins proche, et en anticipant par écrit les mutations nécessaires : elle ne se contente pas d'enregistrer l'évolution du sujet, mais cherche à l'influer, à en orienter le cours. De ce point de vue, on a pu décrire ces textes comme des autobiographies en acte, ou encore des actes autobiographiques.

La réception largement défavorable de ces ouvrages (l'accueil que leur réserve la critique de l'époque oscillant entre les encouragements condescendants et le silence pur et simple lorsque les œuvres passent tout bonnement inaperçues) marque la fin de cette première période. La prise en compte de cet échec n'est pas facile pour les auteurs-femmes. Elles se retirent, se réfugient à leur tour dans le silence – un silence qui dure près d'une décennie durant laquelle, s'abstenant de produire des œuvres originales, elles retravaillent les sujets classiques ou changent complètement de terrain, délaissant la littérature au profit du journalisme, de la traduction ou de la philosophie. C'est le temps de du retrait de la vie littéraire publique, de l'écriture en suspens, mais aussi, dans le même temps, en gestation.¹⁵⁹⁷

2) C'est ainsi que *la deuxième période, que l'on a surnommé celle de la littérature objective* est surtout marquée par le souci de s'adapter aux règles du jeu et d'intégrer les contraintes du champ littéraire. Le premier indice de ce revirement, lui-même extrêmement révélateur du tournant qui s'est accompli entre temps, est la publication d'une œuvre de commande : en s'appuyant sur un calcul froid et raisonné, les femmes-écrivains cherchent ainsi à devancer les attentes du public, à le toucher au plus près de ses centres d'intérêt. Ainsi, après l'échec d'*Alexis, La Nouvelle Eurydice* de Marguerite Yourcenar imite-t-elle les romans de flux de conscience de l'avant-garde moderniste. De même, *Le Coup de grâce*

¹⁵⁹⁷ Simone de Beauvoir en rend compte d'une manière très lucide : « *L'Invitée*, c'était loin ; *le Sang des autres* avait pâli ; *Tous les hommes sont mortels* n'avait pas réussi. *Le Deuxième Sexe* tenait le coup, mais il m'avait valu en France une réputation des plus équivoques. Je souhaitais autre chose. Malheureusement, ce livre aurait peu d'échos, j'en étais convaincue. J'écrivais, je biffais, je recommençais, je me tourmentais, je me fatiguais, sans espoir. » Cf. Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, op. cit., p.274.

est suivi par *La Petite Sirène* (adaptation du conte d'Andersen) et *Ce que savait Maisie* (traduction de *What Maisie Knew* de Henry James). Simone de Beauvoir, quant à elle, profite d'un concours de circonstances favorable pour rédiger deux ouvrages en même temps : les prolégomènes à *L'Être et le Néant* de Sartre, et un roman de conversion mettant en scène l'adoption de l'éthique existentialiste, thématique qui a toutes les chances de plaire dans le climat d'épuration de l'après-guerre. De la même façon, *Portrait d'un inconnu*, qui suit le fiasco de *Tropismes*, est-il le plus traditionnel des romans de Nathalie Sarraute, que ce soit par son sujet conventionnel (l'ouvrage prétend être la version moderne d'*Eugénie Grandet*), par ses procédés narratifs, tout autant que par la possibilité laissée d'une explication rationnelle des ressentis tropistiques (le protagoniste est accusé de souffrir de neurasthénie) ou, à plus forte raison, par l'acquiescement tacite de l'auteur à la présentation de l'œuvre comme une étude de l'authenticité et de l'hypocrisie sociale – c'est là en effet l'interprétation qu'en fait Sartre dans sa remarquable préface au roman, et elle se voit indirectement confirmée par la publication dans *Les Temps Modernes* des premiers essais de ce qui devait devenir *l'Ere du soupçon*.

Dans un second temps, après cette première réaction, déjà en soi tout à fait significative, de retraite, de silence et de réalisation d'œuvres de commande, la prise en compte des idées-forces qui dominent le champ littéraire amène les femmes-écrivains à une transformation radicale de leurs modes d'expressivité, et à un déplacement de leurs genres de prédilection, en faveur de formes d'écriture plus impersonnelles, c'est-à-dire soigneusement dépouillées de toute allusion au vécu de l'auteur et réticentes à avouer la part de l'expérience autobiographique dans l'élaboration de l'œuvre, mais aussi plus objectives, au sens barthésien du terme – à savoir qu'elles se détournent du sujet de l'énonciation pour se concentrer exclusivement sur l'objet qu'elles cherchent à décrire. Aussi, plutôt que de laisser la voix principale du récit à un narrateur qui pourrait s'interpréter comme un miroir de leur propre subjectivité, les femmes-écrivains tendent-elles dorénavant à privilégier la figure du narrateur omniscient, détaché de toute perspective subjective, ou le montage complexe des points de vue de plusieurs narrateurs intradiégétiques. Elles mettent également en avant la très riche documentation (étude des archives, enquêtes, observations, expériences de terrain) qui sous-tend (et légitime) le traitement des sujets de leurs œuvres. Enfin, elles optent pour des problématiques auxquelles l'opinion publique accorde une importance certaine. Ainsi les sujets « intimistes », « lyriques » ou « sentimentaux » cèdent la place aux grandes fresques historiques, aux panoramas de la vie politique, aux analyses étoffées des transformations sociales, aux radiographies des mœurs, des idées et des idéologies de l'époque, ou encore aux ébauches d'une nouvelle psychologie explorant les fondements préconscients et préverbaux des interactions intersubjectives. Il ne faut donc guère s'étonner que cette dépersonnalisation de l'écriture des auteurs-femmes soit largement regardée comme la preuve de l'élévation à l'universel de leurs œuvres, et débouche ainsi sur la reconnaissance sociale, sinon la

consécration et même, métaphoriquement, la canonisation, de nos auteurs. Au début des années 1960, cette évolution est déjà un fait accompli.

Trois moments importants jalonnent la conquête du domaine de discours public par les écrivains-femmes :

▪ *La triomphe des propositions intellectuelles ou esthétiques avancées par nos auteurs.* En effet, les années 1960 voient à la fois la consolidation du mouvement de l'émancipation des femmes, qui se réclame de l'héritage de la pensée de Simone de Beauvoir, et la révolution des mœurs activement et conjointement soutenue par Sartre et Beauvoir. La même décennie est également marquée par le triomphe du Nouveau Roman, dont Nathalie Sarraute est proclamée le précurseur. Dans le même temps, la fin de l'âge historique et l'avènement de l'ère mémorielle¹⁵⁹⁸, avec son sentiment de déracinement et son angoisse de l'avenir, son rapport interrogatif au passé, sa promotion du patrimoine symbolique et identitaire et, paradoxalement, son injonction constante du « devoir de mémoire », redonnent une ampleur et une portée inattendues à l'entreprise de reconstitution du passé d'une Marguerite Yourcenar, qui devient l'incarnation, et la gardienne attitrée, de la mémoire et de la tradition nationales.

▪ *La reconnaissance institutionnelle* des femmes-écrivains est la deuxième composante essentielle de leur reconnaissance sociale – sa principale expression est l'attribution des principaux prix littéraires. C'est ainsi qu'une épopée contemporaine de la France d'après-guerre, esquissée dans *Les Mandarins*, (r)apporte à Simone de Beauvoir le prix Goncourt de l'année 1954 ; *Les Fruits d'Or* valent à Nathalie Sarraute, en 1964, le Prix International de littérature ; et à peine quatre ans plus tard, le jury du Femina choisit par un vote unanime de récompenser *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar – cette distinction tardive sera suivie par d'autres victoires symboliques majeures, notamment la réception de l'écrivain à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique en 1970, et à l'Académie française quelques dix ans plus tard.

▪ Enfin, le dernier jalon du triomphe si longtemps désiré et attendu des femmes-écrivains est assurément *la conquête de l'espace médiatique*, de plus en plus friand d'interviews, d'entretiens radiophoniques et télévisés avec les auteurs-femmes, dont les articles et les brèves interventions présentant leur « point de vue » sur un sujet d'actualité(s) sont constamment en demande. On peut voir la preuve définitive de ce succès médiatique dans la réalisation des films documentaires consacrés à nos auteurs¹⁵⁹⁹ : la ligne de vie décrit ainsi un cercle complet, la personne de l'écrivain devient un personnage (déjà historique) pour être figée dans les annales.

¹⁵⁹⁸ Ces concepts sont empruntés à Pierre Nora. Pour plus d'information à ce sujet voir : Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011 ; Pierre Nora, *Historien public*, Paris, Gallimard, 2011 ; *Science et conscience du patrimoine* / Matériaux publiés sous la responsabilité scientifique de Pierre Nora à la suite d'Entretiens du patrimoine au Théâtre national de Chaillot les 28, 29 et 30 novembre 1994, Paris, Fayard, 1997.

¹⁵⁹⁹ Jean-Claude Hechinger (réalisateur), Viviane Forrester (productrice), Nathalie Sarraute (participante), *Nathalie Sarraute*, Paris, France 2, 1976 ; Simone Benmussa (réalisatrice), Nathalie Sarraute, Juliet Berto, Erika Kralik (participantes), *Portrait d'écrivain : Nathalie Sarraute*, Paris, production du Centre Pompidou, 1978 ; Yves Kovacs

C'est ce sacre des écrivaines, qui se voient accorder un statut de classiques vivants, qui cause en fin de compte l'altération du positionnement et de la représentation de soi, ainsi que de profondes mutations de l'écriture des auteurs-femmes.

3) *Le troisième temps de la vie de l'écrivain-femme* se déploie ainsi sous le signe de la reconnaissance sociale, qui recèle autant d'avantages que de dangers. La (liberté de) parole y trouve en effet un terrain fortement rétréci : entre le souci de l'image publique et la peur d'être dépossédée de sa vie, momifiée dans le mausolée de l'histoire officielle, une solution de compromis se dessine toutefois. Ainsi la troisième période est-elle *le temps du retour à l'écriture de soi*. Pour autant, le temps retrouvé n'est plus vraiment celui que l'on avait perdu : le pacte autobiographique est désormais explicite, public, assumé ouvertement par les auteurs-femmes. Mais le cœur de l'acte autobiographique n'y est plus – ou alors très différemment. Puisque les enjeux essentiels de l'écriture de soi consistent non plus à se construire un système de repères identitaires, une image de sa propre personne permettant de se lancer dans un projet existentiel *personnel* (comme c'était le cas dans les autobiographies détournées des débuts), mais plutôt à proposer une alternative à l'image de soi-pour-autrui (c'est-à-dire l'image publique qui fait à présent partie de la légende). Les autobiographes-femmes cherchent ainsi à communiquer leur propre perception de soi, en s'essayant à rendre compte de la connaissance intérieure, intime, qu'elles ont d'elles-mêmes, sans que cette vérité effilochée, souvent insaisissable et toujours fatalement imparfaite, car non conforme aux idéaux de la fermeté des principes, du sens moral, de la civilité ou de la beauté, ne parvienne à occulter la belle légende dorée de l'histoire officielle. Le retour à l'écriture de soi est ainsi tout sauf la résolution, le dépassement dialectique heureux des conflits et des tensions qui se sont avérés déterminants dans les étapes précédentes : il en est plutôt le point culminant, qui rassemble et condense les apories d'une condition d'écrivain qui peine à exister au féminin. Si l'écrivain n'existe qu'au masculin, la femme-écrivain n'existe qu'au singulier qui se donne à lire, dans l'écriture de soi, avec toutes ses tensions irrésolues.

d) Les uniques et les complémentaires

Le quatrième et dernier trait du portrait que nous essayons de dresser ici consiste dans le caractère particulier de l'identité personnelle de l'autobiographe-femme. Car le paradoxe du féminin inexistant de l'écrivain se traduit également par une autoreprésentation paradoxale, où le soi de la femme-écrivain est défini comme une singularité complémentaire. En effet, d'un côté, les femmes-

(réalisateur), *Nathalie Sarraute ou la voix de l'indicible*, Paris, France 2, 1979 ; Isabelle de Vigan (réalisatrice), *Nathalie Sarraute, écrivain des mouvements intérieurs*, production des Unités Mobiles de Télévision, 1982 ; Max Cacopardo (réalisateur), Claude Lanzmann, Madeleine Gobeil (intervieweurs), Simone de Beauvoir (participante), *Simone de Beauvoir : « Dossiers »*, mensuel d'information n°13, Paris, 1967 ; Josée Dayan (réalisatrice), Malka Ribowska (auteur du texte et intervieweur), Simone de Beauvoir, Colette Audry, Hélène de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, Olga Bost, Claude Lanzmann, Andrée Michel, Jean Pouillon, Jean-Paul Sartre, Alice Schwartz (participants), *Simone de Beauvoir*, Paris, Correspondances TV, 1979 ; Nicolas Ribowski (réalisateur), Bernard Pivot (producteur et intervieweur), Marguerite Yourcenar (participante), *Marguerite Yourcenar*, Paris, France 2, 1979 ; Maurice Dumay, Dirk Sanders (réalisateur), Marguerite Yourcenar (participante), *Marguerite Yourcenar : images de voyage*, Paris, France 3, 1981.

écrivains affichent une forme d'extraterritorialité surprenante. L'intégrité du sujet et son indépendance envers l'esprit du temps sont pour elles des valeurs absolues et essentielles (c'est-à-dire relatives à l'essence, immanentes à celle-ci, antérieures à la naissance même du sujet) : « Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée »¹⁶⁰⁰, proclame ainsi Marguerite Yourcenar, commentant le récit de sa propre naissance. Or, de fait, ce « je » si parfaitement souverain dans les déclarations des auteurs-femmes apparaît sous un jour tout à fait différent à travers leurs écrits, où il se rattache ou se conjugue souvent à un « nous », celui du couple lié par des affinités électives tout à fait singulières. Ainsi la notion même du personnel (et donc des opinions personnelles, des intérêts personnels, de la vie personnelle...) change complètement : est personnel ce qui concerne ce « nous » – c'est nous seuls contre le reste du monde. De même, l'autobiographie en tant qu'histoire personnelle devient ainsi l'histoire de *nos* deux vies conjointes. Par conséquent, l'accent porte ici moins sur la singularité du sujet que sur celle du lien qui le lie à l'autre.

Or, les rôles de deux partenaires ne sont pas tout à fait identiques et égaux : souvent au sein de ce tandem les femmes-écrivains s'effacent pour devenir simplement les compagnes (ou plutôt les compagnons de route), les témoins et les chroniqueurs de l'autre. Cette identité complémentaire de la femme-écrivain est particulièrement manifeste dans l'alliance « Sartre et Beauvoir », qui tient quasiment du vocable figé, du nom propre. A cet égard, il n'est probablement rien de plus révélateur du rôle de ce « nous » qui structure la perception de soi et du monde, ni de la place qu'y occupe le « moi » propre de la femme, que le texte de la conférence publique donnée par Simone de Beauvoir sous le titre « Mon expérience d'écrivain ». Cette situation d'autodéfinition par excellence – puisqu'il s'agit de se définir soi-même directement face au public – suscite en effet chez la femme-écrivain une réponse très évocatrice :

Jean-Paul Sartre vous a parlé de la littérature en général. Il vous a dit ce qu'ont en commun tous les écrivains ; il s'agit pour eux de communiquer « le sens vécu de l'être dans le monde » en donnant à voir un objet qui est un universel singulier : leur œuvre.

J'ai pensé qu'il serait intéressant, pour compléter sa conférence, de choisir un exemple particulier ; et j'ai choisi celui que je connais le mieux, le mien. – Je vais donc vous parler, dans la perspective indiquée par Jean-Paul Sartre, de ma propre entreprise, de ma propre expérience d'écrivain.¹⁶⁰¹

Ainsi, paradoxalement, « mon expérience » commence par un « il », s'inscrit dans la perspective suggérée par celui-ci, ne cherchant qu'à compléter ses réflexions générales par une étude de cas particulier. Le même « nous » comme protagoniste paradoxal du récit de soi de l'écrivain-femme transparaît à l'évidence dans le titre de l'autobiographie de Clara Malraux, *Le Bruit de nos pas*. Or, parmi les six volumes sur lesquels court ce texte, seul le dernier est consacré à la vie de l'autobiographe après la séparation du couple. Son intitulé est évocateur : *Et pourtant j'étais libre (1940-1968)*, ce « pourtant » faisant clairement voir que si à la vie avec André a désormais succédé

¹⁶⁰⁰ Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, *op.cit.*, p.373.

¹⁶⁰¹ Simone de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain (Conférence donnée au Japon le 11 octobre 1966) », *op. cit.*, p.439.

une vie sans lui, celle-là demeure le point de référence pour celle-ci, et le « je » de la femme-écrivain reste, même en creux, indissociable de l'autre pôle du « nous », ce « il » qui brille encore par son absence, qui reste présent dans le texte bien après la rupture.¹⁶⁰²

L'autobiographie de Marguerite Yourcenar nous offre également un aperçu de la vie d'un autre couple, celui formé par Michel et Marguerite de Crayencour. Le respect de l'autre qui règne dans leurs rapports fait que Michel ne cache rien de ses amourettes à Marguerite (un parallèle avec l'union libre de Sartre et de Simone s'impose ici), et c'est en amante blessée dans son amour propre que celle-ci décrit ses rivales :

A la vérité, le peu qu'elle donne de soi, entre le thé de cinq heures et le moment d'aller « s'habiller » pour dîner, ne mérite peut-être pas de la part d'un amant tant de soins et d'assiduité. Elle n'a rien lu, sauf, j'imagine, un ou deux romans de Gyp ; elle n'a guère rapporté du Honduras ou du Soudan que quelques comiques anecdotes de voyage, mais elle s'est « toquée », pour employer son langage, de cet homme lettré, renseigné à peu près sur tout, qu'elle prend pour un génie, ou peut-être un poète qui dédaigne d'écrire, et dont elle garde avec soin les billets « sublimes ». Mais tout est sublime ou exquis pour elle, du fait d'une manie d'exagérer qui n'est qu'une effervescence mondaine.¹⁶⁰³

A ces amours contingentes l'autobiographe oppose donc un amour nécessaire entre deux âmes sœurs que la similitude des idées et des goûts lie plus profondément et plus sûrement que les plaisirs de la chair, les liens de parenté ou les calculs intéressés. C'est ainsi que cette affinité intellectuelle les fait se lever en silence et quitter la belle-famille de Michel au beau milieu d'un spectacle vulgaire à l'Olympia. Sitôt dehors, « J'ai pris la main de Michel et murmurai : « C'était affreux. » - « C'était affreux », répondit-il. »¹⁶⁰⁴ L'intangibilité de l'union est ainsi confirmée par la mise en écho de deux voix et de deux âmes qui se confirment l'une l'autre, et le « nous » qui se forge dans ces rapports privilégiés devient au bout du compte le personnage principal du *Labyrinthe du monde*. Force est de reconnaître, en effet, que l'« autobiographie » de Marguerite Yourcenar accorde beaucoup plus d'attention aux péripéties de la vie de Michel qu'aux événements de la sienne propre, et même lorsqu'il est question du vécu commun, c'est Michel qui y est agent, et Marguerite historienne et chroniqueuse – le « nous » permet un singulier partage des tâches entre le « je » et le « il », et le « soi » de l'écrivain-femme est donc une singularité composée, hybride.

C'est pourquoi dans ces « reconstitutions » du passé par Marguerite Yourcenar où, veut nous convaincre l'autobiographe, « [s]on projet [l']obligeait à ce que *tous* les détails, même s'ils faisaient l'objet d'une sorte de montage romanesque, fussent authentiques »¹⁶⁰⁵ (italiques de l'auteur.- A.K.), c'est forcément à travers le regard de Michel que la scène de l'« Histoire » est montrée au lecteur. Ainsi, si *Archives du Nord* nous apprend que Lille, lieu de résidence de la famille paternelle, « reste le lieu des

¹⁶⁰² « Il y a une vraie raison pour que je ne trouve pas la vieillesse affreuse : pendant toute la partie de ma vie où j'ai vécu avec Malraux, je n'étais rien. Et c'était d'autant plus dur pour moi que j'avais été quelque chose. Puis j'ai été la femme répudiée du grand homme. Peu à peu, j'ai repris forme et cessé d'être transparente. J'ai redécouvert mon existence personnelle en tant qu'écrivain », déclare ainsi l'écrivain à sa biographe. Cf. Dominique Bona, *Clara Malraux : « Nous avons été deux »*, Paris, Grasset, 2010, p.462.

¹⁶⁰³ Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'Eternité*, op. cit., p.235.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.288.

¹⁶⁰⁵ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op.cit., p.214.

cauchemars » (p.243) et que la « rue Marais est une prison » (p.244), il est clair que c'est là uniquement l'avis et le point de vue de ce fils prodigue de la bonne famille. Contrairement à ce qui est annoncé, l'enjeu de ce récit de soi de la femme-écrivain n'est pas « de donner une pensée à ces millions d'êtres qui vont se multipliant de génération en génération (deux parents, quatre grands-parents, huit bisaïeux, seize trisaïeux, trente-deux quadrisaïeux) »¹⁶⁰⁶, et tout le reste de la famille ne l'intéresse qu'en tant qu'il sert de repoussoir à la figure de Michel – l'iconoclaste, le voyageur, le lettré. Or s'*il* incarne une sorte de Moi idéal de l'écrivain-femme, c'est qu'il peut circuler librement dans les espaces sociaux où sa navigation à elle reste encore restreinte par les conventions, et qu'il y possède des droits qu'il convient encore à la femme-écrivain de conquérir (la marge de manœuvre, la pleine liberté de circuler et de prendre la parole dans l'espace public). C'est pourquoi, pour la femme-écrivain, faire une place si large dans son autobiographie à la figure de l'autre masculin revient à la fois à esquiver ou à éluder la peinture de sa vie réelle (la toile risquerait d'être peinte en grisaille) et à avouer la réalité de ses désirs. S'identifier à l'autre (une figure masculine considérée mieux lotie) n'implique donc pas seulement de s'effacer devant lui, mais aussi de s'appropriier ses privilèges et ses points forts. Ce détournement subversif de la figure classique de la femme-compagne du grand homme nous semble emblématique de la stratégie d'émancipation des femmes-écrivains françaises du siècle dernier.

B. Les perspectives pour la recherche à venir

La dernière question qui se pose au terme de ce travail est sans nul doute une question cruciale : en quoi la mise à nu de ces stratégies identitaires et scripturales des auteurs-femmes importe-t-elle, et surtout qu'apporte-t-elle ? Nous tenterons ici de décliner notre réponse en trois temps, en nous attachant à examiner l'apport éventuel de nos réflexions aux études sur les femmes-écrivains, aux recherches dans le domaine de l'écriture de soi et enfin aux travaux en histoire littéraire.

a) L'apport aux études sur les femmes-créatrices

➤ La perspective de l'évolution

La première réponse, et la plus évidente, c'est que sans étude de cette étape précédente nous ne pourrions pleinement comprendre la configuration du champ littéraire actuel et le positionnement au sein de celui-ci des femmes-écrivains d'aujourd'hui. L'exemple d'Annie Ernaux est à cet égard très suggestif. D'une part, il nous permet de mesurer l'écart qui sépare une femme-autobiographe contemporaine de ses devancières du siècle dernier. Car si en l'an 2000 un auteur-femme peut affirmer avec assurance que « [d]'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure. »¹⁶⁰⁷, on sent immédiatement qu'entre elle et nos auteurs les mouvements de libération des années 1960-1970, tout autant que la marche triomphale de la psychanalyse, sont passés

¹⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.216.

¹⁶⁰⁷ Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000, p.58.

et ont jeté bas au passage tous les barrages, toutes les barrières à l'expression libre de soi. Et si le même écrivain affiche son désir de passer au-delà de la littérature¹⁶⁰⁸ (ce qui veut dire que, pour elle aussi, la littérature est devenue ce « tout le reste » qu'elle l'était déjà pour Verlaine en 1874, au moment de composer son « Art poétique »), rien de tel pour Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar ou Simone de Beauvoir pour qui le bastion de lettres reste encore à conquérir et la littérature, peut-être en vertu précisément de ces obstacles qui leur en barrent le plein accès, demeure une valeur suprême et incontestable. Pour elles, tout dépend encore (et toujours) de comment cela est écrit :

Toujours cette expression : « Tout dépend comment ça sera fait. » - Mais qu'est-ce que tu crois ? Tu crois que ça vaut la peine ? - Tout dépend comment cela sera fait. » Cela me faisait rager, parce qu'évidemment, « tout dépend comment cela sera fait ! »¹⁶⁰⁹

Néanmoins, si derrière la bravoure de l'autobiographe contemporain on retrouve la même tendance à associer l'espace privé à la privation, et à lier l'émancipation au libre accès à l'espace *public*, force est de constater que la conquête du droit de passage est encore récente et que les souvenirs de la réclusion dans la sphère de la vie intime sont encore vifs : « Associer pour toujours le mot *privé* au manque et à la peur, la fermeture. Même dans *vie privée*. Ecrire est une chose publique. »¹⁶¹⁰ Comme l'oreille de la femme-écrivain entend toujours le « privatif », voire le « déprivatif », dans le « privé », l'autobiographe se sent obligée d'en purifier, d'en exorciser le récit de sa propre vie (sa vie privée, justement) :

J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale. Cette façon d'écrire, qui me semble aller dans le sens de la vérité, m'aide à sortir de la solitude et de l'obscurité du souvenir individuel, par la découverte d'une signification plus générale. Mais je sens que quelque chose en moi résiste, voudrais conserver de ma mère des images purement affectives, chaleur ou larmes, sans leur donner de sens.¹⁶¹¹

La ligne de partage passe ici. Une femme-écrivain du siècle dernier aurait probablement éprouvé les mêmes regrets, mais ne les aurait jamais mis par écrit : ni les élans d'attendrissement ni les larmes ne conviennent aux conquérants.

➤ La perspective comparative

La seconde perspective qui s'impose ici est une perspective comparative. Quelques constats assez simples frappent en effet d'emblée tout chercheur qui commence à travailler sur un tel sujet : en premier lieu, l'absence de figures féminines parmi les symboles de la littérature nationale (à l'instar d'une Virginia Woolf en Grande-Bretagne, une Selma Lagerlöf en Suède, une Toni Morrison aux Etats-Unis ou une Wislawa Szymborska en Pologne) ; ensuite, le retard de la France par rapport aux autres pays occidentaux pour ce qui est de la reconnaissance sociale et de la récompense symbolique

¹⁶⁰⁸ « Mon projet est de la nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par les mots. (C'est-à-dire que ni les photos, ni mes souvenirs, ni les témoignages de la famille ne peuvent me donner cette vérité.) Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature. » Cf. Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987, p.23.

¹⁶⁰⁹ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.165.

¹⁶¹⁰ Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, p.91.

¹⁶¹¹ Annie Ernaux, *Une femme*, *op.cit.*, p.52.

des femmes-auteurs (prix littéraires, admission à l'Académie, intégration de leurs œuvres dans les programmes scolaires et universitaires) ; et, pour finir sur un point qui n'est nullement secondaire, l'essor assez tardif d'une littérature écrite par des auteurs féminins de langue française.

A l'échelle internationale, un exemple est révélateur : sur les 13 femmes lauréats du prix Nobel de littérature depuis 1901, on trouve deux Suédoises, une Norvégienne, une Italienne, une Chilienne, une Allemande, deux Américaines, une Polonaise, une Autrichienne, une Anglaise, une Canadienne et une Sud-Africaine, mais pas une seule Française. Ce fait est d'autant plus étrange, et donc significatif, que les Français représentent 12,7% des nobélisés en littérature, pourcentage le plus élevé de tous les pays du monde. Cette omission est particulièrement parlante compte tenu de la procédure de la constitution des nominations, car les listes sont composées à la suite de consultations avec les représentants des sociétés littéraires, les présidents d'associations nationales d'écrivains et les universitaires de renom. Ainsi, si, en 1985, c'est le nom de Claude Simon, et non celui de Nathalie Sarraute, qui se retrouve dans la liste des nominés, cela traduit fort bien le fait que l'*establishment* littéraire français ne met toujours pas en avant les auteurs-femmes.

Comment expliquer cette particularité du fonctionnement du champ littéraire français ? Est-ce dû à l'impact d'une tradition catholique beaucoup plus rigoureuse que le protestantisme dans la répartition des rôles masculin et féminin (d'où l'existence de deux mondes parallèles, où le prix Femina fait pendant à Goncourt, et où au *Figaro* s'ajoute en complément *Madame Figaro*) ? Ou est-ce la conséquence de l'élitisme conservateur des cénacles littéraires français, auquel fait allusion Marguerite Yourcenar dans son discours de réception à l'Académie :

On ne peut donc prétendre que, dans cette société française si imprégnée d'influences féminines, l'Académie ait été particulièrement misogyne ; elle s'est simplement conformée aux usages qui volontiers plaçaient la femme sur un piédestal, mais ne permettait par encore de lui avancer officiellement un fauteuil.¹⁶¹²

Ou devrait-on peut-être chercher les racines d'une telle situation dans le cartésianisme de la culture française, et dans la veine philosophique et analytique très forte de la littérature nationale, ce qui ne facilitait sans doute guère la tâche aux femmes désirant écrire – l'éducation de celles-ci étant rarement à la hauteur des exigences du champ littéraire ? Ou faudrait-il l'attribuer plutôt, comme le suggère Elisabeth Badinter¹⁶¹³, à la civilité particulière des relations entre hommes et femmes en France qui adoucit, d'une façon quelque peu trompeuse, l'inégalité des droits, et substitue les rapports de séduction à ceux d'antagonisme et de revendication ?

Le champ de ce questionnement est grand ouvert pour la recherche.

¹⁶¹² Marguerite Yourcenar, Jean d'Ormesson, *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981, p.12.

¹⁶¹³ Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Editions Odile Jacob, 1992.

b) La contribution aux recherches sur l'écriture de soi

Dans le même temps, les conclusions de la présente recherche peuvent suggérer quelques pistes fécondes aux études qui portent sur l'autobiographie et les écrits autobiographiques.

➤ *Le modèle des processus de construction de l'identité*

Figures atypiques du paysage littéraire français du siècle dernier, les écrivains-intellectuelles ont dû consentir davantage d'efforts (et, par conséquent, ont apporté bien plus de soin) à la construction de leurs identités narratives, car de la cohérence de ces récits de soi dépendaient leur légitimité même en tant que sujets des échanges sociaux. Ainsi l'analyse des œuvres produites par les auteurs-femmes permet-elle de dégager la matrice de la construction de l'identité d'un sujet émergent. Or, en raison de la mondialisation, qui entraîne un délitement des institutions sociales, et partant des modèles identitaires, qui ont besoin du socle de celles-ci pour se maintenir, l'homme contemporain est amené de plus en plus à se constituer ou à s'inventer individuellement.¹⁶¹⁴ C'est ainsi que l'on se retrouve de plus en plus souvent aujourd'hui dans la position du *sujet inexistant* au préalable, qui doit précisément pour exister dans le monde se désigner et se représenter soi-même – ce qui nous ramène à une position très proche de celle des auteurs-femmes dans le champ littéraire du siècle écoulé ; de ce fait, leur réponse, l'impératif de l'invention de soi, peut nous éclairer dans nos propres questionnements identitaires. Les schémas d'individuation et d'affirmation de soi que l'on peut déceler à la lecture des textes autobiographiques des auteurs-femmes deviennent ainsi les modèles par excellence pour analyser l'avènement du sujet dans l'écriture de soi à l'époque contemporaine. En effet, l'étude des textes autobiographiques des femmes-écrivains met à nu les principaux jalons du processus d'invention de soi d'un sujet en devenir :

- le caractère fondateur des crises identitaires, points de départ de la construction d'un système de représentation et d'un projet existentiel personnels,
- l'oscillation entre le désir d'intégration sociale et celui de la différenciation/individualisation,
- la nécessité d'appuyer l'image de soi sur la description du comportement ou des actes propres à confirmer l'identité assumée,
- le souci de la cohérence de l'identité narrative et de sa conformité aux modèles socialement approuvés, qui oblige à passer au crible les informations fournies dans le récit de soi,

¹⁶¹⁴ A ce sujet voir : Edouard Balladur, *L'avenir de la différence*, Paris, Plon, 1999 ; *L'identité, entre ineffable et effroyable* / Sous la direction d'Olivier Lazzarotti et de Pierre-Jacques Olganier, Paris, Armand Colin, 2011 ; *L'identité plurielle : images de soi, regards sur les autres* / Sous la direction de Sébastien Rouquette, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011 ; *Appartenances : partir, partager, demeurer* / Ouvrage coordonné par Juan Matas et Gilbert Vincent, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011 ; *Les généalogies imaginaires : ancêtres, lignages et communautés idéales, XVI^e-XX^e siècle* / Textes réunis par Pierre Ragon, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007 ; *Elements of Being: Mentalities, Identities and Movements* / Edited by Daniela Hofmann, Jessica Mills and Andrew Cochrane, Oxford, Archaeopress, 2005 ; *Identity in the 21st Century : New Trends in Changing Times* / Edited by Margaret Wetherell, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

- l'importance de l'Idéal du Moi, indispensable à la valorisation de soi et donc à l'émancipation du sujet,

- le rôle décisif de la communication interpersonnelle (les réactions d'approbation, d'acceptation ou de rejet de la part des personnes, des groupes ou des milieux de référence) dans la consolidation de la représentation de soi,

- et enfin le sentiment de l'irréductibilité du « moi » à *une* identité (sociale, culturelle, religieuse, nationale, politique, professionnelle) donnée, ce qui revient pour le sujet à une très forte conviction de la singularité de son être.

A cet égard, les études sur les autobiographes-femmes du siècle dernier ouvrent certainement la voie aux recherches sur les écrits du « soi » déraciné que l'on retrouve de nos jours sous de nouvelles formes.

➤ La droiture des « forts » et les détours des « faibles »

Par ailleurs, l'hypothèse de la spécificité du positionnement du « sujet faible » (sujet ayant une faible visibilité, et dont la présence dans le champ culturel manque par conséquent de légitimité), avancée dans la présente recherche, permet de mettre en lumière les traits particuliers de son approche à l'écriture. En effet, la distance entre les sujets féminin et masculin se voit nettement à la lumière de leurs attitudes divergentes à l'égard de la critique littéraire : le premier se retire là où le seconde n'hésite pas à insister. C'est ainsi, par exemple, qu'une Simone de Beauvoir abandonne l'écriture théâtrale à la suite des critiques défavorables, décision qui semble incompréhensible à Sartre :

J.-P. SARTRE : Vous avez écrit un essai philosophico-moral, puis une pièce de théâtre, *Les Bouches inutiles*. A ce propos, je me suis toujours posé une question : pourquoi, par la suite, vous n'en avez jamais écrit d'autres. Parce que, somme toute, elle avait des qualités. Elle n'était pas parfaitement réussie parce que c'était une première œuvre, mais elle avait des qualités. Vous auriez très bien pu faire d'excellentes pièces ensuite.

S. DE BEAUVOIR : Elle avait aussi beaucoup de défauts. Peut-être ai-je été découragée par la critique, très mauvaise.¹⁶¹⁵

De même, Nathalie Sarraute est prête à battre en retraite lorsque son statut d'écrivain n'est pas confirmé par le jugement de l'instance critique : « J'avais donné *Portrait d'un inconnu* à Sartre qui ne répondait pas. Alors j'ai dit : « Oh ! c'est nul ! Ca ne vaut probablement rien ! » ». ¹⁶¹⁶ Apparemment, un tel « sujet en difficulté » éprouve le besoin de faire la preuve de son existence en la mettant par écrit. Or la précarité de son statut de sujet (celui-ci n'étant pas validé par des acquis certains ni par la reconnaissance sociale de sa valeur) ne lui permet pas d'attirer l'attention du public sur « [c]e moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire ». ¹⁶¹⁷ Le discours de soi du sujet faible prend ainsi la forme de l'autobiographie détournée : sa situation énonciative est donc foncièrement différente de celle de l'auteur de l'autobiographie revendiquée, sujet fort qui, du haut de

¹⁶¹⁵ *Simone de Beauvoir* : un film de Josée Dayan et Malka Ribowska réalisé par Josée Dayan, *op.cit.*, p.23.

¹⁶¹⁶ Nathalie Sarraute, Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, *op.cit.*, p.163.

¹⁶¹⁷ Marguerite Yourcenar, Jean d'Ormesson, *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, *op.cit.*, p.10.

son renom, revoit les événements charnières de son histoire, les classe et les hiérarchise, commente rétrospectivement la place qu'ils ont pu avoir dans l'accomplissement de son destin. L'autobiographe écrit pour l'éternité, ce qui est probablement un bel euphémisme pour la « postérité » – ses enfants, ses successeurs, le souvenir, la mémoire collective des hommes. L'auteur de l'autobiographie détournée, quant à lui, écrit pour répondre aux exigences du présent : il se projette dans l'espace fictionnel pour s'y défendre ou y mettre à l'épreuve ses stratégies pour l'avenir. Si l'autobiographie revendiquée se nourrit des souvenirs du vécu et des réflexions que ceux-ci peuvent éveiller en lui, l'autobiographie détournée enjambe le passé et prépare l'étape suivante de la vie. Ainsi le passage de l'écriture de soi détournée à l'autobiographie assumée est révélateur du cheminement de l'émancipation du sujet : le fictionnel étant l'abri des sujets en devenir, et l'autobiographique la prérogative de ceux qui sont déjà parvenus à devenir quelqu'un.

c) *Les pistes pour les études littéraires*

Enfin, les travaux comme celui-ci, qui se trouvent à la jonction de l'histoire littéraire et de l'histoire sociale sont très utiles pour interroger les frontières entre les deux domaines et, *a fortiori*, pour mettre à l'épreuve les présupposés de chaque discipline. C'est ainsi que, du côté des littéraires, nous pouvons revisiter au moins deux notions clefs des études en Lettres :

➤ *La configuration du canon*

En premier lieu, la recherche portant sur les femmes-écrivains permet de mettre en évidence les mécanismes de la constitution du canon et donc de relativiser (d'historiciser et de contextualiser) la norme littéraire. Considérons à ce sujet un exemple particulièrement parlant : lors de la cérémonie de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie française en 1981, on salue en elle la première femme de lettres à recevoir cet honneur. Néanmoins, on aurait tort de se précipiter à y voir le signe d'un changement radical des règles du jeu :

Je ne vous cacherai par, Madame, que ce n'est pas parce que vous êtes une femme que vous êtes ici aujourd'hui : c'est parce que vous êtes un grand écrivain. [...] Vous êtes un écrivain et, comme quelques autres substantifs ou adjectifs de la langue française – *ministre, mannequin, sage-femme* qui hier encore n'avaient pas de masculin, *cocu* qui, en dépit de trop d'abus, n'a pas de féminin, ou *grognon* -, le mot *écrivain* ne connaît pas de distinction de genre : il ne connaît hélas ! ou peut-être heureusement, que des différences de force, de talent et de style.¹⁶¹⁸

En réalité, on assiste ici à la récompense d'un sujet fidèle et loyal, qui affiche d'emblée son adhésion aux principes de l'institution où il est coopté : « [...] j'ai trop de respect de la tradition, là où elle est encore vivante, puissante et, si j'ose dire, susceptible, pour ne pas comprendre ceux qui résistent aux innovations vers lesquelles les pousse ce qu'on appelle l'esprit du temps, qui n'est souvent, je le leur concède, que la mode du temps. »¹⁶¹⁹ Cette loyauté n'est pas de façade, car Marguerite Yourcenar n'a pas eu besoin du discours de bienvenue de Jean d'Ormesson pour lui apprendre que le mot « écrivain »

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p.57-58.

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p.10.

n'a qu'une seule forme, celle du masculin. Devançant son répondant, la femme-écrivain se désigne déjà au masculin dans le discours de réception : « Le nouveau venu parmi vous ne peut que se tourner un instant vers le successeur inconnu, qui aura un jour la tâche, peut-être à ses yeux la corvée, de célébrer à son tour le disparu. »¹⁶²⁰ Cet exemple est éclairant, parce qu'il met bien en relief la part de compromis nécessaire au sujet émergent pour sortir de l'invisibilité et se faire entendre dans un champ culturel donné. En effet, une Simone de Beauvoir (trop engagée dans la cause des femmes), une Nathalie Sarraute (trop fémininement émotive) ou bien une Marguerite Duras (trop fémininement séductrice, au moins dans ses œuvres) n'auraient jamais pu se retrouver à la place de Marguerite Yourcenar. C'est aussi sans doute pour cette raison que les *Mémoires d'Hadrien* est le seul texte d'un auteur féminin inclus au programme de littérature française pour les concours externes depuis 2006.

La question de la force, du talent et du style se trouve ainsi inséparable d'autres éléments beaucoup moins « littéraires ».

➤ *Les frontières du littéraire*

Or la notion même du littéraire est elle aussi sujette à révision, sinon à caution, au fil des recherches portant sur des questions qui lui sont frontalières (sociologiques, politiques, historiques, philosophiques *et alli*), car :

La lecture du texte romanesque découvre un imaginaire linguistique lui-même indicatif d'un imaginaire social. [...] Un imaginaire de la langue romanesque ne suppose pas seulement que le roman prend sa prose pour objet d'intrigue, de rêverie ou de réflexion, mais que la langue des romans raconte elle aussi une histoire, fabrique elle-même une fiction, et que cette histoire, cette fiction reprend, commente, interprète ou parfois contredit et fait bégayer l'histoire prise en charge par une narration, incarnée par des personnages et explicitée par des discours.¹⁶²¹

A une époque où tout un chacun peut constater la crise, sinon de la littérature, du moins d'une certaine conception de celle-ci¹⁶²², une telle approche n'en est que plus cruciale. Il se peut en effet que la perte de prestige des belles-lettres soit le corollaire de l'autonomisation de plus en plus marquée du champ littéraire. Coupée de ses points d'ancrage dans le réel (le politique et le sociétal, le national et le communautaire, les préoccupations éthiques et l'archivage patrimonial de la mémoire), la littérature « littéraire » en sort considérablement affaiblie : ayant abandonné une large part de ses fonctions extra-littéraires, elle perd aussi beaucoup de son importance, et n'a plus de prise sur la vie de l'individu d'aujourd'hui ni sur celle de la société contemporaine. En de telles circonstances, c'est faire preuve de conséquence que de se ressouvenir que « [l]a lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie ; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. [...] L'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même, à son langage, à ses possibles : car les styles littéraires se

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p.13.

¹⁶²¹ Nelly Woolf, *Proses du monde : Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p.239.

¹⁶²² A ce sujet voir : William Marx, *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.

proposent dans une lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles. »¹⁶²³

Il nous semble que les œuvres des femmes-écrivains du siècle dernier, mieux que bien des textes « littéraires », se prêtent à une telle lecture où l'œuvre fait partie intégrante d'une aventure humaine qui est celle de l'auteur tout autant que du lecteur. Qui plus est, l'enracinement de ces textes dans le réel (la conjoncture historique, politique et économique, les préoccupations éthiques et métaphysiques de l'auteur) permet d'interroger les frontières de la littérarité, de la littérature et de la recherche littéraire, toute (remise en) question étant *a priori* riche de la promesse d'un renouveau.

Ni Nathalie Sarraute, ni Simone de Beauvoir, ni Marguerite Yourcenar n'auraient probablement apprécié la présente recherche, et il est presque certain que ni le choix de sa problématique principale, ni sa manière de lire et d'interpréter leurs textes, ni l'exposé des faits et des motifs qui en résulte, n'auraient trouvé grâce à leurs yeux. Nathalie Sarraute se serait sans doute prise à détailler les raisons de ses réticences :

Au niveau où se produisent les drames intérieurs que je m'efforce de montrer, j'ai la conviction qu'il n'y a aucune différence entre les hommes et les femmes, comme il n'y en a pas dans leur système respiratoire où sanguin. [...] Dans la mesure où ces tropismes et le texte ne forment qu'un, le texte qui fait exister ces mouvements me paraît avoir les mêmes propriétés que les mouvements eux-mêmes. Par conséquent, je ne me suis jamais demandé s'il avait des qualités ou des défauts dits masculins ou dits féminins.¹⁶²⁴

D'une manière analogue, Marguerite Yourcenar aurait immédiatement répliqué qu'« [u]ne femme analysant la notion de temps ou de l'infini n'a aucune raison de le faire autrement qu'un homme. »¹⁶²⁵ Et Simone de Beauvoir aurait balayé en quelques mots les arguments de son adversaire : « Non, parce que je ne pense pas tellement à mon espèce, je ne pense pas que je suis une femme écrivain et je n'éprouve pas le besoin d'avoir des femmes écrivains autour de moi. »¹⁶²⁶ Mais leur volonté même de couper court à ce questionnement, n'est-elle pas au fond la meilleure motivation pour mener à bien une recherche ?

¹⁶²³ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p.10.

¹⁶²⁴ Nathalie Sarraute dans *La Quinzaine littéraire* : « *L'écriture a-t-elle un sexe ?* », *op.cit.*, p.29.

¹⁶²⁵ Marguerite Yourcenar dans *La Quinzaine littéraire* : « *L'écriture a-t-elle un sexe ?* », *op.cit.*, p.30.

¹⁶²⁶ *Les Ecrivains en personne* / Recueil d'entretiens menés par Madeleine Chapsal, *op.cit.*, p.37.

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire

I. TEXTES-SOURCES ET ETUDES DES TEXTES PRIMAIRES

a) Nathalie Sarraute

- Œuvres littéraires
- Essais et conférences
- Dossier de presse
- Numéros de revue consacrés à Nathalie Sarraute et livres d'entretiens avec l'écrivain
- Etudes critiques sur l'œuvre de Nathalie Sarraute

b) Simone de Beauvoir

- Œuvres littéraires
- Textes philosophiques et essais
- Journaux et correspondance
- Entretiens et souvenirs de ses contemporains
- Dossier de presse
- Revues consacrées à Simone de Beauvoir
- Etudes critiques sur l'œuvre de Simone de Beauvoir

c) Marguerite Yourcenar

- Œuvres littéraires
- Essais et études
- Traductions et commentaires de textes
- Correspondance et entretiens
- Dossier de presse
- Revues consacrées à Marguerite Yourcenar
- Etudes critiques sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar

II. ARRIERE-PLAN DISCURSIF

a) Climat intellectuel

b) Contexte littéraire

c) Autobiographies des auteurs-femmes

III. ETUDES SUR LES FEMMES CREATRICES

a) Ouvrages collectifs

b) Monographies

c) Articles

IV. ETUDES SUR L'ECRITURE DE SOI

a) Ouvrages collectifs

b) Monographies

c) Articles

V. ETUDES GENERALES

a) Théorie littéraire

b) Histoire culturelle et histoire des représentations

c) Sociologie de la littérature et de la culture

I. TEXTES-SOURCES ET ETUDES DES TEXTES PRIMAIRES

A) SIMONE DE BEAUVOIR

▪ **Œuvres littéraires et autobiographiques**

L'Invitée, Paris, Gallimard, 1943.

Le Sang des autres, Paris, Gallimard, 1945.

Les Bouches inutiles, Paris, Gallimard, 1945.

Tous les hommes sont mortels, Paris, Gallimard, 1946.

Les Mandarins, Paris, Gallimard, 1954.

Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Gallimard, 1958.

La Force de l'âge, Paris, Gallimard, 1960.

La Force des choses, Paris, Gallimard, 1963.

Une Mort très douce, Paris, Gallimard, 1964.

Les Belles Images, Paris, Gallimard, 1966.

La Femme rompue, Paris, Gallimard, 1968.

Tout compte fait, Paris, Gallimard, 1972.

Quand prime le spirituel, Paris, Gallimard, 1979.

La Cérémonie des adieux suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1981.

▪ **Textes philosophiques et essais**

Pyrrhus et Cinéas, Paris, Gallimard, 1944.

Pour une morale de l'ambiguïté, Paris, Gallimard, 1947.

L'Existentialisme et la sagesse des nations, Paris, Nagel, 1948.

L'Amérique au jour le jour, Paris, Gallimard, 1948.

« Les Structures élémentaires de la parenté » dans *Les Temps Modernes*, 1949, n°5.

Le Deuxième Sexe (volume 1 : *Les Faits et les mythes* ; volume 2 : *L'Expérience vécue*), Paris, Gallimard, 1949.

Privilèges (Faut-il brûler Sade ? La Pensée de droite, aujourd'hui, Merleau-Ponty et le pseudo-sartrisme), Paris, Gallimard, 1955.

La Longue Marche : essai sur la Chine, Paris, Gallimard, 1957.

Simone de Beauvoir, Gisèle Halimi, *Djamila Boupacha*, Paris, Gallimard, 1962.

La Vieillesse, Paris, Gallimard, 1970.

Les Ecrits de Simone de Beauvoir : la vie, l'écriture / Textes inédits ou retrouvés de Simone de Beauvoir réunis par Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979.

▪ **Journaux et correspondance**

Journal de guerre, septembre 1939-janvier 1941, Paris, Gallimard, 1990.

Lettres à Sartre (tome I : 1930-1939, tome II : 1940-1963) / Edition présentée, établie et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir Paris, Gallimard, 1990.

Lettres à Nelson Algren : un amour transatlantique, 1947-1964 / Texte établi, traduit de l'anglais et annoté par Sylvie Le Bon de Beauvoir , Paris, Gallimard, 1997.

Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, *Correspondance croisée : 1937-1940 / Edition établie, présentée et annotée par Sylvie Le Bon de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 2004.

Cahiers de jeunesse : 1926-1930 / Texte établi, édité et présenté par Sylvie Le Bon de Beauvoir, Paris, Gallimard, 2008.

▪ **Entretiens et souvenirs de ses contemporains**

« Simone de Beauvoir » dans *Les Ecrivains en personne / Recueil d'entretiens avec Madeleine Chapsal*, Paris, Editions Julliard, 1960.

« Entretiens avec Simone de Beauvoir » dans Jeanson, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966.

« Interview with Simone de Beauvoir » dans *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, 1979, n°5.

Simone de Beauvoir aujourd'hui : Entretiens avec Alice Schwarzer, Paris, Mercure de France, 1984.
 Asabuki, Tomiko, *Vingt-huit jours au Japon avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir : 18 septembre - 16 octobre 1966* / Avec la préface de Richard Chambon ; Ebisaka, Takeshi, *Beauvoir et les femmes japonaises. Sartre au Japon*, Paris, l'Asiathèque, 1996.
 Beauvoir, Hélène de, *Souvenirs* / Textes recueillis par Marcelle Routier, Paris, Editions Garamont, 1987.
 Lamblin, Bianca, *Mémoires d'une jeune fille dérangée*, Paris, Editions Balland, 1993.
L'Empreinte Beauvoir : des écrivains racontent / Témoignages recueillis par Liliane Lazar, Paris, l'Harmattan, 2009.

▪ **Dossier de presse**

Arland, Marcel, « Recherches » dans *Comoedia*, 28 août 1943, n°113.
 Bays, Gwendolyn, « Simone de Beauvoir. Ethics and Art » dans *Yale French Studies*, Spring/Summer 1948, n°1.
 Blanchot, Maurice « Les romans de Sartre » dans *L'Arche*, octobre 1945, n°10.
 Blin, Georges, « Simone de Beauvoir et le problème de l'action » dans *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, octobre 1945, n°45.
 Bonnet, Yves, « Jeune agrégée de la philosophie de Beauvoir va présenter sa première pièce » dans *Le Soir*, 13 octobre 1944.
 Cardumer, Jean, « Les Mandarins » dans *The French Review*, October 1955, n°29.
 Domenach, J.-M., « Simone de Beauvoir : *Tous les hommes sont mortels* » dans *Esprit*, 1947, n°4.
 Fréminville de, Claude, « Note sur les trois œuvres de SB » dans *Renaissances*, décembre 1945, n°17.
 Gaillet, Girard, « La Relève littéraire : Christian Murciaux, Simone de Beauvoir, Francis Ambrière, Marc Blancpain » dans *Hommes et mondes*, mai 1951, n°58.
 Kanters, Robert, « Le fardeau de l'immortalité » dans *La Gazette des lettres*, le 22 mars 1947.
 Kemp, Robert « La vie des livres. Prismes sombres » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 1947, n°1014.
 Maulnier, Thierry, « L'Invitée » dans *Revue universelle*, 10 décembre 1943, n°71.
 Merleau-Ponty, Maurice, « Le roman et la métaphysique » dans *Les Cahiers du Sud*, mars-avril 1945, n°270.
 Moeller, Charles, « Des « Mandarins » à « Living room » » dans *La Revue nouvelle*, Bruxelles, février 1955, n°2.
 Nadeau, Maurice, « Les Mandarins » dans *France Observateur*, 18 novembre 1954, n°236.
 Nadeau, Maurice, « Les Mandarins » dans *Les Lettres nouvelles*, décembre 1954, n°22.
 S.A., « Simone de Beauvoir, L'invitée » dans *La France libre. Liberté, égalité, fraternité*, 15 décembre 1944, n°50, vol.VIII.
 Thiébaud, Marcel, « Parmi les livres. La politique des Mandarins » dans *La Revue de Paris*, février 1955.
 Tilleau, Charles, « Les Mandarins » dans *Bulletin de Paris*, 3 décembre 1954.
 Wolgen, Jacques, « Les Mandarins » dans *Dernières nouvelles d'Alsace*, 12-13 décembre 1954, n°281.

Revue consacrées à Simone de Beauvoir :

Yale French Studies: Simone de Beauvoir: Witness to a Century / Edited by Hélène V.Wenzel, 1986, n°72.
Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy: The Philosophy of Simone de Beauvoir / Edited by Margaret A.Simons, 1999, n°14 (4).
Les Temps Modernes : Présences de Simone de Beauvoir / Sous la direction de Michel Kail, 2002, n°619.
Le Magazine Littéraire : Dossier « Simone de Beauvoir, la passion de la liberté », 2008, n°471.
Le Cahier de L'Herne : Simone de Beauvoir / Sous la direction d'Eliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle, Paris, L'Herne, 2013.

▪ **Etudes critiques sur l'œuvre de Simone de Beauvoir**

BIBLIOGRAPHIE: Bennett, Joy et Hochmann, Gabriella, *Simone de Beauvoir : An Annotated Bibliography*, New York – London, Garland Publishing, 1988.
 Arnaud Hibbs, Françoise, *L'Espace dans les romans de Simone de Beauvoir : son expression et sa fonction*, Saratoga, ANMA Libri, 1988.

- Arp, Kristana, *The Bonds of Freedom: Simone de Beauvoir's Existentialist Ethics*, Chicago, Open Court, 2001.
- Ascher, Carol, *Simone de Beauvoir: A Life of Freedom*, Boston, Beacon Press, 1981.
- Badinter, Elisabeth, *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté : conférence du 28 février 2001 dans la BnF*, BnF, 2002.
- Bainbrigge, Susan, *Writing Against Death: The Autobiographies of Simone de Beauvoir*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Bair, Deirdre, *Simone de Beauvoir*, London, Jonathan Cape, 1990.
- Bauer, Nancy, *Simone de Beauvoir: Philosophy and Feminism*, New York, Columbia University Press, 2001.
- Beauvoir and Sartre: The Riddle of Influence* / Edited by Christine Daigle and Jacob Golomb, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- Beauvoir and The Second Sex: Feminism, Race and the Origins of Existentialism* / Edited by Margaret A. Simons, Lanham – Oxford, Rowman and Littlefield, 1999.
- Bergoffen, Deborah, *The Philosophy of Simone de Beauvoir: Gendered Phenomenologies, Erotic Generosities*, New York, SUNY, 1997.
- Bouchardeau, Huguette, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Flammarion, 2007.
- Brosman, Catharine Savage, *Simone de Beauvoir Revisited*, Boston, Twayne, 1991.
- The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir* / Edited by Claudia Card, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Celeux, Anne-Marie, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir : une expérience commune, deux écritures*, Paris, Nizet, 1986.
- Cinquantenaire du Deuxième Sexe* / Sous la direction de Christine Delphy et Sylvie Chaperon, Paris, Syllepse, 2002.
- Cooper, David E., *Existentialism*, Malden – Oxford, Blackwell Publishers, 1999.
- Costa-Prades, Bernadette, *Simone de Beauvoir : biographie*, Paris, Libretto, 2014.
- Critical Essays on Simone de Beauvoir* / Edited by Elaine Marks, Boston, G. K. Hall Editions 1987.
- Crosland, Margaret, *Simone de Beauvoir: The Woman and Her Work*, London, Heinemann, 1992.
- Deguy, Jacques, « Simone de Beauvoir : La quête de l'enfance, le désir du récit, les intermittences du sens » dans *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille, Faculté des lettres et des sciences humaines, 1991, n°222 (Récits d'enfance).
- Deguy, Jacques et Le Bon de Beauvoir, Sylvie, *Simone de Beauvoir : écrire la liberté*, Paris, Gallimard, 2008.
- Descubes, Madeleine, *Connaître Simone de Beauvoir*, Paris, Editions Resma, 1974.
- Deutscher, Max, *Genre and Void: Looking Back at Sartre and Beauvoir*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Deutscher, Penelope, *The Philosophy of Simone de Beauvoir: ambiguity, conversion, resistance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Le Deuxième Sexe : Une relecture en trois temps, 1949 – 1971 - 1999* / Sous la direction de Cécile Coderre et Marie-Blanche Tahon, Montréal, Editions du Remue-Ménage, 2001.
- Evans, Mary, *Simone de Beauvoir: A Feminist Mandarin*, London, Tavistock, 1985.
- Evans, Ruth, *Simone de Beauvoir's The Second Sex: New Interdisciplinary Essays*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- The Existential Phenomenology of Simone de Beauvoir* / Edited by Wendy O'Brien and Lester Embree, Dordrecht, -London, Kluwer Academic Publishers, 2001.
- Fallaize, Elizabeth, *The Novels of Simone de Beauvoir*, London, Routledge, 1988.
- Fell, Alison S., *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford, European Humanities Research Centre, 2003.
- Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir* / Edited by Margaret A. Simons, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.
- Fishwick, Sarah, *The Body in the Work of Simone de Beauvoir*, Oxford – Berlin, Peter Lang, 2002.
- Fort, Pierre-Louis, *Ma mère, la morte : l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.

- Fraser, Mariam, *Identity Without Selfhood: Simone de Beauvoir and Bisexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Fullbrook, Edward and Fullbrook, Kate, *Sex and Philosophy: Rethinking de Beauvoir and Sartre*, London, Continuum, 2008.
- Fullbrook, Kate and Fullbrook, Edward, *Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre: The Remaking of a Twentieth Century Legend*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Galster, Ingrid, *Beauvoir dans tous ses états*, Paris, Tallandier, 2007.
- Grellet, Isabelle et Kruse, Caroline, *Des Jeunes filles exemplaires : Dolto, Beauvoir et Zaza*, Paris, Hachette littératures, 2004.
- Heath, Jane, *Simone de Beauvoir*, Brighton, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Heinämaa, Sara, *Toward a Phenomenology of Sexual Difference: Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2003.
- Henry, Antonin-Marcel, *Simone de Beauvoir ou l'échec d'une chrétienté*, Paris, Fayard, 1961.
- Ikazaki, Yasue, *Simone de Beauvoir, la narration en question*, Paris, l'Harmattan, 2011.
- Jeanson, Francis, *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*, Paris, Seuil, 1966.
- Joseph, Gilbert, *Une si douce Occupation : Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Keefe, Terry, *French Existentialist Fiction: Changing Moral Perspectives*, London, Croom Helm, 1986.
- Klaw, Barbara, *Le Paris de Beauvoir / Avec les photographies de Catherine Deudon*, Paris, Syllepse, 1999.
- Kruks, Sonia, *Situation and Human Existence: Freedom, Subjectivity and Society*, London, Unwin Hyman, 1990.
- Ladimer, Bethany, *Colette, Beauvoir, and Duras: Age and Women Writers*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
- Larsson, Björn, *La Réception des « Mandarins » : le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France*, Lund, Lund University Press, 1988.
- Lawson, Sylvia, *How Simone de Beauvoir Died in Australia: stories and essays*, Sydney, University of New South Wales Press, 2002.
- Le Doeuff, Michèle, *L'Etude et le rouet : des femmes, de la philosophie, etc.*, Paris, Seuil, 1989.
- The Legacy of Simone de Beauvoir* / Edited by Emily Grosholz, Oxford, Clarendon Press, 2008.
- Lennartsson, Vivi-Anne, *L'Effet-sincérité : L'autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique, l'exemple de « La Force des choses » de Simone de Beauvoir*, Lund, Lunds universitet, 2001.
- Lilar, Suzanne, *Le Malentendu du Deuxième Sexe*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- Lundgren-Gothlin, Eva, *Sex and Existence*, London, Athlone, 1996.
- MacNabb, Elizabeth L., *The Fractures Family: The Second Sex and Its (Dis)connected Daughters*, New-York - San Francisco - Paris, Peter Lang, 1993.
- Mahon, Joseph, *Existentialism, Feminism and Simone de Beauvoir*, Basingstoke, Macmillan, 1998.
- Martin-Golay, Annabelle, *Beauvoir intime et politique : la fabrique des mémoires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- Moi, Toril, *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Cambridge - Oxford, Blackwell, 1994.
- Moi, Toril, *What is a Woman?*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Monteil, Claudine, *Les Amants de la liberté*, Paris, Editions « J'ai lu », 2002.
- Monteil, Claudine, *Simone de Beauvoir, côté femme*, Boulogne, Timée Editions, 2006.
- Monteil, Claudine, *Simone de Beauvoir et les femmes aujourd'hui*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- Monteil, Claudine, *Simone de Beauvoir, le Mouvement des femmes : mémoires d'une jeune fille rebelle*, Monaco - Paris, Editions du Rocher, 1996.
- Monteil, Claudine, *Simone de Beauvoir : modernité et engagement*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Monteil, Claudine, *Les Sœurs Beauvoir*, Paris, Editions 1, 2003.
- Moreau, Jean-Luc, *Le Paris de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir / Avec les photographies de Bruno Barbey*, Paris, Editions du Chêne, 2001.
- Moreau, Jean-Luc, *Simone de Beauvoir : le goût d'une vie*, Paris, Editions Ecritures, 2008.

- Moricourt, Guillaume, *Simone de Beauvoir : une femme méconnue*, Jargeau, Dorval Editions 2008.
- Moser, Susanne, *Freedom and Recognition in the Work of Simone de Beauvoir*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.
- Patterson, Yolanda, *Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood*, Ann Arbor – London, UMI Research Press, 1989.
- Peters, Hélène, *The Existential Woman*, New-York, Peter Lang, 1991.
- Pilardi, Jo-Ann, *Simone de Beauvoir, Writing the Self: Philosophy Becomes Autobiography*, Westport – London, Praeger Publishers, 1999.
- Poisson, Catherine, *Sartre et Beauvoir : du je au nous*, Amsterdam - New-York, Rodopi, 2002.
- (Re)découvrir l'oeuvre de Simone de Beauvoir : du « Deuxième sexe » à « La cérémonie des adieux » / Sous la direction de Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort, Latresne, Editions « Le Bord de l'eau », 2008.
- Reineke, Sandra, *Beauvoir and Her Sisters: The Politics of Women's Bodies in France*, Urbana, University of Illinois Press, 2011.
- Relyea, Sarah, *Outsider Citizens: The Remaking of Postwar Identity in Wright, Beauvoir, and Baldwin*, New-York, Routledge, 2006.
- Rétif, Françoise, *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann : Tristan ou l'Androgyne ? La femme et son amour*, Berne, Peter Lang, 1989.
- Rétif, Françoise, *Simone de Beauvoir : l'autre en miroir*, Paris – Montréal, l'Harmattan, 1998.
- Rodgers, Catherine, *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir, un héritage admiré et contesté*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Rowley, Hazel, *Tête-à-tête : Beauvoir et Sartre, un pacte d'amour*, Paris, Grasset, 2006.
- Saccani, Jean-Pierre, *Nelson et Simone*, Monaco – Paris, Editions du Rocher, 1994.
- Sallenave, Danièle, *Castor de guerre*, Paris, Gallimard, 2007.
- Scarth, Fredrika, *The Other Within: Ethics, Politics, and the Body in Simone de Beauvoir*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2004.
- Shepherd, Genevieve, *Simone de Beauvoir's Fiction: a psychoanalytic reading*, Bern, Peter Lang, 2003.
- Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance : contributions interdisciplinaires de cinq continents* / Edited by Thomas Stauder, Tübingen, G. Narr, 2008.
- Simone de Beauvoir : A Critical Reader*, London - New York, Routledge, 1998.
- Simone de Beauvoir : de la mémoire aux projets*. Actes du colloque du 16 décembre 1989 à la Sorbonne, Paris, Maison des femmes, 1990.
- Simone de Beauvoir's Fiction: Women and Language* / Edited by Alison T. Holland and Louise Renée, New-York, Peter Lang, 2005.
- Simone de Beauvoir's Philosophy of Age: Gender, Ethics, and Time* / Edited by Silvia Stoller, Boston, De Gruyter, 2014.
- Simone de Beauvoir's Political Thinking* / Edited by Lori Jo Marso and Patricia Moynagh, Urbana, University of Illinois Press, 2006.
- Stjepanovic-Pauly, Marianne, *Simone de Beauvoir : une femme engagée*, Clichy, Editions du Jasmin, 2007.
- Tidd, Ursula, *Simone de Beauvoir, Gender and Testimony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Vintges, Karen, *Philosophy as Passion: The Thinking of Simone de Beauvoir*, Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- Warnock, Mary, *Existentialism*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- Whitmarsh, Anne, *Simone de Beauvoir and the Limits of Commitment*, Cambridge - London – New-York, Cambridge University Press, 1981.
- Winegarten, Renee, *Simone de Beauvoir: A Critical View*, Oxford, Berg, 1988.
- Zéphir, Jacques Joseph, *Le Néo-féminisme de Simone de Beauvoir : trente ans après « Le Deuxième sexe », un post-scriptum* / Avec la collaboration de Louise B. Zéphir, Paris, Denoël-Gonthier, 1982.

B) NATHALIE SARRAUTE

▪ **Œuvres littéraires**

Tropismes, Paris, Denoël, 1939.

Portrait d'un inconnu / Préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Robert Marin, 1948.

Martereau, Paris, Gallimard, 1953.

Le Planétarium, Paris, Gallimard, 1959.

Les Fruits d'or, Paris, Gallimard, 1963.

Entre la vie la mort, Paris, Gallimard, 1968.

Vous les entendez ?, Paris, Gallimard, 1972.

« *Disent les imbéciles* », Paris, Gallimard, 1976.

L'Usage de la parole, Paris, Gallimard, 1980.

Enfance, Paris, Gallimard, 1983.

Tu ne t'aimes pas, Paris, Gallimard, 1989.

Théâtre (*Pour un oui ou pour un non, Elle est là, C'est beau, Isma, Le Mensonge, Le Silence*), Paris, Gallimard, 1989.

Ici, Paris, Gallimard, 1995.

Ouvrez, Paris, Gallimard, 1997.

Œuvres complètes dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » / Sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1996.

▪ **Études critiques**

« Paul Valéry et l'Enfant d'éléphant » dans *Les Temps Modernes*, 1947, n° 16.

L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.

Introduction à l'*Histoire extraordinaire* de Michel Butor, *Bulletin de la N.R.F.*, février 1961.

« La Littérature aujourd'hui – II » dans *Tel Quel*, 1962, n° 9.

« Nouveau Roman et réalité » dans *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles*, 1963, n°XXXVI.

« Les deux réalités » dans *Esprit*, 1964, n° 329.

« Flaubert le Précurseur » dans *Preuve*, 1965, n° 168.

« Ce que je cherche à faire » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 2. Pratiques* (Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1971) / Sous la direction de Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

Paul Valéry et l'Enfant d'éléphant. Flaubert le Précurseur, Paris, Gallimard, 1986.

▪ **Dossier de presse**

Butor, Michel, « Le Planétarium : le jeu compliqué des paroles et des silences » dans *Arts*, 3 juin 1959.

Cagnon, Maurice, « Le Planétarium, quelques aspects stylistiques » dans *French Review*, 1967, n°XL.

Magny, Olivier de, « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque » dans *Esprit*, 1958, n°263-264.

Magny, Olivier de, « Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure », postface dans Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Union Générale d'Édition, 1964.

Minor, Anne, « Nathalie Sarraute : Le Planétarium » dans *Yale French Studies*, 1959, n°24.

Moremans, Victor, « Ce qu'on lit » dans *Gazette de Liège*, 3 mars 1939.

Nourrissier, François, « Vous les entendez ? par Nathalie Sarraute » dans *Les Nouvelles littéraires*, 6-12 mars 1972.

Picon, Gaétan, « Sur les *Fruits d'or* » dans *Mercure de France*, 1963, n°348.

Poirot-Delpech, Bertrand, « *Disent les imbéciles*, de Nathalie Sarraute » dans *Le Monde*, 24 septembre 1976.

Régy, Claude, « Nathalie Sarraute : un théâtre d'action. *C'est beau* : un théâtre de violence » dans *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975.

Revue consacrées à Nathalie Sarraute et livres d'entretiens avec l'écrivain :

Le Magazine Littéraire, juin 1983, n°196.

L'ARC, 1984, n°95.

Digraphe : « *Aujourd'hui Nathalie Sarraute* » (numéro spécial), mars 1984, n°32.

Critique, 2002, n°656-657.

Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle : Nathalie Sarraute et la représentation / Sous la direction de Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner, 2005.

Benmussa, Simone, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ? Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Lyon, La Manufacture, 1987.

Benmussa, Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.

Osemwegie Elaho, Raymond, *Entretiens avec le nouveau roman : Michel Butor - Robert Pinget - Alain Robbe-Grillet - Nathalie Sarraute - Claude Simon*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1985.

« Entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat » dans *Revue des sciences humaines*, 1990, n°217.

▪ **Etudes critiques sur l'œuvre de Nathalie Sarraute**

BIBLIOGRAPHIE : Bell, Sheila M., *Nathalie Sarraute : a bibliography*, London : Grant and Cutler ; Valencia : Artes Gráficas Soler, 1982.

Abirached, Robert, *Nathalie Sarraute, écrivains d'aujourd'hui, 1940-1960*, Paris, Grasset, 1960.

Adert, Laurent, *Les Mots des autres. Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Genève, Presses universitaires de Septentrion, 1996.

Akli, Madalina, *Conventional and Original Metaphors in French Autobiography*, New-York, Peter Lang, 2009.

Allemand, André, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, Editions A. la Baconnière, 1980.

Angelini, Eileen M., *Strategies of "Writing the Self" in the French Modern Novel: c'est moi, je crois*, Lewinston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2001.

Asso, Françoise, *Une Ecriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1996.

Astier, Pierre, *La Crise du roman français et le Nouveau réalisme. Essais de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Debresse, 1969.

Audry, Colette, « Nathalie Sarraute : communication et reconnaissance » dans *La Nouvelle Revue française*, juillet 1963, n°127.

Autour de Nathalie Sarraute. Actes du Colloque international de Cerisy-La-Salle du 9 au 19 juillet 1989 / Sous la direction de Valérie Minogue et Sabine Raffy, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 1995.

Barbour, Sarah, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader: Identities in Process*, Lewisburg : Bucknell University Press, London - Toronto : Associated University Presses, 1993.

Bell, Sheila M., « The figure of the reader in *L'Usage de la parole* » dans *Romance studies*, 1983, n°2.

Benmussa, Simone, « Interviews de Nathalie Sarraute et de Simone Benmussa pendant le tournage du film *Regards sur l'écriture, Nathalie Sarraute* » dans *Des Femmes en mouvement*, avril 1978.

Benmussa, Simone, « Nathalie Sarraute à contre-courant du théâtre traditionnel, à contre-courant du théâtre d'avant-garde », Entretien avec Nathalie Sarraute dans *Combat*, 14 mars 1974.

Benmussa, Simone, « Quand les mots installent le danger sur la scène » dans *Magazine Littéraire*, juin 1983, n°196.

Besser, Gretchen Rous, *Nathalie Sarraute*, Boston, Twayne, 1979.

Bloch-Michel, Jean, *Le Présent de l'Indicatif. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.

Boisdeffre, Pierre de, *Où va le Roman ?*, Paris, Del Duca, 1972.

Bouchardeau, Huguette, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2003.

Boué, Rachel, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Bouraoui, Henri, "Sarraute's Narrative Portraiture: The artist in Search of a Voice" dans *Modern Fiction*, 1972/73, n°XIV.

Calin, Françoise, *La Vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, 1976.

Calle-Grüber, Mireille, « Quand le nouveau roman prend les risques du romanesque » dans *Autobiographie et biographie* / Sous la direction de Mireille Calle-Grüber et Arnold Rothe, Paris, Librairie Nizet, 1989.

Charieyras, Sarah, *Le Dit et le non-dit dans « L'usage de la parole » de Nathalie Sarraute*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007.

Clayton, Alan, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Dives-sur-Mer, Editions Michel Minard, 1989.

- Courson, Nathalie de, *Nathalie Sarraute : la peau de maman*, Paris, l'Harmattan, 2010.
- Cranaki, Mimica et Belaval, Yvon : *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965.
- Denès, Dominique, *Etude sur Nathalie Sarraute, « Enfance »*, Paris, Ellipses, 1999.
- Diver, Ruth, *Enfants russes, écrivains français : Nathalie Sarraute, Romain Gary*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Dugast-Portes, Francine, *Le Nouveau Roman : Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.
- Eigenmann, Eric, *La Parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, l'Arche, 1996.
- Eliez-Rüegg, Elisabeth, *La Conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Peter Lang, 1972.
- Gignoux, Anne-Claire, *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Gjerden, Jorunn Svensen, « Le portrait selon Nathalie Sarraute. Configurations du sujet moderne dans *Portrait d'un inconnu* et *Ici* » dans *Revue romane*, 1999, n°34.2.
- Gleize, Joëlle, « *Les Fruits d'Or* » de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 2000.
- Gosselin, Monique, « *Enfance* » de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 2003.
- Gosselin, Monique, « *Enfance* de Nathalie Sarraute : les mots de la mère » dans *Revue des sciences humaines*, Lille, Université de Lille, 1991, n°222 (Récits d'enfance).
- Gosselin-Noat, Monique, « Vertiges et prestiges de l'espace » dans *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, 1998, n°25.
- Henrot, Geneviève, « Distances dialogiques chez Nathalie Sarraute » dans *Poétique*, 1994, n°97.
- Henrot Sòstero, Geneviève, *L'Usage de la forme : essai sur « Les fruits d'or » de Nathalie Sarraute*, Padova, Unipress, 2000.
- Jaccard, Jean-Luc, *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Druck, 1967.
- Jefferson, Ann, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Jefferson, Ann, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- Knapp, Bettina, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994.
- Lassalle, Jacques, *Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement*, conférence du 9 mai 2001 dans la BnF, BnF, 2002.
- Lejeune, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- Lejeune, Philippe, « Paroles d'Enfance » dans *La Revue des sciences humaines*, 1990, n°217.
- Mercier, Vivian, *The New Novel from Queneau to Pinget*, New-York, Farrar, Straus and Giroux, 1971.
- Micha, René, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions Universitaires, 1966.
- Minogue, Valerie, *Nathalie Sarraute and the War of the Words*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981.
- Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase / Textes réunis et présentés par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle. Actes du colloque international en janvier 1996 à l'Université de Provence / Sous la direction de Joëlle Gleize et Anne Leoni*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Nathalie Sarraute. Ethiques du tropisme. Actes du colloque « Nathalie Sarraute » tenu le 7 mai 1999 / Textes édités et présentés par Pascale Foutrier*, Paris - Montréal - Budapest - Torino, l'Harmattan, 2000.
- Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain / Sous la direction d'Annie Angremy*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1995.
- Newman, Anthony S., *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.
- O'Beirne, Emer, *Reading Nathalie Sarraute. Dialogue and Distance*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Peebles, Catherine M., *The Psyche of Feminism : Sand, Colette, Sarraute*, West Lafayette, Purdue University Press, 2003.

- Phillips, John, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Peter Lang, 1994.
- Pierrot, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, Editions José Corti, 1990.
- Poétiques du récit d'enfance : Benjamin, Nabokov, Sarraute* / Ouvrage coordonné par Florence Godeau, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Poulin, Isabelle, *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov : essai sur l'usage de la fiction* / Avec la préface de Karen Haddad-Wotling, Paris, Editions le Manuscrit, 2006.
- Poulin, Isabelle, Kahn, Robert et Thoizet, Evelyne, *Poétiques du récit d'enfance : Walter Benjamin, « Enfance berlinoise vers 1900 », Vladimir Nabokov, « Autres rivages », Nathalie Sarraute, « Enfance »*, Neuilly, Atlande, 2012.
- Raffy, Sabine G., *Sarraute romancière : espaces intimes*, New-York - Bern - Paris, Peter Lang, 1988.
- Ramsay, Raylene L., *The French New Autobiographies: Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*, Gainesville - Tallahassee - Tampa, University Press of Florida, 1996.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1967.
- Robbe-Grillet, Alain, « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman » dans *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*, n°110 (juillet 1956).
- Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991.
- Rykner, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute - Pinget - Duras*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- Schmutz, Marianne, « *Enfance* » de *Nathalie Sarraute* comme *autobiographie*, Lyon, J2C/ALDRUI, 1999.
- Temple, Ruth, *Nathalie Sarraute*, New-York - London, Columbia University Press, 1968.
- Tison-Braun, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.
- Tobiassen, Elin Beate, *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Berlin - Oxford - New York, Peter Lang, 2003.
- Watson-Williams, Helen, *The Novels of Nathalie Sarraute. Towards an Aesthetic*, Amsterdam, Rodopi, 1981.
- Willging, Jennifer, *Telling Anxiety: Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto, 2007.
- Wunderli-Müller, Christine B., *Le Thème du masque et des banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Druck, 1970.

C) MARGUERITE YOURCENAR

▪ Œuvres littéraires

- Le Jardin des Chimères*, Paris, Perrin, 1921.
- Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Editions R. Chiberre, 1922.
- Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au sans pareil, 1929 ; édition révisée, Paris, Plon, 1952, Paris, Gallimard, 1971.
- La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931.
- La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934.
- Feux*, Paris, Grasset, 1936 ; édition révisée, Paris, Plon, 1957 ; Paris, Gallimard, 1974.
- Les Songes et les sorts*, Paris, Grasset, 1938.
- Ariane et l'Aventurier* dans *Cahiers du Sud*, t.19, n°219, août-septembre 1939.
- Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934 ; seconde version Paris, Plon, 1959, Paris, Gallimard, 1971.
- Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938, édition révisée 1963.
- Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939, édition révisée 1953.
- Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951.
- Electre ou la chute des masques*, Paris, Plon, 1954.
- Les Charités d'Alcippe et autres poèmes* / Orné d'un dessin d'Aristide Maillol, Liège, la Flûte enchantée, 1956.
- Le Mystère d'Alceste* suivi de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Paris, Plon, 1963.
- L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.
- Théâtre I : Rendre à César, La Petite Sirène, Le Dialogue dans le marécage*, Gallimard, 1971.

Théâtre II : Electre ou la chute des masques, Le Mystère d'Alceste, Qui n'a pas son Minotaure ?, Paris, Gallimard, 1971.
Souvenirs pieux, Paris, Gallimard, 1974.
Archives du Nord, Paris, Gallimard, 1977.
Comme l'eau qui coule (Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée), Paris, Gallimard, 1982.
Les Trente-trois noms de Dieu : Essai d'un journal sans date et sans pronom personnel dans *La Nouvelle Revue Française*, juin 1986, n°406.
Quoi ? L'Éternité, Paris, Gallimard, 1988.
Conte bleu, Le Premier soir, Maléfice / Avec la préface de Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 1993.
Œuvres romanesques / Avant-propos de l'auteur, la bibliographie d'Yvon Bernier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

▪ Essais et études

Pindare, Paris, Grasset, 1932.
Sous bénéfice d'inventaire, Paris, Gallimard, 1962.
André Gide revisited. Conférence prononcée en 1969 publiée dans *Cahiers André Gide*, n°3, octobre 1970.
Discours de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie royale belge de langue et de littérature française, précédé du discours de bienvenue de Carlo Bronne, Paris, Gallimard, 1971.
Mishima ou la vision du vide, Paris, Gallimard, 1981.
Discours de réception à l'Académie française de Mme M. Yourcenar et réponse de M. Jean d'Ormesson, Paris, Gallimard, 1981.
Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la « Gita-Govinda », L'Andalousie ou les Hespérides, Marseille, Rivages, « Cahiers du Sud », 1982.
Le Temps, ce grand sculpteur, Paris, Gallimard, 1983.
En pèlerin et en étranger, Paris, Gallimard, 1989.
Le Tour de la prison, Paris, Gallimard, 1991.
Essais et Mémoires, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

▪ Traductions et commentaires de textes

Virginia Woolf, *Les Vagues*, Paris, Stock, 1937.
Henry James, *Ce que Maisie savait* / Avec la préface d'André Maurois, Paris, Editions Robert Laffont, 1947.
Présentation critique de Constantin Cavafy suivie d'une traduction de ses poèmes par M. Yourcenar et C. Dimaras, Paris, Gallimard, 1958.
Fleuve profond, sombre rivière : les « Negro spirituals » / Commentaires et traductions de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1964.
Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes, Paris, Gallimard, 1969.
La Couronne et la lyre / Présentation critique et traductions d'un choix de poètes grecs, Paris, Gallimard, 1979.
James Baldwin, *Le Coin des « Amen »*, Paris, Gallimard, 1983.
Yukio Mishima, *Cinq Nô modernes* / Traduits du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi, avant-propos de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984.
Blues et Gospels / Textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, images réunies par Jerry Wilson, Paris, Gallimard, 1984.
Le Cheval noir à tête blanche / Présentation et traduction de contes d'enfants indiens, Paris, Gallimard, album jeunesse, 1985.
La Voix des choses / Textes recueillis par Marguerite Yourcenar, photographies de Jerry Wilson, Paris, Gallimard, 1987.
Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit* / Préfacé par Marguerite Yourcenar, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994.

▪ Correspondance et entretiens

- Lettres à ses amis et quelques autres* / Edition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995.
- D'Hadrien à Zénon : correspondance, 1951-1956* / Texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde, préface de Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 2004.
- « *Une Volonté sans fléchissement* » : correspondance, 1957-1960 / Texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix, édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2007.
- Persévérer dans l'être : correspondance 1961-1963* / Texte établi et annoté par Joseph Brami et Rémy Poignault, avec la collaboration de Maurice Delcroix, Colette Gaudin et Michèle Sarde, préface de Joseph Brami et Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2011.
- Yourcenar, Marguerite, *Une Reconstitution passionnelle : correspondance 1980-1987* / Edition établie, annotée et commentée par Achmy Halley, avant-propos de Silvia Baron-Supervielle, Paris, Gallimard, 2009.
- Marguerite Yourcenar répond au questionnaire de Marcel Proust* dans *Livres de France* : « Dossier Marguerite Yourcenar », mai 1964, n°5.
- Rosbo, Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Jean Antoine (réalisateur), Philippe Dasnoy (intervieweur et auteur du commentaire), Marguerite Yourcenar (participante), *Dans l'île du Mont-Désert, chez Marguerite Yourcenar*. Documentaire diffusé le 16 avril 1975 par la R.T.B.F.
- Servan-Schreiber, Claude, « M. Yourcenar s'explique » dans *Lire*, juillet 1976.
- Chancel, Jacques, *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* diffusés sur France-Inter 11-15 juin 1979.
- Pivot, Bernard, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar dans le cadre de son émission Apostrophes* diffusé par la Télévision française, Antenne 2, le 7 décembre 1979.
- Les Yeux ouverts : entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Editions du Centurion, 1980.
- Samuelson, François-Marie, « M. Yourcenar : « Il ne faut jamais être défaitiste. » » dans *Le Figaro Magazine*, 31 octobre 1980, n°93.
- Jean Faucher (réalisateur), *Propos et confidences de Marguerite Yourcenar*, TV Canada, 1981.
- Savigneau, Josyane, « La bienveillance singulière de M. Yourcenar. Un certain goût de la langue et de la liberté » dans *Le Monde des livres*, 7 décembre 1984.
- Mignot, Sabine et Wilson Jerry, *L'île heureuse de Marguerite Yourcenar*, documentaire diffusé par la Télévision française, Antenne 2, 3 mars 1985.
- Marguerite Yourcenar, *Sources* / Texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones et présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999.
- Marguerite Yourcenar, *Sources II* / Texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones et présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999.

▪ Dossier de presse

- Albérès, René-Marill, « Les anti-souvenirs de M. Yourcenar » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 1^{er} juillet 1974, n°2440.
- Audrat, Pierre, « L'actualité littéraire » dans *La Revue de France*, novembre-décembre 1931, n°6.
- Aury, Dominique, « M. Yourcenar » dans *La Nouvelle Revue française*, juillet 1974, n°259.
- Balmer, Monique, « *Quoi ? L'Éternité*, un hommage superbe de M. Yourcenar à son père » dans *Femina*, 18 décembre 1988.
- Billy, André, « Une Française d'aujourd'hui a écrit les Mémoires d'un empereur romain » dans *Le Figaro*, 2 avril 1952.
- Blot, Jean, « Marguerite Yourcenar : *Quoi ? L'Éternité* » dans *La Nouvelle Revue française*, juin 1989, n°437.

- Boideffre, Pierre de, « Chef-d'œuvre, quand tu nous tiens ! » dans *La Revue des Deux Mondes*, octobre-décembre 1977.
- Boideffre, Pierre de, « *Souvenirs pieux* » dans *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 8 août 1974.
- Bosquet, Alain, « Réflexions sur un automne littéraire : un chef d'œuvre, M. Yourcenar » dans *Le Quotidien de Paris*, 4 janvier 1978.
- Bronne, Carlo, « *Souvenirs pieux* » dans *Marginales*, Bruxelles, septembre 1974, n°162.
- Carcassonne, Manuel, « Yourcenar, Mémoires inachevés : *Quoi ? L'Éternité* de M. Yourcenar » dans *Le Point*, 21 novembre 1988, n°844.
- Chalon, Jean, « M. Yourcenar : les chemins de la perfection » dans *Le Figaro*, 17 juin 1977.
- Chalon, Jean, « M. Yourcenar. Les ultimes secrets de M^{elle} de Crayencour » dans *Le Figaro Littéraire*, 31 octobre 1988.
- Charensol, Georges, « Les Songes et les Sorts par Marguerite Yourcenar » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 13 août 1938.
- David, Catherine, « Une architecte de l'oubli » dans *Le Nouvel Observateur*, 17 octobre 1977.
- David, Catherine, « La sève des autrefois » dans *Le Nouvel Observateur*, 27 mai-2 juin 1974, n°498.
- Derville, Anne, « M. Yourcenar reconstitue les destins tourmentés de son enfance » dans *La Vie*, 24 novembre 1988.
- Devaux, André, « Une Amazone du cœur : Marguerite Yourcenar » dans *L'Esprit français*, 1932.
- Duvignaud, Jean, « M. Yourcenar : les avatars d'une hérédité » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 22-29 septembre 1977, n°2603.
- Favre, Yves-Alain, « Jeunesse de M. Yourcenar » dans *La Presse française*, 27 janvier 1989.
- Fernandez, Dominique, « Promenade à fleur de peau » dans *Le Matin*, 30 septembre 1977.
- Henriot, Emile, « Mémoires supposés d'un empereur romain » dans *Le Monde*, 9 janvier 1952.
- Galey, Matthieu, « Avec M. Yourcenar dans son île » dans *L'Express Magazine*, 12-18 septembre 1977, n°1366.
- Galey, Matthieu, « La famille selon M. Yourcenar » dans *L'Express*, 29 avril-5 mai 1974, n°1190.
- Galey, Matthieu, « Touché à l'âme : *Souvenirs pieux* de M. Yourcenar » dans *Réalités*, février 1974, n°337.
- Giroud, Françoise, « *Quoi ? L'Éternité* » dans *L'Illustré*, 21 décembre 1988, n°51.
- Goslar, Michèle, « Les miettes d'enfance et d'amour dont toute une œuvre s'est nourrie » dans *Le Soir - Arts* (supplément du jeudi), Bruxelles, 3 novembre 1988.
- Guéhenno, Jean, « Fils de tout le monde » dans *Le Figaro*, 7 mars 1974.
- Jaloux, Edmond, « Le Coup de Grâce, par Marguerite Yourcenar (*Nouvelle Revue Française*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 5 août 1939.
- Jaloux, Edmond, « Denier du rêve, par Marguerite Yourcenar (*Grasset*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mars 1934.
- Jaloux, Edmond, « Epilogue de la vie amoureuse, par Abel Hermant (*Flammarion*). – Alexis, ou le Traité du vain Combat, par Marg. Yourcenar (*Au Sans-Pareil*). » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 26 avril 1930, n°393.
- Jaloux, Edmond, « Nouvelles orientales, par Marguerite Yourcenar (*Nouvelle Revue Française*) – Les Songes et les Sorts, par Marguerite Yourcenar (*Bernard Grasset*) » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 8 octobre 1938.
- Kemp, Robert, « Récréations historiques » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 10 janvier 1952.
- Koster, Serge, « Mêlant l'histoire à la confidence, Marguerite Yourcenar continue de remonter « La nuit des temps » » dans *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 octobre 1977, n°264.
- Lalou, René, « Feuilletton Littéraire. Bilans romancés » dans *Hommes et mondes*, mars 1952, n°68.
- Le Clec'h, Guy, « Le temps à reculons » dans *L'Arche*, 26 mai-25 juin 1974.
- Morand, Paul, « Alexis ou le Traité du vain combat, par Marg. Yourcenar (*Au Sans-Pareil*) » dans *Le Courrier Littéraire*, avril-juin 1930, n°15.
- Murciaux, Christian, « D'Alexis à Hadrien » dans *La Table Ronde*, août 1952, n°56.
- Miomandre de, Francis, « Livres à lire » dans *Plaisir de France*, novembre 1938, n°50.
- Noulet, Emilie, « Feux, par Marguerite Yourcenar (*Grasset*) » dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1937, n°280.
- Nourissier, François, « M. Yourcenar dialogue avec le temps » dans *Le Point*, 12 septembre 1977, n°260.

- Nourrissier, François, « La reine Yourcenar règne toujours » dans *Le Figaro Magazine*, 19 novembre 1988, n°452.
- Ormesson, Jean d', « Entre la généalogie et le roman, une autobiographie collective » dans *Le Figaro Littéraire*, 17-18 septembre 1977.
- Pauwels, Marie-Claire « *Quoi ? L'Éternité*, de M. Yourcenar ; souvenirs admirables » dans *Le Figaro Magazine*, 12 novembre 1988.
- Piatier, Jacqueline, « M. Yourcenar et le « stupide » XIX^{ème} siècle » dans *Le Monde des Livres*, 3 janvier 1974.
- Pivot, Bernard, « Les 20 meilleurs livres de l'année (1977) » dans *Lire*, janvier 1978, n°29.
- Pons, Anne, « Yourcenar, la mort inachevée » dans *L'Express*, 21 octobre 1988.
- Poirot-Delpech, Bertrand, « Calme Yourcenar » dans *Le Monde des Livres*, 22 juillet 1977.
- Rosbo, Patrick de, « M. Yourcenar en liberté surveillée » dans *Le Quotidien de Paris*, 25 avril 1974.
- Roudaut, Jean, « M. Yourcenar : *Archives du Nord* » dans *Le Magazine Littéraire*, novembre 1977, n°130.
- Savigneau, Josyane, « M. Yourcenar inachevée... *Quoi ? L'Éternité*, le dernier volume de sa trilogie familiale *Le Labyrinthe du Monde* interrompu par sa mort » dans *Le Monde des Livres*, 21 octobre 1988.
- Schulmann, Fernande, « *Archives du Nord* » dans *Esprit*, 12 décembre 1977.
- Sigaux, Gilbert, « Le temps dévorateur » dans *La Table Ronde*, février 1952, n°50.
- Soulaïrol, Jean, « Poésie de songes » dans *L'Aube*, 12 octobre 1938.
- Tavernier, René, « De viris illustribus » dans *Preuves*, juillet 1952, n°17.
- Wolfrohm, Jean-Didier, « Se raconter » dans *Le Magazine Littéraire*, juin 1974, n°89.

Reuves consacrées à Marguerite Yourcenar :

Le Magazine Littéraire : Dossier « Marguerite Yourcenar », octobre 1979, n°153.

Sud, 1984 (15^{ème} année), n°55.

Nord (revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas de Calais) : « Dossier Yourcenar », juin 1985, n°5.

Le Magazine Littéraire : Marguerite Yourcenar, décembre 1990, n°283.

▪ **Etudes critiques sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar**

BIBLIOGRAPHIE : Bonali Fiquet, Françoise, *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique (1922-1994)* / Avant-propos de Carminella Biondi, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1994.

Bonali Fiquet, Françoise, *Réception de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Essai de bibliographie chronologique : 1995-2006*, Clermont-Ferrand, Société internationale d'études yourcenariennes, 2007.

Andersson, Kajsa, *Le « don sombre » : le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1989.

Barbier, Catherine, *Etude sur Marguerite Yourcenar, « Les nouvelles orientales »*, Paris, Ellipses, 1998.

Beaussant, Philippe ; Benoit-Dusauso, Annick ; Fontaine, Guy et Devoldere, Luc, *Marguerite Yourcenar, une enfance en Flandre* / Avec les photographies de Louis Monier, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Bergeret-Boussuges, Madeleine, *Marguerite Yourcenar. Sagesse et mystique*, Grenoble, Editions des Cahiers de l'Alpe, Société des Ecrivains Dauphinois.

Bernier, Yvon, *Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar : Petite Plaisance*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.

Berthelot, Anne, « *L'Œuvre au Noir* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Nathan, 1993.

Blanchet-Douspis, Mireille, *L'Influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971.

Bonali Fiquet, Françoise, *Marguerite Yourcenar, fragments d'un album italien*, Parma, Battei, 1999.

Brignoli, Laura, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie : l'image dans les romans des années trente*, Ospedaletto, Editions Pacini, 1997.

- Burgelin, Claude, *Les Mal nommés : Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, 2012.
- Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises : Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar / Textes réunis par Henk Hillenaar*, Université de Groningue, 1983, n°8.
- Castellani, Jean-Pierre, *Goodbye Rabelais : Figures libres et Yourcenar, Almodóvar et Umbral*, Paris - Bucarest – Jérusalem, EST, 2006.
- Ciopraga, Magda, *Marguerite Yourcenar, de la morale à l'écriture : Objectivité et présence de l'auteur*, Iasi, Fides, 2000.
- Delafont, Anne, *A la source de la petite Yourcenar*, Paris, La Société des Ecrivains, 2003.
- Delvaux, André, *L'Œuvre au Noir d'après le roman de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Editions Labor, 1988.
- Deprez, Bérengère, *Marguerite Yourcenar and the USA: From Prophecy to Protest / With a previously unpublished interview of Marguerite Yourcenar by T.D. Allman*, Bruxelles – New-York, Peter Lang, 2009.
- Descamps, Pierre, *Marguerite Yourcenar des Flandres au vaste monde*, Steenvoorde, Houtland, 1999.
- Dezon-Jones, Elyane et Poignault, Rémy, « Mémoires d'Hadrien », *Marguerite Yourcenar : des repères pour situer l'auteur...*, Paris, Nathan, 1996.
- Les Diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy / Colloque international à Cerisy-la-Salle du 3 au 10 juin 2006 / Sous la direction de Bruno Blanckeman*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Diouf, Abdoulaye, *Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- Doré, Pascale, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.
- Dumais-Lvowski, Christian, *La Promesse du seuil : un voyage avec Marguerite Yourcenar / Avec les photographies de Saddri Derradji*, Arles, Actes Sud, 2002.
- L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Bogota les 5-7 septembre 2001 / Textes réunis par Rémy Poignault, Vicente Torres et Jean-Pierre Castellani*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.
- Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture : la réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar / Sous la direction de Francesca Counihan et Bérengère Deprez*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.
- Equinoxe (Revue Romande de Sciences Humaines) : Marguerite Yourcenar / Textes réunis par François Wasserfallen*, automne 1989, n°2.
- Études littéraires : Marguerite Yourcenar (numéro spécial) / Sous la direction d'Yvon Bernier et de Vincent Nadeau*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1 avril 1979, n°XII.
- Farrell, Frederick Jr. and Farrell, Edith R., *Marguerite Yourcenar in Counterpoint*, Lanham, University Press of America, 1983.
- Faverzani, Camillo, *L'Ariane retrouvée ou Le théâtre de Marguerite Yourcenar / Avec la préface de Daniel-Henri Pageaux*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes Saint-Denis, 2001.
- Faverzani, Camillo, *Visages d'Ausonie : sources italiennes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- Finas, Lucette, *Marguerite Yourcenar, lectrice et juge de son œuvre. Attentive à l'extrême : conférence du 17 janvier 2001 dans la BnF*, BnF, 2002.
- Fort, Pierre-Louis, *Ma mère, la morte : l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.
- Fox, Maria Stadter, *The Troubling Play of Gender: The Phaedra Dramas of Tsvetaeva, Yourcenar, and H. D.*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2001.
- Frederick, Patricia E., *Mythic Symbolism and Cultural Anthropology in Three Early Works of Marguerite Yourcenar: « Nouvelles orientales », « Le coup de grâce », « Comme l'eau qui coule »*, Lewiston - Queenston – Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995.
- Gaudin, Colette, *Marguerite Yourcenar. A la surface du temps*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- Goslar, Michèle, *Marguerite Yourcenar : regards sur la Belgique*, Bruxelles, Editions Racine, 2003.

- Goslar, Michèle, *Yourcenar : « qu'il eût été fade d'être heureux »*, Bruxelles, Racine, 1998.
- Gronhovd, Anne-Marie, *Du côté de la sexualité : Proust, Yourcenar, Tournier*, Montréal, XYZ, 2004.
- Guslevic, Caroline, *Etude sur Marguerite Yourcenar, « Alexis ou le Traité du vain combat »*, Paris, Ellipses, 2003.
- Halley, Achmy, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Harris, Nadia, *Marguerite Yourcenar : vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Saratoga, Anma Libri, 1994.
- Hebert, Julie, *L'Essai chez Marguerite Yourcenar : métamorphoses d'une forme ouverte*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Hörmann, Pauline A. H., *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996.
- Howard, Joan E., *From Violence to Vision. Sacrifice in the Works of Marguerite Yourcenar*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992.
- Hynynen, Andrea, *Pluralité et fluidité antinormatives : étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Åbo, Åbo akademis förlag, 2010.
- Images du Nord chez Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, 1995.
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine (Violette Leduc, F. d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar)*, Genève, Droz, 1993.
- Jacquemin, Georges, *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, 1985.
- Julien, Anne-Yvonne, *Marguerite Yourcenar ou La signature de l'arbre*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- Julien, Anne-Yvonne, « *L'Œuvre au Noir* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1993.
- Kaucisvili Melzi d'Eril, Francesca, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano : Schena, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001.
- Kerbrat, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- Kincaid, Martine J., *Yourcenar dramaturge : microcosme d'une œuvre*, New-York, Peter Lang, 2005.
- Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Mendoza les 4-7 août 1994 / Textes réunis par Rémy Poignault, avec la collaboration de Blanca Arancibia, Tours, SIEY, 1997.
- Ledesma Pedraz, Manuela, *Marguerite Yourcenar vida y obras en espiral*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
- Lelong, Armelle, *Le Parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de « Feux » à « Nouvelles orientales »*, Paris - Montréal – Torino, l'Harmattan, 2001.
- La Lettre et l'œuvre : correspondances de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international organisé à l'Université du Sud Toulon-Var les 9 et 10 décembre 2004 / Textes réunis par André-Alain Morello, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Levillain, Henriette, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1992.
- Marchand, Hélène, *Fiction, semblance et crédibilité. Incursion dans deux univers de Marguerite Yourcenar*, Québec, Les Editions Balzac, 1993.
- Marguerite Yourcenar*. Actes du Colloque International à Valencia en novembre 1984 / Sous la direction d'Elena Real, Valencia, Universidad de Valencia, 1984.
- Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*. Actes du colloque organisé par la Société d'Etude du roman français du XX^{ème} siècle les 10-11 mai 1994 à l'ENS / Textes rassemblés par A.Y. Julien, Lille, Roman 20-50, 1995.
- Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*. Actes du deuxième Colloque International à Valencia en octobre 1986 / Textes réunis par Elena Real, Valencia, Universidad de Valencia, 1988.
- Marguerite Yourcenar citoyenne du monde* : Actes du colloque international de Cluj les 8-12 mai 2003 / Textes réunis par Maria Voda Capusan, Maurice Delcroix et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2006.
- Marguerite Yourcenar de retour en Flandre : 15 décembre 1981* / Textes et documents réunis et présentés par Louis Sonnevile, Lille, Centre régional de documentation pédagogique, 1981.
- Marguerite Yourcenar, dix ans après*, Bruxelles, Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, 1997.

- Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire.* Actes du colloque de Tours en mai 1985 / Textes réunis par Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, 1990.
- Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction.* Actes du colloque international de Tours les 20-22 novembre 1997 / Textes réunis par Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, Tours, SIEY, 2000.
- Marguerite Yourcenar : écritures de l'autre /* Sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, Montréal, XYZ, 1997.
- Marguerite Yourcenar, écrivain du XIX^e siècle ?* Actes du colloque international à l'Université Aristote de Thessalonique les 2-4 novembre 2000 / Textes réunis par Georges Fréris et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.
- Marguerite Yourcenar entre littérature et science.* Actes du colloque international de Nicosie les 17-18 octobre 2003 / Textes réunis par May Chehab et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007.
- Marguerite Yourcenar, essayiste : parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique.* Actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne les 5-8 mai 1999 / Textes réunis par Carminella Biondi, Françoise Bonali Fiquet, Maria Cavazzuti et Elena Pessini, Tours, SIEY, 2000.
- Marguerite Yourcenar et l'Amérique,* Bruxelles, Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, 1998.
- Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar.* Actes du Colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988 / Edités par Jean-Pierre Castellani et Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1990.'
- Marguerite Yourcenar et l'enfance.* Actes du colloque international de Roubaix, organisé par le Conseil général du Nord en partenariat avec Les Lettres européennes et la Société internationale d'études yourcenariennes les 6-7 février 2003 / Textes réunis par Maryla Laurent et Rémy Poignault, avec la collaboration de Lydia Waleryszak, Tours, SIEY, 2003.
- Marguerite Yourcenar et l'univers poétique.* Actes du colloque international de Tokyo les 9-12 septembre 2004 / Textes réunis par Osamu Ayashi, Naoko Hiramatsu et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008.
- Marguerite Yourcenar et la Méditerranée.* Actes du colloque de Clermont-Ferrand en mai 1991 / Etudes rassemblées par Camillo Faverzani, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- Marguerite Yourcenar et les civilisations.* Actes du colloque international des 13-15 juillet 1993 / Edités par N.Dikranian, J.Ouzounova, M.Topliyska, Véliko Tirnovo, Presses Universitaires de Véliko Tirnovo, Université Sts Cyrille et Méthode, Bulgarie, 1994.
- Marguerite Yourcenar : la femme, les femmes, une écriture-femme ?* Actes du colloque international de Baeza les 19-23 novembre 2002 / Textes réunis par Manuela Ledesma Pedraz et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2005.
- Marguerite Yourcenar ou La culture du masculin /* Sous la direction de Marc-Jean Filaire, Nîmes, Lucie-éditions, 2011.
- Marguerite Yourcenar, « un certain lundi 8 juin 1903 » /* Sous la direction de Pierre-Louis Fort, Paris - Torino - Budapest, l'Harmattan, 2004.
- Medeiros, Ana Maria Sousa Aguiar de, *Les visages de l'autre : alibis, masques et identité dans « Alexis ou le Traité du vain combat », « Denier du rêve » et « Mémoires d'Hadrien »,* New-York - Washington - Paris, Peter Lang, 1996.
- Moreau, Marie-Christine, *« Nouvelles orientales » ou L'actualité du mythe,* Toulouse, Centre Régional de Documentation Pédagogique Midi-Pyrénées, 1995.
- Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar /* Sous la direction de Maurice Delcroix, numéro spécial du Bulletin de la SIEY, novembre 1989, n°5.
- Nathanaël pour compagnon. Dix études sur « Un homme obscur » de Marguerite Yourcenar /* Sous la direction de Maurice Delcroix, *Bulletin SIEY*, décembre 1993, n°12.
- Ness, Béatrice, *Mystification et créativité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : cinq lectures génériques,* Chapel Hill, North California University, Department of Romance Languages and Literature, 1994.
- Papadopoulos, Christiane, *L'Expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar,* Berne, Peter Lang, 1988.

- Park, Sun Ah, *La Fonction du lecteur dans « Le labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2003.
- Peyroux, Marthe, *Jacqueline de Romilly, Marguerite Yourcenar et la Grèce antique : une passion commune*, Paris, Eurédit, 2011.
- Peyroux, Marthe, *Marguerite Yourcenar : la difficulté héroïque de vivre*, Cazaubon – Paris, Eurédit, 2003.
- Peyroux, Marthe, *Marguerite Yourcenar : « mon très cher père »*, Paris, Eurédit, 2007.
- Peyroux, Marthe, *Marguerite Yourcenar : la passion d'aimer*, Paris, Eurédit, 2014.
- Peyroux, Marthe, *Marguerite Yourcenar : un regard sur le monde*, Paris, Eurédit, 2006.
- La Poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Cluj-Napoca les 6-8 octobre 2010 / Textes réunis par Lucia Manea, Rémy Poignault et Rodica Pop et présentés par Lucia Manea, Clermont-Ferrand, SIEY, 2013.
- Poignault, Rémy, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995.
- Pont, Carmen Ana, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1994.
- Prévoit, Anne-Marie, *Dire sans nommer : analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar / Avec la préface de Philippe Caron*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2003.
- Proust, Simone, *L'Autobiographie dans « Le labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar : l'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris – Montréal, l'Harmattan, 1997.
- La Réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand les 22-24 novembre 2007 / Textes réunis par Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2010.
- Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar / Textes réunis par Henk Hillenaar*, Groningue, Université de Leyde - Institut de langues romanes, 1983.
- Régnier-Roux, Daniel, *Je suis Marguerite Yourcenar / Avec la préface de Rémy Poignault*, Lyon, Jacques André Editeur, 2014.
- Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar*. Actes des journées d'études tenues à l'Hôtel de la Monnaie de Paris les 10-11 juin 1989 / Edités par Rémy Poignault, *Bulletin SIEY*, novembre 1990, n°7.
- Revue de l'Université de Bruxelles : Marguerite Yourcenar / Etudes réunies par Adolphe Nysebolc et Paul Aron*, 1988, n°3-4.
- Ricciulli, Paola, *Hadrien ou La vision du vide : lectures yourcenariennes*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque à Anvers du 15 au 18 mai 1990 / Edités par Simone et Maurice Delcroix, Tours, SIEY, 1995.
- Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle : L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar / Etudes réunies par Anne-Yvonne Julien*, mai 1990, n°9.
- Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Bruxelles tenu les 26-28 mars 1992 / Textes réunis par Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1993.
- Saint, Nigel, *Marguerite Yourcenar: Reading the Visual*, Oxford, Legenda, 2000.
- Sanz, Teófilo, *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*, Madrid, Júcar, 1994.
- Sarde, Michèle, *Vous, Marguerite Yourcenar. La Passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- Savigneau, Josyane, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1993.
- La Scène mythique*. Actes de la journée d'études consacrée au théâtre de Marguerite Yourcenar tenue à Vérone en avril 1990 / Edités par Rémy Poignault et Loredana Primozych, *Bulletin SIEY*, novembre 1991, n°9.
- Smadja, Robert, *Corps et roman : Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Spencer-Noel, Geneviève, *Zénon ou le Thème de l'alchimie dans « L'Œuvre au Noir » de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981.
- Sperti, Valeria, *Ecriture et mémoire : « Le labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar*, Napoli - Liguori, 1999.
- Starre, Evert van der, *Au ras du texte : douze études sur la littérature française de l'après-guerre*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2000.

- Subversive Subjects: Reading Marguerite Yourcenar* / Edited by Judith Holland Sarnecki and Ingeborg Majer O'Sickey, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Tétu, Marie, *Le Discours de la variante : approche sémiotique de la genèse d'« Anna, Soror » de Marguerite Yourcenar*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2001.
- L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque de Tenerife en novembre 1993 / Edités par Maria José Vasquez de Parga et Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1994.
- Viala, Fabienne, *Marguerite Yourcenar, Alejo Carpentier : écritures de l'histoire*, Bruxelles – New-York, Peter Lang, 2008.
- La Ville de Marguerite Yourcenar* / Textes édités par Bérengère Deprez, avec un avant-propos de Laura Brignoli et Francesca Melzi, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises, Editions Racine, 1999.
- Les Visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque organisé par l'Université de Morris (Minnesota) et la SIEY en juillet 1992 / Textes édités par C.F.Farrell Jr., E.R.Farrell, J.E.Howard et A.Maindrone, University of Minnesota Press, 1994.
- Les Voyages de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, 1996.

II. ARRIERE-PLAN DISCURSIF

A) CLIMAT INTELLECTUEL

- Acker, Paul, *Portraits de femmes*, Paris, les Bibliophiles fantaisistes - Dorbon aîné éditeur, 1912.
- Alain, *L'Autre*, Lyon, imprimerie Audin, 1965.
- Alain, *Les Aventures du cœur*, Paris, Editions Paul Hartmann, 1945.
- Alain, *Définitions*, Paris, Gallimard, 1953.
- Alain, *Éléments d'une doctrine radicale*, Paris, Gallimard, 1925.
- Alain, *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard, 1941.
- Alain, *Esquisses de l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.
- Alain, *Humanités* / Avec la préface d'André Dez, Paris, Editions du Méridien, 1946.
- Alain, *Les Idées et les âges*, Paris, Gallimard, 1927.
- Alain, *Portraits de famille*, Paris, Mercure de France, 1961.
- Alain, *Préliminaires à l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1932.
- Alain, *Propos de littérature*, Paris, Editions Paul Hartmann, 1933.
- Alain, *Propos sur le bonheur*, Nîmes, Editions J. Fabre, 1925.
- Alain, *Propos sur l'éducation*, Paris, Editions Félix Rieder, 1932.
- Alain, *Les Sentiments familiaux*, Paris, l'Artisan du livre, 1927.
- Alain, *Sentiments, passions et signes*, Paris, Editions M. Lesage, 1926.
- Avril de Sainte-Croix, Mme, *Le Féminisme* / Préface de Victor Margueritte, Paris, Editions V.Giard et E.Brière, 1907.
- Barbey d'Aureville, Jules, *Les Bas-Bleus*, Genève, Slatkine reprints, 1968.
- Beauvoir, Simone de, « Les femmes s'entêtent » dans *Les Temps Modernes*, 1974, n° 333-334.
- Béguin, Louis-Paul, *Yourcenar ou le Triomphe des femmes : pastiche*, Montréal, Janus, 1980.
- Bertaut, Jules, *La Jeune fille dans la littérature française*, Paris, Editions L. Michaud, 1910.
- Billy, André, *L'Epoque contemporaine : 1905-1930*, Paris, Tallandier, 1956.
- Bonaparte, Marie, *La Sexualité de la femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- Bonnefon, Jean de, *La Corbeille des roses ou les Dames de lettres : essais*, Paris, Editions de Bouville, 1909.
- Borély, Marthe, *La Décadence de l'amour*, Paris, la Renaissance du livre, 1925.
- Borély, Marthe, *La Femme et l'amour dans l'œuvre d'Anatole France*, Paris, Editions G. Crès, 1917.
- Borély, Marthe, *Le Génie féminin français*, Paris, Boccard, 1917.
- Broc, Hervé de, *Les Femmes auteurs : trois femmes poètes*, Paris, Plon - Nourrit, 1911.
- Carton, Henri, *Histoire des femmes écrivains de la France*, Paris, Editions A. Dupret, 1886.
- Charasson, Henriette, *Colette dans Lettres*, 1^{er} mars 1921.

- Charasson, Henriette, « La littérature féminine » dans Monfort, Eugène de, *Vingt-cinq Ans de Littérature Française (Tableau de la vie littéraire de 1895 à 1920)*, Paris, Librairie de France, 1925, tome 2.
- Choisy, Maryse, *La Guerre des sexes*, Paris, Editions Publications premières, 1970.
- Choisy, Maryse, *Un Mois chez les filles, reportage*, Paris, Editions Montaigne, Fernand Aubier éditeur, 1928.
- Choisy, Maryse, *Un Mois chez les hommes, reportage*, Paris, Editions de France, 1929.
- Cixous, Hélène, « Le rire de la méduse » dans *L'Arc* : « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », 1975, n°61.
- Decotignies, Jean, « L'Hystérique ou la femme « intéressante », Poétique de la crise » dans *Physiologie et mythologie du « féminin »* / Textes recueillis par Jean Decotignies, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989.
- Deherme, Georges, *Le Pouvoir social des femmes*, Paris, Perrin et C°, 1914.
- Desplantes, François et Pouthier, Paul, *Les femmes de lettres en France*, Rouen, Mégarde, 1890.
- Deutsch, Helene, *Confrontations with Myself: An Epilogue*, New-York, W. W. Norton, 1973.
- Deutsch, Helene, *Psychoanalysis of the Sexual Functions of Women* / Edited and with an introduction by Paul Roazen, London – New-York, Karnac Books, 1991.
- Deutsch, Helene, *La Psychologie des femmes : étude psychanalytique. I. Enfance et adolescence*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.
- Deutsch, Helene, *La Psychologie des femmes : étude psychanalytique. II. Maternité*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.
- Deutsch, Helene, *The Therapeutic Process, the Self and the Female Psychology: Collected psychoanalytic papers* / Edited with an introduction by Paul Roazen, New Brunswick, Transaction Publishers, 1992.
- Dolto, Françoise, *Articles et conférences 5. Le féminin* / Edition établie, annotée et présentée par Muriel Djéribi-Valentin et Elisabeth Kouki, Paris, Gallimard, 1998.
- Dolto, Françoise, *Libido féminine* / Edition établie par Eugène Simion, Paris, Carrère, 1987.
- Dolto, Françoise et Marette, Suzanne, *Mère et fille, une correspondance, 1913-1962* / Lettres choisies et présentées par Muriel Djéribi-Valentin, notes de Muriel Djéribi-Valentin et Colette Percheminier, Paris, Mercure de France, 2008.
- Dolto, Françoise, *Sexualité féminine*, Paris, Librairie générale française, 1985.
- Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 2005.
- Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1985.
- Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau* / Etrezien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Editions Stock, 2003.
- Le Féminisme et ses enjeux, vingt-sept femmes parlent*, Paris, FEN-Edilig, 1988.
- La Femme dans la nature, dans les moeurs, dans la légende, dans la société : tableau de son évolution physique & psychique*, Paris, Bong & Cie, 1910.
- Flat, Paul, *Nos femmes de lettres*, Paris, Perrin, 1909.
- Freud, Anna, *Le Moi et les mécanismes de défense*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- Freud, Sigmund, *Œuvres complètes : psychanalyse (20 volumes et index)* / Sous la direction d'André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche, Paris, Presses universitaires de France, 1989-2010.
- Freud, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes. I, 1890-1920*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- Futurisme. Manifestes, proclamations, documents* / Editeur scientifique Giovanni Lista, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- Gide, André, *Prétextes ; Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1947.
- Les Grandes Enquêtes des Nouvelles Littéraires* : « Littérature – masculine, féminine » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 29.07.1939-02.09.1939.
- Henriot, Emile, *D'Héloïse à Marie Bashkirtseff : portraits de femmes*, Paris, Plon, 1935.
- Horer, Suzanne et Socquet, Jeanne, *La Création étouffée*, Paris, P. Horay, 1973.
- Huguenin, Elisabeth, *La Femme seule*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1946.
- Jaloux, Edmond, *Essences*, Genève, Editions du Cheval Ailé, 1944.

- Janet, Pierre, *L'Amour et la haine : leçons au Collège de France : 1924-1925* / Préface de Serge Nicolas, Paris, Budapest, Torino, l'Harmattan, 2005 (édition originale 1932).
- Janet, Pierre, *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques*, Paris - Budapest - Torino, l'Harmattan, 2004 (édition originale 1893).
- Janet, Pierre, *De l'angoisse à l'extase : étude sur les croyances et les sentiments : en deux volumes* / Préface de Serge Nicolas, introduction de Charles Blondel, Paris, l'Harmattan, 2009 (édition initiale 1926 et 1928).
- Janet, Pierre, *L'Etat mental des hystériques*, Paris, l'Harmattan, 2007 (édition initiale 1911).
- Janet, Pierre, *La Pensée intérieure et ses troubles : compte-rendu intégral du cours professé par M. Pierre Janet au Collège de France en 1926-1927*, Paris, Editions A.Chahine, 1927.
- Janet, Pierre, *Psychologie expérimentale et comparée. Notions générales sur les stades de l'évolution psychologique et le rôle de la force et de la faiblesse dans le fonctionnement de l'esprit*. Compte rendu intégral du cours professé par M. Pierre Janet. Janvier-avril 1926. Fascicules 1, 2, 3, 4 et 5, Paris, Editions A.Chahine, 1926.
- Janet, Pierre, *Les Stigmates mentaux* / Introduction de Serge Nicolas, Paris, l'Harmattan, 2007 (édition originale 1893).
- Jung, Carl Gustav, *L'Ame et le soi : renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, 1990.
- Jung, Carl Gustav, *Aspects du drame contemporain* / Avec la préface de R. Cahen-Salabelle, Genève, Georg, 1948.
- Jung, Carl Gustav, *Essais de psychologie analytique* / Préface d'Emond Jaloux, Paris, Stock - Delamain et Boutelleau, 1931.
- Jung, Carl-Gustave, « La femme en Europe » dans Jung, Carl-Gustave, *Essais de psychologie analytique*, Paris, Stock, 1931.
- Jung, Carl Gustav, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Jung, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme : structure et fonctionnement de l'inconscient* / Avec la préface de Dr Roland Cahen, Paris, le Grand livre du mois, 1998.
- Jung, Carl Gustav et Kerényi, Karl, *Introduction à l'essence de la mythologie : l'enfant divin, la jeune fille divine*, Paris, Payot, 1980.
- Jung, Carl Gustav, *Le Moi et l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1938.
- Klein, Melanie, *Le Complexe d'Œdipe* / Avec la préface de Simone Korff-Sausse, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- Klein, Melanie, *Essais de psychanalyse : 1921-1945* / Introduction d'Ernest Jones, introduction à l'édition française par Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Payot, 1978.
- Lacan, Jacques, *L'Angoisse : séminaire X, 1962-1963* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2004.
- Lacan, Jacques, *Le Désir et son interprétation : séminaire VI, 1958-1959* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Editions « La Martinière », 2013.
- Lacan, Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques, *Encore : séminaire XX, 1972-1973* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1993.
- Lacan, Jacques, *Les Non-dupes errent : séminaire XXI, 1973-1974*, Paris, Association freudienne internationale, 2001.
- Lacan, Jacques, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : séminaire XI, 1964* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Points, 2014.
- Lacan, Jacques, *La Relation d'objet : séminaire IV, 1956-1957* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1994.
- Lacan, Jacques, *RSI : séminaire XXII, 1974-1975* / Sous la direction d'Henri Cesbron-Lavau, Paris, Association freudienne internationale, 2002.
- Lacan, Jacques, *Le Sinthome : séminaire XXIII, 1975-1976* / Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2005.
- Larnac, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.
- Leclerc, Annie, *Hommes et femmes*, Paris, Grasset - Fasquelle, 1985.

- Louÿs, Pierre, *Liberté pour l'amour et pour le mariage et autres écrits polémiques*, Bécherel, Editions « Les Perséides », 2013.
- Mairet A., Salager E., *La Folie hystérique*, Paris - Montréal, l'Harmattan, 1999 (édition originale 1910).
- Marion, Henri, *Etudes de psychologie féminine. L'Education des jeunes filles*, Paris, Armand Colin, 1902.
- Marion, Henri, *Psychologie de la femme : études de psychologie féminine*, Paris, Armand Colin, 1900.
- Massip, Renée et Massip, Roger, *Les Passants du siècle*, Paris, Grasset, 1981.
- Médelsheim, Gaston Cerfberr de et Ramin M.V., *Dictionnaire de la femme : encyclopédie-manuel des connaissances utiles à la femme*, Paris, Firmin-Didot, 1897.
- Mitchell, Weir, *Du traitement méthodique de la neurasthénie et de quelques formes d'hystérie*, Paris, Libraire-éditeur O. Berthier, 1883.
- Montherlant de, Henry, *Sur les femmes / Avec 3 dessins d'Henri Matisse*, Paris, Sagittaire, 1942.
- Moroy, Elie, *La Littérature définie par les femmes écrivains*, Genève, Editions de la Semaine de Genève, 1931.
- Ophir, Anne, *Régards féminins*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
- Pellissier, Georges, « Les Femmes écrivains en France » dans *La Revue*, 15 janvier 1906, n°2.
- Prévost, Marcel, *Lettres à Françoise / Avec illustrations de Lapierre*, Paris, Fayard, 1908.
- Prévost, Marcel, *Lettres à Françoise maman*, Paris, Fayard, 1912.
- Prévost, Marcel, *Moralités féminines et françaises / Pensées choisies et précédées d'une introduction par Ernest Gaubert*, Paris, Editions Sansot, 1912.
- Prévost, Marcel, *Nouvelles lettres à Françoise ou la jeune fille d'après-guerre*, Paris, Flammarion, 1928.
- La Quinzaine littéraire* : « L'écriture a-t-elle un sexe ? », août 1974, n°192.
- Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, Editions de France, 1928.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Portraits de femmes*, Chaintreaux, Editions France-Empire, 2012.
- Tissot, Ernest, *Nouvelles princesses de lettres : Julia-Alphonse Daudet, T. Combe, Mathilde Serao, Marcelle Tinayre, Zénaïde Fleuriot*, Paris, Fontemoing, 1911.
- Tissot, Ernest, *Princesses de Lettres*, Paris, Fontemoing & Cie, 1909.
- Uzanne, Octave, *Le Célibat et l'amour : traité de vie passionnelle et de dilection féminine / Avec la préface de Remy de Gourmont*, Paris, Mercure de France, 1912.
- Uzanne, Octave, *La Française du siècle : modes, mœurs, usages / Ouvrage illustré à l'aquarelle d'Albert Lynch et à l'eau-forte en couleurs par Eugène Gaujean*, Paris, Editions A. Quantin, 1886.
- Uzanne, Octave, *Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions : études pour servir à l'histoire des femmes, de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, Paris, Mercure de France, 1910.
- Valéry, Paul, « Destin intellectuel de la femme. Conférence à l'Union Nationale des femmes le 10 août 1928 » dans Valéry, Paul, *Remarques extérieures*, Paris, Editions des Cahiers libres, 1929.
- Weininger, Otto, *Sexe et caractère / Avant-propos de Roland Jaccard*, Lausanne, l'Age d'homme, 1975.
- Woolf, Virginia, *Elles / Présenté par Maxime Rovere*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1931 (traduction française : Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977).
- Yver, Colette, *Dans le jardin du féminisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1920.
- Yver, Colette, *L'Eglise et la femme*, Paris, Editions Spes, 1934.
- Yver, Colette, *Lettres à un jeune mari*, Paris, Calmann-Lévy, 1930.
- Yver, Colette, *Le Vote des femmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1931.

B) CONTEXTE LITTÉRAIRE

- Acremant, Germaine, *A l'ombre des célibataires*, Paris, Plon, 1932.
- Acremant, Germaine, *Ces dames aux chapeaux verts*, Paris, Plon, 1937.
- Acremant, Germaine, *Le Corsage vert pomme*, Paris, Plon, 1956.
- Acremant, Germaine, *Les Enchanteresses*, Paris, Plon, 1955.
- Acremant, Germaine, *Gai ! marions-nous !*, Paris, Plon, 1929.
- Acremant, Germaine, *Une Petite qui voit grand*, Paris, Plon, 1931.
- Acremant, Germaine, *Le Triomphe du printemps*, Paris, Plon, 1946.

Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 1988.

Audoux, Marguerite, *L'Atelier de Marie-Claire*, Paris, Charpentier, 1920.

Audoux, Marguerite, *De la ville au moulin*, Paris, Fasquelle, 1926.

Audoux, Marguerite, *La Fiancée*, Paris, Flammarion, 1932.

Audoux, Marguerite, *Marie-Claire*, Paris, Fasquelle, 1910.

Audry, Colette, *Derrière la baignoire*, Paris, Gallimard, 1962.

Audry, Colette, *On joue perdant*, Paris, Gallimard, 1946.

Audry, Colette, *Les Militants et leurs morales*, Paris, Flammarion, 1976.

Audry, Colette, *Françoise l'ascendante : récit*, Paris, Gallimard, 1986.

Beck, Béatrix, *La Décharge*, Paris, Grasset, 1988.

Beck, Béatrix, *L'Épouvante, l'émerveillement : roman*, Paris, Editions le Sagittaire, 1977.

Beck, Béatrix, *Grâce*, Paris, Editions M. Sell, 1990.

Beck, Béatrix, *Josée dite Nancy*, Paris, Grasset, 1988.

Beck, Béatrix, *Léon Morin, prêtre : roman*, Paris, Gallimard, 1952.

Beck, Béatrix, *La Prunelle des yeux : roman*, Paris, Grasset, 1986.

Beck, Béatrix, *Stella Corfou : roman*, Paris, Grasset, 1988.

Beck, Béatrix, *Un (e) : roman*, Paris, Grasset, 1989.

Beck, Béatrix, *Vulgaires vies : nouvelles*, Paris, Grasset, 1992.

Billy, André, *La Femme maquillée*, Paris, Flammarion, 1932.

Boylesve, René, *Le Dangereux jeune homme*, Paris, Calmann-Lévy, 1921.

Boylesve, René, *La Jeune Fille bien élevée*, Paris, Calmann-Lévy, 1987 (première édition 1909).

Boylesve, René, *La Leçon d'amour dans un parc*, Paris, Calmann-Lévy, 1921.

Boylesve, René, *Madeleine jeune femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.

Boylesve, René, *Mademoiselle Cloque*, Paris, Calmann-Lévy, 1927.

Boylesve, René, *Nymphes dansant avec des satyres*, Paris, Editions Dorbon Aîné, 1913.

Brieux, Eugène, *La Famille Lavolette : comédie en trois actes*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1926.

Brieux, Eugène, *La Femme seule : comédie en trois actes*, Paris, Stock, 1913.

Brieux, Eugène, *La Française : comédie en 3 actes*, Paris, Stock, 1907.

Brieux, Eugène, *La Petite amie : pièce en 3 actes*, Paris, Stock, 1909.

Brieux, Eugène, *Pierrette et Galaor (L'Enfant) : comédie en trois actes*, Paris, Stock, 1923.

Brieux, Eugène, *Les Remplaçantes : pièce en 3 actes*, Paris, Stock, 1901.

Brieux, Eugène, *Simone : pièce en 3 actes*, Paris, Stock, 1908.

Bru, Paul, *L'Insexuée*, Paris, Flammarion, 1904.

Bru, Paul, *Stérile*, Paris, Editions de France, 1924.

Charasson, Henriette, *Les Heures du foyer : poèmes*, Paris, Flammarion, 1926.

Charasson, Henriette, *Une Mère se souvient*, Paris, Editions S.E.G.E.P., 1953.

Charasson, Henriette, *Sur la plus haute branche* suivie de *Attente de la délivrance*, Paris, Flammarion, 1949.

Choisy, Maryse, *Dames seules / Avec les dessins de Marcel Vertès*, Lille, GKC, 1993.

Choisy-Clouzet, Maryse, *Contes pour ma fille et pour les autres / Illustrés par l'auteur*, Paris, Editions Alsatia, 1943.

Colette, *Le Blé en herbe*, Paris, Ditis, 1958.

Colette, *La Chatte*, Paris, Rombaldi, 1975.

Colette, *Chéri / Avec 22 bois originaux de G. Jeannot*, Paris, Fayard et Cie, 1925.

Colette, *Dialogues de bêtes / Avec la préface de Francis Jammes et les illustrations de Nicole Claveloux*, Paris, Gallimard, 1974.

Colette, *L'Entrave*, Abbeville : imprimerie F. Paillart, Paris : Bernard Grasset, éditeur, 1929.

Colette, *La Fin de Chéri*, Paris, Grasset, 1928.

Colette, *L'Ingénue libertine*, Paris, Albin Michel, 1954.

Colette, *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles*, Paris, Fayard, 1919.

Colette, *Le Pur et l'impur*, Paris, Librairie générale française, 1999.

Colette, *La Seconde*, Paris, Fayard - Hachette littératures, 2004.

Colette, *Sido*, Paris, Fayard - Hachette littératures, 2004.

Colette, *La Vagabonde*, Paris, Rombaldi, 1975.

Compain, Louise Marie, *L'Amour de Claire*, Paris, Calmann-Lévy, 1915.

Compain, Louise Marie, *La Robe déchirée*, Paris, Editions Eugène Figuière, 1929.

Compain, Louise Marie, *La Vie tragique de Geneviève*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.

Debry, Juliette, *La Femme seule*, Paris, Editions J. Ferenczi et Fils, 1937.

Delarue-Mardrus, Lucie, *L'Acharnée*, Paris, Flammarion, 1932.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Les Amours d'Oscar Wilde*, Paris, Flammarion, 1929.

Delarue-Mardrus, Lucie, *L'Ange et les pervers*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1930.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Deux amants*, Paris, Fasquelle, 1917.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Embellissez-vous !/ Avec les dessins de l'auteur*, Paris, Editions de France, 1926.

Delarue-Mardrus, Lucie, *La Girl*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1939.

Delarue-Mardrus, Lucie, *L'Inexpérimentée*, Paris, Fasquelle, 1912.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Marie, fille-mère*, Paris, Fasquelle, 1908.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Sainte Thérèse de Lisieux*, Paris, Fasquelle, 1926.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Toutoune et son amour*, Paris, Albin Michel, 1919.

Delarue-Mardrus, Lucie, *Verteil et ses amours*, Paris, Editions Self, 1945.

Duhamel, Geneviève, *La Dépossédée / Illustrations de Robert Saldo*, Paris, Editions, Spes, 1931.

Duhamel, Geneviève, *Les Inépousées*, Paris, Albin Michel, 1919.

Duhamel, Geneviève, *La Vie et la mort d'Eugénie de Guérin*, Saint-Amand (Cher) : imprimerie Bussière, Paris : librairie Bloud et Gay, 1925.

Fauconnier, Geneviève, *Claude / Avant-propos d'Henri Fauconnier*, Montrouge : Impimerie moderne, Paris : Librairie Stock - Delamain et Boutelleau, 1933.

Fauconnier, Geneviève, *Les Enfances du Christ*, Paris – Genève, Editions « La Palatine », 1956.

Fauconnier, Geneviève, *Evocations*, Paris, Stock, 1960.

Fauconnier, Geneviève, *La Joie parfaite I. Pastorale*, Paris, Delamain et Boutelleau, 1944.

Fauconnier, Geneviève, *Trois petits enfants bleus*, Paris, Stock, 1933.

Favre, Lucienne, *Mille et un jours, les aventures de la belle Doudjda*, Paris, Gallimard, 1941.

Favre, Lucienne, *La Noce*, Paris, Grasset, 1929.

Fèvre, Henry, *L'Intellectuelle mariée*, Paris, Albin Michel, 1925.

Frapié, Léon, *La Divinisée, roman d'une femme*, Paris, Flammarion, 1927.

Frapié, Léon, *L'Ecolière et autres contes*, Paris, Nelson - Calmann-Lévy, 1906.

Frapié, Léon, *Les Filles à marier, roman*, Paris, Flammarion, 1925.

Frapié, Léon, *L'Institutrice de province*, Paris, Fasquelle, 1897.

Frapié, Léon, *La Liseuse*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.

Frapié, Léon, *Le Métier d'homme*, Paris, Flammarion, 1929.

Frapié, Léon, *La Proscrite*, Paris, Calmann-Lévy, 1907.

Frapié, Léon, *La Virginité*, Paris, E. Flammarion, 1923.

Galzy, Jeanne, *Les Allongés*, Paris, Editions Rieder, 1923.

Galzy, Jeanne, *La Cage de fer : roman*, Paris, Gallimard, 1946.

Galzy, Jeanne, *Catherine de Médicis*, Paris, Gallimard, 1936.

Galzy, Jeanne, *Celle qui vient d'ailleurs : roman*, Paris, Gallimard, 1958.

Galzy, Jeanne, *Les Démons de la solitude*, Paris, Editions Rieder, 1931.

Galzy, Jeanne, *Diane de Ganges*, Lyon, Editions Gutenberg, 1945.

Galzy, Jeanne, *L'Ensevelie*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.

Galzy, Jeanne, *La Femme chez les garçons*, Paris, Payot, 1919.

Galzy, Jeanne, *La Femme étrangère*, Paris, Gallimard, 1950.

Galzy, Jeanne, *George Sand*, Paris, Editions René Julliard, 1950.

Galzy, Jeanne, *L'Initiatrice aux mains vides*, Paris, Editions Rieder, 1929.

Galzy, Jeanne, *J'écris pour dire que je fus : poèmes*, Uzès, Inclinaison, 2013.

Galzy, Jeanne, *Jeunes filles en serre chaude*, Paris, Gallimard, 1934.

Galzy, Jeanne, *Margot, reine sans royaume*, Paris, Gallimard, 1950.

Galzy, Jeanne, *Le Retour dans la vie*, Paris, Librairie « F. Rieder et Cie », 1926.

Galzy, Jeanne, *Sainte Thérèse d'Avila*, Troyes : Imprimerie des Presses modernes, Paris : Editions Rieder, 1927.

Gide, André, *Corydon*, Paris, Editions de « La Nouvelle Revue française », 1930.

Gide, André, *L'Ecole des femmes*, Paris, Gallimard - Editions de la « Nouvelle Revue française », 1929.

Gide, André, *Geneviève*, Paris, Gallimard, 1936.

Gide, André, *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, 1902.

Gide, André, *Oscar Wilde*, Paris, Mercure de France, 1989.

Gide, André, *Robert : supplément à « l'Ecole des femmes »*, Paris, Gallimard, 1929.

Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Editions de « La Nouvelle Revue française », 1929.

Gide, André, *Le Traité du Narcisse suivi de la Tentative amoureuse*, Lausanne, Mermod, 1946.

Gyp, *L'Amour aux champs*, Paris, la Renaissance du livre, 1917.

Gyp, *Les Amoureux*, Paris, Editions Félix Juven, 1908.

Gyp, *Autour du divorce*, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

Gyp, *Autour du mariage*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.

Gyp, *Ce que femme veut... ?*, Paris, Calmann-Lévy, 1899.

Gyp, *Elles et lui*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

Gyp, *Eux et elle*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

Gyp, *Les Femmes du colonel*, Paris, Flammarion, 1899.

Gyp, *Les Izolâtres : roman dialogué*, Paris, Editions Félix Juven, 1899.

Gyp, *Jacquette et Zouzou*, Paris, Flammarion, 1901.

Gyp, *Joies conjugales*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.

Gyp, *Joies d'amour*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

Gyp, *Mademoiselle Loulou : roman*, Paris, Flammarion, 1923.

Gyp, *Mariage civil*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

Gyp, *Le Mariage de Chiffon*, Paris, Calmann-Lévy, 1894.

Gyp, *Mariage de raison : roman*, Paris, Fayard, 1930.

Gyp, *Un Ménage dernier cri*, Paris, Flammarion, 1903.

Gyp, *Les Moins de vingt ans*, Paris, Calmann-Lévy, 1930.

Gyp, *Pas jalouse !*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

Gyp, *Une Passionnette*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.

Gyp, *Pauvres p'tites femmes !!!*, Paris, Calmann-Lévy, 1888.

Gyp, *Sans voiles !*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

Gyp, *Souvenirs d'une petite fille : en deux volumes*, Paris, Calmann-Lévy, 1927-1928.

Gyp, *Trop de chic !*, Paris, Calmann-Lévy, 1900.

Gyp, *La Vertu de la baronne*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

Hervieu, Louise, *Le Crime*, Paris, Denoël, 1937.

Hervieu, Louise, *Le Malade vous parle*, Paris, Denoël, 1943.

Hervieu, Louise, *La Rose de sang ou Le printemps de la jeune Hérédote : roman*, Genève, Editions P.Cailler, 1953.

Hervieu, Louise, *Sangs*, Paris, Denoël/Steele, 1936.

Louÿs, Pierre, *Aphrodite : mœurs antiques / Avec les illustrations de A. Calbet*, Paris, Borel, 1896.

Louÿs, Pierre, *Le Crépuscule des nymphes / Avec 10 lithographies de Bosshard*, Paris, Briant-Robert, 1926.

Louÿs, Pierre, *Dialogues ou Petite scènes amoureuses*, Lorient, Editions « Sous le manteau », 1943.

Louÿs, Pierre, *La Femme et le pantin*, Paris, Editions Georges Crès, 1912.

Louÿs, Pierre, *L'Ile aux dames : ébauche pour un roman érotique / Avec la préface de Christian Collinet*, Paris, le Grand livre du mois, 1988.

Louÿs, Pierre, *Lêda ou la Louange des bienheureuses ténèbres*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.

Louÿs, Pierre, *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation*, Paris, Editions Simon Kra, 1926.

Louÿs, Pierre, *Psyché / Suivi de « La Fin de Psyché » par Claude Farrère, avec illustrations de Carlègle*, Paris, Mornay, 1935.

Louÿs, Pierre, *Trois filles de leur mère*, Paris, Eurédit, 1975.

Louÿs, Pierre, *Une Volupté nouvelle*, Paris, Borel, 1899.

Marbo, Camille, *A l'enseigne du Griffon : histoire de deux jeunes filles modernes*, Paris, Albin Michel, 1927.

Marbo, Camille, *L'Amie de pension*, Paris, Editions Tallandier, 1956.

- Marbo, Camille, *Les Amoureux du Castillou*, Paris, Editions Tallandier, 1964.
- Marbo, Camille, *Les Cahiers de Francine : roman*, Paris, Albin Michel, 1924.
- Marbo, Camille, *Celle qui défiait l'amour*, Paris, Fayard, 1932.
- Marbo, Camille, *Christine Rodis : roman*, Paris, Stock, 1906.
- Marbo, Camille, *Clara Fontaine : roman*, Paris, Grasset, 1967.
- Marbo, Camille, *La Dame de Maison-Blanche*, Paris, Editions Jules Tallandier, 1959.
- Marbo, Camille, *La Dernière nuit : roman*, Paris, Grasset, 1961.
- Marbo, Camille, *Isabelle et le secret*, Paris, Editions Tallandier, 1955.
- Marbo, Camille, *Jeux de la science et de l'amour*, Paris, Editions Tallandier, 1953.
- Marbo, Camille, *Mademoiselle Anaïs*, Paris, Editions Tallandier, 1958.
- Marbo, Camille, *Mon amour, d'où viens-tu ?*, Paris, Editions Tallandier, 1966.
- Marbo, Camille, *La Protectrice : roman*, Paris, Grasset, 1963.
- Marbo, Camille, *Le Sel de ma vie*, Paris, Editions Tallandier, 1965.
- Marbo, Camille, *Tante Estelle*, Paris, Editions Tallandier, 1947.
- Marbo, Camille, *Violette et son coeur : roman*, Paris, Editions Tallandier, 1941.
- Margueritte, Paul et Victor, *Femmes nouvelles*, Paris, Flammarion, 1927.
- Margueritte, Victor, *La Femme en chemin 1. La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1972.
- Margueritte, Victor, *La Femme en chemin 2. Le Compagnon*, Paris, Flammarion, 1949.
- Margueritte, Victor, *La Femme en chemin 3. Le Couple*, Paris, Flammarion, 1924.
- Margueritte, Victor, *Jeunes filles*, Paris, Flammarion, 1925.
- Margueritte, Victor, *Prostituée*, Paris, Fasquelle, 1907.
- Massip, Renée, *Belle à jamais*, Paris, Gallimard, 1979.
- Massip, Renée, *Les Déesses*, Paris, Gallimard, 1977.
- Massip, Renée, *L'Entente du couple*, Paris, Centurion/Grasset, 1970.
- Massip, Renée, *La Femme et l'amitié*, Paris, Centurion/Grasset, 1974.
- Massip, Renée, *La Main paternelle*, Paris, Gallimard, 1961.
- Massip, Renée, *La Petite Anglaise : roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- Massip, Renée, *Les Torts réciproques*, Paris, Gallimard, 1969.
- Massip, Renée, *La Vie absente*, Paris, Gallimard, 1973.
- Montherlant, Henry de, *Les Célibataires*, Paris, Fayard, 1936.
- Montherlant, Henry de, *Celles qu'on prend dans ses bras : pièce en 3 actes présentée au Théâtre de la Madeleine 20 octobre 1950*, Paris, Gallimard, 1950.
- Montherlant, Henry de, *Les Jeunes filles*, Paris, Flammarion, 1947.
- Montherlant, Henry de, *Les Jeunes filles 2. Pitié pour les femmes*, Paris, Grasset, 1936.
- Montherlant, Henry de, *Les Jeunes filles 3. Le Démon du bien*, Paris, Gallimard, 1953.
- Montherlant, Henry de, *Les Jeunes filles 4. Les Lépreuses*, Paris, Grasset, 1939.
- Noailles, Anna de, *Le Cœur innombrable*, Paris, Calmann-Lévy, 1901.
- Noailles, Anna de, *Les Eblouissements*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.
- Noailles, Anna de, *Les Forces éternelles*, Paris, Fayard, 1920.
- Noailles, Anna de, *L'Honneur de souffrir*, Paris, Grasset, 1927.
- Noailles, Anna de, *Les Innocentes ou La sagesse des femmes*, Paris, Fayard, 1923.
- Noailles, Anna de, *La Nouvelle espérance : roman*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.
- Noailles, Anna de, *Le Visage émerveillé*, Paris, Calmann-Lévy, 1904.
- Noailles, Anna de, *Les Vivants et les morts*, Paris, Fayard, 1913.
- Pirmez, Irénée, *Deux femmes du XVII siècle. Etude historique*, Paris : Libraires-éditeurs Dentu & C, Namur : imprimeur-éditeur J.Godenne, 1887.
- Pirmez, Octave, *Heures de Philosophie*, Paris : Plon, Bruxelles : Librairie de G. Lebrocqy, 1881.
- Pirmez, Octave, *Jours de Solitude*, Liège, Edition du Centenaire, 1932.
- Pirmez, Octave, *Quelques Inédits d'Octave Pirmez / Textes et dessins publiés avec des introductions et des notes de Paul Champagne*, Bruxelles, Labor, 1958.
- Prévost, Marcel, *L'Automne d'une femme*, Paris, Editions A. Lemerre, 1893.
- Prévost, Marcel, *Clarisse et sa fille*, Paris, Editions de France, 1935.
- Prévost, Marcel, *Cousine Laura*, Paris, Flammarion, 1924.

- Prévost, Marcel, *Les Demi-vierges*, Paris, Editions A. Lemerre, 1894.
- Prévost, Marcel, *Féminités*, Paris, Editions A. Lemerre, 1910.
- Prévost, Marcel, *L'Heureux ménage*, Paris, Editions A. Lemerre, 1901.
- Prévost, Marcel, *Voici ton maître*, Paris, Editions de France, 1934.
- Rachilde, *L'Amazone rouge*, Paris, Editions A. Lemerre, 1931.
- Rachilde, *L'Animale*, Paris, Editions H. Simonis Empis, 1893.
- Rachilde, *La Femme Dieu*, Paris, Ferenczi, 1934.
- Rachilde, *La Fille inconnue*, Paris, Editions Baudinière, 1938.
- Rachilde, *L'Heure sexuelle : roman*, Paris, Editions Baudinière, 1933.
- Rachilde, *Les Hors nature, mœurs contemporaines*, Paris, Mercure de France, 1897.
- Rachilde, *La Marquise de Sade*, Paris, Editions E. Monnier, 1887.
- Rachilde, *Monsieur Vénus : roman* / Précédé d'une préface et d'une lettre autographe inédite de Maurice Barrès, Paris, Flammarion, 1926.
- Rachilde, *La Tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1899.
- Tinayre, Marcelle, *Un Drame de famille*, Paris, Calmann-Lévy, 1925.
- Tinayre, Marcelle, *L'Ennemie intime*, Paris, Flammarion, 1934.
- Tinayre, Marcelle, *La Femme et son secret*, Paris, Flammarion, 1933.
- Tinayre, Marcelle, *Hellé* / Avec illustrations de Jordic, Paris, Calmann-Lévy, 1909.
- Tinayre, Marcelle, *Madeleine au miroir. Journal d'une femme*, Paris, Calmann-Lévy, 1912.
- Tinayre, Marcelle, *Mariage*, Paris, Flammarion, 1937.
- Tinayre, Marcelle, *La Rebelle*, Paris, Calmann-Lévy, 1928.
- Tinayre, Marcelle, *La Vie amoureuse de François Barbazanges*, Paris, Calmann-Lévy, 1931.
- Tinayre, Marcelle, *La Vie amoureuse de Madame de Pompadour*, Paris, Flammarion, 1924.
- Triolet, Elsa, *Les Manigances. Journal d'une égoïste*, Paris, Gallimard, 1962.
- Triolet, Elsa, *Le rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, 1970.
- Vautel, Clément, *Madame ne veut pas d'enfant*, Paris, Albin Michel, 1924.
- Vilmorin, Louise de, *Les Belles amours*, Paris, Gallimard, 1954.
- Vilmorin, Louise de, *Démone et autres textes* / Edition établie par Patrick Mauriès, Paris, Editions « Le Promeneur », 2001.
- Vilmorin, Louise de, *Histoire d'aimer : roman*, Paris, Gallimard, 1955.
- Vilmorin, Louise de, *Intimités* / Edition établie par Patrick Mauriès, Paris, Editions «Le Promeneur», 2001.
- Vilmorin, Louise de, *Le Lit à colonnes : roman*, Paris, Gallimard, 1941.
- Vilmorin, Louise de, *Madame de suivi de Julietta*, Paris, le Livre de poche, 1964.
- Vilmorin, Louise de, *Le Retour d'Erica*, Paris, Marguerat, 1946.
- Vilmorin, Louise de, *Sainte-Unefois* / Edition établie et présentée par Martine Reid, avec la préface de Jean Cocteau, Paris, Gallimard, 2010.
- Willy, *Claudine à l'école*, Paris, P. Ollendorff, 1900.
- Willy et Colette Willy, *Claudine à Paris*, Paris, P. Ollendorff, 1901.
- Willy et Colette Willy, *Claudine en ménage*, Paris, Mercure de France, 1902.
- Willy et Colette Willy, *Claudine s'en va*, Paris, P. Ollendorff, 1903.
- Yver, Colette, *Les Cervelines*, Paris, F. Juven, 1908.
- Yver, Colette, *Les Dames du Palais*, Paris, Calmann-Lévy, 1910.
- Yver, Colette, *Madame sous-chef*, Paris, Plon, 1943.
- Yver, Colette, *Mademoiselle Devoir*, Rouen, Mégard, 1892.
- Yver, Colette, *Princesses de science*, Paris, Calmann-Lévy, 1940.

C) AUTOBIOGRAPHIES DES AUTEURS-FEMMES

- Adam, Juliette, *Le Roman de mon enfance et de ma jeunesse*, Paris, Editions A. Lemerre, 1902.
- Audry, Colette, *La Statue*, Paris, Gallimard, 1983.
- Bernard, Tristan, *Mémoires d'un jeune homme rangé*, Paris, Editions de la « Revue blanche », 1899.

- Cardinal, Marie, *Au pays de mes racines / Suivi de Au pays de Moussia* par Bénédicte Ronfard, Paris, Grasset, 1980.
- Cardinal, Marie, *Autrement dit / Postface d'Annie Leclerc*, Paris, Grasset, 1977.
- Cardinal, Marie, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1983.
- Carles, Emilie, *Mes rubans de Saint-Claude*, Paris, Encre, 1982.
- Carles, Emilie, *Une Soupe aux herbes sauvages / Propos recueillis par Robert Destanque*, Paris, J.-C. Simoën, 1978.
- Choisy, Maryse, *Mémoires*, Genève - Mont-Blanc - Paris, Payot, 1971.
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, Editions Gonthier, 1965.
- Dolto, Françoise, *Autoportrait d'une psychanalyste, 1934-1988 / Texte mis au point par Alain et Colette Manier*, Paris, Seuil, 1989.
- Dolto, Françoise, *Enfances / Avec photographies de Alécio de Andrade*, Paris, Seuil, 1988.
- Duperey, Anny, *Le Voile noir / Avec photographies de Lucien Legras*, Paris, Seuil, 1992.
- Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- Eaubonne, Françoise d', *L'Indicateur du réseau : contre-mémoires*, Paris, Encre, 1980.
- Eaubonne, Françoise d', *Mémoires précoces 1. Chienne de jeunesse*, Paris, Editions Julliard, 1965.
- Eaubonne, Françoise d', *Mémoires précoces 2. Les Monstres de l'été*, Paris, Editions Julliard, 1966.
- Ernaux, Annie, *Ecrire la vie (Les Armoires vides, La Honte, L'Évènement, La Femme gelée, La Place, Journal du dehors, Une Femme, Je ne suis pas sortie de ma nuit, Passion simple, Se perdre, L'Occupation, Les Années, des photos et des extraits du journal intime inédit)*, Paris, Gallimard, 2011.
- Gautier, Judith, *Le Collier des jours : souvenirs de ma vie / Préface de Denise Brahimy*, Saint-Cyr-sur-Loire, Editions C. Pirot, 1994.
- Groult, Benoîte et Flora, *Journal à quatre mains*, Paris, Gallimard, 1973.
- Groult, Flora, *Mémoires de moi*, Paris, Flammarion, 1975.
- Leclerc, Annie, *Origines*, Paris, Grasset, 1988.
- Leclerc, Annie, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974.
- Leduc, Violette, *La Bâtarde / Préface de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1964.
- Leduc, Violette, *La Chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973.
- Leduc, Violette, *La Folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lilar, Suzanne, *Une Enfance gantoise*, Paris, Grasset, 1976.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 1. Apprendre à vivre*, Paris, Grasset, 1963.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 2. Nos vingt ans*, Paris, Grasset, 1966.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 3. Les Combats et les jeux*, Paris, Grasset, 1969.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 4. Voici que vient l'été*, Paris, Grasset, 1973.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 5. La Fin et le commencement*, Paris, Grasset, 1976.
- Malraux, Clara, *Le Bruit de nos pas 6. Et pourtant j'étais libre*, Paris, Grasset, 1979.
- Manceaux, Michèle, *Grand reportage*, Paris, Seuil, 1980.
- Michelet, Athénaïs (Mme Jules Michelet), *Mémoires d'une enfant / Edition présentée et annotée par Pierre Enckell*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Noailles de, Anna, *Le Livre de ma vie*, Paris, Mercure de France, 1976.
- Rochefort, Christiane, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur / A partir d'entretiens avec Maurice Chavardès*, Paris, Stock, 1978.
- Sand, George, *Histoire de ma vie / Présentation et notes par Damien Zanone*, Paris, Flammarion, 2001.
- Signoret, Simone, *Le Lendemain, elle était souriante*, Paris, Club français du livre, 1979.
- Signoret, Simone, *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était / Avant-propos de Maurice Pons*, Paris, Seuil, 1976.
- Sorgue, Mireille, *L'Amant / Préface et notes d'Henry Bonnier*, Paris, Albin Michel, 1985.
- Stern, Daniel (comtesse d'Agoult), *Mémoires : 1833-1854 / Avec une introduction de Daniel Ollivier*, Paris, Calmann-Lévy, 1927.
- Stern, Daniel (Mme d'Agoult), *Mes souvenirs, 1806-1833*, Paris, Calmann-Lévy, 1880.
- Vigée Le Brun, Elisabeth, *Mémoires d'une portraitiste / Extraits choisis et présentés par Anne Sefrioui et Catherine Berthoud, préface de Jean Chalon*, Paris, Editions Scala, 1997.
- Vigée Le Brun, Elisabeth, *Souvenirs*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1881.

III. ETUDES SUR LES FEMMES CREATRICES

▪ Ouvrages collectifs

- Anxious Power: Reading, Writing, and Ambivalence in Narrative by Women* / Edited by Carol J. Singley and Susan Elizabeth Sweeney, Albany, State University of New-York Press, 1993.
- Autour de Louise Colet : femmes de lettres au XIX^e siècle* / Sous la direction de Roger Bellet, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1982.
- Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* / Edited by Margaret Higonnet, New Haven, Yale University Press, 1987.
- Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World* / Edited by Erika Fülöp and Adrienne Angelo, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011.
- Clio. Histoire : Femmes et Sociétés* / Dirigé par Florence Rochefort et Mathilde Dubesset, 2001, n°13 (« Intellectuelles »).
- Création au féminin 1. Littérature* / Textes réunis et présentés par Marianne Camus, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2006.
- Création au féminin 3. Filiations* / Textes réunis et présentés par Marianne Camus, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007.
- Création au féminin 4. Les humeurs de l'humour* / Textes réunis et présentés par Marianne Camus, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2010.
- Création au féminin 5. Les passeuses* / Textes réunis et présentés par Marianne Camus et Valérie Dupont, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2012.
- Daughters of Restlessness: Women's Literature at the End of the Millenium* / Edited by Sabine Coelsch-Foisner, Hanna Wallinger and Gerhild Reisner, Heidelberg, Winter, 1998.
- Le Débat*, novembre - décembre 1995, n°87 (« Femmes : une singularité française ? »).
- Displacements: Women, Tradition, Literatures in French* / Edited by Joan DeJean and Nancy K. Miller, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.
- Doubled Plots: Romance and History* / Edited by Susan Strehle and Mary Paniccia Carden, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.
- El eco de las voces sinfónicas : escritura y feminismo* / Editores María Asunción García Larrañaga e José Ortiz Domingo, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2008.
- Ecriture féminine : réception, discours et représentations*. Actes du colloque international organisé les 18-19 novembre 2006 au CRASC, Oran / Sous la direction de Mohamed Daoud, Faouzia Bendjelid et Christine Detrez, Oran, Centre national de recherche en anthropologie sociale et culturelle, 2010.
- Ecritures de femmes et autobiographie* / Sous la direction de Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2001.
- Eighteenth-Century Women and the Arts* / Edited by Frederick M. Keener and Susan E. Lorsch, New-York, Greenwood Press, 1988.
- L'Enigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises* / Sous la direction de John C. Stout, Amsterdam, Rodopi, 2010.
- L'Epistolaire au féminin : correspondances de femmes, XVIII^e-XX^e siècle*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle les 1^{er}-5 octobre 2003 / Publiés sous la direction de Brigitte Diaz et Jürgen Siess, Caen, Centre de recherche « Textes-histoire-langage », Université de Caen - Basse-Normandie, 2006.
- L'Epistolaire, un genre féminin ?* / Etudes réunies et présentées par Christine Planté, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Essays and Scripts on How Mothers are Portrayed in the Theatre: A Neglected Frontier of Feminist Scholarship* / Edited by Beth Osnes and Anna Andes, with a foreword by Kathryn Moller, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2010.
- The Female Face of Shame* / Edited by Erica L. Johnson and Patricia Moran, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
- The Female Gothic: New Directions* / Edited by Diana Wallace and Andrew Smith, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2009.

- Féminités et masculinités dans le texte narratif avant 1800 : la question du « gender »*. Actes du XIV^e colloque de la SATOR / Edités par Suzan Van Dijk et Madeleine Van Strien-Chardonneau, Louvain - Paris – Sterling, Peeters, 2002.
- Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire* / Sous la direction de Martine Reid, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Les Femmes de lettres : écriture féminine ou spécificité générique ?* Actes du colloque tenu à l'université de Montréal le 15 avril 1994 / Etudes réunies et présentées par Benoît Melançon et Pierre Popovic, Montréal, CULSEC - Université de Montréal, 1994.
- Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes* / Sous la direction de Geneviève Sellier, Odile Krakovitch et Eliane Viennot, Paris - Montréal - Budapest, l'Harmattan, 2001.
- Femmes de théâtre : pour une scène sans frontières*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1995.
- Des Femmes écrivent la guerre* / Sous la direction de Frédérique Chevillot et Anna Norris, Paris, Les Editions Complicités, 2007.
- Femmes en littérature : paroles et témoignages, entretien avec des éditrices, entretien avec la sociologue Anne Guillou, anthologie de 37 femmes en littérature* / Présentation et direction de Marie-Josée Christien, Carhaix, Centre culturel breton Egin, 2009.
- Femmes et action : Danièle Casanova, Djamila Boupacha, Angela Davis* / Textes réunis par Lydie Arickx, Romorantin, Martinsart, 1981.
- Les Femmes et l'Écriture : l'amour profane et l'amour sacré* / Textes réunis par Claude Cazalé Bérard, Saint-Cloud, Centre de recherches italiennes, 2005.
- Femmes et écriture de la transgression* / Sous la direction de Hafid Gafaïti et Armelle Crouzières-Igenthron, Paris - Budapest – Kinshasa, l'Harmattan, 2006.
- Femmes et histoire*. Actes du colloque organisé par Georges Duby, Michelle Perrot et les directrices de « L'histoire des femmes en Occident » à la Sorbonne les 13-14 novembre 1992, Paris, Plon, 1993.
- Femmes et littérature*. Actes du colloque des Universités de Birmingham et de Besançon tenu en janvier 1998 / Etudes réunies par Philippe Baron, Dennis Wood et Wendy Perkins, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2003.
- Femmes et littérature : George Sand, Colette, Marguerite Yourcenar* / Textes réunis par Georges Lambert, Romorantin, Martinsart, 1980.
- Femmes et livres* / Sous la direction de Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau, Paris, l'Harmattan, 2007.
- Femme et nature*. Actes du colloque organisé par l'Equipe de recherche « Créativité et imaginaire des femmes » / Textes présentés par Élisabeth Béranger, Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997.
- Femme et nature 2*. / Sous la direction de Ginette Castro et Marie-Lise Paoli, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2000.
- Des Femmes : images et écritures* / Sous la direction d'Andrée Mansau, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
- Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien régime* / Sous la direction de Claude La Charité et Roxanne Roy, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012.
- Les Femmes sujets d'histoire : à la mémoire de Marie-France Brive* / Sous la direction d'Irène Corradin et Jacqueline Martin, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Féminin et masculin », 1999.
- French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing, 1881-1990* / Edited by Alex Hughes and Kate Ince, Oxford, Berg, 1996.
- French Women Authors: The Significance of the Spiritual (1400-2000)* / Edited by Kelsey L. Haskett and Holly Faith Nelson, Newark, University of Delaware Press, 2013.
- Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism* / Edited by Marleen S. Barr, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000.
- Le Genre et la loi I*. Actes du colloque international organisé par l'Equipe « Créativité et imaginaire des femmes » en janvier 1992 / Textes présentés par Élisabeth Béranger et Ginette Castro, Talence, Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1993.

- Le Genre et la loi II : Au-delà du genre*. Actes du colloque organisé par l'Equipe « Créativité et imaginaire des femmes » / Textes présentés par Elisabeth Bérenger et Ginette Castro, Talence, Editions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1994.
- Genre-Sexe-Roman : de Scudéry à Cixous* / Sous la direction de Brigitte Heymann et Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt – New-York – Paris, Peter Lang, 1995.
- Histoire des femmes en Occident : en cinq volumes* / Sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991-1992.
- A History of Women's Writing in France* / Edited by Sonya Stephens, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Images de femmes* / Sous la direction de Georges Duby, Paris, Plon, 1992.
- Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours* / Sous la direction de Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, Paris, Armand Colin, 1986.
- Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuelles* / Sous la direction de Nicole Racine et Michel Trebitsch, Edition de CNRS, 2004.
- International Women's Writing: New Landscapes of Identity* / Edited by Anne E. Brown and Marjanne E. Goozè, Westport – London, Greenwood Press, 1995.
- Jeu de masques : les femmes et le travestissement textuel, 1500-1940* / Etudes réunies et présentées par Jean-Philippe Beaulieu et Andrea Oberhuber, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.
- Lectrices : la littérature au miroir des femmes* / Textes rassemblés par Marianne Camus et Françoise Rétif, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2004.
- Lectures de Duras : « Le Ravissement de Lol V. Stein », « Le Vice-consul », « India song »* / Sous la direction de Bruno Blanckeman, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Lectures de femmes : entre lecture et écriture* / Sous la direction de Marianne Camus et Françoise Rétif, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2002.
- Life Lines: Theorizing Women's Autobiography* / Edited by Bella Brodzki and Celeste Schenck, Ithaca, New-York – London, Cornell University Press, 1988.
- Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma* / Sous la direction de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.
- Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine XVIII-XX^e siècle* / Textes réunis et publiés par Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber, avec la postface de Michelle Perrot, Paris, Montalba, 1984.
- Mémoires de femmes, 1974-2004* / Présenté par Antoinette Fouque, Paris, Des femmes, 2005.
- Mère et fille : correspondances de Mme de Sévigné, George Sand, Sido et Colette* / Anthologie, dossier et notes réalisées par Frédéric Maget, Paris, Gallimard, 2007.
- Mil neuf cent : Revue d'histoire intellectuelle (Cahiers Georges Sorel)*, 1998, n°16 (« Figures d'intellectuelles »).
- Mnémosynes : la réinvention des mythes chez les femmes écrivains* / Sous la direction de Dominique Kunz Westerhoff, Chêne-Bourg, Georg, 2008.
- Mosaicos y taraceas: deconstrucción feminista de los discursos del género* / Editores Mercedes Bengoechea e Marisol Morales, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2000.
- Mulheres de palavra* / Editores Eliana Yunes e Maria Clara Lucchetti Bingemer, São Paulo, Loyola, 2003.
- Myth and Violence in the Contemporary Female Text: New Cassandras* / Edited by Sanja Bahun-Radunović and V.G. Julie Rajan, Burlington, Ashgate, 2011.
- Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* / Sous la direction de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, Amsterdam - New-York, Rodopi, 2002.
- Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*. Actes du colloque à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III en 2003 / Sous la direction de Guyonne Leduc, avec la préface de Michelle Perrot, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2004.
- Paroles de femmes, histoires de femmes*. Actes du colloque à l'Université de Nantes en janvier 2000, organisé par le Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité / Edition coordonnée par Françoise Le Jeune, Nantes, Université de Nantes, UFR de langues - CRINI, 2003.

- The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature* / Edited by Joan DeJean and Nancy K. Miller, New Haven, Yale University Press, 1988.
- Readers, Writers, Salonnières: Female Networks in Europe, 1700-1900* / Edited by Hilary Brown and Gillian Dow, New-York, Peter Lang, 2011.
- Réécriture des mythes : l'utopie au féminin* / Sous la direction de Joëlle Cauville et Metka Zupančič, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997.
- Representing Lives: Women and Autobiography* / Edited by Alison Donnell and Pauline Polkey, London : Macmillan Press, New-York : St. Martin's Press, 2000.
- Romantisme*, 1976, n°13-14 (« Mythes et représentations de la femme »).
- Scenes of the Apple: Food and the Female Body in Nineteenth- and Twentieth-Century Women's Writing* / Edited by Tamar Heller and Patricia Moran, Albany, State University of New-York Press, 2003.
- Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing and Politics in post-68 France* / Edited by Alice A.Jardine and Anne M. Menke, New-York, Columbia University Press, 1991.
- Un Siècle d'antiféminisme* / Sous la direction de Christine Bard, avec la préface de Michelle Perrot, Paris, Fayard, 1999.
- Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)* / Editor Rosa Rius Gatell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2006.
- Terra incognita : femmes, savoirs, créations* / Sous la direction de Michèle Ramond, Paris, Indigo, 2006.
- Things of the Spirit: Women Writers Constructing Spirituality* / Edited by Kristina K. Groover, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004.
- La Tradition des romans de femmes : XVIII^e-XIX^e siècles* / Textes réunis et présentés par Catherine Mariette-Clot et Damien Zanone, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Actes du colloque à Clermont-Ferrand les 12-13 janvier 2006 organisé par le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines / Textes rassemblés par Annette Keilhauer, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2007.
- Violence, Silence, and Anger: Women's Writing as Transgression* / Edited by Deirdre Lashgari, Charlottesville – London, University Press of Virginia, 1995.
- Voi(es)x de l'autre : poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles* / Etudes réunies et présentées par Patricia Goditkatchouk, anthologie de textes réunis par Caroline Andriot-Saillant, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Who's Who in Contemporary Women's Writing* / Edited by Jane Eldridge Miller, London – New-York, Routledge, 2002.
- Women in Europe between the Wars: Politics, Culture and Society* / Edited by Angela Kershaw, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Women in an Intellectual Context* / Edited by Margret Eifler, Houston, William Marsh Rice University, 1978.
- Women of Other Worlds: Excursions Through Science Fiction and Feminism* / Edited by Helen Merrick and Tess Williams, Nedlands, University of Western Australia Press, 1999.
- Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s* / Edited by Gill Rye and Michael Worton, Manchester – New-York, Manchester University Press, 2002.
- Women Writers in Pre-Revolutionary France: Strategies of Emancipation* / Edited by Colette H. Winn and Donna Kuizenga, New-York – London, Garland Publishing, 1997.
- The Writer on Her Work* / Edited by and with an introduction by Janet Sternburg, New-York, W.W.Morton, 1980 and 1991 (for the first and the second tome).
- Writers and Heroines: Essays on Women in French Literature* / Edited by Shirley Jones Day, Bern – New-York – Paris, Peter Lang, 1999.
- Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture* / Edited by Suzanne W. Jones, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

▪ **Monographies**

- Adler, Laure et Bollmann, Stefan, *Les Femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007.

- Allrath, Gaby, *(En)gendering Unreliable Narration: A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels*, Trier, 2005.
- Anderlini-D'Onofrio, Serena, *The "Weak" Subject: On Modernity, Eros, and Women's Playwriting*, Madison – Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, London : Associated University Press, 1998.
- Angelo, Adrienne, *The Fourth Generation of French Feminist Writers, 1985-2010: From Fictionalized Text to Fictionalized Author / With a foreword by Pamela Paine*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2009.
- Aubaude, Camille, *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993.
- Badinter, Elisabeth, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel, XVII-XX siècle*, Paris, Flammarion, 1980.
- Badinter, Elisabeth, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.
- Badinter, Elisabeth, *Emilie, Emilie : l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1983.
- Badinter, Elisabeth, *L'Un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- Badinter, Elisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- Baisnée, Valérie, *Gendered Resistance: The Autobiographies of Simone de Beauvoir, Maya Angelou, Janet Frame and Marguerite Duras*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1997.
- Bard, Christine, *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.
- Barfoot, Nicola, *Frauenkrimi - Polar féminin: Generic Expectations and the Reception of Recent French and German Crime Novels by Women*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.
- Barnet, Marie-Claire, *La Femme cent sexes ou les genres communicants : Deharme, Mansour, Prassinou*, Berlin - Frankfurt am Main – New-York, Peter Lang, 1998.
- Bartkowski, Frances, *Feminist Utopias*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1989.
- Beach, Cecilia, *Staging Politics and Gender: French women's drama, 1880-1923*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- Béarn, Pierre, *L'Erotisme dans la poésie féminine de langue française : des origines à nos jours*, Paris, Editions « Le Terrain vague », 1993.
- Becker, Lucille Frackman, *Twentieth-Century French Women Novelists*, Boston, Twayne, 1989.
- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986.
- Bertrand-Jennings, Chantal, *Un autre mal du siècle : le romantisme des romancières, 1800-1846*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005.
- Blanc, Liliane, *Elle sera poète, elle aussi! : Les femmes et la création artistique*, Montréal, le Jour, 1991.
- Bostic, Heidi, *The Fiction of Enlightenment: Women of Reason in the French Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- Brunel, Pierre, *Voix autres, voix hautes : romans de femmes au XX^e siècle : essais*, Paris, Klincksieck, 2002.
- Cazenobe, Colette, *Au malheur des dames : le roman féminin au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Chang, Leah Lailis, *Into Print: The Production of Female Authorship in Early Modern France*, Newark, University of Delaware Press, 2009.
- Citati, Pietro, *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, 2001.
- Clément, Catherine et Kristeva, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998.
- Cohen, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Collin, Françoise, *Je partirais d'un mot : le champ symbolique*, Villenave-d'Ornon, Fus-Art, 1999.
- Colville, Georgiana Mary Morton, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Editions J.-M. Place, 1999.
- Constans, Ellen, *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.
- Coüasnon, Marguerite de, *Ecrire de soi : Mme de Genlis et Isabelle de Charrière au miroir de la fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Cremonese, Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*, Fasano : Schena, Paris : Editions Didier érudition, 1997.
- Dalton, Susan, *Engendering the Republic of Letters: Reconnecting Public and Private Spheres in Eighteenth-Century Europe*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2003.
- Damlé, Amaleena, *The Becoming of the Body: Contemporary Women's Writing in French*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

- Danahy, Michael, *The Feminization of the Novel*, Gainesville, University of Florida Press, 1991.
- Delany, Sheila, *Writing Woman: Women Writers and Women in Literature, Medieval to Modern*, New-York, Schocken books, 1983.
- Delcourt, Thierry, *Artiste féminin singulier*, Lausanne, l'Age d'homme, 2009.
- De Piaggi, Giorgio, *La Conquête de l'écriture ou une saison d'écriture narrative au féminin : les années 70*, Fasano : Schena, Paris : Editions Nizet, 1993.
- Desanti, Dominique, *La Femme au temps des Années folles*, Paris, Stock, 1984.
- Destais, Alexandra, *Eros au féminin : d' « Histoire d'O » à « Cinquante nuances de Grey »*, Paris, Klincksieck, 2013.
- Devaux, Frédérique, *Les Femmes lettristes et la création*, Paris, EDA, 1990.
- Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.
- Dixon-Fyle, Joyce, *Female Writers' Struggle for Rights and Education for Women in France: 1848-1871*, New-York, Peter Lang, 2006.
- Douthwaite, Julia V., *Exotic Women: Literary Heroines and Cultural Strategies in Ancien Régime France*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1992.
- Dow, Suzanne, *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing: Leduc, Duras, Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford – New-York, Peter Lang, 2009.
- Duchen, Claire, *Feminism in France, from May 68 to Mitterand*, London, Routledge, 1986.
- Dudovitz, Resa L., *The Myth of Superwoman: Women's Bestsellers in France and the United States*, London – New-York, Routledge, 1990.
- Dufour-Maître, Myriam, *Les Précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Duran, Jane, *Women, Philosophy and Literature*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Eagleton, Mary, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave, 2005.
- Elshtain, Jean Bethke, *Public Man, Private Woman. Women in Social and Political Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Enjolras, Laurence, *Femmes écrites : bilan de deux décennies*, Saratoga, ANMA Libri, 1990.
- Epron, Nathalie, *Création, où sont les femmes ?*, Montbonnot-Saint-Martin, Terres d'éclat, 2004.
- Evans, Martha Noel, *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- Eymard, Julien, *Ophélie ou Le narcissisme au féminin : étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Lettres modernes, 1977.
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Ferguson, Margaret W., *Dido's Daughters: Literacy, Gender and Empire in Early Modern England and France*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Ferlin, Patricia, *Femmes d'encrier*, Etrépilly, Editions Christian de Bartillat, 1995.
- Finch, Alison, *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Fraisse, Geneviève, *La Raison des femmes*, Paris, Plon, 1992.
- Gambrell, Alice, *Women Intellectuals, Modernism, and Difference. Transatlantic Culture, 1919-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Garcia, Irma, *Promenade femmière : recherches sur l'écriture féminine*, Paris, Des femmes, 1981.
- Gargam, Adeline, *Les Femmes savantes, lettrées et cultivées dans la littérature française des Lumières ou la conquête d'une légitimité (1690-1804)*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, New Haven - London, Yale University Press, 1988.
- Goldberg, Nancy Sloan, *"Woman, your hour is sounding": Continuity and Change in French Women's Great War Fiction, 1914-1919*, New-York, St. Martin's Press, 1999.
- Goodman, Dena, *Becoming a Woman in the Age of Letters*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.
- Greene, Logan Dale, *Discourse of Hysteria: The Topoi of Humility, Physicality, and Authority in Women's Rhetoric / With a foreword by Teena A. M. Carnegie*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2009.
- Guérin, Marie et Paulvé, Dominique, *C'était la vie en rose*, Paris, Editions Hors Collection, 2007.

- Guilpain, Geneviève, *Les Célibataires, des femmes singulières : le célibat féminin en France, XVII^e-XXI^e siècle*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- Hawthorne, Melanie, *Finding the Woman Who Didn't Exist: The Curious Life of Gisèle d'Estoc*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 2013.
- Heinich, Nathalie, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Heinich, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Nîmes, J. Chambon, 1998.
- Heinich, Nathalie, *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Heller, Deborah, *Literary Sisterhoods: Imagining Women Artists*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2005.
- Hermine, Micheline, *Destins de femmes, désir d'absolu : essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux / Avec la préface de Michelle Perrot*, Paris, Beauchesne, 1997.
- Heyden-Rynsch, Verena von der, *Ecrire la vie : trois siècles de journaux intimes féminins*, Paris, Gallimard, 1998.
- Ingram, Susan, *Zarathustra's Sisters: Women's Autobiography and the Shaping of Cultural History*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- Irigaray, Luce, *Spéculum, de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
- Izquierdo, Patricia, *Devenir poétesse à la Belle époque, 1900-1914 : étude littéraire, historique et sociologique*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Jansen, Sharon L., *Reading Women's Worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing: A Guide to Six Centuries of Women Writers Imagining Rooms of Their Own*, New-York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Jordan, Shirley Ann, *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford, Peter Lang, 2004.
- Jouanny, Sylvie, *L'Actrice et ses doubles : figures et représentation de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.
- Kavaler-Adler, Susan, *The Compulsion to Create: A Psychoanalytic Study of Women Artists / With a foreword by Joyce McDougall*, New-York – London, Routledge, 1993.
- Kershaw, Angela, *Forgotten Engagements: Women, Literature and the Left in 1930s France*, Amsterdam - New-York, Rodopi, 2007.
- King, Adele, *French Women Novelists: Defining a Female Style*, Basingstoke, Macmillan, 1989.
- Klejman, Laurence et Rochefort, Florence, *L'Égalité en marche : le féminisme sous la Troisième République / Avec la préface de Michelle Perrot*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques - Des femmes, 1989.
- Komar, Kathleen L., *Reclaiming Klytemnestra: Revenge or Reconciliation*, Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2003.
- Kristeva, Julia, *Le Génie féminine (tome 1 : Hannah Arendt ; tome 2 : Melanie Klein ; tome 3 : Colette)*, Paris, Fayard, 1999-2002.
- Kristeva, Julia, *Seule, une femme / Avec la préface de Marie-Christine Navarro*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 2007.
- Kruks, Sonia, *Situation and Human Existence: Freedom, Subjectivity and Society*, London, Unwin Hyman, 1990.
- Kulessa, Rotraud von, *Entre la reconnaissance et l'exclusion : la position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie à l'époque 1900*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Labovitz, Esther Kleinbord, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, New-York - Berne - Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.
- Ladimer, Bethany, *Colette, Beauvoir, and Duras: Age and Women Writers*, Gainesville, University Press of Florida, 1999.
- Lamar, Celita, *Our Voices, Ourselves: Women Writing for the French Theatre*, New-York, Peter Lang, 1991.
- Lamy, Suzanne, *D'elles*, Montréal, L'Hexagone, 1979.
- Lamy, Suzanne, *Quand je lis, je m'invente : essai*, Montréal, L'Hexagone, 1984.

- Lanser, Susan Sniader, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, New-York – London, Cornell University Press, 1992.
- LeBlanc, Julie, *Genèses de soi : l'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines / Avec la postface de Roland Le Huenen*, Montréal, Remue-ménage, 2008.
- Le Guen, Annick, *De mères en filles : imagos de la féminité*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Lequenne, Michel, *Grandes dames des lettres 1. De Sappho à Ann Radcliffe*, Paris, Editions Syllepse, 2011.
- Lévy, Marie-Françoise, *De mères en filles : l'éducation des Françaises : 1850-1880*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- Liddelw, Eden, *After Electra: Rage, Grief and Hope in Twentieth-Century Fiction*, Melbourne, Australian Scholarly, 2002.
- Lionnet, Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, New-York – London, Cornell University Press, 1989.
- Louichon, Brigitte, *Romancières sentimentales : 1789-1825*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009.
- Mainil, Jean, *Don Quichotte en jupons ou Des effets surprenants de la lecture : essai d'interprétation de la lectrice romanesque au dix-huitième siècle*, Paris, Editions Kimé, 2007.
- Makowiecka, Maria Hanna, *The Theme of "Departure" in Women's Travel Narratives, 1600-1900: Taking Leave from Oneself / With a foreword by Amy Mandelker*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2007.
- Marrone, Claire, *Female Journeys: Autobiographical Expressions by French and Italian Women*, Westport – London, Greenwood Press, 2000.
- Martin-Fugier, Anne, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Hachette Littératures, 2007.
- McMillan, James, *Housewife or Harlot: The Position of Women in French Society*, New-York, St. Martin's Press, 1980.
- McPherson, Karen S., *Incriminations: guilty women/telling stories*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Meaney, Gerardine, *(Un)like Subjects: Women, Theory, Fiction*, London – New-York, Routledge, 1993.
- Mercier, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, Presses universitaires de France, 1976.
- Mesch, Rachel, *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Woman*, Stanford, Stanford University Press, 2013.
- Mesch, Rachel, *The Hysteric's Revenge: French Women Writers at the Fin de Siècle*, Nashville, Vanderbilt University, 2006.
- Miller, Nancy K., *French Dressing: Women, Men and Ancien Régime Fiction*, London – New-York, Routledge, 1995.
- Milligan, Jennifer E., *The Forgotten Generation: French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford – New-York, Berg, 1996.
- Monicat, Bénédicte, *Devoirs d'écriture : modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.
- Monicat, Bénédicte, *Itinéraires de l'écriture au féminin : voyageuses du 19^e siècle*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996.
- Moreau, Lucette, *Femmes de lettres et femmes de cœur*, Tours, Editions le Roseau, 2008.
- Mounic, Anne, *Psyché et le secret de Perséphone : prose en métamorphose, mémoire et création : Katherine Mansfield, Catherine Pozzi, Anna Kavan, Djuna Barnes*, Paris - Torino – Budapest, l'Harmattan, 2004.
- Norris, Anna, *L'Écriture du défit : textes carcéraux féminins du XIX^e et du XX^e siècles : entre l'aiguille et la plume*, Birmingham, Summa Publications, 2003.
- O'Brien, Catherine, *Women's Fictional Responses to the First World War: A Comparative Study of Selected Texts by French and German Writers*, New-York, Peter Lang, 1997.
- Odin, Jaishree K., *Hypertext and the Female Imaginary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- Ozouf, Mona, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1996.
- Ozouf, Mona, *Récits d'une patrie littéraire : la France, les femmes, la démocratie*, Paris, Fayard, 2006.
- Peel, Ellen Susan, *Politics, Persuasion and Pragmatism: A Rhetoric of Feminist Utopian Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2002.

- Perrot, Michelle, *Le Silence de femmes*, Paris, Flammarion, 1999.
- Planté, Christine, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.
- Plate, Liedeke, *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Porter, Laurence M., *Women's Vision in Western Literature: The Empathic Community*, Westport – London, Praeger, 2005.
- Ramond, Michèle, *Quant au féminin*, Paris, l'Harmattan, 2011.
- Rapazzini, Francesco, *Indomptables : à l'avant-garde du XX^e siècle*, Paris, Editions Edite, 2013.
- Reid, Martine, *Des Femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010.
- Richard, Annie, *L'Autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?*, Paris, l'Harmattan, 2013.
- Richter, Anne, *Le Fantastique féminin : un art sauvage*, Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1984.
- Roberts, Mary Louise, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1994.
- Roberts, Mary Louise, *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2002.
- Rocheblave-Spenlé, Anne-Marie, *Les Rôles masculins et féminins*, Paris, PUF, 1964.
- Rogers, Juliette M., *Career Stories: Belle Epoque Novels of Professional Development*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2007.
- Rosello, Mireille, *Infiltrating Culture: Power and Identity in Contemporary Women's Writing*, Manchester – New-York, Manchester University Press, 1996.
- Rye, Gill, *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France*, Newark, University of Delaware Press, 2009.
- Saint-Andrews, Bonnie, *Forbidden Fruit: On the Relationship Between Women and Knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin, Margaret Atwood*, Troy, Whitston, 1986.
- Salvayre, Lydie, *7 femmes*, Paris, Perrin, 2013.
- Sankovitch, Tilde A., *French Women Writers and the Book: Myths of Access and Desire*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.
- Sarde, Michèle, *Regard sur les Françaises. X^e siècle – XX^e siècle*, Paris, Stock, 1983.
- Sarrey-Strack, Colette, *Fictions contemporaines au féminin : Marie Darrieusecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2002.
- Sauvé, Rachel, *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000.
- Sellers, Susan, *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*, New-York, Saint Martin's Press, 1991.
- Seys, Elisabeth, *Ces femmes qui écrivent : de madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipses, 2012.
- Smith, Bonnie, *The Ladies of the Leisure Class. The Bourgeoises of the Northern France in the 19th Century*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Outside in the Teaching Machine*, New-York, Routledge, 1993.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.
- Stockton, Kathryn Bond, *God Between Their Lips: Desire Between Women in Irigaray, Brontë, and Eliot*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Tegyey, Gabriella, *Treize récits de femmes, 1917-1997 : de Colette à Cixous : voix multiples, voix croisées*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Thébaud, Françoise, *Les Femmes au temps de la guerre de 14 / Avec la préface de Michelle Perrot*, Paris, Payot - Rivages, 2013.
- Trekker, Anne-Marie, *Des Femmes s'écrivent : enjeux d'une identité narrative*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- Trouille, Mary Seidman, *Sexual Politics in the Enlightenment: Women Writers Read Rousseau*, New-York, The State University of New-York Press, 1997.
- Uçar-Özbirinci, Pürnur, *Plays by Women about Women Play Writers: How Women Create Myths about Themselves / With a foreword by Ayşegül Yüksel*, Lewinston, The Edwin Mellen Press, 2009.
- Varsamopoulou, Evy, *The Poetics of the "Künstlerroman" and the Aesthetics of the Sublime*, Aldershot – Burlington, Ashgate, 2002.

- Waelti-Walters, Jennifer, *Damned Women: Lesbians in French Novels, 1796-1996*, Montréal – London, McGill-Queen's University Press, 2000.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A., *Postmodern Utopias and Feminist Fictions*, New-York, Cambridge University Press, 2013.
- Ward Jouve, Nicole, *White Woman Speaks With Forked Tongue: Criticism as Autobiography*, London, Routledge, 1991.
- Weese, Katherine J., *Feminist Narrative and the Supernatural: The Function of Fantastic Devices in Seven Recent Novels*, Jefferson, MacFarland, 2008.
- Weiss, Andrea, *Paris était une femme*, Paris, Editions Anatolia, 1996.
- Wilwerth, Evelyne, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, 1987.
- Winegarten, Renee, *Accursed Politics: Some French Women Writers and Political Life, 1715-1850*, Chicago, I. R. Dee, 2003.
- Wittig, Monique, *The Straight Mind*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Wolff, Janet, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- Yaeger, Patricia, *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, New-York, Columbia University Press, 1988.

▪ Articles

- Bridet, Guillaume, « Le corps à l'œuvre des femmes écrivains » dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Actes du colloque international « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 » tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 23-25 mai 2002 / Sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- Clément, Cathérine, « Enclave esclave » dans *L'Arc. Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*, 1975, n°61.
- Friedman, Susan Stanford "The Return of the Repressed in Women's Narrative" dans *Journal of Narrative Technique*, winter 1989, n°19.
- Greenstein Burke, Carolyn, "Report from Paris: Women's Writing and the Women's Mouvement" dans *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, summer 1978, n°4, volume 3.
- Heinich, Nathalie, « Façons d' « être » écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité » dans *Revue française de sociologie*, juillet-septembre 1995, n°36 (3).
- Kock Escalle, Marie-Christine, « Féminisme et sémiotique : les intellectuelles en France, un engagement spécifique ? » dans *Modern & Contemporary France*, 1994, numéro spécial 2 (1).
- Marini, Marcelle, « D'une création minoritaire à une création universelle » dans *Les Cahiers du GRIF*, automne 1990.
- Marks, Elaine, "Lesbian Intertextuality" dans *Homosexualities and French Literature. Cultural contexts / Ithaca - London, Cornell University Press, 1979.*
- Marks, Elaine, "Women and Literature in France" dans *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, summer 1978, n°4, volume 3.
- Miller, Nina, "The Bonds of Free Love" dans *Genders*, fall 1991, n°11.
- Naudier, Delphine, « « L'écriture-femmes », enjeu esthétique, enjeu entre générations, enjeu de femmes » dans *Le Texte et le contexte : analyses du champ littéraire français, XIX^e et XX^e siècle /* Sous la direction de Michael Einfalt et Joseph Jurt, Berlin : A. Spitz, Paris : Editions MSH, 2002.
- Racine, Nicole, « Intellectuelles » dans *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui /* Sous la direction de Michel Leymarie et Jean-François Sirinelli, Paris, PUF, 2003.
- Slama, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écriture-femme ». Différence et institution » dans *Littérature*, décembre 1981, n°44.

IV. RECHERCHES SUR L'ECRITURE DE SOI

▪ Ouvrages collectifs

- Approches discursives des récits de soi* / Ouvrage coordonné par Sandra Nossik, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2014.
- L'Autobiographie en procès*. Actes du colloque des 18 et 19 octobre 1996 à Nanterre / Sous la direction de Philippe Lejeune dans *Les Cahiers RITM*, université Paris X-Nanterre, 1997, n°14.
- Autofiction et Cie*. Actes du colloque des 20 et 21 novembre à Nanterre / Sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune dans *Les Cahiers RITM*, université Paris X-Nanterre, 1993, n°6.
- Autofictions(s)*. Actes du colloque de Cerisy tenu du 21 au 31 juillet 2008 / Sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.
- Autofiction(s)* / Sous la direction de Michel Erman, Toulouse, Presses universitaires du Sud, 2009.
- Cahiers de sémiotique textuelle* / Sous la direction de Philippe Lejeune, Université de Paris X, 1988, n°12 (« Le récit d'enfance en question »).
- Cahiers de sémiotique textuelle* / Sous la direction de Philippe Lejeune, 1991, n°20 (« Archives autobiographiques »).
- Les Cahiers RITM* (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l'Université de Paris X), 1995, n°10 (« Le Tounant d'une vie », sous la direction de Philippe Lejeune et Claude Leroy).
- Controlling Time and Shaping the Self: Developments in Autobiographical Writing Since the Sixteenth Century* / Edited by Arianne Baggerman, Rudolf Dekker and Michael Mascuch, Leiden - Boston : Brill, 2011.
- Corps écrit*, 1983, n° 5 (numéro consacré à l'autoportrait).
- Ecriture de soi, écriture de l'histoire* / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, In Press, 1997.
- Ecriture de soi et argumentation : rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*. Actes du colloque de l'Université de Tel-Aviv les 3-5 mai 1998 organisé par Université de Caen-Basse-Normandie, Centre de recherche Textes-histoire-langages et Université de Tel-Aviv / Sous la direction de Nadine Kuperty-Tsur, Caen, Presses universitaires de Cen, 2000.
- Ecriture de soi et narcissisme*. Actes du colloque tenu les 24-25 septembre à l'Université Paris VII / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2002.
- Ecriture de soi et psychanalyse*. Actes du colloque organisé par le groupe de recherches « Littérature personnelle et psychanalyse » les 29 et 30 septembre 1995 / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, l'Harmattan, 1996.
- Ecriture de soi et sincérité* / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, In press, 1999.
- Ecriture de soi et trauma* / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998.
- L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?* Actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001 / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 2002.
- Ecritures autobiographiques : entre confession et dissimulation* / Sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet et Jean-Marie Paul, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Ecritures ordinaires* / Sous la direction de Daniel Fabre, Paris, POL, 1993.
- Entre l'écrivain et son œuvre : in(ter)férences des métadiscours littéraires* / Sous la direction de Manon Auger et Marina Girardin, Québec, Nota Bene, 2008.
- La Face cachée de l'autobiographie* / Sous la direction d'Anna Iuso, Carcassonne, Editions Garae Hésiode, 2011.
- La Faute à Rousseau*, juin 1998, n°18 (« Le secret »).
- La Faute à Rousseau*, juin 1999, n°21 (« Rire de soi. Rire des autres »).
- Fiction and Autobiography: Modes and Models of Interaction* / Edited by Sabine Coelsch-Foisner, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- Genèses du « Je »* / Sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Violet, Paris, Editions du CNRS, 2000.

- Haunted Narratives: Life Writing in an Age of Trauma* / Edited by Gabriele Rippl, Philipp Schweighauser, Tiina Kirss, Margit Sutrop and Therese Steffen, Toronto - Buffalo - London : University of Toronto Press, 2013.
- Individualisme et autobiographie en Occident. Actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle tenu les 10-20 juillet 1979* / Sous la direction de Claudette Delhez-Sarlet et Maurizio Catani, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- Lectures de Leiris : « L'Age d'homme »* / Sous la direction de Bruno Blanckeman, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Memory-Remembering-Forgetting* / Edited by Wojciech H. Kalaga and Tadeusz Rachwal, Frankfurt am Main – Paris, Peter Lang, 1999.
- Métamorphoses du journal personnel : de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle* / Sous la direction de Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, avec la collaboration de Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006.
- Le Moi et ses modèles : genèse et transtextualités* / Sous la direction de Véronique Montémont et Catherine Viollet, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.
- Des Mots pour s'écrire* / Textes réunis et présentés par Sylvie Crinquand, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 1997.
- Moy qui me voy. The Writer and the Self from Montaigne to Leiris* / Edited by George Craig and Margaret McGowan, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture* / Edited by Jens Brockmeier and Donal Carbaugh, Amsterdam – Philadelphia, J. Benjamins, 2001.
- New Essays on Life Writing and the Body* / Edited by Christopher Stuart and Stephanie Todd, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009.
- Le Nouveau roman en questions 5. Une nouvelle autobiographie ?* / Textes présentés et réunis par Roger-Michel Allemand et Christian Milat, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 2004.
- Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes* / Sous la direction de Daniel Fabre, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1977.
- Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi* / Textes réunis par Jean Leclercq et Nicolas Monseu, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2009.
- Le Propre de l'écriture de soi* / Sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, avec la collaboration de Véronique Bonnet, Anne Coudreuse et Christine Delory-Momberger, Paris, Téraèdre, 2007.
- Récits de vie, histoires de vie* / Sous la direction de Veronika Görög-Karady et Micheline Barbier, Paris, Publications Langues'O, 1998.
- Representations of the Self from the Renaissance to Romanticism* / Edited by Patrick Coleman, Jayne Lewis and Jill Kowalik, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Revue des sciences humaines*, 1991, n°222 (« Récits d'enfance »).
- Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present* / Edited by Roy Porter, London – New-York, Routledge, 1997.
- Les Romains du Je* / Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gaugain, avec la préface de Claude Gaugain, Nantes, Editions « Pleins feux », 2001.
- Sociétés et Représentations*, avril 2002, n°13 (« Histoire de soi et représentations »).
- Les Sujets de l'écriture* / Textes réunis par Jean Decottignies, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.
- Tell me True: Memoir, History, and Writing a Life* / Edited by Patricia Hampl and Elaine Tyler May, St. Paul, Borealis Books, 2008.
- Temporalities: Autobiography and Everyday Life* / Edited by Jan Campbell and Janet Harbord, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Transmission-héritage dans l'écriture contemporaine de soi* / Etudes réunies par Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009.
- Le Travail de l'écriture : quelles pratiques pour quels accompagnements ?* / Ouvrage coordonné par Annemarie Trekker, avec la préface d'Alex Lainé, Paris, l'Harmattan, 2014.

▪ **Monographies**

Anderson, Linda R., *Autobiography*, London, Routledge, 2001.

- Barbour, John D., *The Conscience of the Autobiographer: Ethical and Religious Dimensions of Autobiography*, London, Macmillan, 1992.
- Beaujour, Michel, *Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- Berteaux, Daniel, *Les Récits de vie*, Paris, Nathan, 1997.
- Besançon, Guy, *L'Écriture de soi*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2002.
- Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Editions Prétexte, 2002.
- Borel, Jacques, *Propos sur l'autobiographie*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- Borrut, Edith, *Étude sur souvenirs et mémoire*, Paris, Editions Ellipses, 1995.
- Braud, Michel, *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.
- Braud, Michel, *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques : 1930-1970*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- Briot, Frédéric, *Usage du monde, usage de soi : enquête sur les mémorialistes d'Ancien régime*, Paris, Seuil, 1994.
- Burgelin, Claude, « *Les Mots* » de Jean-Paul Sartre / Texte présenté par Claude Burgelin, Paris, Gallimard, 1994.
- Carron, Jean-Pierre, *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie / Avec la préface de Jacques Garelli*, Bruxelles, Ousia, 2002.
- Chiantaretto, Jean-François, *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- Chiantaretto, Jean-François, *Le Témoin interne*, Paris, Aubier, 2005.
- Chombart de Lauwe, Marie-José, *Un Monde autre : l'enfance. De ses représentations au mythe*, Paris, Payot, 1971.
- Coe, Richard N., *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven - London, Yale University Press, 1984.
- Colonna, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- Conway, Jill Ker, *When Memory Speaks: Reflections on Autobiography*, New-York, Alfred A. Knopf, 1998.
- Delory-Momberger, Christine, *Les Histoires de vie : de l'invention de soi au projet de formation / Avec la préface de Michel Fabre*, Paris, Anthropos, 2004.
- Donner, Christophe, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1999.
- Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- Drong, Leszek, *Masks and Icons: Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001.
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Eakin, Paul John, *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.
- Eakin, Paul John, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 1992.
- Elbaz, Robert, *The Changing Nature of the Self: A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, London, Croom Helm, 1988.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1990.
- Gusdorf, George, *Les Écritures du moi*, Paris, Editions Odile Jacob, 1990.
- Haddad-Wotling, Karen, *L'Enfant qui a failli se taire : essai sur l'écriture autobiographique*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Harel, Simon, *L'Écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Editions XYZ, 1994.
- Heller, Joseph et Vogel, Speed, *No Laughing Matter*, New-York, Primus, D. I. Fine Publisher, 1995.
- Hodgson, John, *The Search for the Self: Childhood in Autobiography and Fiction since 1940*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1993.

- Jay, Paul, *Being in the Text: Self representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- Larson, Thomas, *The Memoir and the Memoirist: Reading and Writing Personal Narrative*, Athens, Swallow Press, 2007.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1971.
- Lejeune, Philippe, *Autogenèses*, Paris, Seuil, 2013.
- Lejeune, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lopate, Phillip, *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction*, New-York, Free Press, 2013.
- Louis-Combet, Claude, *Le Rrecours au mythe*, Paris, Editions José Corti, 1998.
- Malrieu, Philippe, *La Construction du sens dans les dires autobiographiques*, Ramonville-Saint-Agne, Editions Erès, 2003.
- Mancas, Magdalena Silvia, *Pour une esthétique du mensonge : nouvelle autobiographie et postmodernisme*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
- Marie, Dominique, *Les Tentations de la baronne d'Oberkirch. Des mémoires entre autobiographie et roman*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2001.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- May, George, *L'Autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- Maynes, Mary Jo; Laslett, Barbara and Pierce, Jennifer L., *Telling Stories: The Use of Personal Narratives in the Social Sciences and History*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.
- Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.
- Montémont, Véronique et Viollet, Catherine, *Archives familiales, modes d'emploi : récits de genèse*, Louvain-la-Neuve : Academia, Paris : l'Harmattan, 2013.
- Nussbaum, Felicity A., *The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*, Baltimore - London : Johns Hopkins University Press, 1989.
- Pfeiffer, Jean, *La Vie absente : de l'autobiographie*, Bruxelles, Editions Labor, 1991.
- Récit autobiographique et identité* / Ouvrage collectif publié par le Pôle pluridisciplinaire Modélisation en sciences cognitives, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996.
- Ricœur, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Rossi, Henri, *Mémoires aristocratiques féminins : 1789-1848*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Rousser, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1986.
- Saint-Saëns, Anne E. McCall, *De l'être en lettres : l'autobiographie épistolaire de George Sand* / Avec la préface de Georges Lubin, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996.
- Schneider, Myra and Killick, John, *Writing your Self: Transforming Personal Material*, London, Continuum, 2010.
- Schuster, Shlomit C., *The Philosopher's Autobiography: A Qualitative Study* / With a foreword by Maurice Friedman, Westport, Praeger, 2003.
- Vekeman, Lise, *Soi mythique et soi historique : deux récits de vie d'écrivains*, Montréal, l'Hexagone, 1990.
- Vilain, Philippe, *L'Autofiction en théorie* suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Chatou, Editions de la Transparence, 2009.
- Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Autobiographie*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2005.

▪ Articles

- Benrekassa, Georges, « Images de soi, autobiographie et autoportrait au XIX^e siècle » dans *Romantisme*, 1987, n°56 (2^{ème} trimestre).

- Borel, Jacques, « Narcisse écrit-il ? » dans *Nouvelle Revue française*, mai 1974, n°257.
- Bruss, Elisabeth W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire » dans *Poétique*, 1974, n°17.
- Coirault, Yves, « Le double du mémorialiste » dans *Corps écrits*, 1984, n°11.
- Coirault, Yves, « Mémoires et vérité » dans *Corps écrits*, 1984, n°11.
- Darrieuseque, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux » dans *Poétique*, septembre 1976, n°107.
- Foisil, Madeleine, « L'écriture du for privé » dans *Histoire de la vie privée /* Sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1999, tome 3.
- Foisil, Madeleine, « En son for privé » dans *Histoire des pères et de la paternité /* Sous la direction de Jean Delumeau et de Daniel Roche, avec la préface de Jean Delumeau, Paris, Larousse, 2000.
- Foucault, Michel, « L'écriture de soi » dans *Corps écrit*, 1983, n° 5.
- Lejeune, Philippe, « Crime et testament, les autobiographies de criminels au XIX^e siècle » dans *Cahiers de sémiotique textuelle*, 1986, n°8-9.
- Lejeune, Philippe, « Répertoire des autobiographies écrites en France au XIX^e siècle. Section 1. Vies commerciales, industrielles et financières » dans *Revue de l'Institut de sociologie*, 1982, n°1-2.
- Lejeune, Philippe, « Répertoire des autobiographies écrites en France au XIX^e siècle. Section 2. Vies d'instituteurs » dans *Histoire de l'éducation*, janvier 1985, n°25.
- Lejeune, Philippe, « Répertoire des autobiographies écrites en France au XIX^e siècle. Section 4. Vies d'homosexuels » dans *Romantisme*, 1987, n°56.
- Nora, Pierre, « Les Mémoires d'Etat de Comynnes à de Gaulle » dans Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire 2. La Nation /* Sous la direction de Pierre Nora, avec la collaboration de Colette Beaune, Françoise Bercé et Jean-Pierre Babelon, Paris, Gallimard, 1986.
- Pillu, Pierre, « Lecture du roman autobiographique » dans *La Littérature littéraire. Actes du colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984 /* Sous la direction de Michel Picard, Paris, Editions Clancier-Guénaud, 1988.
- Starobinski, Jean, « Le style de l'autobiographie » dans *Poétique*, 1970, n°3.

V. ETUDES GENERALES

▪ Théorie littéraire

- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- L'Art de la préface /* Sous la direction de Philippe Forest, Nantes, Editions C. Defaut, 2006.
- L'Autorité en littérature /* Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- L'Autre de l'œuvre. Actes du colloque organisé à Tokyo du 13 au 15 octobre 2003 par l'Université Paris 8, l'Université de Tokyo et l'Université de Genève /* Sous la direction de Yoshikazu Nakaji, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale /* Avec la préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1984.
- Baroni, Raphaël, *L'Œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Bayard, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, 2005.
- Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004.
- Bayard, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2008.
- Bayard, Pierre, *Symptôme de Stendhal : « Armance » et l'aveu*, Paris, Lettres modernes, 1979.
- Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- Bessière, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Bilen, Max, *Le Mythe de l'écriture /* Textes réunis par Jean-Jacques Wunenburger, Orléans, Paradigme, 1999.
- Blanchot, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Blanckeman, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

- Bollack, Jean et Llored, Patrick, *Sens contre sens : comment lit-on ?*, Genouilleux, Editions « La Passe du vent », 2000.
- Cahné, Pierre-Alain, *Lectures lentes : linguistique et critique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Campion, Pierre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996.
- Cannone, Belinda, *L'Écriture du désir*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- Citton, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Clément, Bruno, *Le Lecteur et son modèle : Voltaire, Pascal, Hugo, Shakespeare, Sartre, Flaubert*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Le Corps et l'écriture*. Actes du colloque tenu les 7 et 8 juin 1996 à Bruxelles / Sous la direction de Claude Jamart et Vanni Della Giustina, avec la préface de Maurice Simons, Paris – Montréal, l'Harmattan, 1999.
- Courtés, Joseph, *Du lisible au visible : initiation à la sémiotique du texte et de l'image*, Bruxelles, De Boeck université, 1995.
- Culler, Jonathan, "Textual Self-Consciousness and the Textual Unconscious" dans *Style*, summer 1984, n°18.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Dantzig, Charles, *A propos des chefs-d'œuvre*, Paris, Grasset, 2012.
- Daros, Philippe, *L'Art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- Debray Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.
- De la norme à la marge : écritures mineures et voix rebelles / Etudes réunies par Anne Garrait-Bourrier*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Delègue, Yves, *Le Royaume d'exil : le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Dessons, Gérard, *L'Art et la manière : art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Deviser, diviser : pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours / Sous la direction de Sylvie Triaire et Patricia Victorin*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Editions P. Mardaga, 1994.
- Dumay, Raymond, *Mort de la littérature*, Paris, Editions René Julliard, 1950.
- Dumoulié, Camille, *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Eagleton, Terry, *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- Eagleton, Terry, *Figures of Dissent: critical essays on Fish, Spivak, Žižek and others*, London, Verso, 2003.
- Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-Structuralism*, London – New-York, Verso, 1994.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, London, B. Blackwell, 1990.
- Eagleton, Terry ; Jameson, Fredric et Said, Edward W., *Nationalisme, colonialisme et littérature / Avec l'introduction de Seamus Deane*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
- Eco, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989.
- Eco, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- Écriture de soi et psychanalyse*. Actes du colloque organisé par le groupe de recherches « Littérature personnelle et psychanalyse » et tenu à Paris les 29 et 30 septembre 1995 / Sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, l'Harmattan, 1996.

- Écritures de l'identité*. Actes du colloque tenu les 21 et 22 novembre 1996 à l'Université Jean Moulin-Lyon 3 / Textes réunis par François Piquet, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, Paris : Didier érudition, 1998.
- L'Engagement littéraire*. Actes du colloque organisé à Rennes en octobre 2003 / Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Espace et voix narrative* / Textes réunis et présentés par Marc Marti, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de narratologie, UFR Espaces et cultures, 1999.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès science publications - Lavoisier, 2009.
- La Fabrique du personnage* / Textes réunis par Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado, Paris, Honoré Champion, 2007.
- La Fabrique du sujet : histoire et poétique d'un concept* / Sous la direction de Camille Dumoulié, Paris, Desjonquères, 2011.
- Fanchette, Jean, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971.
- Federman, Raymond, *Surfiction*, Marseille, Editions « Le Mot et le Reste », 2006.
- Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- Ferrer, Daniel, *Logiques du brouillon : modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.
- Fish, Stanley Eugene, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives* / Avec la préface d'Yves Citton et la postface inédite de Stanley Fish, Paris, Editions « Les Prairies ordinaires », 2007.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours* / Avec la préface de Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1996.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Frontières de la fiction* / Sous la direction d'Alexandre Gefen et René Audet, Québec : Editions Nota Bene, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2002.
- Genèses théâtrales* / Sous la direction d'Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor, Paris, CNRS, 2010.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Genette, Gérard, *Figures, I-V*, Paris, Seuil, 1976-2002.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- L'Histoire littéraire des écrivains* / Sous la direction de Jean-Louis Jeannelle, Vincent Debaene, Marielle Macé et Michel Murat, avec la préface d'Antoine Compagnon, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2013.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* / Avec la préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.
- Jakobson, Roman, *Questions de poétique* / Publié sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1973.
- Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994.
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- Jousset, Philippe, *Anthropologie du style : propositions*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- Kaufmann, Vincent, *La Faute à Mallarmé : l'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.
- Kok, Nathalie, *Confession et perversion : une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*, Louvain : Peeters, Paris : Peeters France / Vrin, 2000.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.
- Lectures de la différence sexuelle*. Actes du colloque organisé par le Centre d'études féminines de l'Université de Paris-VIII et le Collège international de philosophie à Paris les 18-20 octobre 1990 / Textes réunis et présentés par Mara Negrón, Paris, Des femmes, 1994.

- Littérature et anthropologie* / Sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Société française de littérature générale et comparée - Les Belles-lettres, 2006.
- Littératures sous contrat* / Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- Manguel, Alberto, *Une Histoire de la lecture*, Paris, le Grand livre du mois, 1998.
- Martin, Jean-Pierre, *Les Ecrivains face à la doxa ou Du génie hérétique de la littérature*, Paris, Editions José Corti, 2011.
- Marx, William, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.
- Marx, William, *Naissance de la critique moderne : la littérature selon Eliot et Valéry, 1889-1945*, Arras, Artois presses université, 2002.
- Marx, William, *Le Tombeau d'Œdipe : pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012.
- Marx, William, *Vie du lettré*, Paris, Minuit, 2009.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963.
- Mélire ? : lecture et mystification*. Actes du colloque organisé par le Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues, les littératures, la lecture et l'élaboration de la pensée de l'Université de Reims Champagne-Ardenne et tenu les 12 et 13 mai 2005 à l'Université de Reims / Etudes réunies et présentées par Nathalie Preiss, Paris, Editions « L'Improviste », 2006.
- La Mimésis* / Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Alexandre Gefen, Paris, Flammarion, 2002.
- Paratextes : études aux bords du texte* / Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza, Paris – Montréal, l'Harmattan, 2000.
- Phénoménologie(s) et imaginaire* / Sous la direction de Raphaël Celis, Jean-Pol Madou et Laurent Van Eynde, Paris, Editions Kimé, 2004.
- Plaza, Monique, *Ecriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- Poulet, Georges, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952.
- Poulet, Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, Paris, Editions du Rocher, 1993.
- Poulet, Georges, *Mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968.
- Poulet, Georges, *Le Point de départ*, Monaco, Editions du Rocher, 1977.
- Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* / Sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- Questions de réception* / Sous la direction de Lucile Arnoux-Farnoux et d'Anne-Rachel Hermetet, Paris : SFLGC, Nîmes : Editions Lucie, 2009.
- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Librairie José Corti, 1999.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991.
- Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne – Paris, Delachaux & Niestlé, 1998.
- Rancière, Jacques, *La Chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Editions Galilée, 1998.
- Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, Editions « La Fabrique », 2003.
- Rancière, Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Rancière, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2001.
- Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Editions Galilée, 2004.
- Rancière, Jacques, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Editions « La Fabrique », 2000.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Editions Galilée, 2007.
- Reboul, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992.

- Le Récit d'enfance et ses modèles*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle tenu du 27 septembre au 1^{er} octobre 2001 / Sous la direction d'Anne Chevalier et Carole Dornier, Caen, Université de Caen Basse-Normandie, Centre de recherche « Textes, histoire, langages », 2003.
- Les Réécritures littéraires des discours scientifiques* / Textes réunis par Chantal Foucier, Paris, Editions Michel Houdiard, 2006.
- La Rhétorique au féminin* / Sous la direction d'Annette Hayward, Québec, Editions « Nota bene », 2006.
- Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle » dans *Littérature et réalité* / Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982.
- Riffaterre, Michael, "The Textual Unconscious" dans *Critical Inquiry*, winter 1987, n°13.
- Rivière, Jacques, *De la sincérité envers soi-même*, Paris, Gaillimard, 1943.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères* / Sous la direction de Philippe Chardin, avec la collaboration d'Alison Boulanger, Paris, Editions Kimé, 2007.
- Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies* / Sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétéxte, 2004.
- Rykner, Arnaud, *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris, Editions José Corti, 2000.
- Sollers, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
- Sont-ils bons ? Sont-ils méchants : usages des stéréotypes* / Textes réunis et présentés par Christian Garaud, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Starobinski, Jean, *Action et réaction : vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant, essai : Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961.
- Starobinski, Jean, *La Relation critique : essai*, Paris, Gallimard, 1989.
- Steiner, George, *Extraterritorialité : essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- Steiner, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.
- Le Stéréotype : crise et transformation*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 7 au 10 octobre 1993 / Sous la direction d'Alain Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994.
- Le Temps des œuvres, mémoire et préfiguration*. Actes du colloque organisé par l'Université Paris 8, l'Université de Tokyo et l'Université de Genève mai 1999 / Sous la direction de Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique* suivi d'*Ecrits* du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981.
- Transgression, littérature et droit* / Etudes réunies et présentées par Christine Baron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

▪ **Histoire culturelle et histoire des représentations**

- Audiberti, Marie-Louise, *Ecrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*, Paris, Autrement, 2003.
- Bertholet, Denis, *Le Bourgeois dans tous ses états : le roman familial de la Belle époque*, Paris, Editions O. Orban, 1987.
- Boulain, Valérie, *Femmes en aventure : de la voyageuse à la sportive, 1850-1936* / Avec la préface de Raphaëla Le Gouvello, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Brunel, Pierre, *Dix mythes au féminin*, Paris, Editions J. Maisonneuve, 1999.
- Brunel, Pierre, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998.
- Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- La Censure en France à l'ère démocratique, 1848-...* / Sous la direction de Pascal Ory, Bruxelles – Paris, Editions Complexe, 1997.
- Compagnon, Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.

- Condemi, Concetta, *Les Cafés-concerts : histoire d'un divertissement : 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- Coudreuse, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Coudreuse, Anne, *Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Culture et médias sous l'Occupation : des entreprises dans la France de Vichy*. Actes du VIII^e colloque du GDR 2539 du CNRS, tenu à l'Institut « Mémoires de l'édition contemporaine » à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Calvados, les 13-14 avril 2008 / Sous la direction d'Agnès Callu, Patrick Éveno et Hervé Joly, Paris, Editions du CTHS, 2009.
- Dictionnaire culturel de la France au XX^e siècle* / Sous la direction de Robert Jouanny, Paris, Belin, 2008.
- Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine* / Sous la direction de Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli, coordination scientifique de Claire Blandin, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Dosse, François, *La Marche des idées : histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*, Paris, Editions « La Découverte », 2003.
- Edwards, Michael, *Un Monde même et autre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- L'Exposition universelle de 1900* / Sous la direction de Jean-Christophe Mabire, Paris – Montréal, l'Harmattan, 2000.
- Ginzburg, Carlo, *Clues, Myths and the Historical Method*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- Habermas, Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978.
- Hamon, Hervé et Rotman, Patrick, *Génération : les années de rêve*, Paris, Seuil, 1987.
- Hartog, François, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris, Editions Galaade, 2005.
- Hirschman, Albert, *Bonheur privé, action publique*, Paris, Fayard, 1983.
- Histoire des mœurs I. Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle* / Sous la direction de Jean Poirier, Paris, Gallimard, 2002.
- Histoire des mœurs II. Modes et modèles* / Sous la direction de Jean Poirier, Paris, Gallimard, 2002.
- Histoire des mœurs III. Thèmes et systèmes culturels* / Sous la direction de Jean Poirier, Paris, Gallimard, 2002.
- Hourmant, François, *Au pays de l'avenir radieux : voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, le Grand livre du mois, 2000.
- Interpretation and Cultural History* / Edited by Joan H. Pittock and Andrew Wear, Basingstoke, Macmillan, 1991.
- Laborie, Pierre, *Les Français des années troubles : de la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- Lalouette, Jacqueline, *La Libre pensée en France : 1848-1940* / Avec la préface de Maurice Agulhon, Paris, Albin Michel, 1997.
- Layton Schapira, Laurie, *The Cassandra Complex. Living with Disbelief: A Modern Perspective on Hysteria*, Toronto, Inner city books, 1988.
- Loubes, Olivier, *L'Ecole et la patrie : histoire d'un désenchantement, 1914-1940*, Paris, Belin, 2001.
- Maffesoli, Michel, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.
- Mendel, Gérard, *Une Histoire de l'autorité : permanences et variations*, Paris, Editions « La Découverte », 2002.
- Mollard, Claude, *Le Cinquième pouvoir : la culture et l'Etat de Malraux à Lang*, Paris, Armand Colin, 1999.
- M'Sili, Marine, *Le Fait divers en République : histoire sociale de 1870 à nos jours*, Paris, Editions CNRS, 2000.
- Murat, Laure, *Passage de l'Odéon : Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003.
- Noiriel, Gérard, *Dire la vérité au pouvoir : les intellectuels en question*, Marseille, Fayard, 2005.
- Ory, Pascal, *La Culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Editions Complexe, 2008.
- Ory, Pascal et Sirinelli, Jean-François, *Les Intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.

- Le Paradigme de la filiation*. Actes du colloque organisé par le Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité de l'Université de Bourgogne et par le Centre d'études de philosophie ancienne de l'Université libre de Bruxelles les 18-23 mars 1993 / Sous la direction de Jean Gayon et Jean-Jacques Wunenburger, Paris, l'Harmattan, 1995.
- Pawin, Rémy, *Histoire du bonheur en France, depuis 1945*, Paris, Editions Robert Laffont, 2013.
- Philosophie, histoire des idées et littérature* / Sous la direction d'Alexis Chabot, Emmanuel Auber, Alexis Chabot et David Elkaim, Paris, Ellipses, 2010.
- Pignot, Manon, *Allons enfants de la patrie : génération de la Grande guerre*, Paris, Seuil, 2012.
- Pour une histoire de l'intime : Et de ses variations* / Sous la direction d'Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant dans *Itinéraires : Littérature, textes, cultures*, Paris, l'Harmattan, janvier 2010, n°4.
- Roudinesco, Elisabeth, *La Bataille de cent ans : histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Seuil, 1986.
- Sohn, Anne-Marie, *Du premier baiser à l'alcôve : la sexualité des Français au quotidien, 1850-1950*, Paris, Aubier, 1996.
- Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie* / Avec la postface de Fernando Vidal, Paris, Seuil, 2012.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2003.
- Surkis, Judith, *Sexing the Citizen: Morality and Masculinity in France, 1870-1920*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- La Vie culturelle sous Vichy* / Sous la direction de Jean-Pierre Rioux, Bruxelles, Editions Complexe, 1990.
- Vovelle, Michel, *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1992.
- Wajeman, Gérard, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982.
- Wieviorka, Olivier, *La Mémoire désunie : le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, 2010.
- Winock, Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.
- Zeldin, Theodore, *Les Françaises et l'histoire intime de l'humanité*, Paris, le Grand livre du mois, 1994.
- Zeldin, Theodore, *Histoire des passions françaises 1. Ambition et amour : 1848-1945*, Paris, Recherches, 1978.
- Zeldin, Theodore, *Histoire des passions françaises 2. Orgueil et intelligence*, Paris, Recherches, 1978.
- Zeldin, Theodore, *Histoire des passions françaises 3. Goût et corruption*, Paris, Recherches, 1979.
- Zeldin, Theodore, *Histoire des passions françaises 4. Colère et politique*, Paris, Recherches, 1979.
- Zeldin, Theodore, *Histoire des passions françaises 5. Anxiété et hypocrisie*, Paris, Recherches, 1979.
- Zilsel, Edgar, *Le Génie : histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* / Préface de Nathalie Heinich, Paris, Minuit, 1993.

▪ **Sociologie de la littérature et de la culture**

- Angenot, Marc, *Un Etat du discours social*, Longueuil, Editions « Le Préambule », 1989.
- Aron, Paul et Viala, Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- Assouline, Pierre, « Les dessous du Goncourt » dans *Lire*, novembre 1991, n°194.
- Bandier, Norbert, *Sociologie du surréalisme : 1924-1929*, Paris, Editions « La Dispute », 1999.
- Bertaux, Daniel, *Les Récits de vie. Perspective ethnosociologique*, Paris, Editions Nathan, 1997.
- Bouazis, Charles, *Littérarité et Société. Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire*, Tours, Editions Mame, 1972.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur » dans *Les Temps Modernes*, 1966, n°246.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques » dans *L'Année sociologique*, 1971, volume 22.
- Bourdieu, Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Bouvaist, Jean-Marie, *Crise et Mutations dans l'édition française*, Paris, Ministère de la culture et de la francophonie - Editions du Cercle de la Librairie, 1993.
- Constitution du champ littéraire : limites, intersections, déplacements* / Sous la direction de Pierre Chiron et Francis Claudon, Paris, l'Harmattan, 2008.
- Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris : Editions Fernand Nathan, Bruxelles : Editions Labor, 1978.

- Duchet, Claude et Maurus, Patrick, *Un cheminement vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Durkheim, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- L'Édition française depuis 1945* / Sous la direction de Pascal Fouché, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1998.
- Ellena, Laurence, *Sociologie et Littérature. La référence à l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.
- Études de lettres*, Université de Lausanne, 2001, n°2 (« *Les Contextes de la littérature* », numéro thématique).
- Febvre, Lucien, « Littérature et vie sociale. De Lanson à Daniel Mornet : un renoncement ? » dans Febvre, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1995 (édition originale 1953).
- Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1994.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (édition originale 1964).
- Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Seuil, 1989.
- Hahn, Alois, « Contribution à la sociologie de la confession et autres formes ritualisées d'aveu » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1986, n°62-63.
- Heinich, Nathalie et Schaeffer, Jean-Marie, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, J. Chambon, 2003
- Heinich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- Heinich, Nathalie, *L'Épreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance*, Paris, Editions de la Découverte, 1999.
- Heinich, Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, Editions de la Découverte, 2004.
- Histoire de l'édition française* (en 4 volumes) / Sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin, Paris, Editions Promodis, 1983-1986.
- Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* / Sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.
- Jurt, Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980.
- Kanters, Robert, « Esquisse d'une sociologie des prix littéraires » dans *Preuves*, 1954, n°35.
- Lafarge, Claude, *La Valeur littéraire : figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
- Leenhardt, Jacques, *Lecture politique du roman. «La Jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973.
- Leenhardt, Jacques et Józsa, Pierre, *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Editions « Le Sycomore », 1982.
- Lepénies, Wolf, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- Lire, faire lire : des usages de l'écrit aux politiques de lecture* / Sous la direction de Bernadette Seibel, Paris, Editions « Le Monde », 1995.
- Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature* / Sous la direction de Robert Escarpit, Paris, Flammarion, 1970.
- Lukács, Georg, *La Théorie du roman* / Avec la postface de Lucien Goldmann, Paris, Gallimard, 1989.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- Mauger, Gérard ; Poliak, Claude F. et Pudal, Bernard, *Histoires de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999.
- Meizoz, Jérôme, *L'Age du roman parlant : 1919-1939. Écrivains, linguistes, critiques et pédagogues en débat* / Avec la préface de Pierre Bourdieu, Genève, Librairie Droz, 2001.
- Meizoz, Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature : essai*, Genève, Slatkine érudition, 2004.
- La Politique du texte. Enjeux socio-critiques* / Sous la direction de Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992.
- Rohou, Jean, *L'Histoire littéraire. Objets et méthodes*, Paris, Editions Nathan, 1996.
- Sapiro, Gisèle, « Académie Goncourt et Académie française dans les années 40 : fonctions et fonctionnement des institutions littéraires en période de crise nationale » dans *Texte*, 1992, n°12.

- Sapiro, Gisèle, *La Guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- Sociology through Literature* / Edited by Lewis Coser, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.
- Thévenot, Laurent, *Les Catégories socio-professionnelles*, Paris, Editions « La Découverte », 1988.
- Thumerel Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1992.
- Viala, Alain, *La Naissance des institutions de la vie littéraire en France au XVII^e siècle (1643-1665) : essai de sociopoétique*, Lille 3, A.N.R.T., 1985.
- Zima, Peter Václav, *L'Ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil*, Lille, A.N.R.T., 1984.
- Zima, Peter Václav, *La Déconstruction : une critique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Zima, Peter Václav, *Le Désir du mythe : une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1973.
- Zima, Peter Václav, *L'Indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Editions « Le Sycomore », 1982.
- Zima, Peter Václav, *La Négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris - Budapest – Torino, l'Harmattan, 2002.
- Zima, Peter Václav, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris – Montréal, l'Harmattan, 2000.