



HAL
open science

Devenir écrivaine de 1945 à 1970 : Etude comparée de trois postures auctoriales féminines (Beauvoir, Leduc, Aury)

Aya Nakamura

► To cite this version:

Aya Nakamura. Devenir écrivaine de 1945 à 1970 : Etude comparée de trois postures auctoriales féminines (Beauvoir, Leduc, Aury). Linguistique. Université Lumière - Lyon II, 2023. Français. NNT : 2023LYO20001 . tel-04107511

HAL Id: tel-04107511

<https://theses.hal.science/tel-04107511>

Submitted on 26 May 2023

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.



N° d'ordre NNT : 2023LYO20001

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et arts

Soutenue publiquement le 16 janvier 2023, par :

Aya NAKAMURA

Devenir écrivaine de 1945 à 1970.

*Étude comparée de trois postures auctoriales féminines
(Beauvoir, Leduc, Aury).*

Devant le jury composé de :

Franca BRUERA, Professore ordinario, Università Degli Studi Di Torino, Présidente

Martine REID, Professeure émérite des Universités, Université de Lille, Rapporteur

Maxime DECOUT, Professeur des Universités, Sorbonne Université, Rapporteur

Dominique CARLAT, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice

Martine BOYER-WEINMANN, Professeure émérite des Universités, Université Lumière Lyon 2, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer ni l'adapter.

Université Lumière Lyon 2
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts (3LA)
Laboratoire Passages Arts et Littératures (XX-XXI) (EA4160)

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Lumière Lyon 2

Mention Lettres et arts

Présentée et soutenue par

Aya NAKAMURA

le 16 janvier 2023

Devenir écrivaine de 1945 à 1970 :
Étude comparée de trois postures
auctoriales féminines
(Beauvoir, Leduc, Aury)

Sous la direction de :

Mme Martine BOYER-WEINMANN, Professeure émérite de littérature française, Université
Lumière Lyon 2

Devant un jury composé de :

Mme Martine BOYER-WEINMANN, Professeure émérite de littérature française, Université
Lumière Lyon 2, directrice

Mme Franca BRUERA, Professoressa ordinaria, Università degli Studi di Turin,
examinatrice

M. Dominique CARLAT, Professeur, Université Lumière Lyon 2, Passage Arts &
Littératures XX-XXI, examinateur

M. Maxime DECOU, Professeur de littérature française, Université Paris IV Sorbonne,
CELLF, membre de l'IUF, pré-rapporteur

Mme Martine REID, Professeure émérite, Université Lille III, ALITHILA, pré-rapporteure



Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma gratitude à ma directrice Martine Boyer-Weinmann, qui n'a cessé de m'encourager et de me guider durant les années de cette thèse. Je la remercie sincèrement pour sa relecture attentive, et surtout pour sa bienveillance et son soutien.

Je tiens également à remercier les membres de la Société franco-japonaise des études sur les femmes (SFJEF) pour toutes les discussions stimulantes que nous avons eues – et que nous continuerons à avoir, je l'espère – sur la littérature et les femmes en France.

Je remercie enfin Hisato et ma famille au Japon, pour leur patience et leur soutien.

Liste des sigles

Les titres des œuvres étudiées ont été abrégés comme suit :

CA : Violette Leduc, *La Chasse à l'amour* [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000.

FA : Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge* [1960], dans *Mémoires*, t. I, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

FC I : Simone de Beauvoir, *La Force des choses* [1963], dans *Mémoires*, t. I, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

FC II : Simone de Beauvoir, *La Force des choses* [1963], dans *Mémoires*, t. II, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

FT : Violette Leduc, *La Folie en tête* [1970], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994.

HO : Pauline Réage, *Histoire d'O suivi de Retour à Roissy* [1954-1972, 1969, 1975], Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, coll. « Le Livre de poche », 1999.

LB : Violette Leduc, *La Bâtarde* [1964], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.

LDS I : *Le Deuxième sexe*, t. I, *Les Faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (2013).

LDS II : *Le Deuxième sexe*, t. II, *L'Expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 (2012).

MJFR : Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], dans *Mémoires*, t. I, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

O : Régine Deforges, *O m'a dit. Entretiens avec Pauline Réage* [1975], nouvelle édition, Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1995.

VC : Dominique Aury, *Vocation : clandestine. Entretiens avec Nicole Grenier*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1999.

Introduction

L'année 1954 est marquée en France par plusieurs événements aussi saillants que contrastés pour l'histoire des femmes en littérature. Simone de Beauvoir est lauréate du prix Goncourt pour son quatrième roman *Les Mandarins*. Violette Leduc, sa protégée, voit son troisième roman *Ravages* censuré par les éditions Gallimard notamment à cause des passages évoquant la sexualité, tandis que Dominique Aury publie sous le pseudonyme de Pauline Réage son premier roman *Histoire d'O*, aujourd'hui reconnu comme le premier roman érotique au féminin, et obtiendra le prix des Deux Magots l'année suivante, mais sans dévoiler son identité. Alors que Françoise Sagan publie à dix-huit ans, au printemps, son premier roman *Bonjour tristesse* qui se vendra à 500.000 exemplaires avant la fin de l'année, la « Grande Colette », jugée irrévérencieuse et de mœurs affranchies trois décennies plus tôt, meurt à quatre-vingt et un ans en été de la même année, honorée par des obsèques nationales.

Simone de Beauvoir est la troisième femme à recevoir le prix Goncourt, après Elsa Triolet en 1945 et Béatrix Beck en 1952, ce qui tendrait à signifier que l'attribution de ce prix prestigieux atteste la consolidation de son statut en tant qu'écrivaine intellectuelle ainsi qu'une certaine visibilité des femmes dans l'institution littéraire. Et pourtant, la censure subie par Leduc et le recours au pseudonyme par Aury ne signifient-ils pas symétriquement que les écrivaines n'avaient pas le droit de tout dire, du moins pas sous n'importe quelle forme, surtout en ce qui concerne la sexualité ?

Tâchons de démêler ces éléments de paradoxe : que pourrions-nous dire exactement sur la légitimité, l'appréciation, la place de ces écrivaines dans le champ littéraire de leur époque ? Plus précisément, quels sont les critères discriminants entre l'œuvre censurée et celle qui ne l'est pas ? ou la différence entre celle qui est légitimée, consacrée et celle qui tombe vite dans l'oubli ? le best seller grand public et l'œuvre plus élitiste apte à séduire un groupe réduit d'amateurs ? Le fait que ces œuvres sont des écrits de femmes influe-t-il sur leur réception et *vice versa* ? Comment les écrivaines elles-mêmes ont-elles agi et réagi dans le champ pour créer, établir ou faire évoluer leur place, leur positionnement, leurs

« postures »¹ auctoriales ? Constituent-elles encore une altérité au sein du le champ littéraire ?

En examinant de plus près l'âge de ces écrivaines, on est frappé par l'évidence que la mort de Colette et le début littéraire de Sagan signale un remplacement symbolique des générations ; mais on remarque également le fort établissement dans le paysage de la génération de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury qui sont toutes nées soit en 1907 soit en 1908. C'est à cette génération de femmes de lettres, celle d'après Colette et d'avant Sagan, que cette étude s'intéressera en priorité.

Les femmes en littérature pendant les Trente Glorieuses

Le vingtième siècle en Occident a vu une avancée considérable en ce qui concerne l'émancipation des femmes. La France ne fait pas exception, en dépit de caractéristiques que nous rappelons ici. La donne pour les femmes françaises a sensiblement changé pendant le siècle, avec l'obtention tardive du droit de vote à la Libération, le progrès de la mixité dans l'éducation et dans le monde du travail depuis le début du siècle, ainsi que les mouvements pour les droits sexuels et reproductifs qui portent leurs fruits dans les années 1960 et 1970. La société a rapidement évolué, tout comme la place des femmes en littérature.

Pour les femmes des siècles précédents, il n'était guère facile de concilier l'écriture et leur vie de femme. Au XIX^e siècle, même les femmes socialement privilégiées comme Germaine de Staël et George Sand, une minorité de celles à qui l'on permettait de se faire un nom en tant que femmes de lettres, n'échappaient pas complètement au mépris que subissaient les « femmes auteurs ». Le problème fondamental est, comme l'écrit Martine Reid, que « les femmes sont, pendant des siècles, minoritaires en nombre et, fondamentalement, encouragées à ne pas écrire : la tradition les place, depuis la nuit des temps, du côté de la parole et non de l'écriture »².

Cette situation commence à changer à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Grâce au développement de l'enseignement et au progrès de l'alphabétisation, les femmes sont

¹ Nous reviendrons sur cette notion proposée par Jérôme Meizoz.

² Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Éditions Belin, 2010, p. 16.

d'abord appréciées en tant que lectrices, comme le note Anne Sauvy : « [l]a période qui s'étend de 1890 à 1950 est certainement celle qui a vu historiquement les Françaises lire le plus »³. La lecture est, notamment avant la concurrence d'autres médias comme la radio et la télévision, une des distractions les plus accessibles aux femmes, y compris pour les femmes au foyer⁴. Les femmes sont aussi des productrices de la littérature. Il existait sous la Troisième République un nombre considérable d'écrivaines professionnelles, des femmes qui vivaient de leur plume, bien qu'elles aient été considérées pour la plupart seulement comme des « ouvrières de lettres » et donc invisibilisées dans l'histoire littéraire, comme l'a démontré l'étude pionnière d'Ellen Constans sur la littérature populaire écrite par des femmes⁵. Ce qui est nouveau à cette époque, c'est que les femmes sont de plus en plus admises dans les institutions littéraires et qu'elles sont de plus en plus visibles dans le champ. Le prix Fémina est fondé en 1904, suite au refus de l'Académie Goncourt de décerner son prix à l'œuvre de Myriam Harry à cause du sexe de l'auteure. La Société des Gens de Lettres admet une femme, Daniel Lesueur (pseudonyme de Jeanne Loiseau, 1865-1921), au sein de son comité pour la première fois en 1907. Le prix de l'Académie française est décerné à des femmes de lettres depuis la fin du XIX^e siècle, et trois femmes sont même couronnées par le Grand prix de la littérature dans l'entre-deux-guerres. Judith Gautier (1845-1917) est la première femme à être admise à l'Académie Goncourt en 1910⁶. (Il faudra attendre jusqu'en 1981 pour que Marguerite Yourcenar soit reçue sous la Coupole.) Les femmes obtiennent également dans l'entre-deux-guerres l'accès à l'enseignement supérieur, comme nous le verrons.

Certes, la fin de la Première Guerre mondiale a provoqué en réaction un regain de conservatisme des mœurs sexuelles dans la société entière. La perte de 10% de la population

³ Anne Sauvy, « La Littérature et les femmes », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française* t. 4, *Le livre concurrencé 1900-1950* [1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 269-281 ; ici p. 269.

⁴ *Ibid.*, p. 269-270.

⁵ Ellen Constans, *Ouvrières de lettres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007. Dans cette étude qui couvre la période de la Troisième République (1875-1940), Constans recense parmi les 689 signataires de romans 263 romancières qui ont publié au moins 5 titres (p. 23).

⁶ Anne Sauvy, « La Littérature et les femmes », art cit., p. 273-274.

active masculine à la guerre (1,3 million d'hommes)⁷ entraîne une politique maternaliste et nataliste qui exerce une pression sur les femmes à procréer, malgré la lutte des féministes néomalthusiennes comme Madeleine Pelletier ou Nelly Roussel qui dénoncent cette politique. Les Françaises n'ont pas obtenu leur droit de vote non plus après la Première Guerre mondiale, contrairement à d'autres pays occidentaux comme l'Angleterre, l'Allemagne ou les États Unis, ce qui limite leurs moyens de lutte.

Pourtant, apparaît à ce moment en littérature la nouvelle figure de la « femme non-liée », pour emprunter l'expression à Nathalie Heinich, qui désigne la figure de la femme plus ou moins émancipée sexuellement et économiquement, et qui échappe ou résiste aux normes de la société⁸. Nous assistons ainsi à l'apparition d'auteurs comme Colette habile à déjouer le conservatisme de son époque⁹. Bien sûr, cette image de la femme émancipée n'est pas sans ambivalences. Il suffit de penser par exemple au sort de Monique Lerbier, l'héroïne du roman de Victor Margueritte paru en 1922, *La Garçonne*. Cette jeune femme qui semble incarner la nouvelle femme émancipée, qui fuit son mariage arrangé pour mener une vie sexuellement libérée et économiquement indépendante, finit après toutes ses aventures par entrer au foyer avec l'homme qu'elle aime. « [l]a garçonne [...] devient la métaphore de la “crise de la civilisation” et cristallise toutes les inquiétudes », mais ce roman montre aussi qu'« après le chaos, la morale triomphe » puisque « Monique, nouvelle Marie-Madeleine, retrouve sa féminité, sa fertilité, sa pudeur... »¹⁰. C'est la raison-même du succès de ce roman qui s'est vendu à un million d'exemplaires entre 1922 et 1929¹¹.

La Libération après cinq ans de guerre apporte aux femmes françaises une évolution au plan juridique en leur donnant leur droit de vote. Elle marque aussi une nouvelle étape

⁷ Françoise Thébaud, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le XX^e siècle* [1992], Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 85-144 ; ici p. 119.

⁸ Nathalie Heinich, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 303 *sqq.*

⁹ Alex Hughes, « 1900-1969. Writing the Void », dans Sonya Stephens (éd.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 147-167. Selon Alex Hughes, paraissent à cette époque des œuvres comme *Chéri* (1920) et *La Fin de Chéri* (1926) de Colette qui résistent à la « montée du conservatisme socio-sexuel en France » et les œuvres qui proposent « une vision alternative des rapports des genres » comme les romans de Jeanne Galzy, Marthe Bibesco et Marcelle Tinayre (p. 149).

¹⁰ Christine Bard, « Lectures de *La Garçonne* », *Les Temps modernes*, n° 593, avril-mai 1997, p. 78-95 ; ici p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 79-80.

dans l'histoire des femmes en littérature, car Colette devient la première femme à entrer à l'Académie Goncourt en 1945, alors qu'Elsa Triolet devient la première lauréate du prix Goncourt la même année pour son recueil de nouvelles *Le Premier Accroc coûte deux cent francs*.

Les femmes de lettres de l'après-guerre ont-elles donc acquis un statut égal aux hommes ? Sont-elles publiées, lues, évaluées de la même manière que les hommes ? Le jugement que porte Simone de Beauvoir en 1949 dans *Le Deuxième Sexe* sur les femmes créatrices de son époque, un jugement sans doute plus ou moins influencé par les critiques misogynes de son temps, est sévère : « ce qui est regrettable, c'est qu'elle [la femme] n'ose pas alors les audacieuses envolées d'un Gérard de Nerval, d'un Poe »¹². Mais Beauvoir note aussi la nécessité d'une formation équivalente à celle des hommes quand elle écrit que « faute d'une formation sérieuse, elle ne sera jamais qu'un amateur »¹³ et interroge : « [c]omment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale – ou même une œuvre tout court – leur était refusée ? »¹⁴. Sa conclusion est sans appel : « [c]e qui est certain, c'est que jusqu'ici les possibilités de la femme ont été étouffées et perdues pour l'humanité et qu'il est grand temps dans son intérêt et dans celui de tous qu'on lui laisse enfin courir toutes ses chances »¹⁵. C'est en 1960, onze ans après *Le Deuxième Sexe*, que Dominique Aury inscrit à son tour ces mots pleins d'espoir dans le chapitre « Femmes de lettres » des *Femmes célèbres* : « Les femmes ont envahi les rayons des librairies, il est probable que c'est une fois pour toutes, on ne les arrêtera plus. [...] Nous sommes le terreau anonyme. Nous commençons à peine, et nous commençons aujourd'hui. Il sera temps de répondre dans cent ans, ou trois cents ans, ou mille ans, pourquoi pas ? Attendez »¹⁶.

¹² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. II, *L'Expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [impression de 2012], p. 622.

¹³ *Ibid.*, p. 618.

¹⁴ *Ibid.*, p. 630.

¹⁵ *Ibid.*, p. 631.

¹⁶ Lucienne Mazenod (éd.), *Les Femmes célèbres*, t. 1, Paris, Éditions d'art Mazenod, coll. « La Galerie des hommes célèbres », 1960, p. 177.

Aury avait raison de prévoir cet essor inexorable parce qu'après mai 1968 et pendant le Mouvement de Libération des Femmes des années 1970, les activités des femmes connaissent un développement explosif tant du côté des mouvements sociaux que dans la production artistique. De nombreuses écrivaines sont nées de ce mouvement dites de la deuxième vague féministe : Christiane Rochefort, Monique Wittig, Annie Ernaux, Benoîte Groult, Marie Cardinal ou Hélène Cixous, pour n'en donner que quelques exemples. Cette époque voit aussi des évolutions dans le monde de l'édition. Apparaît en 1968 la première maison d'édition dirigée par une femme, L'Or du temps, fondée par Régine Deforges, suivie par les éditions Des femmes, une maison spécialisée dans les livres écrits par et pour des femmes, en 1974.

Comment les femmes de lettres ont-elles vécu et écrit à travers toutes ces transformations historiques ? Dans un champ littéraire qui offrait progressivement de nouvelles possibilités pour les femmes mais dans lequel subsistaient encore les inégalités entre les écrivains et les écrivaines, comment ont-elles fait leur entrée en littérature et créé leur propre « posture » auctoriale ? Quelles ont été les postures possibles pour ces écrivaines et comment ont-elles joué ou déjoué ces postures, subi ou infléchi les conditions de leur temps ? Quels seraient les traits communs, les convergences ou les divergences de leur positionnement, leur reconnaissance, leur légitimation ?

La génération beauvoirienne

Pour considérer ces questions, nous nous intéresserons aux femmes de lettres dont la carrière se développe principalement dans les années de l'après-guerre antérieures à l'avènement du MLF, entre 1945 et 1970, plus particulièrement à une génération d'écrivaines nées dans les premières années du XX^e siècle, qu'on pourrait appeler la « génération beauvoirienne ».

Dans son article « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », Sylvie Chaperon s'intéresse non pas aux écrivaines mais aux intellectuelles de

cette génération et identifie « une cohorte assez étroite que l'on pourrait qualifier d'intellectuelles féministes ou, plus rigoureusement parlant, d'expertes en questions féminines », avec un profil commun :

Nées dans les premières décennies du siècle, ces femmes appartiennent au flux grandissant qui, depuis l'entre-deux-guerres, féminise l'université et singulièrement ses départements de sciences humaines. Hautement diplômées, elles sont donc le produit de l'enseignement universitaire, ce qui déjà les distingue des figures de l'intellectuelle, exceptionnelle et venue des marges, qui existaient auparavant. C'est davantage par leur trajet professionnel, où elles affrontent la précarité, la dépréciation et bien des obstacles, que ces nouvelles intellectuelles se révèlent marginalisées. L'expérience de la guerre joue un rôle déterminant dans leur prise de conscience politique ou plus simplement citoyenne. Surtout elles intègrent dans leur réflexion des discours nouveaux : la psychanalyse, le marxisme, la sexualité. On tient d'ailleurs là la clé du succès du Deuxième sexe : il s'appuie massivement sur ces savoirs en plein essor.¹⁷

Cette cohorte incluerait selon Chaperon des journalistes et écrivaines telles que Marcelle Auclair (1899-1983), Clara Malraux (1897-1982), Colette Audry (1906-1990), Édith Thomas (1909-1970), Françoise Giroud (1916-2003), Ménie Grégoire (1919-2014), Françoise Parturier (1919-1995), Célia Bertin (1920-2014), Françoise d'Eaubonne (1920-2005), ou des intellectuelles dans d'autres domaines comme l'ethnologue Germaine Tillion (1907-2008) et la psychanalyste Françoise Dolto (1908-1988), entre autres. En résumé, par leur parcours académiques, par leur expérience de la guerre à l'âge d'adulte, par l'accès aux nouveaux discours sur la psychanalyse, le marxisme et la sexualité, ces intellectuelles se distinguent de la génération précédente. Selon Chaperon, elles ont eu peu de rapports directs avec les suffragettes ou les féministes de la génération précédente qui s'intéressaient plus aux questions juridiques et ignoraient les questions sexuelles, car la génération de Beauvoir considérait ces points de droit comme étant déjà réglés pour une grande partie par l'obtention du droit de vote des femmes en 1944¹⁸, comme l'a constaté Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* en écrivant : « Nous ne sommes plus comme nos aînées des combattantes ; en gros nous

¹⁷ Sylvie Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n° 13, 2001, sans pagination ; <https://doi.org/10.4000/clio.135>.

¹⁸ *Ibid.*

avons gagné la partie »¹⁹. C'était en revanche les questions sur le corps et la sexualité, plus concrètement sur le droit à la contraception, à l'avortement et au plaisir qui intéressaient ces intellectuelles.

Certes, Chaperon ne vise ici que les « intellectuelles » de l'après-guerre avant les années 1970 et non les femmes en littérature, et on sait qu'à la différence des cas d'intellectuelles, la réussite ou la renommée des femmes de lettres n'est pas forcément corrélée à leur niveau d'études ; mais cette conception de la génération, cette distinction intergénérationnelle pourrait, il nous semble, très naturellement s'appliquer aussi à des femmes en littérature. De fait, Florence de Chalonge distingue parmi les romancières qui ont publié entre 1940 et 1980 deux générations, « une génération adulte pendant la guerre et sous l'Occupation [...] des romancières nées entre 1895 et 1920 » telles que Elsa Triolet, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar, Violette Leduc, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras et « les écrivaines nées dans les années 1920 et 1930, dont le roman, parfois revendicatif, reflète d'emblée en 1950 et 1960 l'aspiration au changement des mœurs » comme Françoise Sagan (1935-2004)²⁰.

Une « génération », dans notre étude, serait à appréhender dans le sens historique et sociologique du terme. Cette notion désigne en général « l'ensemble des personnes nées au cours d'un même intervalle de temps, ayant traversé une même époque sociohistorique et partageant des expériences, des référents et des influences sociales, puisés dans ce temps commun, qui forment leur empreinte historique et leur confèrent une identité générationnelle »²¹. Elle est donc une notion qui nous permettra d'appréhender parmi les personnes d'à peu près le même âge, et dans notre cas du même genre féminin, vivant dans un même milieu culturel, quelles sont leurs expériences historiques communes, leurs

¹⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. I, *Les Faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 [impression de 2013], p. 32.

²⁰ Florence de Chalonge, « Sixième partie : XX-XXI^e siècle. Chapitre I Le roman des romancières. 1914-1980 », dans Martine Reid (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II*, Paris, Gallimard 2020, p. 261-376 ; p. 299. Sur les intellectuelles, voir aussi l'excellent recueil suivant : Nicole Racine et Michel Trebitsch (éds.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 2004.

²¹ Claudine Attias-Donfut, « Générations », dans Alain Bihl et Roland Pfefferkorn (éd.), *Dictionnaire des inégalités*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 176-181 ; ici p. 177.

particularités par rapport à la génération précédente, les renouvellements qu'elles ont apportés, dans le domaine qui nous intéresse, à savoir la littérature.

Pourtant, cette manière de problématiser nous conduit immédiatement et inévitablement à un problème, à savoir celui de la catégorisation et la ghettoïsation des femmes en littérature. On peut rappeler ici ce qu'énonce Pierre Nora sur l'intérêt de la notion de génération qui puise ses origines dans la Révolution française ; selon Nora, la notion comprend « un principe d'enfermement, d'assignation sociale et de limitation existentielle », en même temps qu'elle « incarne et résume le principe d'égalité dont elle est née » puisque « l'horizontalité qu'elle postule est comme l'image idéale de la démocratie égalitaire »²². En d'autres termes, considérer ces écrivaines comme constituant une « génération » serait sans doute un procédé adapté pour traiter les actrices et les acteurs en littérature d'une époque qui voit la littérature se démocratiser, mais on risquerait également d'enfermer ces écrivaines hétérogènes dans des catégories préétablies. Ce biais de raisonnement est formulé de la manière suivante par Christine Planté dans *La Petite sœur de Balzac*, l'ouvrage fondateur sur le statut de la « femme auteur » du XIX^e siècle :

Toute personne qui travaille sur les écrits de femmes rencontre (au moins) deux écueils. Le premier est de limiter leur commentaire à une étude du contexte historique et social [...] – ce qui revient à n'en faire que des documents, au risque d'ignorer la dimension subjective et littéraire de ces écrits. Bien sûr, ces données ont pesé, et lourdement, sur la production des femmes écrivains. Mais vouloir l'expliquer entièrement par cette approche, c'est réduire leur écriture à ses déterminations, alors qu'elles cherchent précisément à s'y arracher et à les transformer par le langage. Le deuxième écueil, indissociable du précédent, est de constituer les femmes qui écrivent en catégorie, de présupposer une unité de leurs livres qui justifierait de tenir sur eux un discours unique, alors que c'est le point de vue adopté qui construit cette unité et oriente, dès le départ, les conclusions de l'étude sur l'ensemble ainsi constitué.²³

Autrement dit, en catégorisant les écrits de femmes sous la rubrique « littérature des femmes », nous courons le risque, premièrement, de réduire la singularité de chaque écrivaine à un « contexte historique et social », et deuxièmement, de considérer les écrits de femmes comme

²² Pierre Nora, « La génération », Pierre Nora (éd.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, 1. *Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 940.

²³ Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, nouvelle édition révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 16-17.

constituant une entité homogène alors que chaque écrivaine et son œuvre sont singulières. Si l'activité littéraire se soumet à un régime de « singularité » au moins depuis l'époque romantique²⁴, comment faire en sorte que nous puissions éviter ces deux écueils ?

L'approche socio-culturelle et la notion de posture

Pour éviter de réduire une écrivaine et son œuvre à son contexte, il faudrait penser la façon dont nous pourrions garder un équilibre entre la lecture des textes littéraires et la considération du contexte historique et social. Contrairement à la génération des écrivaines du MLF, les femmes de lettres que nous traiterons dans cette étude n'ont pas constitué un groupe social unifié²⁵, bien qu'il s'agisse des femmes de la même génération. Certes, il faut considérer les conditions auxquelles ces femmes sont soumises, et ces conditions n'étaient pas les mêmes que celles des hommes, mais ces conditions historiques n'ont pas pesé sur toutes les écrivaines de manière identique. Chacune a vécu ces conditions à sa manière, elles ont tantôt renoncé en les acceptant, tantôt y ont échappé, résisté, déjoué et critiqué ces conditions, selon le cas. Pour nous, il s'agirait donc d'étudier comment chaque écrivaine a réagi à ces conditions, de penser la singularité de chacune, tout en prenant en compte ces conditions historiques.

Pour ce faire, l'approche que nous adopterons dans cette étude sera celle proposée par les théoriciens littéraires Jérôme Meizoz et José-Luis Diaz. Ces derniers, avec des concepts différents, reprennent et développent la théorie du champ littéraire proposée par Pierre Bourdieu et tentent de considérer le processus de la production littéraire dans sa globalité, depuis la conception de l'œuvre jusqu'à la réception et la scénographie éditoriale, de penser aussi l'influence qu'exercent les lecteurs et leurs lectures sur l'écrivain et l'œuvre.

La notion de « posture » développée par Jérôme Meizoz nous sera particulièrement

²⁴ « Opposée aux notions de communauté, de reproductibilité, de sérialité ou encore de normativité, la singularité renvoie aux pratiques distinctives qui animent aussi bien la production, la présentation (discours et agir des créateurs) que la réception des œuvres, et ce plus particulièrement depuis l'époque romantique. » Véronique Rohrbach, « Singularité », dans Anthony Glinóer et Denis Saint-Amand (éds.), *Le Lexique Socius* [en ligne] ; <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/164-singularite>.

²⁵ Bien sûr, le MLF n'était pas non plus un mouvement unifié, mais celles qui y participaient avaient cependant constitué un mouvement et partagé les mêmes objectifs.

utile. Meizoz, en se fondant sur la théorie bourdieusienne du champ littéraire et en développant les débats sur la réception et la sociopoétique d'Alain Viala et de Georges Molinié, définit la « posture » auctoriale comme « une manière singulière d'occuper une “position” objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques », ou « [u]ne façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut » et note qu' « un auteur rejoue ou renégocie sa “position” dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou “postures” »²⁶. La notion nous invite donc à considérer le processus de négociation, ou comment l'écrivain ou l'écrivaine « rejoue ou renégocie » les conditions qui lui sont données. En outre, Meizoz tente de saisir les différents aspects de la figure auctoriale en distinguant les deux dimensions d'une posture, c'est-à-dire la dimension *non-discursive* qui est l'aspect comportemental de la présentation de soi de l'auteur, les « airs », le « look » ou la « conduite »²⁷, et une dimension *discursive* qui est l'*ethos* de l'auteur²⁸. Il note aussi que « le recours à la “posture” fait apparaître un espace transitionnel entre l'individuel et le collectif »²⁹ ; la posture auctoriale est donc un concept qui nous permettra de penser la jonction de la singularité de l'auteur et des conditions historiques qu'il subit.

José-Luis Diaz traite également de cette question dans son étude sur les romantiques en France. Il y distingue trois dimensions de l'instance auctoriale : « le réel », qui est le sujet biographique ou l'acteur social³⁰, « le textuel », qui est « le régisseur formel du texte, celui qui en occupe la fonction-sujet » et qui est « l'appareil formel de l'énonciation »³¹, et « l'imaginaire » qui « suppose d'emblée image, fantasme, mise en scène »³². Selon Diaz, penser cette troisième dimension de l'écrivain imaginaire, c'est questionner la construction

²⁶ Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Éditions Slatkine, 2004, p. 51. Cf. Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 216. « Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position [...] On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). »

²⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève Slatkine Érudition, 2007, p. 21.

²⁸ Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologue et la littérature*, *op. cit.*, p. 54-56.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁰ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 18.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 20.

par l'auteur lui-même de la figure de l'écrivain qui est aussi une sorte d'œuvre, et interroger aussi la reconstruction de la figure de l'auteur par les lecteurs. Autrement dit, en présentant la notion de l'écrivain imaginaire, Diaz propose lui aussi de considérer le dialogue ou la négociation entre le lecteur et l'auteur à travers l'œuvre, entre le textuel et le biographique ou le social.

Les travaux de ces théoriciens que nous venons d'évoquer brièvement constituent des tentatives de penser le littéraire à l'encontre de la soi-disant « clôture » du texte des formalistes mais sans pour autant réduire les œuvres à un simple reflet des conditions historiques ou sociales, ce qui fut l'écueil de certains théoriciens marxistes comme Lucien Goldmann. Nous tâcherons dans la présente étude de mobiliser les notions proposées dans de tels développements théoriques pour considérer les conditions socio-historiques des femmes de lettres ainsi que leur singularité. En nous fondant sur ces cadres théoriques, nous espérons aussi pouvoir éviter le deuxième écueil mentionné plus haut, à savoir celui de considérer les écrits de femmes comme « un discours unique ». Nous nous concentrerons non pas sur une recherche de l'écriture féminine (ou d'une écriture féminine) dans les œuvres des femmes – ce qui d'ailleurs n'était pas revendiqué par les écrivaines envisagées dans cette étude – mais d'explorer ce qu'il y a de singulier dans chacune des auteures, tout en examinant le texte dans son contexte.

Quelles écrivaines ?

Ainsi, le but de notre étude serait d'explorer la diversité des manières d'être écrivaine pour cette génération ; mais comment pourrions-nous définir un corpus, choisir parmi les quelques centaines d'écrivaines qui ont publié pendant ces années du milieu du XX^e siècle ?³³ Il ne sera évidemment pas possible de les traiter toutes sans négliger leurs singularités. Nous bornerons donc notre corpus à quelques écrivaines que nous considérerons comme

³³ Le catalogue de la version électronique du *Dictionnaire universel des créatrices* recense 335 créatrices dans le domaine littéraire en France de 1900 à nos jours. *Dictionnaire universel des créatrices* [en ligne], Paris, Des femmes, 2017 ; <https://www.dictionnaire-creatrices.com>.

représentatives de leur époque, à savoir Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury pour le corpus principal et Nathalie Sarraute et Françoise Sagan pour le corpus secondaire.

Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, les trois écrivaines de notre premier plan, Beauvoir, Leduc et Aury, ont pour point commun d'être des femmes françaises de la même génération, toutes nées entre 1907 et 1908 ; mais on peut remarquer aussi que ces trois femmes de lettres ont pris des positions complètement différentes dans le champ littéraire et établi des postures divergentes. Simone de Beauvoir (1908-1986), féministe et existentialiste, membre du comité de direction des *Temps modernes*, est incontestablement la figure emblématique de l'intellectuelle de cette génération d'après-guerre. Violette Leduc (1907-1972), avec l'aide de Beauvoir qui a lu ses manuscrits de 1945 jusqu'à sa mort, débute sa carrière en tant qu'écrivaine avec la publication de *L'Asphyxie* en 1946, bien qu'elle reste relativement peu connue jusqu'à la publication de son œuvre autobiographique, *La Bâtarde*, en 1964. Comme l'indiquent les titres de ses œuvres qui sont souvent autobiographiques, nous verrons que la posture de Violette Leduc est celle de la marginale, caractérisée par l'illégitimité ou la « bâtardise » en tant qu'écrivaine ainsi que par la souffrance qui en découle. Dominique Aury (1907-1998), écrivaine, critique, éditrice et traductrice, adjointe de la direction de la *NRF* auprès de Jean Paulhan et membre de la comité de lecture de Gallimard, incarne une figure clandestine mais occupe indéniablement une place importante dans le paysage littéraire de l'époque ; elle est connue surtout comme l'auteure de *Histoire d'O* (1954), un livre-phare de la littérature érotique au féminin écrit sous le pseudonyme de Pauline Réage. Ainsi, ces trois écrivaines, tout en étant de la même génération, agissant dans le même champ littéraire et ayant de nombreux points communs ainsi que des interactions entre elles, se sont construit des postures divergentes, ce qui nous permettra de les confronter l'un à l'autre pour une comparaison.

Afin d'analyser les postures de ces écrivaines, pour Beauvoir, nous étudierons une partie de l'immense corpus de ses écrits de soi, principalement les trois premiers de ses

mémoires (*Mémoires d'une jeune fille rangée, La Force de l'âge, La Force des choses*) mais aussi certains de ses journaux intimes et sa correspondance au besoin. Quant à Leduc, la plupart de ses œuvres peuvent être qualifiées d'autobiographiques (avec des exceptions comme *La Vieille Fille et le mort* et *Le Taxi*), mais une attention particulière sera portée à la trilogie autobiographique (*La Bâtarde, La Folie en tête, Chasse à l'amour*). Sur Aury, contrairement à Beauvoir et Leduc, nous ne disposons que très peu d'écrits autobiographiques ou mémoriaux, ce qui nous pose un problème méthodologique, certes, mais nous nous référerons principalement à des entretiens qu'elle a donnés en tant que Dominique Aury ou Pauline Réage, à *Histoire d'O* et ses paratextes, à ses divers articles de revue ainsi qu'à sa biographie par Angie David³⁴, pour tenter d'éclairer sa posture³⁵.

Voyons désormais ce qu'il en est du côté de notre arrière-plan. Parmi les deux écrivaines de notre corpus secondaire, Nathalie Sarraute (1900-1999), aujourd'hui généralement associée au courant du Nouveau roman, est une contemporaine des trois auteurs du corpus principal. Au début de sa carrière elle a reçu le soutien de Sartre, qui avait notamment préfacé *Le Portrait d'un inconnu* (1948), et elle se trouve donc dans le même milieu que Beauvoir. Pourtant, ayant une vision de la littérature qui se distingue clairement de celle de Sartre ou de Beauvoir, elle a établi une posture sensiblement différente de ces intellectuels existentialistes, ce qui la rend intéressante comme objet de comparaison dans notre étude. Son cas sera abordé dans les deux premiers chapitres à travers l'examen de ses entretiens et de son œuvre autobiographique *Enfance* afin d'étudier la manière dont elle s'est lancée dans la littérature. Dans le cadre de notre étude, la biographie récente d'Ann Jefferson³⁶, la première grande biographie de cet écrivain, présente un intérêt particulier car elle éclaire notamment la première moitié de la vie de Sarraute avant qu'elle ne devienne célèbre dans les années 1950. Cependant, son œuvre dépasse également le cadre de cette

³⁴ Angie David, *Dominique Aury*, Paris, Léo Scheer, 2006.

³⁵ La correspondance avec Paulhan aurait pu être intéressante mais les lettres conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) étant inaccessibles, nous nous tournerons vers ce qui a été publié dans la biographie d'Angie David écrite à partir de la consultation de l'ample correspondance d'Aury non seulement avec Paulhan mais aussi, entre autres, avec Édith Thomas et Thierry Maulnier.

³⁶ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2019.

étude dans la mesure où sa carrière s'étend bien au-delà la période qui nous intéresse. Elle est aussi une écrivaine qui a déjà été amplement étudiée, et nous n'aborderons donc pas son cas au-delà des deux premiers chapitres.

L'autre écrivaine du corpus secondaire, Françoise Sagan (1935-2004), appartient à une génération plus jeune que celle de Beauvoir, Leduc et Aury, mais elle débute sa carrière en 1954 à dix-huit ans avec le succès fulgurant de *Bonjour tristesse* et devient rapidement la starlette de la scène littéraire. Elle sera une référence importante pour nous en tant qu'écrivaine de la génération suivante qui s'est créée une autre posture, un autre positionnement médiatique. Sagan a laissé une série d'œuvres autobiographiques, notamment des entretiens et des essais. Dans notre étude, nous nous intéresserons à quelques-unes de ces œuvres dans lesquelles Sagan parle explicitement en son nom (notamment *Avec mon meilleur souvenir*, *Derrière l'épaule*, *Réponses*, *Répliques*, *Des bleus à l'âme*).

Si notre choix d'inclure Dominique Aury et Françoise Sagan marque aussi une volonté de notre part de mettre en lumière des écrivaines relativement moins traitées dans les études littéraires, il faut admettre que le choix de ce corpus contient aussi une part d'arbitraire eu égard au vivier disponible. Ainsi, la délimitation de notre corpus ne nous empêchera pas, si nécessaire, de nous référer à d'autres écrivaines comme Elsa Triolet, Marguerite Duras ou Édith Thomas, par exemple.

Ce qui lie ces écrivaines n'est pas tant leur style ou les genres qu'elles ont investi, mais leur époque et leur milieu littéraire, ce sur quoi nous nous intéresserons particulièrement dans notre étude. Ces écrivaines appartiennent toutes au champ littéraire de la même époque, et dans le même milieu littéraire parisien de l'après-guerre. C'est pourquoi une attention particulière sera portée à la réception critique des auteures de notre corpus tout au long de notre étude et à leur apparition dans les médias, pour comprendre la synergie que cela crée avec les écrits des auteures elles-mêmes.

En ce qui concerne la périodisation, nous nous bornerons dans notre étude à la considération de la période 1945-70, même si ces bornes ne sont pas à comprendre comme

une délimitation chronologique rigoureuse. Si l'adoption de la fin de la guerre en 1945 comme point de départ est un choix évident, du point de vue de l'histoire littéraire, il peut sembler plus logique d'étendre le point d'arrivée à 1980, au moment où le nouveau courant dit de la « littérature transitive » apparaît. Cependant, nous adopterons ici plutôt une périodisation axée sur l'histoire des femmes, depuis l'obtention du droit de vote par les femmes en 1945 jusqu'au début du MLF vers 1970, simplement à cause des changements radicaux de la condition féminine dans les années 1970 qui nécessiteraient une étude séparée. Nous considérerons donc principalement la période 1945-70, qui correspond à peu près à la période d'activité de nos auteures ainsi qu'à ce que Sylvie Chaperon a appelé « les années Beauvoir »³⁷, bien que cela ne doive pas être considéré comme une délimitation stricte ; nous dépasserons ces dates lorsque cela sera nécessaire – notamment pour considérer l'entrée en littérature de ces écrivaines, nous devrons nous référer à la période d'avant 1945 – car cette délimitation n'échappe pas non plus au caractère arbitraire de toute périodisation historique.

État de l'art

Pour guider notre recherche sur un plan méthodologique et critique, nous nous appuyerons essentiellement, outre les deux théoriciens susnommés, sur les ouvrages relatifs à l'histoire de la littérature et de l'édition, à l'histoire culturelle, à la sociologie de la littérature, ainsi qu'à l'histoire des femmes, plus particulièrement des femmes en littérature, pour tenter, à chaque fois où cela nous semble nécessaire, d'historiciser la condition des écrivaines.

En France, les études sur la littérature française se sont longtemps abstenues d'écrire des histoires littéraires centrées sur les femmes, contrairement aux pays anglophones où de telles études se sont développées et institutionnalisées depuis les années 1970 et où le canon littéraire masculin est depuis longtemps remis en question³⁸. Ces dernières années, cependant,

³⁷ Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000.

³⁸ Dans les pays anglophones, il existe de nombreuses tentatives, collectives et individuelles, pour écrire ou explorer l'histoire littéraire française au féminin, que ce soit dans la forme d'histoire littéraire ou d'anthologies. Pour la période qui nous intéresse, voir par exemple : Joan Dejean et Nancy K. Miller (éds.), *Yale French Studies*, n° 75, « The Politics of Tradition. Placing Women in French Literature », 1988 ; Diana Holmes, *French Women's Writing 1848-1994*, Londres et Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1996 ; Sonya Stephens (éd.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 ; Vicki Mistacco (éd.),

on peut dire que la situation est en train de changer en France, notamment avec la parution de l'ouvrage dirigé par Martine Reid, *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*³⁹, qui est « la première synthèse générale portant sur les femmes dans la littérature de langue française »⁴⁰ et sera certainement un ouvrage de référence dans ce domaine. Bien sûr, depuis bien des années, de nombreuses études ont été consacrées à des écrivaines individuelles, ou à des œuvres de femmes sur des thèmes spécifiques, ou sur des genres ou des périodes déterminés⁴¹. Pour le XX^e siècle, on peut citer notamment l'étude sur les écrivaines de l'entre-deux-guerres par Jennifer E. Milligan⁴², ou la thèse sur la période du MLF par Audrey Lasserre⁴³, ou encore les études sociologiques de Delphine Naudier⁴⁴, mais les études traitant de plusieurs écrivaines de la période entre la Seconde Guerre mondiale et les années du MLF ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait le penser, malgré, ou plutôt à cause du grand nombre d'auteurs de cette période⁴⁵. L'un des objectifs de ce travail, bien que notre étude ne prétende en aucun cas être synthétique, serait de contribuer à combler cette lacune.

En ce qui concerne les études monographiques sur chacune des écrivaines de notre corpus, sur lesquelles nous nous appuyons aussi, nous pouvons dire que pour Beauvoir, les recherches ont avancé surtout après la mort de l'auteure en 1986. Il existe de très nombreuses études non seulement dans le domaine des théories féministes et la philosophie, mais aussi en

Les Femmes et la tradition littéraire. Anthologie du Moyen Âge à nos jours, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007. Sur cette question, du côté française, voir notamment : Audrey Lasserre (éd.), *Fabula LHT*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010.

³⁹ Martine Reid (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020, 2 vol.

⁴⁰ *Ibid.*, t. I, p. 11.

⁴¹ Pour le XIX^e siècle, citons notamment : Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, op. cit. ; Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Éditions Belin, 2010.

⁴² Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, Berg Publishers, 1996.

⁴³ Audrey Lasserre, « Histoire d'une littérature en mouvement. Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2014.

⁴⁴ Delphine Naudier, « La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2000 ; « Les Écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010, p. 39-63.

⁴⁵ Sur cette période, on peut citer tout de même, outre le chapitre par Florence de Chalonge dans le volume dirigé par Reid (« Sixième partie : XX-XXI^e siècle. Chapitre I Le roman des romancières. 1914-1980 », dans Martine Reid (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II, op. cit.*, p. 261-376), la thèse de Krykun : Anna Krykun, « Être une femme de lettres en France au XX^e siècle. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2014.

littérature, notamment sur les écrits autobiographiques de Beauvoir ; les *Mémoires* ont paru dans la collection « La Pléiade » de Gallimard en 2018. Quant à Violette Leduc, elle était une écrivaine oubliée pendant un certain temps après sa mort précoce en 1972, mais la situation a évolué avec les travaux pionniers de Catherine Viollet qui a travaillé sur les manuscrits de Leduc⁴⁶, et Carlo Jansiti, à qui nous devons une biographie⁴⁷ et l'édition de la correspondance de Leduc⁴⁸. Depuis, les études sur Leduc n'ont pas cessé de se développer⁴⁹, notamment les études génétiques à partir de ses nombreux manuscrits. Sur Dominique Aury, il existe peu d'études à part la biographie d'Angie David parue en 2006⁵⁰. Il y a bien des recherches sur Réage et sur *Histoire d'O* en tant qu'œuvre représentative de la littérature érotique au féminin⁵¹, mais en tant que « Dominique Aury », elle est moins étudiée, sans doute parce qu'elle était, comme elle l'affirme elle-même, une figure clandestine⁵². La parution d'un recueil d'articles en 2020 témoigne sans doute d'une montée d'intérêt dans les travaux de la critique⁵³, mais une bonne partie de ses articles parus dans les revues n'ont jamais été réédités. Par contre, Nathalie Sarraute est une des rares écrivaines à voir ses œuvres éditées dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard de son vivant⁵⁴ ; les études sur ses œuvres sont nombreuses. Enfin, Françoise Sagan, qui a sans cesse inspiré les biographes, n'était considérée que comme une écrivaine populaire pendant longtemps. Cependant, les

⁴⁶ Voir par exemple Catherine Viollet, « Violette Leduc. Écriture et sexualité », *Tangence*, 1995, n° 47, p. 69-83 ; « Violette Leduc, de *Ravages* à *La Bâtarde* » dans Philippe Lejeune et Catherine Viollet (éds.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 105-122.

⁴⁷ Carlo Jansiti, *Violette Leduc* [1999], Paris, Grasset, 2013.

⁴⁸ Violette Leduc, *Correspondance. 1945-1972*, éd. Carlo Jansiti, Paris, Gallimard, 2007.

⁴⁹ Voir par exemple Mireille Brioude, *Violette Leduc. La Mise en scène du « je »*, Amsterdam, Rodopi, 2000 ; René de Ceccaty, *Éloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 2013 ; Anaïs Frantz, *Le Complexe d'Ève. La Pudeur de la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Champion, 2013 ; Alison Péron, « La Poétique du décentrement dans l'œuvre de Violette Leduc », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2017 ; Alexandre Antolin, « “La société se dresse avant que mon livre paraisse”. Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : Ravages de Violette Leduc », thèse de doctorat, Université de Lille, 2019 ; Anaïs Frantz de Spot (éd.), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.

⁵⁰ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*

⁵¹ Voir notamment Alexandra Destais, « L'Émergence de la littérature érogographique féminine en France. 1954-1975 », thèse de doctorat, Université de Caen Normandie, 2006.

⁵² Son recueil d'entretiens avec Nicole Grenier s'intitule *Vocation : clandestine* (Paris, Gallimard, 1999).

⁵³ Dominique Aury, *La Révolte de Madame de Merteuil et autres chroniques*, préfacé par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Les Belles Lettres, 2020.

⁵⁴ Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

études académiques sur cette auteure commencent à se développer ces dernières années⁵⁵.

Quatre pôles thématiques

Cette étude tentera d'explorer les postures de ces femmes de lettres à travers quatre pôles thématiques. Les deux premiers chapitres de notre étude seront consacrés à la première thématique, à savoir leur « entrée » en littérature. Les conditions d'entrée en littérature pour une femme n'ont pas été les mêmes que pour les hommes. D'abord, les jeunes filles font souvent face à des lectures interdites ; il existe aussi des obstacles devant l'acte d'écrire et de publier. Même quand une écrivaine trouve un moyen de se faire publier, elle risque d'être classée parmi les « femmes auteurs », et son œuvre intègre alors la rubrique « littérature féminine » sans jamais être dans le rang de la « littérature » tout court. Le premier chapitre sera dévolu à l'éducation et aux lectures auxquelles ces femmes ont été exposées dans leur jeunesse, qui constituent deux éléments importants de leur initiation à la littérature ; le second chapitre explorera le processus vers la publication de leur première œuvre ainsi que leur réception initiale dans le champ littéraire. Nous tâcherons de voir comment les écrivaines ont surmonté ces obstacles, en transgressant parfois les interdits, sans ou avec l'aide des hommes et des femmes déjà insérés dans ce champ littéraire avant elles, pour faire leur entrée.

La troisième partie envisage les rapports souvent contradictoires, complexes et conflictuels entre les écrivaines et le politique. Les années 1930, le moment de l'entrée de ces femmes en littérature, correspond à une époque où le champ littéraire se politise, un moment où les « clercs » de la littérature n'avaient plus le droit de ne pas parler politique ; la Deuxième Guerre mondiale entraîne un profond bouleversement de la société dans tous ses aspects, tant dans le domaine littéraire que politique. Et pourtant, les femmes françaises sont à cette époque encore privées de droit de vote et exclues de la sphère politique, et la littérature constituait ainsi un des rares moyens de l'engagement politique pour les femmes. Ce chapitre

⁵⁵ Voir notamment Nathalie Morello, *Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée*, New York, Peter Lang, 2000 ; Ève-Alice Roustang, *Françoise Sagan, la générosité du regard*, Paris, Classiques Garnier, 2016 ; Céline Hromadova, *Françoise Sagan à contre-courant*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 ; Valérie Mirarchi, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, édition revue et augmentée, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2020.

tentera donc d'éclairer comment les écrivaines ont vécu cette aporie et se sont engagées (ou non) dans la politique. La Deuxième Guerre mondiale a-t-elle changé leur conscience politique ? Après l'obtention du droit de vote, elles ont juridiquement eu le même statut que les hommes, mais ont-elles réellement pu s'engager politiquement au même titre que leurs confrères ? Telles seront les questions que nous aborderons.

Dans la quatrième partie, nous porterons nos réflexions sur la question économique de l'argent dans l'activité littéraire et son éventuel conflit avec la valeur esthétique et la légitimation. Les femmes qui vivent de leur plume existent depuis le dix-neuvième siècle, et les journalistes féminines sont souvent les femmes de lettres. Pourtant, comme le montre le cas de Violette Leduc qui contraste avec celui de Françoise Sagan, la rentabilité d'une écrivaine est souvent difficilement conciliable avec sa légitimité au sein du champ littéraire. Nous verrons dans cette partie comment le rapport à l'argent contribue à contrarier, façonner ou réarticuler la posture des écrivaines.

Enfin, comme nous l'avons déjà constaté, une des particularités de la génération qui fait l'objet de notre étude est qu'elle s'intéresse à la sexualité et aux questions afférentes. Cela est lié en partie au fait que depuis la jeunesse de ces écrivaines, la psychanalyse entre dans le discours intellectuel et artistique et que les avancées dans le domaine de la sexologie voient le jour, bien que ces femmes aient passé leur adolescence et leur vie de jeune femme dans l'entre-deux-guerres dans un climat maternaliste. Elles forment une génération qui a apporté des développements décisifs dans l'écriture de la sexualité et de l'« érographie »⁵⁶, à une époque où écrire sur ces sujets était considéré comme un acte scandaleux. Nous interrogerons dans cette dernière partie ce qu'elles ont écrit sur la sexualité, la réception de ces écrits et l'influence que cette réception a eue en retour sur leurs postures auctoriales.

Ainsi, notre étude ira progressivement de réflexions socio-historiques et culturelles à des réflexions plus littéraires, à savoir que les premiers chapitres commenceront par se concentrer sur la condition historique des écrivaines de cette génération, tandis que les

⁵⁶ Sur ce terme, voir la partie liminaire du chapitre V.

derniers chapitres proposeront davantage de réflexions sur l'écrivaine imaginaire, ou la figure de l'auteure au sein de ses œuvres littéraires.

Avant de nous lancer dans cette exploration, une précision s'impose quant à la terminologie que nous emploierons pour désigner les femmes qui écrivent et publient. Diverses dénominations ont été proposées et utilisées au cours des siècles passés, chacune avec des connotations différentes selon l'époque et le contexte de son utilisation, pour marquer le sujet féminin écrivant comme sexué : *auteures, autrices, auteuses, autoresses, femme de lettres, femme auteur, femme écrivain, littératrice*⁵⁷... La difficulté de nommer ces femmes exprime en soi la difficulté d'être une femme qui écrit et publie. D'autres fois, on a simplement employé « écrivain » et « auteur », partant du principe que le masculin suffirait à exprimer l'universel. En effet, les femmes de notre corpus se sont toutes appelées « écrivain » et « auteur », utilisant les termes masculins pour désigner leur propre profession ou statut. Néanmoins, nous emploierons les termes « écrivaine » et « auteure » pour désigner les femmes qui écrivent. Certes, toutes celles de notre corpus n'auraient pas accepté d'être désignées comme telles, mais la terminologie s'impose depuis quelques décennies, et l'emploi de ces termes ne serait pas sans intérêt dans notre étude qui portera précisément sur la question des spécificités de l'être féminin en littérature.

⁵⁷ Sur ce sujet voir Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, op. cit., p. 21-35 ; Martine Reid, « Chapitre I Des femmes en littérature » dans *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. II, op. cit., p. 22-44 ; ici p. 22-28.

I. Se former et lire

Préambule : Démocratisation de l'édition littéraire et de l'éducation

Les femmes de lettres que nous traiterons dans cette étude n'entament véritablement leur carrière littéraire que dans les années 1940, mais leur vie littéraire commencent bien avant, dans l'entre-deux-guerres. Il faudrait donc nous interroger d'abord sur les conditions d'entrée en littérature pendant cette période, en nous référant à la fois à l'histoire littéraire et à l'histoire des femmes. Quelles sont les évolutions sociales, économiques, politiques et esthétiques qui favorisent ou défavorisent la publication d'une aspirante jeune écrivaine et quels sont ses modes d'entrée dans le milieu littéraire ?

Si l'on regarde du côté de l'histoire de l'édition littéraire, on note que le tournant du siècle est marqué par le succès du Mercure de France qui rassemble les poètes d'avant-garde. Cependant, les demandes dans le monde de l'édition changent progressivement, contraignant les éditeurs à dépasser l'avant-garde littéraire incarnée par les poètes symbolistes, et à répondre aux attentes d'un nouveau public lettré créé par la scolarisation sous la Troisième République. Or, ce sont Gallimard et Grasset qui répondent précisément à ses nouvelles attentes. Ces deux grands éditeurs de l'entre-deux-guerres rivalisent pour s'attirer les faveurs de nouveaux auteurs, et les obstacles qui empêchaient les jeunes aspirants écrivains à publier sont progressivement levés ; l'édition se démocratise. Les nouveaux modes de consécration hors les salons traditionnels et l'Académie française sont instaurés notamment par les éditions Gallimard, qui non seulement disposaient de leur propre salon, mais entretenaient des rapports étroits avec les membres du jury des prix littéraires et avec des critiques disposant des rubriques littéraires dans les journaux, et travaillaient en lien avec les libraires telles qu'Adrienne Monnier et Sylvia Beach, ce qui leur permettait de trouver en permanence de

nouveaux auteurs ainsi que lecteurs⁵⁸.

Il n'est pourtant pas facile pour les écrivains de vivre de leur plume. Comme le note Anna Boschetti, « [ê]tre riche de naissance, ou entretenu, ou fonctionnaire (de plus en plus souvent professeur), exercer une seconde ou, le plus souvent, plusieurs autres activités rémunérées : tel est le lot des écrivains »⁵⁹. C'est une époque dans laquelle le métier d'écrivain se rapproche du professorat – la figure de l'écrivain-professeur sera incarnée notamment par Sartre⁶⁰ –, celle de la croissance de la population diplômée dans laquelle « une forte aspiration à des professions intellectuelles se développe dans la jeunesse urbaine de la classe moyenne »⁶¹. Ce développement engendre même la notion du « prolétariat intellectuel », dont les aspirants écrivains constituent une partie.

Du point de vue de l'histoire des femmes, c'est toujours l'image de l'ange du foyer qui prévaut comme un idéal féminin, mais les femmes de l'entre-deux-guerres travaillent de plus en plus en dehors du foyer. Les conditions d'accès au monde du travail diffèrent selon les classes, car « les femmes ont géré leur vie professionnelle et privée en fonction de leurs seules aspirations »⁶² dans la classe ouvrière, ce qui n'était pas le cas pour la moyenne et la grande bourgeoisie. Il faut rappeler que « [m]algré un discours tendant à présenter la femme comme n'exerçant pas de profession, les femmes travaillent, surtout en France [par rapport à l'Angleterre] » et que les femmes constituaient 36,6% à 37,9% de la population active en France de 1906 à 1946⁶³. Cette époque voit aussi la naissance de nouveaux métiers « féminins » notamment dans le tertiaire, telle l'assistante sociale et l'infirmière.

En ce qui concerne les femmes de la grande bourgeoisie, selon Christine Bard,

⁵⁸ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé 1900-1950*, *op. cit.*, p. 511-527. Sur les librairies d'Adrienne Monnier et de Sylvia Beach, voir aussi Laure Murat, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003.

⁵⁹ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », *op. cit.*, p. 512.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 527-528.

⁶¹ Michèle Touret (éd.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. I. 1898-1940, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 42.

⁶² Anne-Marie Sohn, « Entre deux guerres. Les rôles féminins en France et en Angleterre », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 165-195 ; ici p. 170.

⁶³ *Ibid.*

« [I]’une des évolutions les plus importantes de l’entre-deux-guerres est l’accès au travail des femmes de la bourgeoisie, conséquence logique de leur accès à l’enseignement secondaire et supérieur, mais aussi de mutations survenues dans les classes supérieures : les rentiers se sont raréfiés, la dot des filles tend à disparaître »⁶⁴. Par conséquent, le professorat devient le « principal débouché des diplômées de l’enseignement supérieur », bien qu’il soit considéré jusque dans les années 1950 comme étant incompatible avec le mariage⁶⁵. L’entre-deux-guerres correspond donc à une période où le choix de travailler en dehors du foyer devenait de plus en plus concevable pour beaucoup de femmes, y compris celles de la grande bourgeoisie, le domaine de l’éducation et plus généralement des services étant le plus communément envisagé.

Ainsi, du point de vue de l’histoire de l’édition ainsi que de celle des femmes, avec les avancées dans la démocratisation du monde de l’édition et l’émancipation féminine, on peut supposer que les conditions pour les femmes de l’entre-deux-guerres pour devenir écrivaines étaient devenues plus favorables que pour la génération précédente, bien que les obstacles soient encore nombreux. Les deux premiers chapitres de ce travail aborderont les différentes étapes qu’il a fallu pour les écrivaines de cette époque pour faire leur entrée en littérature : la formation qu’elles ont reçue, des lectures qui les ont formées, leur arrivée à l’écriture et à la publication.

1. Étudiante pour devenir écrivaine ?

La formation et la possibilité d’accès à l’enseignement supérieur distinguent les carrières de ces écrivaines de la génération Beauvoir de celles de ses aînées. La génération précédente, celle de Colette, est la première à recevoir une éducation républicaine dans l’enseignement primaire. Par conséquent, « alors qu’à la Belle Époque, 194 femmes sur 1000

⁶⁴ Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 75.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

ne savaient pas lire, en 1936, ce total était réduit à seulement 48 sur 1000 »⁶⁶. Les femmes de la génération suivante ont vu s'ouvrir la voie vers l'enseignement supérieur avec l'accessibilité du baccalauréat aux filles en 1924. Comme le note Chaperon, « [v]éritables bêtes curieuses au tournant du siècle, les bachelières progressent très rapidement : elles ne sont que 6 % en 1914 mais déjà 36 % à la veille de la deuxième guerre »⁶⁷. Avant Beauvoir, les femmes lettrées et cultivées qui deviennent des écrivaines sont souvent issues des milieux privilégiés. On peut penser à l'exemple exceptionnel de Marguerite Yourcenar, issue d'une famille aristocratique et éduquée à la maison, ou de Nathalie Sarraute, qui fait des études en Angleterre et en Allemagne avant de s'inscrire à la faculté de droit à Paris en 1922. L'accès massif des femmes à l'enseignement supérieur après 1924 a changé certainement cette situation, d'où l'augmentation du nombre des écrivaines et des intellectuelles de la génération Beauvoir. Pour bien situer dans cette histoire les écrivaines de notre corpus appartenant à cette génération, nous donnerons dans cette section un aperçu rapide de la formation de Beauvoir, Aury, Leduc et Sarraute.

1.1 « Parmi ces érudits, ces savants, ces chercheurs, ces penseurs, j'étais à ma place »⁶⁸ : le brillant palmarès de Simone de Beauvoir

Le cas de Simone de Beauvoir est celui d'une professeure-écrivaine. Il est désormais archétypal, car de nombreuses d'écrivaines ont tracé ce même parcours depuis elle, mais cela n'a rien de typique dans les années 1920. On pourrait dire que Beauvoir, venant d'une famille de la grande bourgeoisie parisienne déclassée après la Première Guerre mondiale, était dans

⁶⁶ « [...] while in the Belle Époque 194 women in 1,000 could not read, by 1936 this total was reduced to only 48 in 1,000. » Jennifer Milligan, *The Forgotten Generation: French Women Writers of the Inter-war Period*, op. cit., p. 25-26.

⁶⁷ Sylvie Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », art. cit. (paragraphe 8)

⁶⁸ *MJFR*, p. 264.

une situation « optimale » pour devenir intellectuelle.

Beauvoir fréquente dès l'âge de cinq ans le Cours Desir, un institut catholique privé à Paris pour les filles de la bourgeoisie. Elle aurait dû épouser un homme de sa classe, mais le changement de la situation financière de la famille après la Première Guerre mondiale lui ouvre une autre voie. Laisée sans les moyens pour offrir une dot décente à leurs deux filles, la famille Beauvoir a été contrainte de leur permettre de poursuivre leurs études et de travailler pour gagner leur vie. Simone de Beauvoir obtient son baccalauréat en 1925, au moment où la loi de 1924 ouvre aux filles la possibilité de passer officiellement le baccalauréat, ce qui lui permettrait de s'inscrire à la Sorbonne. Comme le note Toril Moi,

Issue d'une famille bourgeoise vivant à Paris, même sans grand moyens, Simone de Beauvoir appartient au groupe social qui offre le plus de chances – et de motivations – à une femme de poursuivre une carrière dans l'enseignement supérieur. Aussi étouffante qu'elle ait pu lui paraître, sa famille constituait selon toute vraisemblance, tant du point de vue social que géographique, le milieu le plus propice à son développement d'intellectuelle.⁶⁹

Ainsi, ce sont les circonstances familiales particulières, en plus de son aptitude aux études, qui permirent à la future écrivaine de poursuivre ses études.

Pendant ses quatre années de vie estudiantine, Beauvoir obtient une licence de philosophie à la Sorbonne, puis un certificat d'aptitude à l'enseignement requis pour le professorat, et enfin l'agrégation de philosophie. Un point intéressant dans ce parcours universitaire de Simone de Beauvoir, c'est que malgré son intérêt pour la philosophie, elle est initialement obligée par son entourage de la délaissier pour privilégier les études de lettres, après quoi elle arrache l'autorisation de ses parents de passer à la philosophie. Pourquoi ce changement d'orientation ? Et éprouvait-elle une vocation philosophique ?

Beauvoir révèle dans ses *Mémoires* qu'avant de terminer son baccalauréat, elle et ses parents ont aussi envisagé d'autres options. Elle aurait pu intégrer l'École normale supérieure pour jeunes filles à Sèvres, comme sa future collègue Colette Audry, agrégée de lettres. Cette école, créée par la loi Camille Sée de 1880 pour former des enseignantes pour l'enseignement

⁶⁹ Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Diderot Éditeur Arts et Sciences, 1995, p. 64.

de jeunes filles – car dans l’idée des gouvernants de cette époque, les filles ne devaient être enseignées que par des femmes –, lui aurait permis de préparer les agrégations « féminines » (dont les épreuves différaient de celles des hommes et qui n’incluaient pas la philosophie). Pourtant, cette idée est vite délaissée car, comme la plupart des bourgeois catholiques de son temps, « [s]a mère se méfiait de Sèvres »⁷⁰. La famille Beauvoir a aussi considéré l’École des Chartres, ce qui aurait permis à Simone de devenir archiviste ou bibliothécaire⁷¹. Dans ses *Mémoires*, Beauvoir raconte sa visite à l’école avec sa mère : « Enfant, j’avais rêvé de vivre dans cette savante poussière et il me semblait aujourd’hui pénétrer dans le saint des saints. La demoiselle [de l’École] nous peignit les beautés mais aussi les difficultés de la carrière de bibliothécaire ; l’idée d’apprendre le sanscrit me rebuta ; l’érudition ne me tentait pas »⁷². Sans doute était-ce le poids de l’érudition qui la repoussait, comme l’écrit Beauvoir ici ; mais il est possible qu’elle ait été découragée aussi par l’atmosphère misogyne de l’école. Car selon Dorothy Kaufmann, la direction de l’école, tout en ouvrant ses portes aux femmes, affirmait dans la brochure de présentation que les femmes ne sont pas « aptes aux études scientifiques », révélant ainsi sa posture contradictoire à leur égard⁷³.

Quoi qu’il en soit, c’était la philosophie qui la tentait. Beauvoir mentionne aussi un article qui l’a inspirée, sur Léontine Zanta (1872-1942), la première femme à obtenir un doctorat ès lettres en France et qui avait publié une thèse en philosophie. Voici comment la mémorialiste raconte sa décision :

Ce qui m’aurait plu, ç’aurait été de continuer mes études de philosophie. 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. Comme j’aurais aimé qu’on écrivît un jour sur moi des choses aussi louangeuses ! Les femmes qui avaient alors une agrégation ou un doctorat de philosophie se comptaient sur les doigts de la main : je souhaitais être une des pionnières. Pratiquement, la seule carrière que m’ouvriraient ces diplômes, c’était l’enseignement : je n’avais rien contre. Mon père ne s’opposa pas à ce projet ;

⁷⁰ *MJFR*, p. 147.

⁷¹ Ce sera la voie choisie par Édith Thomas, entre autres, qui intègre l’école en 1927. Voir à ce sujet Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas. Passionnément résistante*, Paris, Autrement, 2007, p. 44 *sqq.*

⁷² *MJFR*, p. 148.

⁷³ Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas. Passionnément résistante*, *op. cit.*, p. 44.

mais il refusait de me laisser courir le cachet : je prendrais un poste dans un lycée. Pourquoi pas ? Cette solution satisfaisait mes goûts et sa prudence. Ma mère en avisa timidement ces demoiselles [du Cours Desir] et leurs visages se glacèrent. Elles avaient usé leurs existences à combattre la laïcité et ne faisaient guère de différence entre un établissement d'État et une maison publique. Elles expliquèrent en outre à ma mère que la philosophie corrodait mortellement les âmes : en un an de Sorbonne, je perdrais ma foi et mes mœurs. Maman s'inquiéta. Comme la licence classique offrait, selon Papa, plus de débouchés, comme on permettrait peut-être à Zaza d'en préparer quelques certificats, j'acceptai de sacrifier la philosophie aux lettres. Mais je maintins ma décision d'enseigner dans un lycée. Quel scandale ! Onze ans de soins, de sermons, d'endoctrinement assidu : et je mordais la main qui m'avait nourri !⁷⁴

Rappelons que la jeune Simone grandit dans une époque où les intellectuelles étaient dénigrées comme des « cervelines », c'est-à-dire les « adepte[s] de la raison pure qui [vont] à l'encontre de la nature et de l'ordre social, reniant sa mission première de mère et d'épouse »⁷⁵, et qu'il semble donc miraculeux pour la jeune fille que Léontine Zanta, une femme, ait pu « concilier sa vie cérébrale avec les exigences de sa sensibilité féminine ». Le modèle fantasmé de Mlle Zanta, une femme intellectuelle célibataire qui adopte sa nièce, semble avoir eu un impact à long terme sur Beauvoir car, comme on le sait, l'écrivaine reproduit le même schéma plus tard dans sa vie lorsqu'elle adopte Sylvie Le Bon de Beauvoir comme sa fille spirituelle. Le passage ci-dessus montre bien la conjonction complexe dans ces conditions des différents facteurs derrière la décision concernant son orientation. Pour Simone elle-même, il faut que la filière soit digne de son intérêt ; pour ses parents, il faut aussi qu'elle offre des débouchés respectables pour une jeune fille de la bourgeoisie, une profession intellectuelle qui ne la laisserait pas dans la misère ; en outre, pour sa mère, il faut qu'elle n'aille pas à l'encontre de l'éducation catholique qu'elle lui a accordée. Le conflit avec la mère et le Cours Desir s'explique largement par l'histoire depuis la fin du XIX^e siècle de rivalité entre les républicains et les institutions religieuses autour de l'enseignement des filles⁷⁶. Comme le note Beauvoir dans ce passage, pour les catholiques dévotes qu'étaient sa mère et les enseignantes au Cours Desir, la Sorbonne n'était pas un lieu que les jeunes filles

⁷⁴ *MJFR*, p. 148.

⁷⁵ Jean-François Condette, « “Les Cervelines” ou les femmes indésirables. L'étudiante dans la France des années 1880-1914 », *Carrefours de l'éducation*, n° 15, 2003, p. 38-61 ; ici p. 39.

⁷⁶ Voir à ce sujet Françoise Mayeur, *Histoire de l'enseignement et de l'éducation en France*, t. III, *De la Révolution à l'École républicaine (1789-1930)*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004, p. 603 sqq.

« rangées » pouvaient fréquenter, encore moins propice à se faire des amis, et travailler dans une institution laïque d'enseignement était un « scandale » à éviter, un échec de l'éducation qu'elles essayaient de donner aux filles. Malgré l'opposition, Simone choisit cette voie d'enseignement que son père athée, au contraire de sa mère, semble mieux supporter.

C'est finalement à la fin de sa première année à la Sorbonne (1925-1926) pendant laquelle elle réussit brillamment ses certificats en littérature, mathématiques et latin, que Simone a l'occasion de parler avec Mlle Mercier (Mlle Lambert dans les *Mémoires*), une des six premières agrégées de philosophie⁷⁷ et décide de revenir à son objet initial, la philosophie, pour obtenir une double licence en lettres classiques et philosophie⁷⁸.

Ses parents ne lui font plus opposition à ce moment-là. Pourtant, Beauvoir souffre pendant les premières années de sa vie d'étudiante à cause de l'incompréhension de sa famille et de son milieu. Elle l'exprime dans les *Mémoires* : « Dans mon milieu, on trouvait alors incongru qu'une jeune fille fit des études poussées ; prendre un métier, c'était déchoir »⁷⁹. Quelques pages plus loin, elle décrit ainsi son sentiment d'exclusion de son milieu :

Demain j'allais trahir ma classe et déjà je reniais mon sexe ; cela non plus, mon père ne s'y résignait pas : il avait le culte de la jeune fille, la vraie. Ma cousine Jeanne incarnait cet idéal : elle croyait encore que les enfants naissaient dans les choux. [...] Mes amies, et Zaza elle-même, jouaient avec aisance leur rôle mondain ; elles paraissaient au « jour » de leur mère, servaient le thé, souriaient, disaient aimablement des riens ; moi je souriais mal, je ne savais pas faire du charme, de l'esprit ni même des concessions. [...] elles travaillaient en amateurs tandis que j'avais passé professionnelle. [...] il fallait que l'étude ne représentât pas un à-côté de ma vie mais ma vie même : les choses dont on parlait autour de moi ne m'intéressaient pas.⁸⁰

En se comparant avec sa cousine Jeanne et son amie Zaza, qui toutes deux incarnent mieux qu'elle la jeune fille idéale et répondent mieux aux attentes des adultes, la mémorialiste témoigne ici à quel point il était difficile pour une femme de ce milieu de « passer

⁷⁷ Voir Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 76.

⁷⁸ « Le trimestre s'acheva. Je passai mes examens de mathématiques et de latin. C'était agréable d'aller vite, de réussir ; mais décidément je n'éprouvais de passion ni pour les sciences exactes, ni pour les langues mortes. Mlle Lambert me conseilla de revenir à mon premier projet ; c'était elle qui faisait à Sainte-Marie les cours de philosophie : elle serait heureuse de m'avoir pour élève ; elle m'assura que j'obtiendrais sans peine l'agrégation. Mes parents ne firent pas d'opposition. Je fus très satisfaite de cette décision. » *MJFR*, p. 188.

⁷⁹ *MJFR*, p. 161.

⁸⁰ *MJFR*, p. 164.

professionnelle » et de refuser d'assumer leur rôle mondain de la jeune fille « rangée », innocente, ignorante et charmante dans le salon.

Elle renonce finalement au printemps 1928 à sa licence en lettres classiques, mais la (presque) double formation de Beauvoir en philosophie et littérature sera directement liée à sa carrière d'écrivaine et de philosophe. Au même moment, elle décide de commencer son diplôme (sa maîtrise) plus tôt que les autres et de passer les concours de l'agrégation l'année suivante, en 1929, pour « gagner un an ». Elle explique cette décision dans les termes suivants :

Un nouveau printemps commença. Je passai mes certificats de morale et de psychologie. L'idée de me plonger dans la philologie me répugna tant que j'y renonçai. Mon père fut navré : il aurait trouvé élégant que je cumule deux licences ; mais je n'avais plus seize ans : je tins bon. Il me vint une inspiration. Mon dernier trimestre se trouvait vacant : pourquoi ne pas commencer tout de suite mon diplôme ? Il n'était pas défendu, en ce temps-là, de le présenter la même année que l'agrégation ; si je l'avançais assez, rien ne m'empêcherait, à la rentrée, de préparer le concours tout en le terminant : je gagnerais un an ! Ainsi, d'ici dix-huit mois, j'en aurais fini avec la Sorbonne, avec la maison, je serais libre, et autre chose commencerait ! Je n'hésitai pas. J'allai consulter M. [Léon] Brunschvicg qui ne vit pas d'obstacle à ce projet, puisque je possédais un certificat de science et des connaissances convenables en grec et en latin. Il me conseilla de traiter « le concept chez Leibniz » et j'acquiesçai.⁸¹

Cet épisode illustre le désir de l'étudiante pour l'indépendance, car c'est cela qu'elle gagnerait en obtenant son agrégation : l'indépendance financière, le droit de quitter l'appartement de ses parents, d'avoir « une chambre à soi » – il est sans doute significatif que le livre de Virginia Woolf portant ce titre paraisse en anglais au moment-même où Beauvoir obtient sa « chambre », en 1929. C'est au moment de cette décision de « gagner un an » qu'elle commence à avoir enfin confiance dans son avenir : « En décidant de préparer le concours, je m'étais enfin évadée du labyrinthe dans lequel je tournoyais depuis trois ans : je m'étais mise en marche vers l'avenir »⁸². Sa résolution, son enthousiasme pour l'année qui commence et son sentiment d'être « en marche » pour un avenir plus heureuse et libre sont aussi attestés dans son journal intime du 27 septembre 1928 : « Me voici, calme et ardente,

⁸¹ *MJFR*, p. 247-248.

⁸² *MJFR*, p. 264.

devant la tâche de l'année, devant l'attente et l'accomplissement promis, si total, si beau ! Année de travail et d'attente, chère dernière année de solitude, chère première année de certitude »⁸³.

Sa réussite à l'agrégation de philosophie en 1929 à vingt et un ans, en deuxième place après Sartre, lui permet d'avoir une perspective de sa vie professionnelle et de vivre indépendamment de sa famille. Cette indépendance financière que rend possible le professorat revêt une importance particulière s'agissant des femmes, car comme nous l'avons noté plus haut, il était une des rares professions intellectuelles qui leur permettait d'avoir un revenu régulier et un statut respectable ; pour les femmes, rares étaient ce type de débouchés.

La vie d'étudiante à la Sorbonne permet également à Beauvoir de rencontrer d'autres futurs intellectuels de sa génération et de se mettre en lien avec eux. Avant de rencontrer Sartre et ses camarades Paul Nizan et René Maheu lors de son année d'agrégation, Simone connaît déjà la plupart des normaliens de sa génération. Elle a déjà croisé les étudiants d'Alain⁸⁴, eu des conversations stimulantes avec Charles-Henri Barbier, membre du groupe d'étudiants (dont Georges Politzer et Henri Lefebvre) de gauche qui avait fondé la revue *Philosophies*⁸⁵, et effectué son stage pour son certificat d'aptitude à l'enseignement avec Maurice Merleau-Ponty et Claude Lévi-Strauss. L'accès à l'université était important pour Beauvoir non seulement pour obtenir des diplômes, mais pour nouer de nouvelles amitiés et se familiariser avec le milieu des intellectuels.

C'est ainsi que Beauvoir parvient à se placer parmi les intellectuels. Le sentiment d'appartenance à cette communauté des intellectuels est mise en scène dans ses mémoires dans le passage suivant où elle contemple les lecteurs à la bibliothèque :

De temps en temps, je regardais les autres lecteurs, et je me carrais avec satisfaction dans mon fauteuil : parmi ces érudits, ces savants, ces chercheurs, ces penseurs, j'étais à ma place. Je ne me sentais plus du tout rejetée par mon milieu : c'était moi qui l'avais quitté pour entrer dans cette société dont je voyais ici une réduction, ou communiaient à travers l'espace et les siècles tous les esprits

⁸³ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, Paris, Gallimard, 2008, p. 463.

⁸⁴ *MJFR*, p. 221.

⁸⁵ *MJFR*, p. 218-220.

qu'intéresse la vérité. Moi aussi, je participais à l'effort que fait l'humanité pour savoir, comprendre, s'exprimer : j'étais engagée dans une grande entreprise collective et j'échappais à jamais à la solitude. Quelle victoire ! Je revenais à mon travail.⁸⁶

Ce passage se lit comme une description par l'auteure de sa propre *posture* dans le champ intellectuel et littéraire. Évoquant ses souvenirs de son année d'agrégation trois décennies après en 1958, la mémorialiste se décrit déjà à l'aise dans ce champ, confortablement assise dans son fauteuil de la bibliothèque, car elle est « à [s]a place » et elle s'y « carr[e] avec satisfaction ». Sa carrière de professeure et d'écrivaine à proprement parler n'a pas encore commencé, mais on comprend qu'en s'arrachant de son milieu et en s'intégrant dans « cette société dont [elle] vo[it] ici une rédaction » dans la bibliothèque, elle a déjà franchi le premier pas.

1.2 Formation ou mariage ? Le cas de Dominique Aury

L'enfance de Dominique Aury est beaucoup moins documentée que celle de Beauvoir, mais nous tenterons ici de relever les éléments essentiels de sa formation en recoupant les entretiens qu'elle a accordés dans les années 1980⁸⁷ avec les enseignements tirés de la biographie d'Angie David⁸⁸. La formation de Dominique Aury est semblable à celle de Simone de Beauvoir sur certains points mais elle prendra une allure bien différente du fait que la jeune femme se marie à vingt et un ans, rêvant de devenir une femme au foyer.

Anne Cécile Desclos, la future Dominique Aury, est née dans une famille bourgeoise en 1907, trois mois avant Simone de Beauvoir, à Rochefort-sur-Mer en Charente-Maritime. Sa famille paternelle, d'origine bretonne, a vécu en Angleterre pendant une quinzaine d'années après la guerre franco-prussienne, à la suite de quoi son père obtient l'agrégation d'anglais en France et accède à son premier poste à Rochefort-sur-Mer, où naît sa fille. Aury évoque

⁸⁶ *MJFR*, p. 264-265.

⁸⁷ VC ; Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, Radio France, 25 août 1987, archives INA.

⁸⁸ Angie David, *Dominique Aury*, Paris, Léo Scheer, 2006.

rarement sa mère dans ses entretiens mais selon Angie David, la mère d'Aury, « éprouve un grand dégoût pour le corps et la sexualité, elle vit extrêmement mal sa grossesse et l'accouchement, et décide de ne pas avoir d'autres enfants »⁸⁹. La petite Anne est alors confiée à sa grand-mère paternelle en Normandie. Elle y fréquente le collège local, puis s'inscrit à l'école communale de Clermont-de-l'Oise où elle est une excellente élève. Comme son père ainsi que sa grand-mère étaient bilingues en anglais et français, la petite fille grandit dans un environnement biculturel, lisant des livres indifféremment dans les deux langues. Après la Première Guerre mondiale, elle suit son père à Paris qui a obtenu un poste au Lycée Condorcet.

Elle obtient un baccalauréat de philosophie au Lycée Fénelon, le premier lycée de filles parisien fondé en 1892 après la loi Camille Sée sur l'enseignement secondaire des jeunes filles, après quoi elle fréquente une classe de khâgne au Lycée Condorcet. Elle suivait les cours de français, de latin et d'anglais et dit avoir été une des premières filles dans l'histoire de l'enseignement en France à étudier ainsi avec les garçons dans une classe de khâgne, probablement avec raison (car l'École normale d'Ulm n'admet officiellement les filles qu'en 1928)⁹⁰. Elle témoigne aussi de la répugnance avec laquelle certains professeurs traitaient les filles dans sa classe. « Les professeurs étaient énervés d'avoir des filles en classe, ils n'en avaient jamais eu, ils étaient fous de rage parce que les garçons n'avaient pas l'air de faire attention aux filles. Qu'est-ce que c'était que ces mœurs ! Ils essayaient de nous faire perdre pied, par exemple ils nous rendaient nos dissertations avec des comptes rendus extraordinairement méchants pour voir si on n'allait tout de même pas pleurer. Ça ne prenait pas, je ne pleurais pas, j'écoutais et puis j'arborais un grand sourire, il ne fallait pas pleurer ! C'était très désagréable, mais enfin, il faut se tenir... »⁹¹. Ces propos attestent le même

⁸⁹ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 193.

⁹⁰ « J'ai été au Lycée Fénelon, dans les petites classes, je veux dire les premières classes qui n'étaient plus les classes enfantines, ou j'ai fait toutes mes études jusqu'au bachot inclus. Suite de quoi j'ai fait ce que l'on ne faisait jamais à l'époque, je crois bien que j'ai été, avec deux de mes camarades de classe, les premières filles dans une khâgne, c'est-à-dire une première supérieure au Lycée Condorcet, justement. Je n'ai pas préparé l'école normale, je ne suivais que les cours de français, de latin, et d'anglais. » Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

⁹¹ VC, p. 22.

problème qu'a rencontré Simone de Beauvoir à la même époque, à cause de son milieu qui considérait qu'il était « incongru qu'une jeune fille fît des études poussées », malgré les progrès institutionnels vers l'intégration des filles dans les établissements prestigieux de l'enseignement. Comme elle ne préparait pas le concours de l'École Normale supérieure mais projetait d'obtenir l'agrégation d'anglais pour devenir enseignante, elle s'inscrit en même temps à la Sorbonne, où elle obtient une licence d'anglais. Ce choix n'est pas surprenant, compte tenu du fait que le professorat était le débouché majeur pour les filles de la bourgeoisie, qu'elle était déjà bilingue depuis son enfance et que son père qu'elle admire exerçait aussi cette profession. Pourtant, elle affirme ne pas avoir passé les épreuves de l'agrégation, car elle ne s'intéressait pas réellement au professorat. Était-elle une de ces filles qui hésitent à « passer professionnelle », pour emprunter les mots de Beauvoir, car elles attendent le mariage ? Qui n'étudient que pour se divertir pendant quelques années avant le mariage ? C'est possible, même si plus tard, interrogée sur le point de savoir si elle n'avait véritablement pas envie de devenir enseignante, elle répond : « Ah non ! Rien que l'idée me faisait horreur, une horreur absolue »⁹².

Il nous manque des informations chronologiques précises sur ses études et sa vie professionnelle pendant cette période, mais il faudrait nous rappeler que Dominique Aury se marie en 1929 à vingt et un ans, donne naissance à son fils unique en 1930 et se « démarie » en 1935. Nous reviendrons sur ce mariage qu'elle considérerait plus tard comme un échec de jeunesse, mais il faut dire que c'est cet échec, le fait qu'elle n'a pas de mari mais un fils à nourrir et des parents qui la soutiennent, qui devient une véritable motivation pour travailler et gagner sa vie. Il se trouve ici une différence évidente mais fondamentale entre les hommes et les femmes de cette époque ; les jeunes femmes avaient toujours la possibilité de devenir des femmes au foyer, elles n'étaient pas toujours obligées de chercher du travail. Comme nous l'avons vu avec le cas de Beauvoir, travailler en dehors du foyer signifiait le déclassement de la famille et était donc même déconseillé pour la plupart de femmes de la bourgeoisie. Ce sont

⁹² VC, p. 25.

les circonstances particulières de la vie de Dominique Aury qui l'ont poussée à chercher du travail, et comme le note sa biographe, « [l']idée d'une carrière viendra ensuite, au gré des rencontres, des occasions »⁹³.

Pour gagner sa vie, elle travaille en tant qu'« instructor » des étudiants américains faisant des études à Paris dans le cadre du Teachers College de l'Université de Columbia de New York. Ce travail consiste à aider les étudiants américains à suivre leurs cours à la Sorbonne, ce qui lui assure un revenu régulier jusqu'au début de la guerre. Elle s'inscrit aussi à l'École du Louvre, se spécialisant dans le domaine des arts appliqués ; elle y passe trois ans à étudier des meubles, des tapisseries et des décorations. Selon Aury, elle avait même préparé une thèse de doctorat, qu'elle n'a pas pu terminer à cause de la destruction de la bibliothèque de son père par l'armée allemande au début de l'Occupation et la perte des documents pour sa thèse qu'elle y avait conservés⁹⁴.

Comme on le verra, ces formations diverses suivies par Dominique Aury ont certainement influencé son entrée en littérature, même si elles n'ont pas abouti à des formes concrètes telles que l'agrégation ou un diplôme de l'École du Louvre. Par exemple, quand elle commence à la fin des années 1930 à écrire des chroniques comme journaliste, elle constate ainsi : « Je collaborais en faisant des comptes rendus d'expositions, expositions de toutes sortes de choses, d'ailleurs, autant que possible des arts appliqués parce que c'était ça où j'étais le plus à l'aise »⁹⁵, preuve que sa formation n'était pas inutile pour son travail en tant que journaliste. De plus, ses capacités dans la langue anglaise lui permettront dans les années qui suivent de jouer le rôle de critique, introductrice et traductrice de la littérature anglophone ; et il est évident que ses lectures qui datent de son enfance ont eu une influence décisive sur ses goûts de lecture et sur l'écriture d'*Histoire d'O*, un sujet que nous aborderons

⁹³ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 202-203.

⁹⁴ « J'ai fait ensuite l'école du Louvre pendant trois ans, avec comme spécialisation les arts appliqués, c'est-à-dire les meubles, les tapisseries, les ivoires, les émaux. J'ai passé mon examen. Je devais faire une thèse mais tous les papiers de ma thèse ont été emportés par les allemands qui ont brûlé tout en brûlant une partie de la bibliothèque de mes parents à la nouvelle guerre. » Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

⁹⁵ *Ibid.*

plus tard.

Si l'on compare cette formation à celle de Beauvoir, on note quelques divergences : Aury a passé son enfance en province et elle s'est inscrite auprès d'institutions publiques, alors que Beauvoir a grandi à Paris et a fait toutes ses études scolaires dans une institution catholique privée. Pourtant, toutes deux sont issues d'une famille bourgeoise, elles ont toutes les deux passé leur adolescence à Paris, un lieu privilégié sur le plan de la culture et de l'éducation, et leurs parents ne se sont pas opposés, au moins pas ouvertement, à ce que leurs filles accèdent à l'enseignement supérieur à une époque où c'était encore rarement toléré pour les filles. Elles viennent toutes deux d'un milieu très cultivé, plus ou moins aisé et bénéficient de leur droit d'accès à l'enseignement supérieur. Ce qui n'était pas le cas de Violette Leduc, née quelques mois avant Aury et Beauvoir.

1.3 « Étudier, cela ne me semblait pas sérieux »⁹⁶ :

Violette Leduc, une élève médiocre ?

Violette Leduc appartient donc précisément à la même génération que Simone de Beauvoir et Dominique Aury, mais sa formation n'est pas aussi complète que ces deux dernières. Elle est l'enfant de Berthe Leduc, une bonne qui a eu une relation charnelle avec André Debarelle, le fils d'une famille aristocratique auprès de laquelle elle travaillait. Comme ce fils ne l'a jamais reconnue, Violette est élevée par sa mère et sa grande-mère adorée Fidéline qui meurt de tuberculose quand Violette n'a que neuf ans, une figure qui sera réssuscitée dans son premier livre *L'Asphyxie* ainsi que dans son autobiographie *La Bâtarde*. Leduc n'est donc pas issue d'un milieu aisé comme Beauvoir ou Aury, et sa formation étant interrompue à plusieurs reprises, elle ne parvient même pas à terminer ses études secondaires. Selon *La Bâtarde* et la biographie de Leduc par Carlo Jansiti, il y avait des périodes où elle

⁹⁶ *LB*, p. 64.

n'allait pas à l'école à cause des difficultés financières. Elle est mise en pension au collège de Valenciennes à la fin de la Première Guerre mondiale, mais son éducation est de nouveau interrompue à cause d'une pleurésie qui l'oblige à quitter le collège et à passer sa convalescence chez sa tante maternelle Laure, en 1919.

Ce n'est pas que sa mère ne désirait pas qu'elle s'instruise. Au contraire, comme Leduc le raconte dans le passage suivant : « “Apprends, me disait ma mère. Je ne veux pas que tu souffres du manque d'instruction comme j'en ai souffert. Écrire une lettre sans fautes...” Une lettre sans fautes : sa terre promise. Je lui racontais les fautes d'orthographe de Napoléon. Elle ne se prenait pas pour Napoléon, elle soupirait. Dans ces moments-là, je voudrais déposer mon livre de grammaire à ses pieds, sur un coussin de camélias »⁹⁷. C'est précisément parce que sa mère elle-même n'était pas instruite qu'elle désirait une éducation meilleure pour sa fille. Violette la comprend et la console, dans une complicité avec sa mère qui caractérise l'écriture leducienne.

Pourtant, cette idylle avec la mère ne dure pas car Berthe se marie finalement avec un bourgeois, Ernest Dehous, pendant l'adolescence de Violette. Berthe donne naissance à un fils de lui, qui est donc un demi-frère pour Violette ; en même temps celle-ci est envoyée dans un collège à Valenciennes en tant que pensionnaire, alors que les parents déménagent à Paris. Pour Violette Leduc, le mariage de sa mère et l'embourgeoisement qui l'accompagne marquent la fin de l'entente avec sa mère. Elle en souffre beaucoup et n'a aucune envie de réussir dans les études malgré l'environnement du collège plus propice aux études. Avec cette lassitude devant le délaissement arrive une passion pour la littérature, exprimée par exemple dans le passage suivant dans *La Bâtarde* :

Qu'est-ce que faisais sur la terre ? Rien. Je vivais du travail de ma mère. Son mariage m'avait pourrie. Je veux dire qu'avec la possibilité de se faire donner de l'instruction, elle m'avait enlevé mon courage de Marly, mon armure de petite fille des rues. Le piano, les livres. Je ne me disais pas Tolstoï, Dostoïevsky valent des années de collège. Je ne parlais pas d'eux : ils étaient les confidents de mes nuits blanches. Je vivais dans leur univers, je me donnais à leurs personnages, je les engloutissais parce que plus je lisais leurs romans, plus la famine se

⁹⁷ LB, p. 69.

développait à chaque page. La vie, ce n'est pas seulement des nuits de lectures et de gammes chromatiques. Je ne comprenais rien, je ne retenais rien, je n'obtenais pas de prix. Ma mère ne me grondait pas : elle signait mon carnet sans le lire.⁹⁸

Marly est le nom du quartier qu'elle habitait auparavant à Valenciennes avec sa mère, et le « courage de Marly » renvoie donc à ses années d'insouciance et d'audace dans le milieu modeste auprès de sa mère. Ce sont les lectures et le piano qui soutiennent Violette pendant les années qui suivent, en contrepartie desquelles elle a perdu son « courage de Marly », son « armure de petite fille des rues ». On note ici la nostalgie de la vie pauvre et heureuse avec sa mère, sa rancœur envers le mariage de celle-ci ; il faut remarquer en même temps sa passion, sa faim pour la littérature, ici Tolstoï et Dostoïevsky, que la jeune fille dévore fiévreusement et qui deviennent ses seuls « confidents ».

En 1926, elle quitte de nouveau le collège. Comme elle le narre dans son roman autobiographique *Ravages* et dans l'autobiographie *La Bâtarde*, elle est renvoyée de l'école avec Denise Hertgès (nommée Cécile dans *Ravages*, Hermine dans *La Bâtarde*), la surveillante au collège, quand leur rapport amoureux et charnel est dévoilé. La mère de Violette ne lui reproche pas cette affaire pourtant scandaleuse aux yeux des normes bourgeoises de l'époque ; mais elle demande à sa fille de continuer les études au lycée Racine, alors le deuxième lycée de filles à Paris (après le lycée Fénelon fréquenté par Aury), de sorte qu'elle puisse recevoir un certificat pour devenir institutrice : « “Deviens institutrice”, suppliait ma mère. Je lui promis d'obtenir mon certificat d'études secondaires. J'irais au lycée Racine à la rentrée. Si je ne devenais pas institutrice, ma vieillesse ressemblerait à son enfance misérable. Ma vieillesse l'effrayait. Elle m'offrit la chambre la plus tranquille de leur appartement place Daumesnil »⁹⁹. Encore une fois, c'est l'enseignement qui est envisagé comme un métier stable et convenable pour les femmes, comme dans le cas de Beauvoir ou d'Aury, bien qu'il s'agisse ici de l'enseignement primaire. Commence donc la vie de Violette à Paris où vivaient déjà ses parents.

⁹⁸ *LB*, p. 78-79.

⁹⁹ *LB*, p. 128.

Dans son autobiographie, Leduc décrit son enfance comme une série d'échecs, insistant sur sa médiocrité en tant qu'élève tout au long de ses années d'études, se plaignant toujours qu'elle n'avait pas le don pour les études parce qu'elle est incapable de retenir des choses : « J'apprenais mes leçons sans comprendre, sans retenir. Étudier, cela ne me semblait pas sérieux. Mon travail bâclé, je revenais dans ma caverne, l'escargot dans mon cerveau se remettait au chaud. J'admirais les élèves studieuses, intelligentes, douées. Je ne pensais pas ceci : je n'ai qu'à m'y mettre »¹⁰⁰. Ou encore :

[...] l'examen au lycée approchait, je récoltais ce que j'avais semé : ma paresse, mon insouciance, mes centaines d'heures perdues pour les études, [...] Je voulais être reçue pour ma mère, pour sa tranquillité. [...] Les élèves révisaient, j'apprenais. Je voyais un soleil jour et nuit, ce soleil m'oppressait. J'aurais pleuré tout mon sang pour l'approcher. Qui était-il, ce soleil ? Le groupe des bonnes élèves sûres d'elles. Leur succès. Ma tête se vidait au fur et à mesure que je l'emplissais.[...] Ma mère, à l'époque où j'apprenais la table de multiplication, me consolait souvent avec : ce que tu ne retiens pas le soir même, le lendemain tu le sais. Le lendemain, à l'époque de l'examen, je me levais avec une vieille ruche moisie à la place du cerveau. Géographie, histoire, quelle mélasse. J'aurais échangé chaque matin mes livres de classe pour le balai des balayeurs.¹⁰¹

Avec la métaphore du « soleil » qui l'« oppresse », on note ici un fort sentiment d'infériorité face aux « élèves studieuses, intelligentes, douées », sans doute à l'image des élèves comme Beauvoir, qui n'ont pas d'« escargot dans [leur] cerveau ». Leduc insiste aussi sur sa léthargie, son manque de motivation malgré la volonté de rassurer sa mère. Il n'est pas étonnant alors dans cet état-là qu'en 1927 elle échoue à son baccalauréat ; elle est reçue à l'écrit mais recalée à l'oral, elle ne pourra donc pas devenir institutrice comme l'avait souhaité sa mère, et elle n'a pas envie d'essayer à nouveau.

En réalité, selon le biographe Carlo Jansiti, Violette Leduc n'était pas aussi médiocre dans les études qu'elle le dit dans son autobiographie : « En réalité, en ces années de collège, elle reçoit plusieurs accessits de langue et de composition française, de lecture et récitation, d'anglais, d'allemand et même de gymnastique. Loin de se révéler une écolière médiocre, Violette fait preuve d'un esprit brillant, subtil et cela en dépit de ses lacunes »¹⁰². Alors

¹⁰⁰ *LB*, p. 64.

¹⁰¹ *LB*, p. 140-141.

¹⁰² Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, *op. cit.*, p. 56.

pourquoi se montrer aussi inapte aux études alors qu'en fait elle excellait dans certains domaines ? Sans doute l'écrivaine qu'elle était au moment de l'écriture de *La Bâtarde* voulait-elle se montrer conforme à une certaine mythologie du grand écrivain : celui qui est recalé dans les examens mais qui réussit par son talent littéraire, à l'instar des grands écrivains du XIX^e siècle comme Zola, Bourget ou Barrès, tous des élèves médiocres qui ont réussi par leur vocation littéraire¹⁰³.

Nous reviendrons plus tard en détail sur la passion littéraire de Violette Leduc qui devient une vocation. Retenons pour l'instant que cette passion mène cette jeune fille recalée au baccalauréat à la littérature, non pas à rêver d'être écrivain, mais à des actions plus concrètes pour devenir libraire. Après avoir quitté l'école, elle suit les cours de la Maison du Livre, pour apprendre le métier du libraire : « Je ne vais plus au collège. Seul le piano a résisté. Je lis Tolstoï, Dostoïevsky jusqu'à l'aube, ensuite je paresse sur les grands registres de la maison de commerce. Je gomme, j'efface avec un liquide blanc, un liquide noir. Le Corector m'endort. Qu'est-ce que je ferai plus tard ? Je serai libraire, je lirai toute la journée sans couper les pages, je ne quitterai pas ma mère... »¹⁰⁴. L'expression « je paresse sur les grands registres » insiste encore une fois sur son inaptitude à apprendre, mais on trouve déjà son amour pour des livres dans son rêve de vivre entourée d'eux.

Ou encore dans une scène où elle fait les courses avec sa mère, on lit ceci dans une conversation qui se déroule après qu'elles ont observé le fils du magasin devisager Violette au moment de leur sortie :

« Tu ne voudrais pas te marier avec lui ? » insistait ma mère. Je riais, je lui prenais ses paquets. Je lui répondais : « Je ne me marierai pas. - Tu feras comme les autres », concluait ma mère. Je me fâchais : « Je ne me marierai pas ! Je serai libraire ! » Elle oubliait ses avertissements du matin, lorsque j'étais petite fille. Je les portais dans mes ovaires.¹⁰⁵

Ce que Leduc appelle les « avertissement du matin » de sa mère, ce sont les ordres que Berthe

¹⁰³ Anna Boschetti trace l'histoire du ressentiment de ces écrivains envers les professeurs et l'école. Voir Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 23-30.

¹⁰⁴ *LB*, p. 76.

¹⁰⁵ *LB*, p. 80.

donnait à sa fille chaque matin quand elle était petite, de ne jamais s'approcher des hommes. C'était sans aucun doute la leçon que Berthe elle-même avait tirée de sa vie pénible en tant que fille-mère, une leçon qu'elle avait oubliée après son propre mariage. Quoi qu'il en soit, alors que le mariage, une vie heureuse comme l'ange du foyer constituaient pour beaucoup de jeunes filles comme Dominique Aury l'objectif de vie, on remarque ici que Violette Leduc n'a aucune envie de mariage. Son seul horizon, c'est de devenir libraire. On voit ici poindre sa passion pour la littérature en même temps que son désir d'indépendance, ce qui l'aidera ensuite à trouver un emploi dans une maison d'édition, comme on le verra.

1.4 La formation cosmopolite de Nathalie Sarraute

Contrairement à Beauvoir ou à Leduc qui ont beaucoup écrit sur elles-mêmes dans leurs propres livres, Nathalie Sarraute, qui affirmait souvent qu'elle n'avait pas d'autobiographie, n'est décidément pas une autobiographe de vocation, bien qu'elle ait écrit dans *Enfance*, son unique œuvre autobiographique parue en 1983, ses souvenirs d'enfance jusqu'à ses douze ans. Il est pourtant possible de tracer et de comparer la formation qu'elle a reçue avec celles de ses contemporaines, à partir de nombreux entretiens qu'elle a donnés, les souvenirs d'enfance évoqués dans *Enfance*, ainsi qu'à la biographie récente de Sarraute par Ann Jefferson¹⁰⁶.

Nathalie Sarraute est née Natalia Tcherniak en 1900, de parents russes juifs. À cause du divorce de ses parents qui succède de deux ans après à la naissance de leur fille, la petite Natacha passe son enfance entre la Russie et la France, dans un environnement cosmopolite entourée d'immigrés russes révolutionnaire. À part sa famille qui parle le russe et le français, elle aura des préceptrices et des gouvernantes qui parlent l'allemand ou l'anglais, mais c'est seulement en France qu'elle va à l'école. Elle s'y installe à partir de 1909 car sa mère l'avait définitivement abandonnée aux soins de son père à Paris. Après un certificat d'études dans

¹⁰⁶ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*

l'école communale, elle entre au lycée Fénelon (le lycée fréquenté plus tard par Dominique Aury) à l'âge de douze ans. Alors que la plupart des filles arrêtaient leurs études au bout de trois ou cinq ans pour n'obtenir qu'un certificat d'études ou un diplôme de fin d'études secondaires, Nathalie, élève brillante et studieuse, poursuit ses études jusqu'au baccalauréat qu'elle obtient en 1918 à Montpellier, où son père l'avait envoyée avec sa gouvernante pour les mettre à l'abri des bombardements allemands. Elle s'inscrit ensuite à la Sorbonne à la faculté de lettres pour obtenir une licence en anglais en 1920. Après un séjour d'études à Oxford et à Berlin entre 1920 et 1922, elle s'inscrit finalement à la faculté de droit à Paris. Elle obtient une licence de droit en 1925 malgré quelques difficultés (elle a dû repasser l'oral de droit financier), commence sa carrière d'avocate et en même temps, épouse Raymond Sarraute qu'elle a rencontré au cours de ses études, lui aussi avocat.

On note d'abord le caractère cosmopolite de son éducation qui la distingue de celle de Simone de Beauvoir, Dominique Aury ou Violette Leduc. À la fin de ses études, Nathalie Sarraute parle et lit couramment quatre langues (français, russe, anglais, allemand), ce qui n'est sans doute pas rare dans son milieu d'immigrés russes et juifs, mais qui la distinguerait des écrivaines ayant grandi dans un environnement plutôt franco-français.

Pourtant, c'est l'école publique française qui la forme ; derrière le choix des parents de Nathalie Sarraute de la faire entrer dans l'école française, il y a la confiance du père de Nathalie en l'école française, attestée dans *Enfance* sous forme de souvenirs des conversations entre son père et sa belle-mère (la mère de Véra, que Nathalie adore et appelle Babouchka) : « Mon père fait beaucoup d'éloges de la façon dont dans les écoles primaires, à en juger par la mienne, sont traités et instruits les enfants... c'est un modèle d'éducation, ces écoles de France... Un pays pour lequel il voudrait lui faire partager sa passion »¹⁰⁷. C'est sans doute une louange donnée au principe républicain d'accueillir dans leurs écoles tous les enfants quelles que soient leur race, religion, nationalité ou classe, car le père de Nathalie, étant juif,

¹⁰⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1116.

avait lui-même subi des discriminations dans son pays et avait dû faire ses études à Genève¹⁰⁸.

Par contre, sa mère semble avoir une opinion différente, comme évoqué dans cette scène où

l'enfant voit sa mère pour la première fois après son « abandon » deux ans auparavant :

“Comme tu as mauvaise mine, tu es si pâle... C’est ce système inhumain... des classes jusqu’à la fin de juillet... Et on bourre la tête des enfants, on en fait des petits vieux...” 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... [...] Depuis son renvoi du lycée, tout ce qu’elle savait, elle l’avait appris en lisant...

- Même si tous ces détails ne me reviennent pas à l’esprit tandis qu’elle me regarde et me dit combien elle trouve malsain le système scolaire d’ici, je ne lui raconte rien sur mon école, rien sur mes efforts, sur mes succès...¹⁰⁹

Malgré ces propos irresponsables de la part d’une mère qui a déjà refusé de prendre en charge l’éducation de sa fille, Nathalie est une excellente élève car d’abord c’est en son sein qu’elle trouve des adultes plus bienveillants à son égard. À propos du cours Brébant qu’elle fréquente pendant quelque temps avant d’aller à l’école communale, elle écrit : « Au cours Brébant on montre à mon égard beaucoup de patience, de la sollicitude. »¹¹⁰ De sa classe du certificat d’études à l’école communale, elle a aussi des souvenirs de la bienveillance de son institutrice, qu’elle apprécie ainsi : « Elle, assise un peu à l’écart dans un fauteuil, tricote en silence... [...] son regard qui parfois, lorsque je lève la tête, se pose sur moi avec toujours cette attention discrète et... tendre ?... non, tout de même pas, et j’aime mieux qu’il en soit ainsi, c’est plus paisible, plus rassurant que ne soient pas franchies les frontières... assez éloignées, mais pas trop, elles sont à la bonne, à la juste distance... les bornes de la simple bienveillance »¹¹¹. Dans un entretien avec Danièle Sallenave, Sarraute raconte ainsi l’école telle qu’elle la connaît : « Nous avions à l’époque des maîtresses d’école qui étaient remarquables, merveilleuses. C’était une vraie vocation. Une gentillesse à l’égard des élèves, une compréhension tout à fait extraordinaires. C’était l’école laïque française. L’école communale

¹⁰⁸ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 1130.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 1062.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 1123.

d'avant la guerre de 1914. Je crois que c'est vraiment unique. [...] J'avais une impression de bienveillance, de justice. Et l'impression délicieuse que quand on aurait terminé l'école, on saurait tout »¹¹². Elle admet dans cet entretien que « l'atmosphère était tout autre »¹¹³ au lycée Fénelon où il y règnait une discipline dure ; mais l'école est aussi un lieu où elle peut être sûre que les efforts se paient en récompenses. Elle évoque dans *Enfance* son acharnement à être la première de la classe pour tous ses devoirs: « Le jour où la maîtresse nous rend nos devoirs, j'attends avec le pressentiment, mais c'est plutôt une certitude, que la liste commencera par mon nom. La note inscrite sur la copie a moins d'importance... elle sera probablement un 8 ou un 9... Mais il faut absolument pour que soit confirmée ma réussite que le devoir soit en tête de la liste !... »¹¹⁴.

Elle était aussi consciente du problème de la ségrégation des filles et des garçons dans l'enseignement, « qui lui inspira un sens aigu de la compétition avec ses invisibles camarades masculins du même âge » selon Jefferson¹¹⁵. Quant à sa propre carrière, on sait qu'à vingt-deux ans elle décide d'étudier le droit mais sans convictions ; elle ne le choisit que parce que son amie s'y était inscrite et qu'elle voulait aussi une raison pour quitter l'appartement familial dont l'atmosphère était devenue insupportable après les deux années passées à l'étranger¹¹⁶. Elle se rend compte rapidement que les études de droit ne lui conviennent pas, mais néanmoins « se lanc[e] dans une carrière assez décousue d'avocate »¹¹⁷ après son diplôme. Sur cette période de sa vie, son mariage qui se produit au même moment et les difficultés qu'elle éprouvait avant qu'elle ne trouve sa vocation littéraire, elle a énoncé les propos suivants dans un entretien à la radio :

Dans ce milieu où était ma mère – ma mère écrivait –, il n'était pas question qu'elle ne travaille pas. Déjà à l'époque, elle avait des amies qui étaient médecins,

¹¹² Nathalie Sarraute et Danièle Sallenave, « Sur la langue, l'écriture, le travail. Extraits d'entretiens », *Genesis (Manuscrits-Recherches-Invention)*, n° 5, 1994, p. 117-121 ; ici p. 117.

¹¹³ Nathalie Sarraute et Danièle Sallenave, « Sur la langue, l'écriture, le travail. Extraits d'entretiens », art. cit., p. 117.

¹¹⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 1109.

¹¹⁵ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

qui travaillaient. Autour de moi, dans les milieux d'émigrés russes, la plupart des femmes étaient égales à leurs maris, pour le moins intellectuellement. Soit elles travaillaient... enfin, il n'était pas question qu'une fille ne travaille pas. Cela me paraissait déjà assez anormal dans ce milieu. Cela voulait dire que vous étiez idiote, malade... « Qu'est-ce que tu vas faire ? » Cette question, on la posait aussi bien aux filles qu'aux garçons. Et alors, le fait que le barreau m'ennuyait était une terrible souffrance pour moi parce que je me disais « j'ai raté mon travail ». Alors j'étais prise entre deux feux parce que je n'aimais pas le droit financier, commercial, civil... et je n'aimais pas non plus les plaidoiries d'assises en correctionnelle qui me paraissaient d'un niveau assez bas et s'adressaient...enfin, à des émotions avec des arguments qui me paraissaient grossiers, sous formes d'éloquence que je n'aimais pas. Alors j'étais prise là entre deux feux, et la maternité ne pouvait pas, à mes yeux, compenser l'absence de véritable vocation professionnelle. La maternité pour moi était un peu ce qu'elle est pour un homme, il est ravi d'avoir des enfants, très content, il se réalise d'une certaine façon, mais après ? et le reste ?¹¹⁸

Le premier point à noter dans ces propos, c'est que contrairement au cas de Beauvoir, le fait de faire des études pour une carrière n'est pas considéré comme un scandale dans le milieu de Nathalie Sarraute. Jefferson donne dans sa biographie des exemples de ces « jeunes femmes d'origine judéo-russe qui avaient reçu comme elle une éducation française, parlaient français et se destinaient à une profession libérale dans la France d'après-guerre »¹¹⁹ et qui mèneraient une vie différentes de leurs mères qui étaient encore pour la plupart des femmes au foyer. À cette époque Nathalie Sarraute avait des amies qui commençaient leur carrière en droit, en médecine ou en pharmacie¹²⁰ et donc pour elle il allait de soi qu'elle ait une profession ; elle ne rêve pas de devenir l'ange du foyer, bien que la vie conjugale et familiale de Sarraute fût finalement la plus conforme aux normes de l'époque parmi toutes les écrivaines dans notre étude. La maternité n'aurait pas suffi non plus, comme on le verra dans le fait que Nathalie Sarraute commence à écrire quand ses trois filles sont encore très jeunes ; si elle voyait dans la maternité une vocation qui compenserait une profession, sans doute n'aurait-elle pas eu le besoin de commencer à écrire à ce moment-là. Notons aussi, dans les propos cités, son

¹¹⁸ Propos de Nathalie Sarraute repris dans Mathieu Garrigou-Lagrange (producteur), Laurence Millet (réal.), « Nathalie Sarraute, épisode 1/4 : Fragments de vie », *La Compagnie des auteurs*, France culture, 26 septembre 2016.

¹¹⁹ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 102.

¹²⁰ « Lena Liber avait repris ses études à la faculté de médecine, ainsi que deux autres amies de Nathalie, Nadia Wilter et Sonia Dobkovitch ; Fernande Elosu, une amie non russe aux idées politiques radicales et une habituée de l'appartement du boulevard Raspail, étudiait, quand à elle, la pharmacie. Nora, la sœur de Nadia, fut l'une des premières femmes à entreprendre des études d'ingénieure ; une autre amie russe, Mani Lézine, passa l'agrégation puis enseigna l'anglais dans un lycée parisien. [...] Toutes appartenaient à une nouvelle génération de jeunes femmes pour qui le monde des années 1920 était très différent de celui que leurs mères avaient connu avant la Première Guerre mondiale. » Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 103.

insistance sur son inaptitude pour la profession d'avocat qui ne l'intéresse pas du tout. N'avait-elle vraiment aucun intérêt pour le droit ? Ou s'agit-il d'une exagération de la part de Sarraute qui parle ici avec recul en tant qu'écrivaine qui a trouvé sa vocation véritable ? Cette hypothèse pourrait être démentie sans doute par le fait que Nathalie Sarraute s'était inscrite après sa licence pour un doctorat qu'elle abandonne peu après¹²¹.

Ainsi, en comparant l'éducation et la formation de ces femmes de lettres, on peut dégager quelques caractéristiques communes ainsi que les divergences. Les cas de Simone de Beauvoir ou de Dominique Aury nous montrent que l'accès à l'enseignement supérieur a permis à ces femmes d'incorporer dans leur carrière les connaissances et les savoirs qui y sont enseignés, mais aussi de s'intégrer dans les réseaux des intellectuels. La différence entre ces deux femmes est que Beauvoir a obtenu son indépendance financière en accédant au professorat, alors qu'au même moment, Dominique Aury est entrée au foyer. Ce qui est remarquable chez Aury, on pourrait dire, c'est qu'elle parvient à redevenir indépendante, en mobilisant ses capacités linguistiques et ses connaissances dans les lettres et les arts et en cherchant du travail dans le journalisme, l'édition et la traduction, comme on le verra dans la section suivante. Pourtant, le cas de Violette Leduc nous rappelle un autre fait, évident mais important : que la compatibilité avec le système éducatif, si elle facilite souvent l'intégration dans les milieux littéraires, n'a jamais été un requis pour entrer en littérature. Autrement dit, le diplôme n'est pas une condition *nécessaire* pour devenir écrivaine. Le parcours de Nathalie Sarraute dit aussi que ce qu'on apprend à la faculté n'a pas nécessairement de lien avec ses activités littéraires. Par conséquent, il faut maintenant voir l'autre dimension de la « formation » d'une écrivaine : ses lectures.

2. Lectures nourricières

Comme nous venons de voir, toutes ces femmes grandissent dans des contextes

¹²¹ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 105.

culturels et éducatifs différents, mais il y a un dénominateur commun : elles sont toutes de grandes lectrices, et cela depuis leur jeunesse, de sorte que la thématique des lectures de jeunesse occupent une place importante dans leurs écrits autobiographiques et dans leurs entretiens. Pour considérer leurs lectures, il faut d'abord remarquer le fait que pour ces enfants grandissant dans les premières décennies du XX^e siècle, malgré le développement de l'éducation féminine, les expériences de lecture pendant l'enfance étaient radicalement différentes selon qu'on était une fille ou un garçon. À travers un examen des œuvres autobiographiques et entretiens de ces femmes de lettres, nous nous pencherons ici sur leurs expériences de lecture et de rencontres littéraires en tant que fille ou jeune femme, qui divergent selon les cas mais en même temps manifestent des similitudes en tant que femmes de la même génération. Nous verrons également comment la manière dont chaque écrivaine raconte ses expériences de lecture démontre et contribue à créer ses postures auctoriales au moment de l'énonciation.

Si les normes de la bourgeoisie catholique du XIX^e siècle qui exigeaient des femmes de « lire peu, lire bien » s'assouplissent au début du XX^e siècle et si « le sentiment de culpabilité lié au péché par les mauvaises lectures s'affaiblit considérablement chez les femmes »¹²², il n'en reste pas moins que les lectures de jeunes filles restent sous un contrôle rigoureux des adultes, car les mauvaises lectures risquaient de corrompre des âmes notamment en leur donnant trop d'informations sur le secret de la conception alors que l'éducation sexuelle ne devait pas s'accomplir avant le mariage.

Il suffit de voir le livre de l'abbé Bethléem, *Romans à lire, romans à proscrire*, publié en 1904, réédité à plusieurs reprises et soutenu par l'Église catholique, pour connaître jusqu'où peuvent aller ces censures. Ce livre qui catalogue des romans « selon qu'ils respectent plus ou moins les prescriptions de l'Église et les lois de la morale chrétienne », est

¹²² Michela de Giorgio, « La Bonne Catholique », dans Georges Duby et Michelle Perrot (éds.), *Histoire des femmes en Occident*, t. IV, *Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 203-239 ; ici p. 217. Sur la lecture des femmes de cette époque, voir aussi Martyn Lyons, « Les Nouveaux Lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers », dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (éds.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 393-430, notamment p. 395 sqq.

destiné à « des familles justement alarmées du dévergondage qui règne dans le roman contemporain »¹²³. Parmi les œuvres proscrites se trouvent par exemple toutes les œuvres de Voltaire ou de Zola ; la plupart des autres romanciers de cette époque que l'on connaît aujourd'hui trouvent leurs œuvres au moins partiellement proscrites. Il va de soi alors que Gide est décrit comme « écrivain pervers » qui « applique son art à corrompre »¹²⁴, et *À la recherche du temps perdu* condamné pour sa « lubricité la plus basse »¹²⁵.

Bien entendu, des interdits s'appliquaient aussi à des garçons. Par exemple, dans un entretien avec Dominique Aury, l'écrivain et critique littéraire Marcel Arland (1899-1986) raconte de manière suivante son expérience sur sa lecture de Baudelaire :

Pour les garçons aussi. [...] Je me rappelle avoir lu *Les Fleurs du mal*, qui certes ne nous était pas recommandé au collège, et d'ailleurs dans le manuel de littérature, il y avait simplement une dizaine de lignes à cette époque-là sur Baudelaire [...] J'ai donc lu *Les Fleurs du mal*, c'est-à-dire que j'ai été l'emprunter à la bibliothèque municipale de Langres. Malheureusement, le bibliothécaire de Langres, c'était notre professeur de mathématique, qui m'a refusé le livre. J'ai acheté le livre, ça me coûtait cher, le livre, ce n'était pas encore dans le domaine public. Je l'ai acheté. Mais lui, il a fait un rapport au collège, au conseil des professeurs. J'étais supprimé du tableau d'honneurs ce trimestre-là pour avoir simplement demandé *Les Fleurs du Mal*.¹²⁶

Pourtant, il faudrait supposer que ces interdictions pèsent différemment selon qu'elles sont appliquées aux garçons ou aux filles car les jeunes filles, pour être considérées comme « rangées », devaient rester des « oies blanches » et ne pas avoir eu d'éducation sexuelle jusqu'au mariage, ce qui ne serait pas le cas pour les garçons.

En conséquence, la porte vers la littérature restait fermée pour beaucoup de filles et de femmes célibataires, en particulier celle de la littérature contemporaine, considérée comme très peu appropriée pour des jeunes filles. Comment était-il possible alors pour ces femmes de devenir écrivaines si elles n'étaient pas autorisées à lire la littérature contemporaine, la

¹²³ Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire. Essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, Paris, Éditions de la Revue des lectures, 10e édition, 1928 [consultable sur Gallica], p. 9.. Voir aussi à ce sujet Jean-Yves Mollier, *La Mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

¹²⁴ Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire. Essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, op. cit., p. 121.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁶ « Entretien de Marcel Arland avec Dominique Aury », *Quinzaine de la lecture*, France Culture, le 28 novembre 1967, archives INA.

littérature écrite par les écrivains de leur temps ? Simone de Beauvoir, Dominique Aury et Violette Leduc attestent toutes, comme on le verra, que contourner ces interdictions était leur premier obstacle. Nous nous concentrerons ici sur la façon dont elles ont contourné la difficulté ou échappé à ces interdictions largement présentes pendant leur adolescence et leur jeunesse.

2.1 « Je me risquai en terrain interdit » : les lectures de jeunesse de Simone de Beauvoir

Cette thématique des lectures censurées ou interdites est explorée en détail tout au long des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir qui racontent l'enfance et la jeunesse de la mémorialiste jusqu'à ses vingt et un ans. Alors que le volume suivant des mémoires, *La Force de l'âge*, se concentre plutôt sur l'écriture et la genèse de l'écrivaine, ce premier volume, tout en évoquant l'apprentissage de l'écriture de l'enfant, décrit amplement ses lectures et l'influence que celles-ci ont exercée sur la future écrivaine.

Dès sa petite enfance, son père, un grand amateur de théâtre abonné à la revue *Comœdia*, initie Simone à la lecture.

En vacances, il me dictait des textes épineux, choisis d'ordinaire chez Victor Hugo. [...] 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. Il me lut à haute voix les classiques, *Ruy Blas*, *Hernani*, les pièces de Rostand, l'*Histoire de la Littérature française* de Lanson, et les comédies de Labiche.¹²⁷

Ce passage montre bien le goût de son père pour les vers des grands écrivains du XIX^e siècle, ainsi que le soin qu'il prend à le transmettre à sa fille en constituant lui-même une anthologie en dehors du programme scolaire. La petite Simone répond bien aux attentes de son père et elle admire en lui « sa culture », « son intelligence », « son infaillible bon sens »¹²⁸. Beauvoir

¹²⁷ MJFR, p. 32.

¹²⁸ MJFR, p. 32.

se souvient aussi de plusieurs autres auteurs et titres qui ont marqué son enfance : « Madame de Ségur, Zénaïde Fleuriot, les contes de Perrault, de Grimm, de Madame d'Aulnoy, du chanoine Schmidt, les albums de Töpffer, Bécassine, les aventures de la famille Fenouillard, celles du sapeur Camember, *Sans famille*, Jules Verne, Paul d'Ivoi, André Laurie [...] »¹²⁹. Ce sont les livres destinés aux enfants, dont plusieurs titres sont encore lus et connus aujourd'hui. Les mémoires de Beauvoir décrivent aussi le jour où elle a obtenu un abonnement personnel à la bibliothèque que fréquentait sa mère.

En dehors de mes études, la lecture restait la grande affaire de ma vie. maman se fournissait à présent à la bibliothèque Cardinale, place Saint-Sulpice. [...] J'éprouvai une des plus grandes joies de mon enfance le jour où ma mère m'annonça qu'elle m'offrait un abonnement personnel. Je me plantai devant le panneau réservé aux « Ouvrages pour la jeunesse », et où s'aligeaient des centaines de volumes : « Tout cela est à moi ? » me dis-je, éperdue. La réalité dépassait les plus ambitieux de mes rêves : devant moi s'ouvrait le paradis, jusqu'alors inconnu, de l'abondance. Je rapportai à la maison un catalogue ; aidée par mes parents, je fis un choix parmi les ouvrages marqués J et je dressai des listes ; chaque semaine, j'hésitai délicieusement entre de multiples convoitises.¹³⁰

Clairement, Simone de Beauvoir est une grande lectrice dès son jeune âge pour laquelle lire est la « grande affaire de [s]a vie » ; l'écriture viendra compléter, sinon supplanter cette grande préoccupation, pour Beauvoir qui écrira plus tard : « Ecrire est demeuré la grande affaire de ma vie »¹³¹.

Elle avait aussi l'habitude, dès l'enfance, de lire des livres en anglais : « En outre, ma mère m'emmenait quelquefois dans un petit magasin proche du cours, acheter des romans anglais : ils faisaient de l'usage car je les déchiffrais lentement. Je prenais grand plaisir à soulever, à l'aide d'un dictionnaire, le voile opaque des mots : descriptions et récits retenaient un peu de leur mystère ; je leur trouvais plus de charme et de profondeur que si je les avais lus en français. »¹³². Si Beauvoir parvient dans les années 30 à lire et faire lire la littérature anglophone à Sartre, lui faisant découvrir Virginia Woolf, traduisant vraisemblablement *Les*

¹²⁹ MJFR, p. 45.

¹³⁰ MJFR, p. 64.

¹³¹ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait* [1972], dans *Mémoires*, t. II, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 606.

¹³² MJFR, p. 64.

Vagues de Woolf dont il n'y avait pas encore de traduction française, pour Sartre qui le citera dans son conférence au Havre en 1935¹³³, c'est que Beauvoir apprend dès le jeune âge à déchiffrer la littérature écrite dans cette langue.

Ses lectures subissaient, bien évidemment, les contrôles de ses parents. Beauvoir témoigne des « censures » sur ses lectures d'enfance et le lien qu'elles semblaient avoir, mais de manière nébuleuse, avec la gent féminine, dans les termes suivants :

Il y avait un mot qui revenait souvent dans la bouche des adultes : c'est inconvenant. Le contenu en était quelque peu incertain. [...] Ces interdits visaient particulièrement l'espèce féminine ; une dame « comme il faut » ne devait ni se décolleter abondamment, ni porter des jupes courtes, ni teindre ses cheveux, ni les couper, ni se maquiller, ni se vautrer sur un divan, ni embrasser son mari dans les couloirs du métro : si elle transgressait ces règles, elle avait mauvais genre. [...] L'inconvenance avait dans mon esprit un rapport, mais extrêmement vague, avec une autre énigme : les ouvrages défendus. Quelquefois, avant de me remettre un livre, maman en épinglait ensemble quelques feuillets ; [...] Je n'ôtai jamais les épingles, mais je me demandais souvent : de quoi est-il question ? C'était étrange.¹³⁴

La petite fille se rend compte aussi que « [l]'âge d'ailleurs n'entraîne pas seul en ligne de compte ; tante Lili [avant son mariage] n'avait droit qu'aux ouvrages “pour jeunes filles” » et que le « mariage était l'antidote qui permettait d'absorber sans danger les fruits de l'arbre de Science »¹³⁵. Les épisodes qui lient ces censures avec le secret de la procréation sont racontés en détail tout au long des deuxième et troisième parties des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, constituant une trame importante dans le récit.

Comme on peut l'imaginer, c'est pendant l'adolescence que Simone commence peu à peu à lire les ouvrages interdits, d'abord en cachette, ensuite sans se soucier de ses parents, comme elle le décrit dans ce passage : « Mes lectures étaient contrôlées avec la même rigueur qu'autrefois ; en dehors de la littérature spécialement destinée à l'enfance ou expurgée à son intention, on ne mettait entre les mains qu'un très petit nombre d'ouvrages choisis ; encore mes parents en censuraient-ils souvent des passages ; [...] Je me risquai en terrain interdit »¹³⁶.

¹³³ Voir Annie Cohen-Solal, « Sartre avant Sartre. Le jeune homme et le roman », *Études sartriennes*, n° 16, 2012, p. 5-17 ; ici p. 12.

¹³⁴ *MJFR*, p. 75.

¹³⁵ *MJFR*, 77.

¹³⁶ *MJFR*, p. 99.

Elle s'aventure d'abord dans la bibliothèque de son père. « [...] Bourget, Alphonse Daudet, Marcel Prévost, Maupassant, les Goncourt. Ils complétèrent mon éducation sexuelle, mais sans beaucoup de cohérence »¹³⁷.

Ensuite, vers 1925-26, Beauvoir découvre la littérature contemporaine grâce à deux figures masculines : son cousin Jacques, dont elle est amoureuse pendant les quatre ans de sa vie d'étudiante, et Robert Garric, son professeur de littérature française à l'institut Sainte-Marie de Neuilly. C'est notamment cette découverte de la littérature contemporaine, jusqu'alors inconnue d'elle, qui fait accroître en son for intérieur son esprit de révolte contre l'attitude et la culture bourgeoise de ses parents. Cela commence avec son cousin Jacques qui lui prête ses livres ; Montherlant, Cocteau, Barrès, Claudel, Valéry, Gide. Ces derniers la bouleversent et l'émerveillent, prenant « dans [s]on existence la place qu'y avait occupée la religion »¹³⁸, sa foi qu'elle avait délaissée quelques années plus tôt malgré la piété de sa mère. Robert Garric est l'autre personnage influent dans l'aventure littéraire de Beauvoir ; né en 1896, Garric fonde en 1919 les Équipes sociales qui visent à former les « équipes » des élites sociales pour répandre la culture et éclairer les classes populaires et devient « la référence absolue de ce nouveau christianisme social né en France de l'expérience des tranchées »¹³⁹ pendant la Grande Guerre. Beauvoir, incitée par Jacques qui faisait déjà partie de ces équipes, participe elle aussi à ce mouvement pendant ses années d'étudiante. Son enthousiasme pour Garric ne dure pas et trouvant son entreprise peu fructueuse, elle se lasse après quelques temps, mais sa passion pour la littérature contemporaine durera tout au long de sa vie.

Nicolas-Pierre décrit avec justesse le changement radical qui s'opère ici dans les lectures de Beauvoir à cette époque :

Beauvoir passe alors de la lecture « contrainte », celle qu'on lui impose depuis son enfance, à la posture du lecteur autodidacte, dont l'histoire personnelle remanie toute une tradition familiale, scolaire, pédagogique, et qui se dote d'un pouvoir de transgression : toute l'éducation par les livres que son père lui a transmise se retourne contre lui à partir de 1926. / D'autre part, l'expérience des

¹³⁷ *MJFR*, p. 100.

¹³⁸ *MJFR*, p. 172.

¹³⁹ Danièle Sallenave, *Castor de guerre* [2008], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 80.

livres la projette dans la modernité, et la littérature contemporaine devient synonyme de liberté et d'indépendance intellectuelle et morale.¹⁴⁰

Ainsi, lire la littérature contemporaine étant une transgression, c'est aussi un mouvement vers l'indépendance.

On aperçoit la portée de ces lectures non seulement dans ses *Mémoires* mais aussi dans son journal intime. Dans les *Cahiers de jeunesse* où elle note quotidiennement les titres des livres lus ainsi que ceux qu'elle aimerait lire, parfois avec des programmes de lecture et des citations de ceux qui l'ont marquée profondément, on voit que l'admiration de la diariste est sans limites. Par exemple, *Feuilles de Saints* de Claudel y est cité à plusieurs reprises¹⁴¹. On peut citer aussi la note du 7 septembre 1926 dans laquelle elle esquisse son propre cheminement vers la réalisation de « l'homme libre » de Barrès en essayant d'affirmer son indépendance vis-à-vis de sa famille qu'elle compare à « des barbares » barrésiens¹⁴². Ni la position politique de Barrès en tant que porte-drapeau de la droite ni la misogynie de Claudel qui sera sévèrement critiqué dans *Le Deuxième sexe* ne posent problème pour la jeune diariste à cette époque. C'est la révolte contre la bourgeoisie de la génération de ses parents qui importe, car à ce moment-là, la jeune Simone fait face à des rapports de plus en plus conflictuels avec ses parents. Son père ne se réjouissait pas sincèrement de la réussite académique de sa fille, le fait qu'elle continue les études impliquant pour lui un déclassement de la famille ; elle était aussi dans un rapport tendu avec sa mère parce qu'elle avait perdu la foi, la croyance en Dieu qui était si importante pour cette dernière. C'est précisément contre ce milieu bourgeois que Beauvoir s'insurge et se libère, avec l'aide de ces lectures qui ne plaisent évidemment pas aux parents de cette « jeune fille rangée ».

Dans les *Mémoires*, son admiration pour ces auteurs se trouve un peu atténué, comme on le voit dans ce passage suivant où elle explique ce qui l'a séduite dans cette littérature contemporaine :

¹⁴⁰ Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 98.

¹⁴¹ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, Paris, Gallimard, 2008, p. 56, 65, 66, 68, 70, 71-73, 84, 90, 92.

¹⁴² *Ibid.*, p. 83.

Barrès, Gide, Valéry, Claudel : je partageais les dévotions des écrivains de la nouvelle génération ; [...] Il est normal que je me sois reconnue en eux car nous étions du même bord. Bourgeois comme moi, ils se sentaient comme moi mal à l'aise dans leur peau. La guerre avait ruiné leur sécurité sans les arracher à leur classe ; ils se révoltaient mais uniquement contre leurs parents, contre la famille et la tradition. [...] ils réclamaient le droit de regarder les choses en face et de les appeler par leur nom ; seulement comme ils n'avaient pas du tout l'intention de bousculer la société, ils se bornaient à étudier avec minutie leurs états d'âme : [...] Rejetant les clichés, les lieux communs, ils refusaient avec mépris les anciennes sagesse dont ils avaient constaté la faillite ; mais ils n'essayaient pas d'en construire une autre ; [...] J'étais exactement dans la même situation que ces fils de famille désaxés ; je me séparais de la classe à laquelle j'appartenais : où aller ? [...] Comme je n'apercevais sur terre aucune place qui me convînt, j'envisageai joyeusement de ne jamais m'arrêter nulle part.¹⁴³

Dans ce passage rédigé rétrospectivement dans les années 1950, quand Beauvoir écrit que ces écrivains « n'avaient pas du tout l'intention de bousculer la société » et qu' « ils n'essayaient pas d[e] construire » une nouvelle sagesse qui pourrait remplacer celle qu'ils refusent, la mémorialiste semble relativiser son expérience, étant quelque peu réticente à admettre son admiration pour ces écrivains qu'elle admirait pourtant dans sa jeunesse. Mais nous pourrions dire que ces lectures – les lectures inconvenantes, interdites – ont joué un rôle primordial dans la construction de sa posture fondamentalement antibourgeoise.

2.2 « La bibliothèque familiale était ouverte sans restriction ! » : Dominique Aury, une adolescence libre

Au contraire de Beauvoir dont les lectures ont été sévèrement censurés par ses parents pendant son adolescence, Dominique Aury semble ne pas avoir subi à la maison de telles interdictions de lectures souvent imposées aux filles, bien qu'elle ait grandi dans une famille lettrée et bourgeoise comme Beauvoir. Ce sera le premier point sur lequel nous nous attarderons. Deuxièmement, il faut noter la différence entre l'image qu'elle donne d'elle-même dans les divers entretiens en tant que Dominique Aury et celle qu'elle donne en tant

¹⁴³ *MJFR*, p. 179-180.

que Pauline Réage l'auteure d'*Histoire d'O*.

Ses lectures commencent avec les lectures d'enfance, tout comme les autres ; en 1967, dans une série d'entretiens avec Marcel Arland, qui dirige depuis 1953 la *NRF* avec Jean Paulhan, consacrée à leurs lectures¹⁴⁴ – d'enfance, d'adolescence, professionnelles, et de plaisir –, Dominique Aury évoque avec Arland ses premières lectures : Jules Verne, Comtesse de Ségur, Walter Scott, Alexandre Dumas, contes d'Andersen, contes folkloriques britanniques, et même des contes japonais, entre autres. Elle évoque aussi, par exemple, le nom du poète François Villon qu'elle a découvert précocement à douze ans ; une découverte importante compte tenu des anthologies qu'elle constituera plus tard ainsi que la préface qu'elle rédige pour une édition pour la Guilde du Livre en 1948¹⁴⁵.

Le goût de la lecture est transmis par son père, comme dans le cas de Beauvoir, mais Aury raconte dans son entretien de 1988 avec Nicole Grenier que « [l]a bibliothèque familiale était ouverte sans restriction », tout en ajoutant : « Enfin, presque. De temps en temps, ma mère disait : “Quand même ce n'est pas pour elle” »¹⁴⁶. Cela ne veut pas dire qu'elle avait la liberté de tout lire ; elle évoque dans les mots suivants son professeur au lycée qui avait interdit aux élèves *Salammbô* de Flaubert :

Au lycée Fénelon, notre professeur de lettres nous avait interdit *Salammbô*. La réaction instantanée a été, bien sûr, de se précipiter sur le roman de Flaubert. Mais j'avais eu l'imprudence de raconter à la maison, pendant le repas, que le professeur nous avait défendu *Salammbô*. Mon père m'a regardée, il a regardé ma mère, on n'a rien dit. Mais ma mère, qui était beaucoup plus timide que mon père, a fait disparaître *Salammbô* de la bibliothèque. Quand j'ai voulu le prendre, il n'y était plus. J'étais très fâchée, mais je n'ai rien dit – jamais s'expliquer, jamais se plaindre. Et je suis allée emprunter *Salammbô* à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Avec quatre ou cinq filles – quatorze-quinze ans comme moi – qui s'étaient arrangées pour l'acheter, on a essayé de découvrir ce qu'il y avait de pas convenable dans le bouquin. Eh bien, je vous avouerai que je n'ai toujours pas compris. C'était peut-être l'épisode de la danse lascive, comme on disait dans le temps, de *Salammbô* avec le serpent. Comme quoi il faut interdire les choses si l'on veut qu'elles soient lues.¹⁴⁷

¹⁴⁴ « Entretiens de Marcel Arland avec Dominique Aury », *Quinzaine de la lecture*, France Culture, le 28 novembre et les 1, 5 et 8 décembre 1967, archives INA.

¹⁴⁵ Reprise dans Dominique Aury, *La Révolte de Madame de Merteuil et autres chroniques*, préface par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Les Belles Lettres, 2020, p. 31-40.

¹⁴⁶ VC, p. 17.

¹⁴⁷ VC, p. 18.

L'épisode témoigne de l'interdit qui était imposé à l'école ; de la curiosité de la jeune fille pour la littérature ; de son côté rebelle qui se moque un peu des adultes. La même histoire est racontée aussi vingt ans plus tôt dans l'entretien avec Marcel Arland. Elle relate également l'épisode d'un recueil de poèmes de Voltaire que son père lui avait prêté. Elle l'avait apporté à l'école, ce qui lui avait valu une convocation chez la directrice de l'école.

En revanche, à la maison, j'ai lu *Les Liaisons dangereuses* sans la moindre censure. J'avais quatorze ans. Un jour, je m'en souviens aussi, mon père m'a prêté un très joli petit volume de Voltaire, des contes... non, des poèmes, de très beaux vers pour un écrivain qui ne brille pas dans ce domaine. Je l'ai prêté à mon tour à des camarades, et l'une d'elles se l'est fait chiper par une surveillante. J'ai été convoquée chez la directrice, j'ai failli passer en conseil de discipline. « Mademoiselle, où avez-vous trouvé ce livre ? – C'est mon père qui me l'a prêté. – Comment osez-vous, petite menteuse ! – Eh bien, si vous ne me croyez pas, téléphonez à mon père. » Et lui de lui répondre : « Ma fille a dit la vérité. D'ailleurs, c'est très bien, les vers de Voltaire, enfin disons, c'est intéressant. C'est un joli petit volume. – Bon mais elle n'aurait pas dû l'apporter en classe. » On est parvenu à une transaction : contre ma promesse de ne plus apporter en classe de livres que me confierait mon père, j'échapperais au conseil de discipline. Elle a souffert, la pauvre directrice. Pourtant il n'y avait rien de bien méchant là-dedans. Des vers légers, faciles, avec un peu d'amour probablement. Ce n'était pas *La Pucelle* !¹⁴⁸

Ces épisodes pourraient sembler anecdotiques ; mais ils démontrent les interdits, aujourd'hui devenus presque unimaginables, qui pesaient sur la lecture des adolescentes à l'époque. Ils illustrent aussi l'attitude désinvolte de la jeune fille, qu'elle hérite vraisemblablement de son père, et leur passion commune pour la littérature, ainsi que leur complicité.

La découverte des écrivains contemporains vient un peu plus tard, vers ses dix-huit ans, mais non sans des problèmes d'accès. Elle raconte ainsi sa première lecture de Proust, dont l'œuvre fera partie de ses livres de chevet toute sa vie : « Un jour, j'étais en première ou en philo, j'ai acheté la *Nouvelle Revue Française*. Eh bien, ce numéro [...] faisait paraître un texte d'un nommé Marcel Proust dont je n'avais jamais entendu parler. [...] L'ayant lu aussitôt, je suis retournée le lendemain à la librairie pour acheter ce qu'avait publié ce monsieur. Ils n'avaient rien, ils n'ont rien pu me vendre ! Depuis je me suis rattrapée ! »¹⁴⁹ Ici les raisons de ce refus de la part des libraires de lui vendre les œuvres de Proust ne sont pas clairement

¹⁴⁸ VC, p. 18-19.

¹⁴⁹ VC, p. 20.

indiquées, mais si nous nous rappelons que toute l'œuvre de Proust faisait partie des livres proscrits par l'Abbé Bethléem, il n'est sans doute pas étonnant qu'on ait refusé de vendre les livres de Proust à une mineure. Aury témoigne donc des difficultés que pouvait avoir une jeune fille à accéder aux livres, même quand ils ne sont pas particulièrement destinés à l'enfer. Par contre, *Les Nourritures terrestres* de Gide, qui a passionné toute sa génération, ne l'intéresse pas autant, ce qu'elle regrette : « Tous les hommes et toutes les femmes de mon âge ont été très frappés par *Les Nourritures terrestres*. Et je me sens très malheureuse et très coupable parce que je ne l'ai pas été du tout. J'ai trouvé ça inavalable, gonflé, soufflé, enfonçant des portes ouvertes avec beaucoup d'emphase et d'une façon très inutile. [...] et pourtant je sais que c'est parfaitement vrai, ça a été une révélation et une délivrance pour des tas de gens lorsque ça a paru »¹⁵⁰. Aury dit vrai, ce livre a enchanté Simone de Beauvoir, et Violette Leduc aussi, comme on le verra.

Contrairement à Beauvoir qui évoque son cousin Jacques et Robert Garric comme ses mentors qui l'ont guidée dans la découverte de la littérature contemporaine, l'existence d'un conseiller privilégié n'est pas mentionné chez Aury. Mais elle évoque l'importance qu'ont eue les revues littéraires pour elle :

Je crois que pour le simple public comme j'ai été, une revue comme celle-là [la *NRF*], ou toute revue littéraire intéressante, donnait l'impression extraordinairement réconfortante, extraordinairement enthousiasmante, de l'accession à un univers qui existait parallèlement à l'univers de tous les jours, cela faisait entrer, si vous voulez, dans la même vérité que l'univers de tous les jours, une réalité qui jusque-là était une réalité quasi-transcendante, celle de la littérature, qui était située dans un empire, et tout d'un coup, grâce à une revue, on s'apercevait que c'était quelque chose qui existait en même temps que soi. Quelque chose de presque tangible que vous pouvez avoir tous les mois. Ça bougeait, ça vivait, ça remuait, c'était aussi vrai que vous, et c'était la vraie vie sur un autre plan.¹⁵¹

Ainsi, les revues littéraires ont été pour Dominique Aury un moyen d'accès à la littérature vivante, qui lie la « réalité quasi-transcendante » que pourrait revêtir les œuvres littéraires, à une réalité tangible, palpable. Quand elle dit « c'était aussi vrai que vous », on voit que les

¹⁵⁰ « Entretiens de Marcel Arland avec Dominique Aury », émission citée, le 1 décembre 1967, archives INA.

¹⁵¹ *Ibid.*

revues constituaient un moyen de partager des passions avec les autres, d'accès à une communauté, celle de la littérature, un moyen non seulement de lire les œuvres mais aussi d'entrevoir le milieu littéraire.

Mais tous ces propos sont ceux qu'elle tient dans les entretiens diffusés au public en tant que Dominique Aury, c'est-à-dire en tant que secrétaire de la *NRF* et lectrice chez Gallimard, évoquant deux des écrivains les plus importants pour la maison depuis ses débuts, Proust et Gide. C'est la figure de la lectrice professionnelle qui apparaît ici, celle qui tient des chroniques des romans et rédige de nombreuses notes de lecture dans la *NRF*, y traduit les œuvres anglophones et participe au jury de nombreux prix littéraires. Ses propos sont ici parfaitement *convenables* de ce point de vue. Ces histoires de lecture racontées sont des expériences typiques d'une jeune fille de cette époque éduquée dans une école de manière plus ou moins conventionnelle, mais cultivée grâce à un père qui avait un esprit ouvert. Nous pourrions même dire que ces épisodes font partie de ses « mythes » en tant que lectrice professionnelle. Car Dominique Aury a fait de la lecture une profession ; pour elle, la lecture est une vocation, comme elle le dit dans les termes suivants dans un entretien vers la fin de sa vie, en 1986 :

Consacrer sa vie à la littérature, ça n'a pas de fin ! À peine si ça a un commencement. Le commencement, c'est de lire toute la journée quand on est enfant, quand on est adolescent, comme plus tard aussi, de lire sans fin. De n'en avoir jamais assez. Les gens viennent, ils voient chez vous des livres, des manuscrits, ils disent, « Vous lisez tout ça ? ». Je dis « Oui ». « Vous n'en avez pas par-dessus la tête ? » Je dis « Non ». « Jamais ? » « Non, jamais. » « Mais quand c'est très mauvais ? » « Mais on apprend toujours quelque chose. » C'est vrai, on apprend toujours quelque chose.¹⁵²

Pourtant, dans les entretiens qu'elle donne à Régine Deforges en 1975 en tant que Pauline Réage, auteure d'*Histoire d'O*, sans dévoiler le nom de Dominique Aury au public, elle démontre une tout autre dimension de sa lecture d'adolescence en évoquant des auteurs qu'elle ne mentionne pas dans les autres entretiens donnés en tant que Dominique Aury. Voici une partie de sa conversation avec Deforges sur ses lectures de jeunesse:

¹⁵² « Dominique Aury : une vie consacrée à La littérature », *Agora*, France Culture, le 2 juillet 1986, archives INA.

- Vous avez bien eu le sentiment que vous aviez écrit un livre scandaleux ?
- Scandaleux du point de vue social, oui. Destiné par nature à l'enfer des bibliothèques. Que l'on mettrait sur un rayon derrière d'autres livres, comme le Boccace, les Crébillon Fils dans la bibliothèque de mon père, et quelques autres plus brutaux.
- Vous les avez trouvés ? Mais à quel âge ?
- Oh ! quatorze ans, je crois, ou quinze. Je lisais absolument tout ce qui me tombait sous la main, alors je les ai lus, mais je n'y ai pas compris grand-chose.¹⁵³

Ainsi, en tant que Pauline Réage, elle se place volontiers du côté des auteurs de l'enfer, la littérature libertine ; elle se présente comme lectrice de ces livres dès un très jeune âge et souligne le caractère exceptionnellement précoce d'elle-même en tant que lectrice de la littérature érotique.

Le nom de Crébillon fils revient quand elle parle de la « décence » de l'écriture d'*Histoire d'O* (un terme employé par Paulhan dans la préface qu'il a écrite pour ce livre) :

Oui, j'avais beaucoup lu les petits érotiques du XVIII^e siècle, qui contrairement aux érotiques du XVII^e, sont extraordinairement décents dans l'expression. Crébillon, *Le Hasard du coin du feu*, c'est une chose exquise et parfaitement décente, alors que si vous lisez Malherbe, les érotiques de Malherbe sont purement abominables dans les termes. [...] Vous le trouvez, le vocabulaire de l'époque, aussi cru dans Casanova. Il est beaucoup plus cru dans Casanova qu'il ne l'est dans Crébillon. Ce n'est pas parce que le vocabulaire avait changé, c'est parce que, justement, une notion de décence était intervenue. On peut tout dire, il faut le dire décentement. Parce que, sinon, c'est gênant, c'est grossier, c'est vulgaire. Remarquez, je comprends très bien l'utilisation des termes grossiers ou vulgaires, ils ont leur prix, leur poids, leur efficacité. [...] Mais moi, je me débrouillais mieux avec des termes décents.¹⁵⁴

En comparant *Histoire d'O* avec les érotiques des siècles passés comme Crébillon, Casanova et Malherbe, elle place sa propre œuvre dans cette lignée et en même temps se montre une adepte de cette littérature.

Elle va plus loin car elle évoque aussi sa curieuse initiation sexuelle. Selon Réage, son père qui la trouve lisant les libertins lui a dit, « Eh bien, tu commences de bonne heure, mais tu ne vas rien comprendre, il faut qu'on t'explique »¹⁵⁵, et il lui a donné « une vraie leçon de sciences naturelles, avec planches anatomiques en couleurs ». Et elle ajoute : « Ce qui a mis fin pour moi aux chuchotis dans les cours de récréation. Sans compter une amie plus

¹⁵³ O, p. 17.

¹⁵⁴ O, p. 30.

¹⁵⁵ O, p. 18.

âgée, dont j'ai toujours soupçonné, en l'occurrence, qu'elle était complice de mon père, et qui m'a proposé le concours d'un sien cousin, pour une leçon de choses. Le cousin jurait de me laisser intacte, mais de tout me montrer »¹⁵⁶. Elle raconte comment le cousin lui a effectivement tout montré, dans un hôtel de passe : « il m'a tout expliqué en effet, avec démonstration et fonctionnement (restreint, bien sûr) à l'appui. En somme, à nous deux nous formions des planches anatomiques vivantes. C'était bien intéressant »¹⁵⁷. Elle affirme qu'elle n'en était pas troublée ou dégoûtée et Deforges l'envie, disant qu'elle-même a dû attendre plus longtemps avant de savoir.

Bien entendu, nous ne pouvons rien savoir sur la véracité de ces récits. Ce que nous pourrions dire, cependant, c'est qu'ils démontrent bien la double posture de Dominique Aury/Pauline Réage. D'un côté, quand elle s'exprime en tant que Dominique Aury, c'est la figure de la lectrice jeune fille rangée qui émerge à travers les épisodes sur les divers interdits à l'école et dans la société. En tant que Pauline Réage, de l'autre côté, elle n'évoque ni Proust ni Gide, mais les classiques de la littérature libertine et son initiation sexuelle atypique, qui se lie plus facilement avec l'image que l'on attribuera à l'auteure d'*Histoire d'O*. À travers tous ces entretiens, Dominique Aury manie avec habileté sa double posture en tant qu'Aury/Réage.

2.3 Violette Leduc en transgression

C'est dans *La Bâtarde* que Violette Leduc livre le plus de détails sur ses lectures d'enfance. Comme nous l'avons remarqué plus haut, les lectures des filles semblent ici encore être intimement liées avec leur éducation sexuelle. La première mention de ce lien est établie dans *La Bâtarde* dans un passage dans lequel la petite Violette se voit confier par son amie Céline un livre qui décrit des scènes d'amour physique.

¹⁵⁶ O, p. 18.

¹⁵⁷ O, p. 19.

Ne l'ouvre pas, surtout ne l'ouvre pas, me dit Céline en me confiant à la nuit tombante un cahier différent des autres. Je devais l'apporter à une de leurs amies, dissimulé sous mon tablier. Ma mission me coupait le souffle. J'entrai dans le verger saccagé à côté de notre maison [...] J'entrai dans les mauvaises herbes les plus hautes, j'ouvris le cahier. Une femme racontait sa nuit de noces, elle comparait à une anguille le sexe d'un homme dans le sexe d'une femme. Je ne comprenais pas : je refermai l'étrange cahier, je tombai à plat ventre dessus. Je n'imaginai rien ou plutôt j'imaginai trop. Je voyais des anguilles chez les poissonniers : j'imaginai la virilité sinueuse sous le pantalon, depuis le nombril jusqu'à la cheville. Mon poing tapotait ma tempe et, chaque fois que je chuchotais : c'est impossible, la couverture du cahier me répondait : c'est possible. Je sortis des mauvaises herbes, je courus jusqu'à la maison de celle qui attendait le cahier. Nos mains tremblaient également quand je le lui remis.¹⁵⁸

Son amie ne lui demande que d'apporter le livre chez une tierce amie sans l'ouvrir, mais trop curieuse de lire ce qui est écrit dedans, elle l'ouvre en cachette et lit les descriptions des actes sexuels. Le fait qu'elle ne comprend pas la métaphore de l'anguille rend l'événement plutôt cocasse à nos yeux, mais on sent par l'évocation du souffle coupé et des mains tremblantes l'excitation de la petite fille, suscitée non pas par le contenu du livre, mais par l'acte de transgression, le risque qu'elle prend à faire quelque chose d'interdit.

Violette Leduc raconte aussi les souvenirs de sa mère qui essayait souvent de prévenir sa fille sur le « danger » des hommes. Sa mère, pour qui la grossesse non désirée était la plus grave faute de sa vie, voulait éviter à tout prix que sa fille ne commette la même erreur. Pourtant, comme elle tente d'alerter Violette sans expliquer les détails anatomiques, sa fille ne comprend rien.

Nous prenions notre petit déjeuner, ma mère m'entretenait des laideurs de la vie. Elle m'offrait chaque matin un terrible cadeau : celui de la méfiance et de la suspicion. Tous les hommes étaient des salauds, tous les hommes étaient des sans-cœur. Elle me fixait avec tant d'intensité pendant sa déclaration que je me demandais si j'étais un homme ou non. Pas un ne rachetait l'autre. Abuser de vous, voilà leur but. Je devais le comprendre et ne pas l'oublier. Des cochons. Tous des cochons. [...] Ma mère m'expliquait tout. J'étais prévenue, je ne devrai pas fauter. Les hommes suivent les femmes, il ne faut pas s'arrêter. J'écoutais et si je jouais avec les miettes sur la table ma mère me signifiait du regard que je manquais d'attention. [...] Ma mère l'expliquait avec une imprécise précision. Suivre un homme, l'écouter, lui céder... Qu'est-ce que ça voulait dire, céder ? Ne pas revoir le sang, grossir jusqu'à ce qu'un enfant sorte de vous, tombe dans le ruisseau avec vous. Après une telle leçon la faute est impossible : j'étais prévenue. [...] Ma mère a voulu, après la mort de ma grand-mère, changer une petite fille en amie intime. Hélas ! pour elle et pour moi, j'ai été son réceptacle à douleur, à fureur, à rancœur. L'enfant retient sans comprendre : un océan de bonne volonté recevant un océan de paroles. [...] J'ai trop retenu ses prédications, ses tableaux. Méandres de l'oubli, revanche de l'innocence, j'ai cru jusqu'à l'âge de dix-neuf ans que les femmes

¹⁵⁸ LB, p. 41-42.

enfantaient par le nombril.¹⁵⁹

Nous ne pouvons pas trancher si elle était réellement aussi naïve à dix-neuf ans qu'elle ne le prétend dans ce passage, mais on devine qu'elle n'était pas plus avertie que les autres enfants de son âge. La situation où se trouve la petite Violette, la façon dont sa mère, traumatisée par sa propre expérience, demande à sa fille qui n'est qu'un enfant, d'être son « réceptacle à douleur, à fureur, à rancœur » est redoutable. Mais ces épisodes sont racontés non sans une drôlerie, que nous apercevons par exemple quand elle écrit « je me demandais si j'étais un homme ou non » : une cocasserie particulière à cette autobiographie que rend possible le recul de la narratrice Leduc avec l'enfant, la protagoniste.

À part cette scène, l'œuvre de Leduc abonde en épisodes d'enfance liés à la sexualité, parfois de ce qu'on appellerait aujourd'hui violences sexuelles, mêlés avec d'autres épisodes de ses voisins du milieu populaire. L'auteure raconte par exemple dans *La Bâtarde* l'histoire qu'elle a vécu avec un garçon de dix-sept ans, un voisin nommé Aimé Patureau, qui s'était blessé aux jambes et qui avait mis la main dans le tablier de la petite Violette qui lui rendait visite. Mais on voit que cette fois encore, Violette n'a pas compris ce qui s'est passé : « Je le regardais, il me regardait. Je ne lisais rien sur son visage, il ne lisait rien sur le mien puisque je n'éprouvais rien »¹⁶⁰. Elle est interrogée par sa mère qui s'inquiète mais elle ne lui répond rien, et l'auteure termine l'épisode dans les termes suivants : « C'était un secret, une complicité. La promenade des doigts me grandissait. J'étais un champ aux deux sentiers. J'accourais de nouveau chez lui dès que je le pouvais : ses yeux dans les miens, sa chemise contre l'étoffe de mon tablier, son visage de poupon sensible quand il chantait pour ma mère, quand il écartelait et berçait un poirier, ce visage je le voyais de près »¹⁶¹. Ainsi l'histoire n'est pas rapportée comme une expérience particulièrement traumatisante, sans doute parce que cela constituait pour Violette un moyen pour échapper à sa mère, cette mère avec laquelle elle entretenait depuis longtemps une relation plutôt toxique. On peut aussi citer comme exemple

¹⁵⁹ *LB*, p. 44-45.

¹⁶⁰ *LB*, p. 42.

¹⁶¹ *LB*, p. 43.

de scène de sexualité un autre épisode, celui d'un garçon de douze ans, Félicien. Il invite Violette à coucher avec lui, dit « nous allons nous épouser »¹⁶², mais il ne lui demande que de s'allonger nue avec lui et d'accepter ses tendres baisers, sans aller plus loin.

Ces épisodes sont juxtaposés avec d'autres histoires des gens du quartier : celle d'une femme sourde appelée Étourdissante qui tient un estaminet, ou celle d'un homme appelé Cataplame, un fou qui a tué son amante. C'est ainsi que Violette Leduc raconte son enfance, et pour la petite fille qui vit peuplée de toutes ces personnes souvent marginalisées dans la société mais fascinantes et pleines de vie, la littérature pour enfants ne suscite aucun intérêt. Voici comment elle évoque des livres rencontrés dans son enfance :

Lire m'assomait. « Prends un livre, instruis-toi, que tu es paresseuse », se lamentait ma mère. Je préférais mes bras croisés, le balancement de mes pieds, les peaux à mordiller aux coins de mes ongles, les peaux de mes lèvres à savourer, une mèche de cheveux à serrer entre mes dents, l'odeur de mon bras nu. Des livres de la Bibliothèque Rose traînaient chez nous. Comment étaient-ils venus ? Céline, notre plus proche voisine, la jeune fille sacrifiée qui soignait sa mère et sa grand-mère alitées, nous les prêtait. Je prenais un livre, je l'ouvrais sur mes genoux, je le feuilletais. Les histoires de la comtesse de Ségur m'ennuyaient. Mes malheurs me semblaient plus réels que ceux de Sophie quand je perdais une médaille, cent sous, un parapluie. Les illustrations, leur couleur noirâtre, l'habillement, la forme des mollets des petites filles modèles, leur coiffure, leurs bottines cossues me plaisaient plus que le texte. Je ne prenais pas au sérieux leurs punitions. Je croyais au sifflement des martinets dans les maisons. Je ne croyais pas aux verges pour petites filles chics. Avertie comme je l'étais, ces petites filles me semblaient des bébés. J'évitais les contes de fées.¹⁶³

Ce qui attire notre attention dans cette description des lectures d'enfance, c'est le contraste qu'elle présente avec celle de Beauvoir qui raconte dans ses mémoires que la lecture était toujours « une grande affaire » de sa vie. De fait, nous pouvons supposer que Leduc a écrit ces phrases comme une sorte de réponse à des souvenirs racontés par la mémorialiste, du fait que *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir est publié en 1958 et que Violette Leduc commence à écrire *La Bâtarde* à cette époque. Il est difficile d'imaginer que Leduc n'ait pas pensé au livre de sa protectrice bien aimée ; on sait d'ailleurs que Leduc évoque ce livre ailleurs, par exemple dans une lettre adressée à son amie Thérèse Plantier datée du 26 octobre

¹⁶² *LB*, p. 51.

¹⁶³ *LB*, p. 49-50. L'épisode dans laquelle la petite fille perd son nouveau parapluie est racontée dans *L'Asphyxie* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1987, p.118-130.

1959¹⁶⁴.

Il faut se rappeler que la Bibliothèque Rose, la collection de Larousse pour la jeunesse fondée au milieu du XIX^e siècle et qui a connu un grand succès avec la publication des livres de la Comtesse de Ségur, faisait précisément partie des livres favoris de Simone de Beauvoir :

À plat ventre sur la moquette rouge, je lisais Madame de Ségur, Zénaïde Fleuriot, les contes de Perrault, de Grimm, de Madame d'Aulnoy, du chanoine Schmidt, les albums de Töpffer, Bécassine, les aventures de la famille Fenouillard, celles du sapeur Camember, Sans famille, Jules Verne, Paul d'Ivoi, André Laurie, et la série des « Livres roses » édités par Larousse, qui racontaient les légendes de tous les pays du monde et pendant la guerre des histoires héroïques. / On ne me donnait que des livres enfantins, choisis avec circonspection ; ils admettaient les mêmes vérités et les mêmes valeurs que mes parents et mes institutrices ; les bons étaient récompensés, les méchants punis ; il n'arrivait de mésaventures qu'aux gens ridicules et stupides. Il me suffisait que ces principes essentiels fussent sauvegardés ; ordinairement, je ne cherchais guère de correspondance entre les fantaisies des livres et la réalité ; je m'en amusais, comme je riais à Guignol, à distance ; c'est pourquoi, malgré les étranges arrière-plans qu'y découvrent avec ingéniosité les adultes, les romans de Mme de Ségur ne m'ont jamais étonnée.¹⁶⁵

D'ailleurs le titre donné à la première histoire qu'avait écrite Simone de Beauvoir dans son enfance était *Les Malheurs de Marguerite*, inspiré très probablement par *Les Malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur¹⁶⁶ ; il est donc certain que ces histoires plaisaient beaucoup à la petite Simone, alors que Violette Leduc n'hésite pas à constater qu'elles l'« ennuyaient ». Contrairement à Beauvoir qui écrit, « je ne cherchais guère de correspondance entre les fantaisies des livres et la réalité », autrement dit qu'elle comprenait et pouvait s'amuser de l'effet que crée la différence entre le monde des livres et la réalité, Leduc affirme que c'était précisément parce que les malheurs de Sophie ne lui semblaient pas réels qu'elle ne s'y intéressait pas. La petite Sophie elle-même, une enfant étourdie qui se veut une petite fille modèle mais qui commet toujours des bêtises car elle n'arrive pas à obéir aux conseils des adultes, n'est pas sans ressemblances avec Violette ; cependant le monde de Sophie qui grandit dans une famille aisée et qui est toujours tendrement pardonnée à la fin par sa mère

¹⁶⁴ Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, éd. Carlo Jansiti, Paris, Gallimard, 2007, p. 354-355.

¹⁶⁵ *MJFR*, p. 45.

¹⁶⁶ Voir *MJFR*, p. 47 et la note 62, p. 1253.

malgré toutes les bêtises, est loin de l'enfance de Violette Leduc qui commencera ses souvenirs d'enfance dans son premier livre *L'Asphyxie* avec la phrase désormais célèbre, « Ma mère ne m'a jamais pris la main »¹⁶⁷. À travers l'engouement de Simone et le désintéret de Violette envers ces contes moraux pour enfants, on peut dégager deux images contrastées de l'enfance de ces deux écrivaines : alors que Beauvoir se décrit comme une « petite fille modèle », Leduc affirme qu'elle ne l'avait jamais été.

Ainsi, la littérature de jeunesse n'intéressait guère la petite Violette. Pourtant dès l'adolescence, Leduc se décrit dans *La Bâtarde* comme une fille éprise de la littérature. Outre le passage que nous avons déjà évoqué où elle avoue son admiration pour la littérature russe, elle décrit ses réactions à des œuvres littéraires françaises lues à l'école, par exemple dans ce passage où elle cite *Le Cid* de Corneille, Racine, et *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand :

Je montai d'une classe, je dus retenir : ... Rodrigue as-tu du cœur ?... Tout autre que mon père... C'était une scie. Une femme incarnant le devoir torturait un homme incarnant l'amour. Je discutais de cela avec des réalistes, les campagnardes en pension. Le devoir nous barrait. L'amour à la fin du *Cid* triomphait démuné de ses flèches étincelantes. Rodrigue, le livre refermé, serrait le reflet d'une femme dans ses bras. Comment des enfants de douze à quatorze ans pourraient-elles se mettre dans la peau de créateurs qui ont aimé, fait l'amour avant d'écrire leurs drames ? Oui, Corneille embellissait le chien dans la chienne pendant nos promenades du jeudi. Voilà le pouvoir de ses tirades. Je passais au-dessous de Racine tout en l'apprenant. Mes empereurs, mes palais, mes tragédiens, mes tragédiennes, qui était-ce ? Les surveillantes d'internat. Je flambais au lieu d'étudier. Je frémis enfin pour Chateaubriand, pour Lucile. J'espérais que l'inceste était consommé. Le visage olympien, les cheveux bouclés de l'écrivain, le tombeau sans rival proche de la mer et se voulant supérieur à elle me fascinaient comme ils en ont fasciné tant d'autres. Il décrit admirablement, expliquait notre professeur, mais il affaiblit quand même sa description avec son ombre sur la page. Je soulevais les épaules.¹⁶⁸

Les termes « flambais » ou « frémis » soulignent la passion avec laquelle Violette lit ces livres, avec tout le corps, passionnément. Récitant les vers dans *Le Cid*, elle n'hésite pas à décrire la réaction physiologique qu'elle a éprouvée, l'incompréhension à l'égard du drame de Rodrigue et de Chimène déchirés entre l'amour et le devoir, tranchant le mot pour dire que « c'était une scie », « le devoir [leur] barrait ». En même temps, la narratrice impute son incompréhension

¹⁶⁷ Violette Leduc, *L'Asphyxie*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁸ *LB*, p. 64-65.

de l'œuvre à sa jeunesse et à son inexpérience de l'amour, suggérant que l'auteure a mûri depuis en tant que lectrice. Elle manifeste également un esprit d'indépendance par rapport à l'autorité de son professeur lorsqu'elle révèle avoir « soulev[é] les épaules » en l'écoutant. Par ailleurs l'intérêt de Leduc pour le rapport incestueux de Chateaubriand avec sa sœur Lucile semble annoncer l'écriture d'un autre texte, *Taxi*, un court récit que Leduc publiera en 1971, composé uniquement de dialogues entre un frère et une sœur qui satisfont dans un taxi leur désir d'inceste dans un amour physique longuement attendu.

Sa découverte de la littérature contemporaine est développée quelques pages plus loin dans *La Bâtarde*, avec les noms de Jules Romains, de Georges Duhamel et d'André Gide, lorsqu'un jour, elle trouve le courage d'entrer seule dans une librairie, alors qu'elle est encore en pension à Valenciennes :

Je me promenais aussi place d'Armes le samedi soir. Les étalages illuminés crépitaient. J'étais attirée, intriguée, envoûtée par les couvertures jaunes des éditions du Mercure de France, par les couvertures blanches des éditions Gallimard. Je choisis un titre mais je ne me croyais pas suffisamment intelligente pour entrer dans la plus grande librairie de la ville. J'avais de l'argent de poche (argent que ma mère me glissait en cachette de mon beau-père), j'entrai. Des professeurs, des prêtres, des grands élèves feuilletaient les volumes non coupés. J'avais tant observé la vieille demoiselle de magasin lorsqu'elle empaquetait des objets pieux, lorsqu'elle prenait dans la vitrine ce qu'on lui montrait...Elle prit *Mort de quelqu'un* de Jules Romains, elle me regarda de travers. J'étais trop jeune pour lire de la littérature moderne. Je lus *Mort de quelqu'un*, je fumais une cigarette pour mieux jouir de ma complicité avec un auteur moderne. La fenêtre de ma chambre était ouverte, la lune éclairait le piano, la flamme de la bougie venait du côté de mon livre. Je lisais à la bougie parce que mon beau-père ne voulait pas que je veille après dix heures. La biographie d'un employé de chemin de fer anonyme me transporta. La pauvreté de sa vie se changeait en richesse incalculable à cause des centaines de milliers de vies d'employés de chemin de fer semblables à la sienne.¹⁶⁹

On remarque ici la timidité, l'hésitation de Violette envers les intellectuels que constituent « des professeurs, des prêtres, des grands élèves » de la ville. Violette Leduc, contrairement à Beauvoir, ne se pose jamais comme une intellectuelle, répétant souvent dans ses entretiens qu'elle ne se croit pas intelligente¹⁷⁰. Ceci est un sentiment qu'elle gardera toujours, même

¹⁶⁹ *LB*, p. 70-71.

¹⁷⁰ Par exemple dans un entretien accordé à France Culture en 1964 après la sortie de *La Bâtarde*, à la question « Lorsque vous écrivez, par quoi vous sentez-vous limité ? », elle répond, « Par mon inintelligence » ; elle dit aussi : « J'ai de la sensibilité mais presque pas d'intelligence ». (« Violette Leduc », *Confrontation*, le 27 décembre 1964, archives INA.)

après être devenue une écrivaine publiée. Dans le passage ci-dessus Violette s'intéresse à un livre de Jules Romains que prend la librairie, mais elle est sensible à l'attitude de celle-ci envers elle, dont le regard « de travers » lui dit qu'elle est « trop jeune pour lire la littérature moderne ». Nous ne saurions pas quoi d'inconvenant pour une jeune fille il pourrait y avoir dans cette histoire de la mort d'un retraité des chemins de fer, un homme seul, mais nous retrouvons ici, comme dans le cas de Beauvoir et Aury, les interdits pesant sur les jeunes lectrices qui s'intéressent à la littérature moderne. Cependant on comprend tout de suite après que Violette n'a pas reculé, car sans expliquer comment elle est parvenue à obtenir le livre, on lit dans la phrase suivante « Je lus *Mort de quelqu'un* ». En plus elle le lit nuitamment en cachette alors qu'elle est censée dormir, et en fumant une cigarette, multipliant ainsi les transgressions. Contrairement à Beauvoir qui, quand elle commençait à lire ce que lui conseillait son cousin, souffrait du fait que ses parents ne comprenaient pas la littérature moderne, Violette, née bâtarde et étant déjà mal à l'aise dans sa famille, qui n'est ni une bonne élève ni une jeune fille « rangée », semble parvenir plus facilement à transgresser et à s'amuser de cette transgression. Violette Leduc se montre en jeune fille qui, bien qu'elle comprenne les normes et qu'elle ait une timidité, une pudeur qui la fait hésiter à entrer dans la librairie, est aussi tout à fait audacieuse dans ses actes quand elle transgresse les normes.

La narratrice raconte ainsi la suite de ses lectures illicites :

Le samedi suivant j'emportai *La Confession de minuit* de Georges Duhamel, des reproductions, des eaux-fortes, un coupe-papier en bronze avec des fleurs et des feuilles de lis. Huit jours plus tard mes parents partirent pour Paris-Plage, du samedi au lundi soir. Ma mère me casa chez Mlle Guerby, un de nos professeurs de français. Je relus *La Confession de minuit* jusqu'au lever du jour. J'en parlai à Mlle Guerby. Elle me déconseilla la lecture des écrivains modernes : ils étaient fous. Le samedi suivant je volai un livre que je ne lus pas ; mais je payai argent comptant *Les Nourritures terrestres* d'André Gide et un oiseau mort sculpté. Plus tard, sous mon drap, lorsque je révisais dans une pension, à la lueur d'une lampe électrique, je retrouvai les granges, les fruits d'André Gide. À mon soulier quand je le cirais dans la cordonnerie, je balbutiais : « Soulier, je t'enseignerai la ferveur. » C'était le seul confident digne de mes longues veillées, de mes transports littéraires.¹⁷¹

Ici encore, les transgressions se multiplient. Les mots « j'emportai » dans la première phrase

¹⁷¹ LB, p. 71.

impliquent-ils qu'elle a volé le livre de Duhamel et tous ces objets ? De toute façon, on lit clairement que deux semaines plus tard, elle « vol[a] », mais ceci n'est pas la première scène de vol dans cette autobiographie : dans son enfance, Violette a volé des légumes dans le jardin de ses voisins pour aider sa mère qui se plaignait de ne pas avoir de l'argent ; plus tard on apprendra qu'elle gagnait sa vie au marché noir pendant la guerre ; Leduc se montre ainsi sans cesse en transgression. Quand elle n'a pas la permission d'aller à la librairie, elle relit le roman de Duhamel (qu'elle a probablement déjà lu la semaine précédente), pour ensuite en parler avec sa professeure qui, loin de comprendre la passion de Violette bien qu'elle enseigne le français, lui déconseille la littérature contemporaine. Ainsi, pour Violette à cette époque, la lecture se pratique en solitaire, sans aucun interlocuteur avec qui elle pourrait partager sa passion. On pourrait dire qu'en cela, l'expérience de Violette Leduc se différencie de celle de Beauvoir qui avait des hommes « mentors » et des amis avec qui elle pouvait discuter de ses lectures. Comme Beauvoir, elle se passionne pour *Les Nourritures terrestres*¹⁷², mais Violette n'a que ses chaussures pour partager sa passion.

C'est seulement après son arrivée à Paris que son monde s'élargit. On lit dans *La Bâtarde* un passage racontant sa première sortie seule dans la ville, où elle est impressionnée par la quantité et la variété des livres qu'elle trouve aux vitrines des libraires, émerveillée d'être dans ces lieux parisiens qu'elle n'avait connus que par la lecture des revues littéraires.

Je reviens aussi à ma première sortie le soir dans Paris. Livres de psychologie, livres de philosophie, livres de sciences, livres d'astronomie... Soulever de terre cette librairie, l'emporter sur mon dos, avoir sur mes épaules le vert liniment des couvertures. C'était ma première station devant la librairie des Presses Universitaires. Un autre jour je bus à longs traits les titres de la Collection Garnier. [...] J'avais lu tant de citations sur le Jardin du Luxembourg dans *Comœdia*, dans *Les Nouvelles littéraires*... J'y étais. Conquête et victoire anonyme parmi les anonymes.¹⁷³

On trouve aussi une scène dans laquelle elle rencontre au Quartier latin un Argentin adepte de la littérature moderne. « Il m'interrogea. Je citais des titres, des noms d'auteurs. J'ai dit *Le Coq et l'Arlequin*, il a répondu *Plain-chant*. J'ai dit *L'Annonce faite à Marie*, il a répondu

¹⁷² Chez Beauvoir, ce livre est mentionné par exemple dans les *Cahiers de jeunesse*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷³ *LB*, p. 131.

Tête d'or. J'ai dit Francis Jammes, il a répondu Guillaume Apollinaire. Il m'a offert *Du côté de chez Swann*. Qu'est-ce qu'il voulait ? Initier une Française à la littérature française. »¹⁷⁴ Cocteau, Claudel, Jammes, Apollinaire, Proust. La répétition des termes « j'ai dit » et « il a répondu » signale ici l'entrain avec lequel se noue la conversation entre les deux. On imagine facilement que cette expérience soit marquée dans les souvenirs de Violette Leduc qui vient d'arriver à Paris : une telle rencontre fortuite avec un étudiant étranger avec qui elle peut partager sa passion de la littérature moderne, c'est une expérience parisienne par excellence. Cette rencontre n'est suivie d'aucun rapport amoureux, mais il faut noter que cet argentin initie Violette à Proust, cet autre auteur qui a marqué toute une génération de jeunes écrivains : « *Du côté de chez Swann*. Les deux volumes à la portée de ma main m'ont suivie pendant plus de trente années. La poussière ne veut pas d'eux. Si je les ouvre, j'entends comme si c'était hier les vocalises de l'accent argentin. C'est de la jeunesse immortelle plaquée sur les périodes de Proust »¹⁷⁵.

Leduc raconte dans son autobiographie qu'après son échec au baccalauréat, elle a mis une annonce dans le bulletin de la *Bibliographie de la France* pour chercher un emploi dans le monde de l'édition, ce qui montre aussi son enthousiasme, le sérieux avec lequel elle prenait la littérature. Selon le biographe Carlo Jansiti, ce qu'elle raconte est vrai ; les deux annonces publiées par Leduc étaient les suivantes : « Jeune fille, grandes connaissances littéraires, au courant librairie, demande emploi ; dirigerait cabinet de lecture. Ecrire au bureau du Journal, aux initiales V.L. » ; et le mois suivant, « Jeune fille, sérieuses connaissances littéraires, au courant librairie, demande emploi à Paris ou en province »¹⁷⁶. On voit que la deuxième fois, elle a légèrement changé les expressions pour se montrer plus modeste, mais comme le remarque Jansiti, ces présentations de soi attestent qu'« à vingt ans, Violette Leduc n'a qu'une passion : la littérature. Et une seule aspiration : son

¹⁷⁴ *LB*, p. 132.

¹⁷⁵ *LB*, p. 132-133.

¹⁷⁶ Cité dans Carlo Jansiti, *Violette Leduc, op. cit.*, p. 75.

indépendance »¹⁷⁷.

Heureusement, elle reçoit une convocation pour un entretien aux éditions Plon.

Enfin j'ai reçu une lettre de la Bibliographie de la France. J'étais convoquée, je devais me présenter le lendemain matin chez un grand éditeur de la rive gauche. J'ai relu cinquante fois la convocation, la formule de politesse, la signature de l'inconnu, l'en-tête de la maison Plon, les deux initiales tapées à la machine, séparées du texte.

-Explique, dit ma mère.

Je lisais, je lisais mais je ne pouvais pas lui expliquer ce que c'était une maison d'édition.

-C'est une marque, lui dis-je, c'est une marque en bas des livres. Si un écrivain est au Mercure de France, il n'est pas à la N. R. F., il n'est pas chez Flammarion, aux Presses Universitaires...¹⁷⁸

Sa mère ne comprend pas ce qu'est une maison d'édition, ce qui montre la distance entre son monde à elle et celui qui fait rêver sa fille, la littérature. Mais Violette est ainsi embauchée en tant que secrétaire à cette maison d'édition.

L'autoportrait que trace Violette Leduc dans *La Bâtarde* est celui d'une fille qui n'a pas étudié, qui se croit inintelligente et qui ne savait pas faire des efforts non plus, mais dont la passion pour la littérature était réelle. L'auteure témoigne qu'elle a connu les mêmes interdictions de lecture que Simone de Beauvoir ou Dominique Aury, mais qu'elle n'a pas hésité longtemps à transgresser ces normes, ces interdits. Jules Romains, Gide, Proust, ce sont des lectures déconseillées pour des jeunes filles aux yeux de la bourgeoisie bien-pensante de l'époque, mais qui sont des lectures qu'on pourrait dire recommandées voire requises pour entrer dans le champ littéraire de manière légitime. En d'autres termes, Violette Leduc dans *La Bâtarde* se sert de son expérience de lectures illicites pour insister sur son illégitimité, sa délinquance, mais en même temps montrer sa légitimité, son exemplarité en tant que passionnée de la littérature, future écrivaine.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁸ *LB*, p. 150-151.

2.4 « Ça me plaît ou ça ne me plaît pas »¹⁷⁹ : Nathalie

Sarraute jeune lectrice

Nathalie Sarraute fut aussi, comme Beauvoir ou Aury, une grande lectrice dès sa petite enfance. Son unique œuvre autobiographique, *Enfance*, abonde en souvenirs de lectures. Dans ce texte qui se constitue d'un dialogue entre deux interlocuteurs, les doubles de l'auteure évoquant les souvenirs d'enfance de celle-ci, sont mentionnés non seulement *Les Malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur ou *Sans Famille* de Hector Malot évoqués par Beauvoir, mais aussi *Max et Moritz*, le livre illustré du poète et artiste allemand Wilhelm Busch dont elle savait par cœur des vers, *La Maison de glace*, un roman historique russe d'Ivan Lajetchnikov sur le palais de glace construit par l'impératrice Anna Ivanovna au XVIII^e siècle et dont Sarraute conserve un souvenir très vif de l'image donnée dans l'édition pour enfants qu'elle avait lue, ou encore *Rocamboles* de Ponson du Terrail, qu'elle dévore fiévreusement malgré les sarcasmes de son père qui lui disait que ce n'était « pas un écrivain »¹⁸⁰. Parmi des anglophones, elle lit *David Copperfield* de Charles Dickens, *Le Prince et le Pauvre* de Mark Twain dont elle se rappelle clairement les quelques scènes qui l'a marquée, *La Case d'oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe dont les gravures ont été « tant de fois trempées de [ses] larmes »¹⁸¹. Ces scènes de lectures dans *Enfance* nous montrent une lectrice d'une sensibilité extrême, souvent emportée par ses lectures. On notera aussi que l'enfant s'imprègne déjà de plusieurs cultures européennes, des cultures française, russe, allemande, anglaise et américaine.

Ces livres sont liés aussi à des souvenirs des adultes autour d'elle, comme par exemple dans cette scène où les narrateurs se souviennent de la mère qui lui avait lu *La Case d'oncle Tom* de manière un peu distraite : « Maman me lit de sa voix grave, sans mettre le ton... les mots sortent drus et nets... par moments j'ai l'impression qu'elle ne pense pas beaucoup à ce

¹⁷⁹ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 77.

¹⁸⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1138.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 1008.

qu'elle lit... quand je lui dis que j'ai sommeil ou que je suis fatiguée, elle referme le livre très vite, il me semble qu'elle est contente de s'arrêter... / - Tu sentais cela vraiment à ce moment ? / - Je crois que oui, je le percevais, mais je ne portais sur elle aucun jugement... »¹⁸². Bien que l'interlocuteur ait des doutes sur l'exactitude de la mémoire de l'autre, on voit la froideur ou le désintéret de la mère – celle qui va bientôt abandonner sa fille – et la sensibilité de l'enfant qui s'en aperçoit. Par contre, le souvenir de lectures avec Babouchka, ou sa « grand-mère » russe (la mère de sa belle-mère Véra en réalité) à laquelle l'enfant est très attachée, constitue une des scènes les plus gaies dans le livre : « Nous rions beaucoup toutes les deux, surtout quand elle me lit des comédies... *Le Malade imaginaire* ... ou *Le Revizor* [de Gogol]... elle lit très bien, elle rit parfois tellement qu'elle est forcée de s'arrêter, et moi je me tords littéralement, couchée à ses pieds sur le tapis »¹⁸³.

Quant à la lecture d'adulte, elle se rappelle la lecture de *Tonio Kröger* de Thomas Mann qui l'a frappée pendant son séjour à Berlin¹⁸⁴, mais c'est après son retour à Paris que Nathalie Sarraute s'initie véritablement à la littérature moderne. Elle s'abonne à la *NRF* en 1923 et découvre Proust vers cette période : « [...] ma première découverte a eu lieu à l'été 24, avec *Du côté de chez Swann*. L'œuvre m'avait littéralement bouleversée, et donné, pour la première fois de ma vie, envie d'écrire un article. Deux ans après, j'ai lu *Ulysse* et *Mrs. Dalloway*. Une voie nouvelle s'est alors ouverte pour moi. Il me semblait qu'à partir de ce moment, l'on ne pouvait plus écrire comme on avait écrit auparavant. Mais moi je n'écrivais rien à cette époque. »¹⁸⁵. Le projet d'article ne se réalise donc jamais, mais on voit que chez elle, le désir d'écriture passe dans un premier temps par le désir d'écrire la critique. Sarraute ne semble pas avoir rencontré les interdictions ou les dissuasions qu'avaient dû affronter Beauvoir, Leduc ou Aury pendant leur jeunesse, sans doute parce qu'elle était déjà majeure et

¹⁸² *Ibid.*, p. 1008.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 1115.

¹⁸⁴ « J'ai passé l'hiver suivant [1921-1922] à Berlin à la faculté de philologie, un hiver assez triste. C'est là que j'ai lu par hasard *Tonio Kröger* de *Thomas Mann*, où je me suis retrouvée, qui a beaucoup compté pour moi. » (Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *L'Arc. Cahiers méditerranéens paraissant quatre fois l'an*, n° 95, 1984, p. 5-23 ; ici p. 11.).

¹⁸⁵ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 163-164.

qu'elle avait gagné une certaine autonomie vis-à-vis de sa famille à cette époque. Elle raconte cependant s'être disputée à propos de Proust avec son père, qui ne voyait en lui qu'un « pédéraste snob » et un « moderniste affecté »¹⁸⁶. Comme le résume Ann Jefferson dans sa biographie, « Le russe de Dostoïevski, l'allemand de Thomas Mann, l'anglais de Virginia Woolf et le français de Proust »,¹⁸⁷ donc la modernité littéraire cosmopolite européenne, devient pour Nathalie Sarraute des repères dans sa quête personnelle d'une vocation littéraire encore à venir.

Elle n'était pourtant pas seule dans cette découverte littéraire. C'est son futur mari Raymond Sarraute qui devient son mentor et son complice : « Il m'a initiée à la peinture dont il était très épris, à la poésie moderne et 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. [...] Il a joué un rôle immense dans ma formation littéraire. »¹⁸⁸ Elle découvre donc Gide, notamment *Paludes*, dont la non-détermination du genre et la modernité de l'écriture lui aurait plu¹⁸⁹, ainsi que *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, lu en 1926¹⁹⁰, une autre œuvre moderne dont le genre n'est pas déterminé, car sous la forme d'un journal d'un jeune homme, on y lit un essai fragmentaire sans intrigue romanesque.

Une des particularités de Nathalie Sarraute en tant que lectrice, c'est qu'elle est une lectrice exigeante. Au lieu de lire tout ce qui lui tombe sous la main, elle choisit ses lectures en rejetant celles qui ne lui plaisent pas. Comme elle le raconte dans un de ses entretiens avec Simone Benmussa, alors qu'elle aime *Melanctha* de Gertrude Stein, elle dit avoir rejeté les autres livres de la même auteure ; de même pour Kafka, dont elle admire *Le Procès* mais dit n'avoir pas pu lire que quelques lignes du *Château* et de *La Métamorphose* malgré les recommandations de Sartre : « Mais c'est une chose si vraie : on ouvre un livre, il vous

¹⁸⁶ Nathalie Sarraute et Marc Saporta, art. cit., p. 9.

¹⁸⁷ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 85.

¹⁸⁸ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 197-198

¹⁸⁹ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 120.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

déplaît – enfin, moi, c’est mon cas – et ça m’est arrivé avec Gertrude Stein [...] J’avais, tu vois, des partis pris terribles, de cette manière, j’ai laissé passer des choses »¹⁹¹. Quand Benmussa lui demande « Au nom de quoi ces rapides rejets ? », elle répond, « Une affectivité. Je reçois ça. Comme pour la peinture, exactement. Ça me plaît ou ça ne me plaît pas. Je ne peux pas expliquer pourquoi quelque chose me déplaît »¹⁹².

Sarraute n’est donc pas une grande lectrice qui dévore tout comme l’a été Beauvoir ou Aury. Il se trouve ici une obstination qui est aussi la croyance de Sarraute dans son goût personnel et sa volonté de ne pas lire des livres comme une obligation, qu’on peut opposer aux lectures de Simone de Beauvoir qui manifeste souvent sa volonté de *tout* lire, à voir ses listes de lectures dans ses *Cahiers de jeunesse*. De plus, le goût de Sarraute est inexplicable car il provient d’une « affectivité » subjective, ce qui implique que ce n’est pas tant comme critique littéraire qu’elle décide de lire ou de ne pas lire certains livres. Cela contraste avec Dominique Aury qui, dans son travail en tant que lectrice professionnelle et critique littéraire, serait obligée d’expliquer ses choix, ses goûts et ses jugements littéraires ; Sarraute semble toujours avoir lu en tant qu’écrivaine, sûre de ses goûts, inflexible, et surtout sans trop se soucier des modes littéraires, même si ce sont les œuvres de la modernité littéraire du début du siècle qui la frappent le plus.

La biographe Ann Jefferson évoque aussi chez Sarraute la « circonspection envers les livres encensés par tous »¹⁹³ comme *Bella* de Giraudoux ou *Les Enfants terribles* de Cocteau. Sarraute manifeste une indépendance en tant que lectrice, que l’on retrouvera dans ses critiques, celle sur Flaubert ou Valéry par exemple, écrits plus tard dans sa vie. Selon Jefferson, « Son alliance avec Raymond la prémunissait du danger de se trouver embrigadée dans un tel consensus culturel »¹⁹⁴ ; c’est donc aussi la complicité avec Raymond, avec qui elle formait un « petit cénacle autosuffisant »¹⁹⁵ sans appartenir à d’autres cercles littéraires,

¹⁹¹ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 76.

¹⁹² *Ibid.*, p. 77.

¹⁹³ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 125.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

qui rendît possible cette indépendance.

Ainsi, Sarraute se présente comme une lectrice intransigeante qui n'entend lire que des livres qui soient à sa hauteur ; en même temps, elle fait voir, en affirmant ses propres opinions, qu'elle n'est pas dupe des modes passagères ni des avis des autres.

2.5 « *Les Nourritures terrestres* à treize ans, *L'Homme révolté* à quatorze, *les Illuminations* à seize » : Françoise Sagan, lectrice à grande vitesse

Qu'en est-il sous le même rapport des lectures de Françoise Sagan ? Les expériences lectorales de cette écrivaine née en 1935 et donc appartenant à la génération suivante semblent être sensiblement différentes de celles que nous venons de passer en revue chez ses aînées natives du début du siècle. Le succès immédiat de *Bonjour tristesse* n'est pas tant le résultat du caprice d'une jeune fille de dix-huit ans qui réussit par un coup de chance, mais une œuvre précoce écrite par une lectrice tout aussi précoce, car Françoise Sagan révèle dans ses textes autobiographiques qu'à dix-huit ans elle avait déjà beaucoup exploré la bibliothèque.

Elle n'était pas pourtant un parangon de réussite scolaire accomplie. Françoise Sagan, de son vrai nom Françoise Quoirez, est née dans une famille de la grande bourgeoisie, d'un père ingénieur issu d'une famille d'industriels et d'une mère venant d'une famille de propriétaires terriens à Cajarc dans le Lot. Selon la légende qui se crée rapidement après la publication du premier roman de l'écrivaine, Françoise Sagan a toujours été une enfant difficile et désinvolte. Sa scolarisation est souvent interrompue non seulement à cause de la guerre mais aussi parce qu'elle est renvoyée de l'école à plusieurs reprises. C'est à peine si elle parvient à obtenir son baccalauréat (à chaque fois à la session d'octobre après un échec en juillet), et elle rate ensuite son année de propédeutique à la Sorbonne, à laquelle elle s'était

inscrite sans trop d'intérêt. Ses lectures se passent en dehors de l'école, comme elle le raconte dans ses œuvres autobiographiques. On peut voir comment ses expériences diffèrent de celles de ses aînées, à partir de quelques-uns de ses textes autobiographiques : *Avec mon meilleur souvenir* publié en 1984 et qui est un recueil de souvenirs et de portraits des personnes qu'elle a rencontrées, et ses deux recueils d'entretiens, *Réponses* et *Répliques*, publiés respectivement en 1974 et en 1992. Ces recueils constituent une interview « imaginaire »¹⁹⁶ formée d'une compilation de questions et de réponses tirées des très nombreux entretiens que Sagan a donnés à la presse entre 1954 et 1992, dont le contenu a été réorganisé et retouché par l'auteure.

Sa précocité en tant que lectrice est perceptible par exemple dans *Réponses*, quand elle se souvient en ces termes de sa lecture de Maurice Sachs : « Je me rappelle bizarrement avoir lu *Le Sabbat* de Maurice Sachs. C'est curieux, non ? – Quel âge aviez-vous exactement ? – Treize ou quatorze ans. Vous savez, j'avais l'esprit qui allait assez vite quand même. J'avais déjà beaucoup lu. J'ai commencé à lire à douze ans »¹⁹⁷. Qu'une fillette de treize ou quatorze ans soit autorisée à lire cette autobiographie de Sachs, la confession d'un homosexuel racontant ses aventures et ses débauches, et qu'elle s'y intéresse, est certes curieux et révélateur de la précocité de Sagan ainsi que de l'indulgence de ses parents. Ayant passé une enfance « très heureuse, très gâtée et en même temps très solitaire »¹⁹⁸ avec des parents qui « ont toujours respecté [sa] liberté d'action et de pensée »¹⁹⁹, elle soutient que ses parents ne lui avaient jamais interdit ces lectures, ce qui contraste avec le contrôle rigoureux que subissaient souvent Beauvoir ou Leduc : « mes parents ne m'ont jamais dit : “Il ne faut pas lire ceci, il faut prendre exemple sur cela.” Donc, je piochais à gauche et à droite »²⁰⁰.

Elle explique de la manière suivante comment elle « piochai[t] à gauche et à droite »

¹⁹⁶ Préface par Jean-Jacques Pauvert dans Françoise Sagan, *Réponses*, Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1974, p. 6.

¹⁹⁷ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁰ Françoise Sagan, *Répliques*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 57.

en cherchant des livres :

Quand j'avais 15 ans, je bondissais sur tout ce qui était imprimé, c'était un réflexe. C'étaient les mots, les mots, les mots, comme dirait Sartre. Je suis restée quatre ans dans un chalet montagnard, près de Grenoble. J'étais malade, fatiguée, anémiée. C'est alors que j'ai beaucoup lu : Nietzsche, Gide, Sartre, Dostoïevski, tous les Russes en général. Beaucoup de poèmes, Shakespeare, Benjamin Constant. C'était à l'époque du maquis dans le Vercors. Sur le plan littéraire, la découverte de Proust et de Sartre fut essentielle ; après, il y a Dostoïevski, Stendhal, certains Faulkner. Dans ce domaine, je suis extrêmement classique. Parmi les écrivains contemporains, j'admire le talent de beaucoup : Simone de Beauvoir, *L'Invitée* notamment, l'œuvre de Marguerite Duras, les premiers livres de Nathalie Sarraute, certains de Françoise Mallet-Joris, Yves Navarre, Malraux. [...] Je connais aussi des quantités de poèmes par cœur. Je peux réciter des kilomètres d'Apollinaire et d'Éluard.²⁰¹

Ces propos témoignent d'un grand éclectisme dans ses lectures d'adolescence : des classiques comme Racine, Constant et Shakespeare jusqu'aux grands écrivains de son époque comme Apollinaire, Proust et Éluard, dont elle tirera un bon nombre de titres pour ses romans, en passant par la littérature russe ou existentialiste, elle lit tout, que ce soit de la prose ou des vers. Son amour pour Sartre est sans doute représentatif de son époque et de sa génération, alors que les nombreux noms d'écrivains contemporains de l'auteure évoqués dans cette liste témoignent de la promotion des femmes dans le milieu littéraire qui devient de plus en plus évidente.

Une explication plus détaillée sur ces écrivains admirés se trouve dans *Avec mon meilleur souvenir* publié en 1984, dont le dernier chapitre est consacré aux lectures de jeunesse de l'auteure. Sagan y écrit avoir découvert « *Les Nourritures terrestres* à treize ans, *L'Homme révolté* à quatorze, les *Illuminations* à seize »²⁰². Elle qualifie ces trois découvertes respectivement « de morale, de métaphysique et d'esthétique »²⁰³ et évoque d'abord sa première lecture de Gide un « premier jour de beau temps »²⁰⁴ sous un peuplier immense de la maison de campagne de la famille dans le Dauphiné, grâce à laquelle elle fait une découverte « morale » et comprend que « la vie [lui] était offerte dans sa plénitude et ses

²⁰¹ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 60-61.

²⁰² Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, p. 139.

²⁰³ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 140.

extrêmes »²⁰⁵. Elle poursuit avec le souvenir de la lecture du livre de Camus, qu'elle avait découvert quelques mois après avoir perdu foi en Dieu, à la montagne où elle séjournait pour faire du ski, ce qui l'avait aidée à surmonter sa crise métaphysique et à rétablir sa croyance non pas en Dieu mais en l'homme. Elle raconte enfin comment elle avait reçu les *Illuminations* de Rimbaud, lues « à la plage déserte à huit heures »²⁰⁶ du matin un jour d'été à Hendaye, et qui est une révélation esthétique car sa beauté lui fait comprendre que « la littérature [est] tout »²⁰⁷.

Elle accomplit donc son apprentissage littéraire à travers ces trois lectures mémorables. Ce qu'on pourrait dire au sujet de ces pages sur les lectures qui ont marqué la vie de Sagan, c'est que si elle se souvient avec exactitude du lieu et des circonstances de ses lectures, elle ne fait aucune mention de la manière dont elle s'est procuré ces livres, contrairement à Beauvoir, Aury ou Leduc qui se rappellent toutes la peine qu'elles ont eue à obtenir des livres de littérature contemporaine ; sans doute est-ce du fait que Sagan n'a jamais rencontré des problèmes à trouver des livres. Elle ne semble pas non plus être guidée par des amis ou par des adultes. C'est donc une image d'une lectrice précoce et solitaire qui pourtant n'est pas obligée de lire en cachette, que Sagan nous livre dans ces souvenirs, lectrice de pleine nature, dévorant fiévreusement tout ce qui lui tombe sous la main.

Elle explique ensuite dans *Avec mon meilleur souvenir* qu'après Gide, Camus et Rimbaud, dans un deuxième temps, vient « enfin la découverte des écrivains »²⁰⁸ : si ses lectures jusqu'ici n'étaient selon l'auteure que des « tête-à-tête forcené[s] avec [s]oi-même, avec [s]on adolescence »²⁰⁹, elle est entrée désormais dans un autre monde où il s'agirait moins d'elle-même et plus des écrivains et de la création littéraire. Cette quête se situe dans le grenier de la maison de sa grand-mère à Cajarc où se trouvait une bibliothèque familiale. Elle raconte comment elle y a continué à « pioch[er] à gauche et à droite » :

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁹ *Ibid.*

On y trouvait tous les livres interdits dont le plus débauché était, je crois, *Les Civilisés* de Claude Farrère, dans cette fameuse édition jaune avec des eaux-fortes noires qui n'attendent plus que les gens de ma génération et des précédentes. Autrement, c'était un pêle-mêle effarant de Delly, de Pierre Loti, de La Fontaine, des séries du Masque auxquels s'ajoutaient par miracle trois Dostoïevski et un tome de Montaigne, et, seul survivant des quatorze qu'il avait écrits, un tome de Proust : *Albertine disparue*.²¹⁰

Elle lit donc pêle-mêle les livres de Delly, nom de plume derrière lequel se dissimulent un frère et une sœur, Jeanne-Marie et Frédéric Petitjean de La Rosière, auteurs de romans d'amour populaires ; *Les Civilisés* de Claude Farrère, prix Goncourt de 1905, l'histoire d'un trio d'amis qui vivent dans la débauche à Saïgon à la fin du XIX^e siècle ; le série du Masque, une collection du roman policier ; pour arriver enfin à Proust, l'œuvre de prédilection dont deux personnages – le prince et la princesse Sagan – lui offriront son nom de plume. On peut noter la lucidité et l'autodérision de l'auteure qui qualifie ce mélange d'« effarant », consciente que cette bibliothèque qui mêlait l'exotisme de pacotille aux classiques de la « haute » littérature était, plutôt qu'un haut lieu de savoir, un bric-à-brac dans lequel on pouvait chercher des trésors.

Ainsi, le parcours de lectrice de Sagan se caractérise par une précocité, rendue possible par la liberté dont elle a joui très jeune pour accéder à des livres qui l'intéressaient sans restriction, à la différence des cas de ses aînées. Il faut cependant noter que l'auteure dans *Avec mon meilleur souvenir* reste centrée sur les grands écrivains de la littérature française de son temps – elle commence par Gide, Camus et Rimbaud, pour finir avec Proust. Cela permet à Sagan sinon de se situer parmi ces grands écrivains, du moins de revendiquer une affiliation ou une influence et d'affirmer ainsi sa place dans l'histoire et le champ littéraire. En d'autres mots, nous pourrions interpréter l'évocation de ces noms comme un signe de Sagan pour s'accorder de la légitimité en tant qu'écrivaine, un geste qui lui était souvent nécessaire puisque, comme nous le verrons, du fait de sa précocité et surtout des chiffres de vente trop importants, Sagan est une écrivaine qui souffre toujours de manque de légitimité dans le champ littéraire.

²¹⁰ *Ibid.*

De l'antichambre de lecture à la chambre d'écriture

Comme nous avons constaté jusqu'ici, il va de soi que les lectures de jeunesse font partie d'un socle éducatif essentiel pour ces futures écrivaines et elles ont été toutes de grandes lectrices dès leur enfance ou leur adolescence, mais leurs rapports avec les livres et leurs manières de lire et de parler de leurs lectures diffèrent les uns des autres. Les censures sur les lectures de filles pèsent encore lourdement au début du siècle et les exemples de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury témoignent tous des embûches jalonnant le chemin des jeunes filles d'accéder à la littérature contemporaine considérée comme immorale et dont la lecture leur était déconseillée. Lire cette littérature était pour elles un acte transgressif qui requérait un dépassement de certains obstacles et des interdictions.

Les manières dont chaque auteure fait face à ces interdictions diffèrent les unes des autres. Les lectures configurent aussi les rapports de ces jeunes filles avec les autres. Après une enfance heureuse et pleine d'amour pour sa famille, Simone de Beauvoir à l'adolescence se met à lire des livres censurés par ses parents, par désir de savoir et comme acte de révolte contre ses parents et le milieu qu'ils représentent. Dominique Aury, quant à elle, confie que son père était plutôt ouvert d'esprit et tolérant dans la mesure où il lui permettait de lire ce qu'elle voulait à la maison, même si elle avoue qu'à l'école ou en librairie, c'est-à-dire en dehors de la maison, elle aussi a eu des expériences semblables à celles de Beauvoir. Il est cependant probable qu'Aury, ayant pris conscience de ce double régime de tolérance entre la modalité domestique et la modalité scolaire en ce qui concerne l'acceptabilité des livres pour les jeunes filles, n'ait jamais pris au sérieux les interdictions et les censures qui lui étaient imposées, contrairement à Beauvoir. Elle a sans doute appris tôt qu'elle devait contourner les règles et les conventions, tromper les adultes si nécessaire, afin d'accéder aux livres qui comptent pour elle. Les mêmes interdictions sont imposées à Violette Leduc, pour qui la

lecture est toujours une transgression. La lecture pour elle est une activité à entreprendre en secret et dans la solitude, une manière de compenser ses mauvaises notes à l'école et le malaise qu'elle traversait dans ses rapports familiaux ; sa volonté de devenir une professionnelle du monde du livre semble démontrer sa passion pour la littérature, qu'elle mettait au-dessus de tout.

Par contre, chez Nathalie Sarraute ou Françoise Sagan, la lecture ne semble pas constituer un acte aussi transgressif. En ce qui concerne Sarraute, on peut supposer que son milieu progressiste d'immigrés russes libéraux n'imposait pas de telles interdictions, et que l'âge de la future écrivaine, qui avait déjà vingt-trois ans quand elle commença à lire Proust, lui avait épargné les tracasseries rencontrés par les autres femmes de sa génération. Quant à Sagan, bien qu'elle soit née dans une famille classiquement bourgeoise et catholique, elle appartient à une autre génération que celle de Beauvoir, Aury, Leduc et Sarraute, et grandissant en toute liberté avec des parents indulgents, elle ne subit pas les restrictions qu'ont connues ses aînées.

Les différents textes qui nous racontent ces expériences face aux normes de lecture mettent aussi en scène une riche panoplie de postures des écrivaines. Les lectures de Beauvoir la lancent dans sa révolte contre les normes bourgeoises et son milieu. La souplesse et la subtilité d'Aury l'amènent, sans contester frontalement les normes, à les contourner en utilisant deux noms de plume et maîtriser deux identités en associant chacune à des lectures différentes. L'attitude radicalement rebelle de Leduc la fait multiplier les transgressions pour son plus grand plaisir. On note aussi la perspective large et cosmopolite de Sarraute qui ne cache pas son esprit opiniâtre, car elle se montre une lectrice difficile et têtue, ainsi que la liberté dont jouit Françoise Sagan dès un très jeune âge.

Les possibilités de partager ses expériences de lectures étaient aussi diversifiées pour chacune des écrivaines. Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute bénéficient des guides ou des mentors masculins qui selon les auteures elles-mêmes ont eu une influence décisive ; Beauvoir avait comme mentors Robert Garric et son cousin Jacques, alors que Sarraute avait

son mari Raymond comme complice littéraire. Par contre, Violette Leduc et Françoise Sagan affirment avoir fait l'aventure toute seule. Mais Leduc ainsi que Dominique Aury témoignent aussi de l'importance des revues comme lieu de découvertes littéraires.

Pourtant, il ne suffit évidemment pas d'être une grande lectrice pour devenir écrivaine ; il faut pour cela nécessairement franchir l'étape suivante, celle du passage à l'écriture, que nous considérerons dans le chapitre suivant.

II. Vers l'écriture

Franchir les seuils

Quand devient-on écrivain et existe-t-il des étapes obligées ? Les seuils pour entrer en littérature ne sont pas clairement marqués ; comme l'écrit Nathalie Heinich dans son livre *Être écrivain. Création et identité*, il n'y a pas de « barrières à l'entrée solidement instituées »²¹¹ pour devenir écrivain, à la différence d'autres métiers comme l'enseignement ou la médecine, par exemple. La publication marque une étape importante pour la visibilité extérieure, bien entendu, même si le sentiment d'être-écrivain précède sans doute dans l'intime de l'atelier ; mais est-ce qu'on est écrivain quand on publie dans une revue, ou est-ce qu'il faut avoir publié un livre pour être considéré comme écrivain ? Un seul ouvrage suffit-il pour être labellisé écrivain, ou faut-il avoir persévéré dans l'écriture ? Dans quel genre faut-il s'investir, et pendant combien de temps ? Rien n'est clairement déterminé, même si Heinich pose des jalons ; on peut dire avec elle qu'il existerait trois étapes, ou trois seuils à franchir. Le premier seuil serait celui « de l'alphabétisation à l'investissement, par le déclenchement de l'activité d'écriture »²¹². Le deuxième serait le passage « de celui qui "écrit bien" ou qui "aime écrire" à celui qui "écrit" », ce qui constituerait une « intransitivation » de l'acte d'écrire²¹³. À ce stade-là, on écrit pour écrire, souvent pour soi-même et non plus pour autrui. L'écriture du journal intime relèverait typiquement de cette étape. Le troisième seuil serait, bien entendu, celui de la publication, souvent le plus dur, le plus éprouvant à franchir justement du fait de « la labilité du seuil d'accès à l'écriture »²¹⁴ dans les étapes précédentes.

De tels seuils apparaissent aussi dans les parcours des écrivaines dans cette étude. On pourrait par ailleurs distinguer les auteures qui dès le début avaient envisagé une carrière d'écrivaine et les autres qui le sont devenues via le journalisme. Le parcours vers le statut d'écrivain ou d'écrivaine tel qu'imaginé communément consiste sans doute à produire une

²¹¹ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 63.

²¹² *Ibid.*, p. 67.

²¹³ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

œuvre littéraire destinée à la publication, d'une longueur d'un livre, pour ensuite l'envoyer ou l'apporter à un éditeur ; c'est ce qu'ont fait Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute ou Françoise Sagan. Il n'était cependant pas rare pour des femmes s'intéressant à la littérature de faire l'expérience du travail dans le monde de l'édition ou du journalisme avant de publier des livres, comme ce fut le cas pour Violette Leduc ou Dominique Aury. Nous verrons que, dans ces cas-là, les trois seuils mentionnés ci-dessus pourront apparaître dans le désordre.

On pourrait dire que la publication, le fait de devenir une « femme auteur » était un acte risqué pour des femmes bourgeoises car au moins depuis le XIX^e siècle, publier veut dire se rendre public, au pire, risquer d'être considérée comme un « bas-bleu » ou une prostituée. Une jeune fille convenablement élevée ne devait écrire que des lettres et son journal intime. Les éditeurs ne traitaient pas les auteures femmes de la même manière que les hommes, et les obstacles pour une aspirante-écrivaine sont nombreux, même au XX^e siècle ; comme l'a constaté Marcelle Marini sur l'époque d'après-guerre : « [...] si la mixité s'est peu à peu imposée dans l'éducation, il n'en va pas de même dans la vie socio-culturelle. [...] une formation identique ne conduit pas au partage égal des possibilités offertes, du pouvoir ni même de la reconnaissance légitime dans les domaines artistiques »²¹⁵. Bien que le champ littéraire soit traditionnellement un espace ouvert aux femmes, Delphine Naudier constate que même au début du XXI^e siècle, « la présence des femmes demeure faible si l'on en croit la place qu'elles occupent dans les catalogues d'éditeurs »²¹⁶. Compte tenu de cette situation, qu'est-ce qui a poussé ces femmes à écrire ? La certitude ou la croyance dans leur vocation littéraire ? L'esprit de révolte ? Une nécessité psycho-thérapeutique ? Des nécessités économiques ? Ou une rencontre décisive avec un mentor, des amis, un groupe littéraire ? Les facteurs qui les déterminent à écrire et à publier seraient multiples, interagissant de manière complexe chez chacune.

²¹⁵ Marcelle Marini, « La Place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », dans *Histoire des femmes en Occident* t. V, *op. cit.*, p. 403-431 ; ici p. 404.

²¹⁶ Delphine Naudier, « Assignation à "résidence sexuée" et nomadisme chez des écrivaines », dans Audrey Lasserre et Anne Simon (éds.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelle, 2008, p. 51-62 ; ici p. 51.

Il faudrait porter une attention particulière à la présence des hommes (et parfois des femmes) proches de l'écrivaine. La génération des écrivaines qui nous intéresse ayant eu un accès à l'enseignement supérieur, il n'était pas toujours nécessaire pour elles de compter sur leurs compagnons masculins pour commencer leur carrière littéraire, et souvent elles « construisent donc leur carrière sans rien devoir à leur mari ou compagnon. [...] la plupart ne doivent leur réussite qu'à leurs talents »²¹⁷. Mais on verra que les hommes jouent encore un rôle important dans ce champ où les femmes se trouvent parfois dans des situations désavantageuses, que ce soit en tant qu'*instigateurs* de l'écriture – quand ils encouragent ces femmes à écrire, les sollicitent dans leurs projets, les poussent à continuer des projets commencés – ou en tant qu'*agents d'adoubement* pour ces femmes qui manquent de légitimité dans le champ.

Un des problèmes majeurs que rencontrerait une écrivaine débutante dans la première moitié du XX^e siècle, c'est que son œuvre risquait au moment de la réception d'être classée comme étant de la « littérature féminine », dans une catégorie marquée par son sexe, sans jamais pouvoir accéder au statut de « littérature » tout court.

Le problème est formulé de manière plus précise par Anne E. McCall, selon laquelle les femmes de lettres dans l'histoire littéraire de la Troisième République sont, quand elles ne sont pas ignorées, placées dans « un régime d'exception : la validation de telle auteure ou de telle œuvre comme illustration de la culture française demeura possible mais généralement en dehors, ou en marge de l'évolution littéraire dite générale »²¹⁸. De fait, les femmes de lettres ne sont pas nombreuses et sont souvent marginalisées, que ce soit dans des manuels d'histoire littéraire ou des programmes scolaires ou dans des catalogues des maisons d'édition de cette époque :

Les mécanismes de reproduction culturelle ainsi mobilisés, des générations d'élèves et d'étudiants accèdent encore à la culture littéraire à travers un *corpus* qui compte un très petit nombre d'ouvrages écrits par des femmes et par une

²¹⁷ Sylvie Chaperon, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », art. cit.

²¹⁸ Anne E. McCall, « Henri Carton, Gustave Lanson, Jean Larnac. Questions critiques » dans Martine Reid (éd.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 147-161 ; ici p. 147.

histoire littéraire qui, quand elle existe, cantonne généralement l'influence des femmes en la localisant à l'intérieur d'une histoire littéraire féminine. D'où l'ambivalence des ouvrages portant sur les femmes auteurs et les femmes écrivains, sur « les femmes et la littérature » : soit cette ségrégation sert à légitimer les prétentions des auteures à la reconnaissance, soit elle minimise l'impact que ces femmes ont eu sur la construction d'une littérature nationale.²¹⁹

McCall analyse cette « ambivalence » de la place des femmes de lettres à travers les ouvrages de Henri Carton, Gustave Lanson et Jean Larnac, pour montrer comment ces critiques littéraires hommes de la Troisième République, tout en consacrant des ouvrages à des femmes, ont tous perpétué leur marginalisation dans l'histoire littéraire.

En effet, si l'on ouvre le livre de Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, qui nous semble être d'un intérêt particulier car il paraît en 1929, c'est-à-dire pendant la jeunesse des écrivaines de la génération qui nous intéresse, on constate le fonctionnement de ce « régime d'exception » qui minimise l'apport des femmes de lettres en ne validant qu'un petit nombre d'écrivaines. Larnac, spécialiste de Colette, a le mérite d'aborder dans cet ouvrage un très grand nombre de femmes de lettres, et ce sans mentionner à chaque fois leurs liaisons amoureuses ; les détails donnés sur ces écrivaines permettent aussi de découvrir leur diversité. Pourtant, tout en laissant une place d'exception pour les quelques écrivaines choisies comme Louise Labé ou Colette ou Anna de Noailles, il ne manque pas de parsemer son récit, à l'égard d'autres écrivaines, de propos misogynes, par exemple quand il écrit sur Marie de France qu'« on n'y découvre, à vrai dire, aucune originalité d'invention »²²⁰, tout en considérant son œuvre comme « une délicate poésie, un peu menue, fluide, gracile, très féminine » qui n'a eu qu'« un petit public féminin »²²¹ ; ou quand il décrit Marie de Gournay comme une « vieille fille laide, [qui] ne prétendait être qu'un cerveau [...] ne voyant le salut que dans la masculinisation »²²², qui n'a pas atteint « la perfection de la forme » car la forme est une « parure trop exclusivement masculine », pour conclure que son œuvre « manque de

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, p. 19.

²²¹ *Ibid.*, p. 20.

²²² *Ibid.*, p. 68-69.

naturel, d'observation, de vie, et ne se lit plus »²²³. Le but de Larnac dans ce livre est de « révéler, dans leurs [les femmes] œuvres, ce qui est proprement féminin et en fait un ensemble fort différent de la littérature masculine »²²⁴, et à la fin du livre, il discute « les limites du génie féminin »²²⁵, affirme qu'il n'est pas « normal » pour une femme d'écrire²²⁶, et conclut ainsi : « À l'un [l'homme], le domaine de l'abstraction et des raisonnements suivis. À l'autre [la femme] celui de l'émotion »²²⁷. Les femmes ne sauraient donc s'épanouir que dans un domaine réservé à elles ; malgré son intention annoncée au début de s'opposer à Lanson qui reléguait toutes les femmes dans l'ombre, Larnac ne fait que suivre les pas du critique biographique en cantonnant ces femmes dans un domaine qu'il estime féminin, en ne valorisant que quelques cas qu'il juge exceptionnels et en dénigrant les autres.

On retrouve un discours semblable plus tard par exemple dans un article de Jacques Boulenger intitulé justement « La littérature féminine » paru dans *Je suis partout* en 1943²²⁸. Dans cet article sur le roman nouvellement paru de Madeleine Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*, le critique tente de définir « la littérature féminine ». Selon lui, Louise Labé et Marceline Desbordes-Valmore qui ont exprimé la « sensualité » féminine sont les pionnières de cette littérature, mais ce n'est qu'avec Colette et Anna de Noailles qu'elle commence véritablement :

Jusque-là, beaucoup de femmes avaient écrit, mais, à part de rares exceptions (qui d'ailleurs ne m'apparaissent pas en ce moment), elles s'étaient efforcées d'écrire, de penser comme des hommes, sans traduire ce qui leur était propre. Pour la première fois, Mme de Noailles (je songe à ses médiocres petits romans plus qu'à ses vers) et surtout Colette ont renoncé à se placer au point de vue masculin pour considérer la vie. Elles ont rompu avec cette « pudeur » dont leurs sœurs s'étaient toujours si bien accommodées [...].²²⁹

On pourrait dire que la thèse de Boulenger reproduit les propos de Jean Larnac. Les écrivaines sont encore une fois reléguées dans un « régime d'exception », et on trouve ici la misogynie

²²³ *Ibid.*, p. 71.

²²⁴ *Ibid.*, p. 5.

²²⁵ *Ibid.*, p. 247.

²²⁶ *Ibid.*, p. 273-276.

²²⁷ *Ibid.*, p. 278.

²²⁸ Jacques Boulenger, « La Littérature féminine », *Je suis partout*, le 29 octobre 1943, p. 6.

²²⁹ *Ibid.*

du critique envers Anna de Noailles car en remarquant que les « petits » romans de l'écrivaine sont « médiocres » mais féminins, il insinue que l'excellence et la féminité ne peuvent pas coexister dans une œuvre, et on peut imaginer aussi qu'il considère les vers de celle-ci, plus connus que ses romans, sont trop bien écrits pour être considérés comme féminins.

Cet article de Boulenger se trouve dans *Je suis partout* sous l'Occupation, mais il n'est pas nécessaire de chercher du côté des collaborationnistes pour trouver des exemples de ce type de discours sur la littérature dite « féminine ». Dans le journal quotidien du Parti communiste *Ce Soir*, Paul Nizan commence son article sur *Bonsoir, Thérèse* d'Elsa Triolet avec les phrases suivantes : « Il n'a jamais paru tant de livres féminins, presque tous gâtés par cette faculté d'expansion et d'effusion qui est l'un des pièges où tombent les femmes qui écrivent, comme les hommes tombent dans la sentence, l'éloquence, la rhétorique enfin. / On ne fera point ces griefs à *Bonsoir, Thérèse*, de Mme Elsa Triolet : c'est un livre volontaire et serré, écrit avec un accent singulier de réticence et de secret, une sorte d'exactitude cruelle »²³⁰. Bien que Nizan tente d'équilibrer ses propos en mentionnant les pièges dans lesquels tombent les hommes écrivains (« la sentence, l'éloquence, la rhétorique ») et qu'il n'y ait pas de misogynie patente dans ces phrases, il est difficile de ne pas voir percer ici, encore une fois, le schéma sexiste selon lequel les femmes qui écrivent « bien » sont des exceptions.

Après la Libération, cette différenciation entre la littérature « féminine » et littérature « tout court » (masculine) basée sur un déterminisme tend à s'estomper, mais on en trouve des résidus, par exemple dans l'ouvrage de Pierre de Boisdeffre sur l'histoire littéraire contemporaine, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1938-1958*. Ce livre ambitieux de plus de 700 pages est réédité à plusieurs reprises après sa première parution en 1958 (la septième édition paraît en 1968) et constitue un document précieux pour comprendre le champ littéraire de l'époque. Dans son ensemble, il ne donne pas l'impression de cantonner

²³⁰ Paul Nizan, « *Bonsoir, Thérèse* par Elsa Triolet », *Ce soir*, le 15 décembre 1938, repris dans Paul Nizan, *Pour une nouvelle culture*, Paris, Grasset, 1971, p. 291-293 ; ici p. 291.

les femmes de lettres dans la seule catégorie de la littérature « féminine ». Certes, il existe une section intitulée « Les femmes et le roman » dans le chapitre « Maîtres d'hier et d'aujourd'hui » dans la partie consacrée au roman, une autre section intitulée « Le jeune roman féminin » plus tard, mais les femmes ne sont pas traitées que dans ces chapitres. Colette bénéficie d'une section consacrée à elle seule, Sagan aussi est traitée à part, Simone de Beauvoir apparaît dans la section sur l'existentialisme, Nathalie Sarraute dans une section sur le Nouveau Roman, Simone Weil est insérée avec Bernanos et Saint-Exupéry dans une section intitulée « Une réaction antimoderne », pour n'en donner que quelques exemples. On pourrait dire qu'il y a une volonté chez l'auteur de situer les écrivaines dans l'histoire littéraire avec les écrivains hommes.

Et pourtant, on retrouve les traces du sexisme par exemple quand il évoque les romans des femmes dans le passage suivant :

Prédite par Léon Blum au début du siècle, l'invasion du roman par les femmes est aujourd'hui chose faite. Aucune barrière matérielle, sociale ou psychologique ne leur interdit plus d'écrire, et le temps est loin où Mme de Staël et George Sand faisaient encore figure d'exception quasi monstrueuses, pour qui la gloire elle-même ne pouvait être que « le deuil éclatant du bonheur ». La « littérature féminine » est aujourd'hui adulte et nous n'attendons plus d'elle ces divertissements aimables dont Mme d'Agoult, Claude Ferval, première manière ou Gyp s'étaient fait une spécialité. Anna de Noailles et Colette ont vécu leur double condition de femme et de créateur avec autant de naturel que de juste orgueil ; Marie Lenéru et Marguerite Audoux ont transcrit la réalité qu'elles avaient observée et vécue sans une concession à la mode ou même à la « littérature ». Les unes et les autres ont échappé aussi bien à la soumission traditionnelle qu'à la revendication d'une égalité illusoire. Aucune inquiétude ne trahit, chez Colette, l'instabilité féminine ; Edmée de La Rochefoucauld (*les Moralistes de l'Intelligence ; Vus d'un autre Monde*) raisonne sur les passions et sur les mécanismes de l'intellect avec une froideur et une égalité d'humeur qui ne le cèdent en rien à celles d'un Valéry ou d'un Alain. La même objectivité (la dirons-nous masculine ?) inspire les reconstitutions psychologiques d'une Marguerite Yourcenar (*les Mémoires d'Hadrien*) ou les reportages romancés de Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique*). Nous n'en dirons pas autant des œuvres, plus engagées, d'une Simone de Beauvoir – le ton exaspéré de certaines pages du *Deuxième Sexe* rappelle celui des suffragettes – romancier dont nul ne peut nier la force, la puissance quasi masculines – ou d'une Clara Malraux (*la Lutte inégale*, 1958).²³¹

Tout en affirmant que le temps où les femmes souffraient de l'incompatibilité de leur « bonheur » de femme et de leur « gloire » en tant que femmes de lettres est révolu, et en

²³¹ Pierre de Boisdeffre, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1938-1958* [1958], Paris, Librairie Académique Perrin, 3e édition, 1960, p. 273-374.

louant les femmes qui arrivent à bien vivre « la double condition de femme et de créateur », Boisdeffre oppose « l'instabilité féminine » à la faculté de « raisonner [...] avec une froideur et une égalité d'humeur », à l'« objectivité » de nombreuses écrivaines. L'insertion « (la dirons-nous masculine ?) » après le mot « objectivité » exprime le doute de l'auteur quant à la pertinence de l'épithète « masculine » ; sans doute l'objectivité ne serait donc pas l'apanage des hommes. Mais en même temps, Boisdeffre distingue cette objectivité du « ton exaspéré » de Simone de Beauvoir, dont l'œuvre est pourtant souvent qualifiée de « virile » et « masculine » et sur laquelle le critique ne cache pas ses opinions misogynes ailleurs dans le livre²³². Bien entendu, les propos de Pierre de Boisdeffre ne sont en rien comparables aux propos déterministes de Jean Larnac qui n'hésitait pas, trente ans plus tôt, à constater qu'il n'était pas « normal » qu'une femme écrive ; ces différences confirment bien la promotion des femmes dans le champ littéraire pendant ces trente années. L'idée d'une littérature féminine différente de celle des hommes tend à s'estomper dans les années d'après-guerre. Il faut noter cependant que le traitement différencié des femmes subsiste d'une certaine manière, même dans les années 1950.

C'est dans cette atmosphère que les femmes de lettres qui nous intéressent commencent leur carrière littéraire. Nous considérerons ici comment les écrivaines ont franchi chacun des « seuils » pour devenir écrivaine (ou pas), s'il existe des personnes dans la vie de ces auteurs ayant joué le rôle du mentor dans ce processus, et comment elles ont interagi avec ces mentors pour faire leur entrée en littérature.

²³² Selon Boisdeffre, les essais philosophiques de Beauvoir « *Pyrrhus et Cinéas* (1944), *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947) développent, en termes clairs et parfois saisissants, une philosophie orientée vers l'action, une morale presque *masculine* à force de volonté [...] » (*Ibid.*, p. 118, je souligne.) ; l'« œuvre [de Beauvoir] d'une ambition toute *masculine* suscite plus de curiosité qu'elle n'exerce d'influence vraie » (*Ibid.*, p. 121, je souligne.). En outre, alors que Boisdeffre reste plus ou moins bienveillant à l'égard des romans de Beauvoir, ses essais sur l'Amérique et la Chine, ainsi que sa pièce de théâtre, en ce qui concerne *Le Deuxième Sexe*, on le trouve agacé car il écrit ainsi sur cet essai de Beauvoir, en accord avec la lecture qu'en avait fait Emmanuel Mounier dans le numéro de mars 1949 de la revue *Esprit* : « Comme l'observait justement Emmanuel Mounier, "mieux maîtrisé, le ressentiment eût moins gêné à la lucidité de l'auteur [...]". Ce livre est trop constamment le livre d'une femme seule et volontaire, qui veut tout décider avec une suffisance stérile : l'amour, l'enfant, sa vie » (*Ibid.*, p. 120). Décidément, Beauvoir est placée du côté des bas-bleus, ces viragos hystériques pleines de ressentiment envers les hommes. De fait, Boisdeffre était un des rares jeunes à avoir critiqué *Le Deuxième Sexe* lors de sa parution en 1949 ; on notera pourtant que la recension d'Emmanuel Mounier plutôt mesurée et élogieuse de l'entreprise féministe de Beauvoir (Voir Ingrid Galster, *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 38-40 et p. 225-231 pour la réaction de Boisdeffre et l'article d'Emmanuel Mounier, « La condition humaine ».)

1. Beauvoir avec Sartre

Si Sartre a pu réaliser le tour de force incroyable de la « synthèse » du professorat et de la vocation littéraire comme aucun autre intellectuel²³³, les choses en vont autrement pour Simone de Beauvoir, comme l'a remarqué Nicolas-Pierre : « la conjugaison de l'éthos du professeur, du philosophe et de l'écrivain – trois postures difficilement conciliables, qui plus est pour une femme »²³⁴.

1.1 Un sentiment de vocation

L'acte d'écrire lui-même vient naturellement pour Beauvoir, comme elle le consigne dans ses mémoires. Son goût pour la lecture va de pair avec l'écriture dès son enfance, comme en témoigne le passage suivant des *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Assise devant une petite table, je décalquai sur le papier des phrases qui serpentaient dans ma tête : la feuille blanche se couvrait de taches violettes qui racontaient une histoire. Autour de moi, le silence de l'antichambre devenait solennel : il me semblait que j'officialiais. Comme je ne cherchais pas dans la littérature un reflet de la réalité, je n'eus jamais non plus l'idée de transcrire mon expérience ou mes rêves ; ce qui m'amusait, c'était d'agencer un objet avec des mots, comme j'en construisais autrefois avec des cubes ; les livres seuls, et non le monde dans sa crudité, pouvaient me fournir des modèles ; je pastichai. Ma première œuvre s'intitula *Les Malheurs de Marguerite*. [...] Maman lut un soir à papa *La Famille Cornichon*, avec des rires approbateurs ; il sourit. Bon-papa me fit cadeau d'un volume broché, à la couverture jaune, dont les pages étaient vierges ; tante Lili y recopia mon manuscrit, d'une nette écriture de couventine : je regardai avec fierté cet objet qui était presque vrai et qui me devait l'existence. Je composai deux ou trois autres ouvrages qui eurent un moindre succès.²³⁵

On pourrait noter l'utilisation de la métaphore religieuse (« solennel », « j'officialiais ») qui n'est pas sans rappeler (en l'anticipant) la description par Sartre des livres de son grand-père dans *Les Mots* publié six ans après ce premier tome des *Mémoires* de Beauvoir. Elle ne

²³³ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 34. Boschetti écrit ainsi à propos de la synthèse des deux métiers par Sartre : « Possible et souhaitée, la synthèse [du professorat et la vocation littéraire] n'est pleinement réalisée que par Sartre. [...] Aucun des "grands" intellectuels, candidats après lui à la représentation de l'excellence intellectuelle, n'a réussi à reproduire ce cumul. La littérature et la philosophie se sont de nouveau séparées » (*Ibid.*, p. 33-34).

²³⁴ Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, *op. cit.*, p. 21.

²³⁵ *MJFR*, p. 47.

s'attarde pas ici sur ces premiers essais enfantins de l'écriture mais retenons d'abord simplement que cet épisode témoigne de l'engouement de la petite fille pour l'écriture et pour le fait de raconter des histoires. Ainsi Beauvoir semble passer naturellement de la lecture à l'écriture, pratiquant les deux avec aisance. Il faudrait remarquer aussi l'encouragement que reçoit la petite Simone de la part de sa famille : non seulement ses parents mais aussi son grand-père « Bon-papa » et la sœur de sa mère, « tante Lili », l'aident à créer à la main son premier livre, « cet objet qui était presque vrai ». Dès le plus jeune âge, on lui apprend à valoriser son œuvre, même si ce livre ne sera pas lu au-delà du cercle restreint de la famille.

Un peu plus tard pendant ses années d'étudiante, son journal intime (publié en 2008 sous le titre des *Cahiers de jeunesse*) sera le terreau privilégié d'écriture, un lieu d'expérimentation, un laboratoire où elle peut tester différents styles, idées, réflexions sur les livres qui l'ont touchée, en pensant à son avenir, ou plutôt à son *devenir*. Comme on le verra plus tard, il y aura aussi de nombreuses tentatives d'écriture dans les années 30, pendant ses années de professorat.

Dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Beauvoir écrit sur le sentiment de vocation d'écrivain qu'elle a eu vers ses quinze ans, peu après sa prise de conscience du fait qu'elle ne croit plus en Dieu. C'est la lecture bouleversante du *Moulin sur la Floss* de George Eliot qui déclenche un tel sentiment de vocation :

C'est au moment où elle [Maggie Tulliver, l'héroïne du roman] se retirait dans le vieux moulin, méconnue, calomniée, abandonnée de tous, que je brûlai de tendresse pour elle. Je pleurai sur sa mort pendant des heures. [...] je lui ressemblais, et je vis désormais dans mon isolement non une marque d'infamie mais un signe d'élection. Je n'envisageai pas d'en mourir. À travers son héroïne, je m'identifiai à l'auteur: un jour une adolescente, une autre moi-même, tremperait de ses larmes un roman où j'aurais raconté ma propre histoire.²³⁶

Ce roman de George Eliot semble avoir marqué durablement Simone de Beauvoir, car il sera évoqué à plusieurs reprises par la mémorialiste²³⁷, mais revenons aux vœux de quinze ans. Beauvoir se souvient qu'à la question « Que voulez-vous faire plus tard ? », elle a répondu,

²³⁶ *Ibid.*, p. 129.

²³⁷ Voir *FA*, p. 694 ; *FC I*, p. 985 et *FC II*, p. 972.

« Être un auteur célèbre », un « écrivain » dont l'œuvre pourrait être connue par tout le monde, plutôt que de faire partie « des savants, des érudits, des professeurs »²³⁸. Elle élabore de la manière suivante les raisons de cette vocation :

[...] je convoitais cet avenir à l'exclusion de tout autre. / La première raison, c'est l'admiration que m'inspiraient les écrivains ; mon père les mettait bien au-dessus des savants, des érudits, des professeurs. J'étais convaincue moi aussi de leur suprématie ; même si son nom était largement connu, l'œuvre d'un spécialiste ne s'ouvrait qu'à un petit nombre ; les livres, tout le monde les lisait : ils touchaient l'imagination, le cœur ; ils valaient à leur auteur la gloire la plus universelle et la plus intime. En tant que femme, ces sommets me semblaient en outre plus accessible que les pénélaines ; [...] / Et puis j'avais toujours eu le goût de la communication. [...] J'étais loquace. [...] J'aimais, à quinze ans, les correspondances, les journaux intime – par exemple le journal d'Eugénie de Guérin – qui s'efforcent de retenir le temps. J'avais compris aussi que les romans, les nouvelles, les contes ne sont pas des objets étrangers à la vie mais qu'ils l'expriment à leur manière. / [...] Elle [la littérature] m'assurerait une immortalité qui compenserait l'éternité perdue ; il n'y avait plus de Dieu pour m'aimer, mais je brûlerais dans des millions de cœurs. 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 ?²³⁹

Il y aurait donc plusieurs facteurs qui conduisent Beauvoir à une vocation littéraire ; c'est parce qu'elle pouvait facilement trouver des modèles féminins en littérature, comme celui d'Eliot ; qu'elle avait toujours « le goût de la communication », et aussi parce que la littérature la rendrait immortelle, compensant sa foi perdue. Ce rêve de gloire littéraire est raconté parallèlement à son ambition philosophique puisque comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Beauvoir écrit aussi quelques pages plus loin qu'elle avait souhaité devenir une femme philosophe comme Léontine Zanta. Cette femme, philosophe et aussi une féministe convaincue, se présente à la jeune Simone comme un modèle à suivre.

Que ce soit en lettres ou en philosophie, son sentiment de vocation, sa volonté de bâtir une œuvre, de travailler pour réaliser un projet est manifeste déjà dans son journal intime, les *Cahiers de jeunesse*, écrit entre 1926 et 1930, entre ses 18 et 22 ans. Elle note par exemple le 23 octobre 1926, affirmant ce besoin de se réaliser, sans cesse reprenant courage : « J'ai besoin d'agir, de me dépenser, de réaliser : je suis habituée à une forte discipline de travail ; il

²³⁸ MJFR, p, 130.

²³⁹ MJFR, p, 130-131.

me faut un but à atteindre, une œuvre à remplir ; [...] »²⁴⁰. Ou encore : « Écrire. Une œuvre où je dirais tout, tout. Il y a un besoin impérieux en moi de cela »²⁴¹ ; « Richesses de moi ! la connaissance que j'en prends se traduit dans mon désir d'écrire »²⁴² ; « Il faut que je fasse mon œuvre à moi »²⁴³. Beauvoir note son quotidien, ses rencontres avec des amis dans ces cahiers, mais ce journal intime est aussi un lieu de réflexions philosophiques, de notes de lecture, un laboratoire où elle essaie différents styles d'écriture, et un document témoignant de la détermination d'une intellectuelle en devenir. C'est à cette époque qu'elle commence à écrire des œuvres. Ces *juvenilia* comprennent le premier roman achevé en septembre 1926, *Tentative d'existence*; un roman inachevé écrit au cours de l'été 1927, intitulé *Départ*²⁴⁴.

À l'université, Beauvoir étudie la littérature ainsi que la philosophie, et à lire ses *Cahiers de jeunesse*, les deux la passionnent. Comme nous l'avons vu plus haut, la littérature contemporaine est une découverte exaltante, mais il y a aussi des moments où la diariste mène des réflexions philosophiques, par exemple en évoquant longuement la philosophie de Bergson avec une admiration profonde. Elle confie aussi son envie d'écrire des essais philosophiques dans les termes suivants : « [...] je sens mon intelligence, et quelle puissance positive elle pourrait avoir ; j'aimerais faire quelque chose, et si je songe si souvent à Barbier ou à Baruzi, c'est parce que j'aimerais comme eux me passionner pour une œuvre philosophique : je me sens capable de mener à bien. Je sens aussi ma volonté, mes puissances d'action, et j'aimerais m'employer toute dans une œuvre à laquelle je croirais [...] »²⁴⁵. Ses modèles ici sont Barbier et Baruzi, c'est-à-dire son ami Charles-Henri Barbier, nommé Pierre Nodier dans les mémoires et lié au groupe d'étudiants qui publiait à l'époque la revue *Philosophies*, ainsi que Jean Baruzi, son professeur de philosophie.

Institutionnellement, c'est la philosophie que Beauvoir choisira à la Sorbonne, et elle

²⁴⁰ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, *op. cit.*, p. 140. Beauvoir souligne.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

²⁴² *Ibid.*, p. 299.

²⁴³ *Ibid.*, p. 363.

²⁴⁴ Voir Simone de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. LXI-LXIII.

²⁴⁵ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, *op. cit.*, p. 332.

passé son agrégation en philosophie. Alors pourquoi n'a-t-elle pas poursuivi une carrière philosophique et pourquoi ne prétendra-t-elle pas être philosophe, toujours cédant ce rôle à son compagnon Sartre ? Si Beauvoir avait tant d'ambition de faire de la philosophie, quand et pourquoi l'a-t-elle abandonnée pour préférer la littérature, ou commencer au moins par des romans dans les années 1930 ? Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir explique ainsi les raisons de ce choix de la littérature au lieu de la philosophie :

Pourquoi ne fus-je pas tentée de m'essayer à la philosophie ? [...] Elle me donnait des satisfactions sur lesquelles je ne me blasai jamais. / Cependant, je ne me considérais pas comme un philosophe ; je savais très bien que mon aisance à entrer dans un texte venait précisément de mon manque d'inventivité [...] il faudrait plutôt expliquer comment certains individus sont capables de mener à bien ce délire concerté qu'est un système et d'où leur vient l'entêtement qui donne à leurs aperçus la valeur de clés universelles. J'ai dit déjà que la condition féminine ne dispose pas à ce genre d'obstination. [...] Causant avec Sartre, mesurant sa patience, son audace, il me paraissait grisant de se donner à la philosophie; mais seulement si on était mordu par une idée. Exposer, développer, juger, colliger, critiquer les idées des autres, non, je n'en voyais pas l'intérêt. [...] Je voulais communiquer ce qu'il y avait d'original dans mon expérience. Pour y réussir, je savais que c'était vers la littérature que je devais m'orienter.²⁴⁶

Malgré ses capacités de comprendre facilement la philosophie des autres, se comparant à Sartre qui a toujours de nouvelles idées et théories à tester et développer, persuadée de son propre « manque d'inventivité », elle ne se croit pas tentée par la philosophie. Jusqu'à quel point cependant la croire ? Il faut noter en même temps que dans ces mémoires écrits plus de dix ans après *Le Deuxième Sexe*, Beauvoir est consciente du fait que « la condition féminine ne dispose pas à ce genre d'obstination » nécessaire pour faire de la philosophie. Devrions-nous donc imputer ce choix de Beauvoir à sa condition féminine ? Cette question complexe a déjà fait couler beaucoup d'encre dans les études beauvoiriennes²⁴⁷ ; ici, retenons simplement qu'elle abandonne la philosophie pour le moment pour se laisser tenter par la littérature. L'ambition philosophique de Beauvoir se réalisera d'abord dans le genre romanesque, dans ce qu'elle appellera le roman métaphysique.

²⁴⁶ *MJFR*, p. 557-558.

²⁴⁷ Michèle Le Dœuff, *L'Étude et le rouet. Des femmes, de la philosophie, etc.* [1989], Paris, Seuil, 2008 ; Toril Moi, « Chapitre 1. Première après Sartre », dans *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, op. cit., p. 23-54. Voir aussi l'article suivant de Margaret Simons qui offre un résumé des débats autour de la question de l'influence entre Sartre et Beauvoir, ainsi qu'une réflexion sur la question de la négation par Beauvoir de son statut de philosophe : Margaret Simons, « Confronting an Impasse. Reflections on the Past and Future of Beauvoir Scholarship », *Hypatia*, vol. 25, n° 4, automne, 2010, p. 909-926.

D'ailleurs cette recherche de la conciliation de la littérature et de la philosophie est plus ancienne chez Beauvoir qu'on ne le croit. L'ambition est présente chez elle dès 1927, avant sa rencontre avec Sartre, car elle note dans les *Cahiers de jeunesse* son envie de faire un « roman de la vie intérieure » : « Voici ce que je vais faire : sur ce cahier je conterai mes expériences que j'accepte variées et même absurdes ; ce sera sur le plan de ma faiblesse. Puis je m'attacherai à une œuvre de pensée où tout aboutira dans un jugement fort, détaché et dédaigneux. [...] comment, sous quelle forme réaliser ma vie intérieure ? Par quel bout prendre ma pensée ? »²⁴⁸. Elle envisage donc un « roman de la vie intérieure ou quelque chose de semblable », pour « Écrire des “essais sur la vie” qui ne soient pas du roman, mais de la philosophie, en les liant vaguement à une fiction. Mais que la pensée soit l'essentiel et que je cherche à trouver la vérité, non à exprimer, à décrire la recherche de la vérité »²⁴⁹. Ainsi, l'ambition de Beauvoir pour concilier la littérature avec la philosophie est ancienne ; certes, elle est élaborée de manière plus concrète avec Sartre après leur rencontre décisive en été 1929, mais n'oublions pas que l'ambition elle-même date d'avant cette rencontre.

1.2 L'exercice du professorat

Qu'en est-il de ses motivations envers l'enseignement ? La posture de Beauvoir à l'égard du professorat est ambiguë. Le professorat auquel elle accède avec son agrégation lui permet de gagner sa vie, vivre indépendamment de sa famille et de surmonter les obstacles de la condition féminine. L'exercice du métier était aussi bénéfique pour la future écrivaine parce que cela lui donnait suffisamment de temps libre : « d'être professeur, raconte-t-elle à Madeleine Gobeil dans un entretien en 1964, ça m'a permis de pouvoir passer beaucoup de temps à lire, à écrire, à me cultiver : en ce temps-là, les horaires n'étaient pas trop chargés »²⁵⁰.

²⁴⁸ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, *op. cit.*, p. 342-343.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 344.

²⁵⁰ Simone de Beauvoir, « Entretien avec Madeleine Gobeil (1964) », dans *Mémoires*, t. II, *op. cit.*, p. 1181-1189 ; ici p. 1183.

De l'autre côté, le professorat est considéré comme un métier qui s'oppose à la vocation littéraire, et les postes en province notamment pendant les premières années de l'enseignement n'étaient acceptés par l'entourage de Beauvoir qu'à regret²⁵¹. Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir s'exprime sur la différence entre sa conception du professorat avec celle de Sartre dans les termes suivants :

Sur ce point, il y avait une grande différence entre Sartre et moi. Il me semblait miraculeux de m'être arrachée à mon passé, de me suffire, de décider de moi ; j'avais conquis une fois pour toutes mon autonomie : rien ne me l'ôterait. Sartre, lui, ne faisait qu'accéder à un stade de son existence d'homme qu'il avait depuis longtemps prévu, avec dégoût ; il venait de perdre l'irresponsabilité de la première jeunesse ; il entraînait dans l'univers, détestable, des adultes. Son indépendance était menacée. D'abord, il allait être astreint à dix-huit mois de vie militaire ; ensuite le professorat le guettait.²⁵²

Pour Sartre, il n'y a rien de libérateur dans ce métier de professeur qui n'est qu'une obligation, un fardeau de plus dans sa vie d'adulte d'un homme, tout comme le service militaire. Beauvoir semble partager cet avis de Sartre, au moins partiellement, quand elle écrit ceci, par exemple, ne cachant pas son dédain pour son nouveau métier : « je considérais aussi comme une mascarade mes occupations routinières et entre autres mon métier de professeur. [...] 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 » . En même temps, c'est un moyen d'obtenir son autonomie, son indépendance aspirée. Le professorat s'impose ainsi à Beauvoir comme un métier à la fois libérateur et contraignant, estimé et dédaigné.

Pour éviter l'éloignement redoutable de la capitale, avant de prendre son premier poste à Marseille, Beauvoir va même jusqu'à obtenir une recommandation d'un membre de sa parenté pour un entretien à l'*Europe nouvelle*, le journal hebdomadaire fondée par Louise Weiss en 1918, pour devenir journaliste. On le lui refuse en remarquant son manque de motivation. Beauvoir écrit ainsi au sujet des personnes rencontrées dans ce milieu :

²⁵¹ « Le professorat, dans l'entourage de Sartre et de Beauvoir, souffrait d'un déficit d'estime et de reconnaissance, [...] reposant sur une opposition institutionnelle très ancienne, celle du "métier" » et de "l'art", du "professeur" et du "créateur". » (Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, *op. cit.*, p. 227.)

²⁵² *FA*, p. 369-370.

Ils me convièrent à un cocktail : ce fut ma première sortie dans le beau monde ; je n'y brillai pas. Je portais une robe de lainage rouge, avec un grand col de piqué blanc, beaucoup trop modeste pour la circonstance. Toutes ces dames de *L'Europe nouvelle* étaient habillées par des couturiers ; Louise Weiss, en satin noir, parlait au milieu d'un cercle d'admirateurs. On avait chargé un des invités de s'occuper de moi ; il s'anima un peu en me montrant une très vieille dame plâtrée, qui, me dit-il, avait servi de modèle pour *Mademoiselle Dax jeune fille*, mais ensuite la conversation se traîna misérablement. Je compris que je ne pourrais jamais m'entendre avec ces gens, et je décidai d'aller professer en province²⁵³.

Cet épisode témoigne de l'importance du métier de journaliste comme option pour les femmes intellectuelles de l'époque, de l'attrait que pourrait exercer ce métier pour certains par rapport au professorat en province. De plus, il illustre bien le décalage entre le milieu intellectuel dans lequel Beauvoir s'est formée et celui mondain, de beaucoup de femmes de lettres de la génération d'avant Beauvoir. Le milieu décrit ici, l'entourage de Weiss, conserve la culture des salonniers, certes modernisée mais qui est loin du milieu intellectuel des professeurs agrégés auquel Beauvoir s'était accoutumée à la Sorbonne.

1.3 La vocation littéraire au détriment de la féminité ?

Un aspect important de la vocation littéraire de Beauvoir, c'est qu'elle est souvent décrit par l'auteure comme une vocation qui va à l'encontre de ce qu'on pourrait appeler sa « vie de femme » ou sa « féminité ». Déjà dans ses *Cahiers de jeunesse*, le désir de faire une œuvre apparaît à plusieurs reprises comme un désir qui empêche son amour pour son cousin Jacques ; et pourtant, la diariste ne veut pas que son amour soit une résignation. Elle oscille entre ces deux désirs, ces deux exigences, sans doute dans sa peur de ne pas pouvoir « concilier sa vie cérébrale avec les exigences de sa sensibilité féminine » comme l'a fait Léontine Zanta. Elle note le 16 décembre 1926 : « Ce besoin qui me prend parfois de réaliser moi aussi une œuvre au lieu de consacrer ma vie à ce que lui [Jacques] puisse en réaliser une ; une vraie souffrance. Je sais que rien plus tard ne m'en empêchera. Mais il me semble qu'aujourd'hui, si j'osais, si j'étais soutenue, ah ! j'aurais tant de choses à dire moi aussi ! et

²⁵³ FA, p. 399.

puis il y a des moments où cela a si peu d'importance ! »²⁵⁴. Et encore plus tard, elle écrit : « [...] je ne peux me résoudre à ne rien faire, à vivre agréablement. Non ! je ne veux pas ! je n'ai qu'une vie et beaucoup de choses à dire. Il [Jacques] ne m'enlèvera pas ma vie à moi... »²⁵⁵.

L'amour et l'entreprise intellectuelle semblent encore entrer en contradiction après sa rencontre avec Sartre. Dans *La Force de l'âge*, elle écrit que face à Sartre et à ses camarades normaliens, Nizan et Maheu, elle a eu du mal à surmonter son sentiment de médiocrité – ce qui est compréhensible étant donné qu'ils sont des normaliens mieux dotés qu'elle de capital scolaire et plus âgés qu'elle de deux ou trois ans – et qu'elle avait perdu pendant quelque temps sa volonté de faire une œuvre, de commencer un livre ; mais il n'y a pas que le sentiment d'infériorité qui la freine, comme on le voit dans ce passage :

[...] je ne m'étais pas relevée du coup que m'avait porté ma confrontation avec les petits camarades ; pour reprendre un peu de fierté, il aurait fallu que je fasse quelque chose, et bien ; or, je paressais. Mon indolence me confirmait dans le sentiment de ma médiocrité. Décidément, j'abdiquais. [...] ce qui m'était beaucoup plus sensible encore, c'est que Sartre lui-même s'inquiétait : « Mais autrefois, Castor, vous pensiez un tas de petites choses », me disait-il avec étonnement. « Prenez garde de ne pas devenir une femme d'intérieur », me disait-il aussi. Je ne risquais certes pas de me transformer en ménagère, mais il me comparait à ces héroïnes de [George] Meredith qui après avoir lutté pour leur indépendance finissaient par se contenter d'être la compagne d'un homme. Je m'en voulais de le décevoir. [...] Quand j'avais rencontré Sartre, j'avais cru que tout était gagné ; auprès de lui, je ne pouvais pas manquer de me réaliser ; je me disais maintenant qu'escompter le salut de quelqu'un d'autre que soi, c'est le plus sûr moyen de courir à sa perte.²⁵⁶

Il n'y a pas que le sentiment d'infériorité vis-à-vis des « petits camarades » normaliens qui l'empêche de travailler ; c'est aussi parce qu'elle « escompt[e] le salut de quelqu'un d'autre », ici Sartre, qu'elle ne peut plus réaliser son propre œuvre. Ici encore, comme dans les *Cahiers de jeunesse*, le fait de se réaliser en suivant sa vocation semble aller à l'encontre de son désir de se consacrer à l'être aimé. Tout en reniant la possibilité de devenir une simple ménagère, elle reconnaît avoir « abdiqué ».

²⁵⁴ Simone de Beauvoir, *Cahiers de jeunesse*, op. cit., p. 226.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 332. Beauvoir souligne.

²⁵⁶ *FA*, p. 407-408.

C'est quand elle se voit affectée à un poste à Marseille, où elle sera seule, qu'elle retrouve ses forces pour travailler. Cela prend la forme selon elle d'un « réapprentissage de la solitude », comme elle écrit dans son journal du 3 mai 1931 : « Je voudrais réapprendre la solitude, il y a si longtemps que je n'ai pas été seule »²⁵⁷. Elle écrit encore le 10 mai 1931 :

Je sais que cette séparation est utile pour vous [Sartre], est nécessaire pour moi. J'ai besoin de solitude ; j'ai besoin même de souffrir et de ne compter que sur moi ; pour être quelqu'un de bien il faudra ce cruel départ vers une province. Pour vous, pour moi je le veux, mon amour. / J'ai été heureuse deux ans et le bonheur ne peut plus rien m'apporter d'important ; et puis chaque chose en son temps [...] ²⁵⁸

Elle révèle ainsi le besoin de solitude pour accomplir des choses qui lui importent, comme si la fusion ou la géméllité heureuse avec Sartre depuis leur rencontre deux ans plus tôt l'avait empêchée de travailler, sans que ce soit imputable à Sartre car lui, il veut qu'elle poursuive sa vocation littéraire. Elle écrit encore dans son journal, le 31 juillet de la même année : « C'est une autre partie qu'il faut gagner. Le petit homme [Sartre] m'a quittée hier. Je veux dans deux ans d'ici lui apporter un livre. Pour lui, pour moi, je ne veux pas être seulement une petite fille heureuse. Je sens trop que je dois faire autre chose, que je peux si je sais seulement vouloir »²⁵⁹. Elle résume dans *La Force de l'âge*, où l'on retrouve le mot « abdiquer » : « Je me disais que la solitude, à dose modérée, a sans doute ses charmes et sûrement des vertus. J'espérais qu'elle me fortifierait contre la tentation que pendant deux ans j'avais côtoyée : abdiquer »²⁶⁰. La vocation d'écrivaine s'actualise chez elle avec cette solitude, cette vie autonome difficile mais nécessaire, en résistant sans cesse à cette tentation qu'elle a de renoncer et de s'ensevelir dans sa vie avec Sartre. Il y a toujours cette tentation contre laquelle il faut lutter. Mais il n'est jamais question pour elle de déclarer forfait, et c'est à Marseille que Beauvoir reprendra son entreprise.

²⁵⁷ Simone de Beauvoir, « Autour de "La Force de l'âge" », dans *Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. 923.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 925.

²⁵⁹ *Ibid.*.

²⁶⁰ *FA*, p. 425.

1.4 Galops d'essai

La volonté de Beauvoir de faire une œuvre est donc déjà claire quand elle devient professeure. Mais comment devient-on écrivain, concrètement ? Avec quelles œuvres ? Les réponses à ces questions restent encore abstraites quand elle commence à enseigner. Les années 1930 seront pour Beauvoir une période de tâtonnements pour réaliser sa vocation littéraire, qui sera d'abord une vocation de romancière.

Nous avons déjà vu que Beauvoir s'essaie au roman depuis qu'elle est étudiante. Selon *La Force de l'âge*, il y a eu plusieurs autres tentatives dans les années 1930. Pendant 1930 et 1931, les deux ans qu'elle passe à Paris avant de partir à Marseille pour son premier poste, elle a écrit un roman intitulé *Geneviève de Préliane*, de seulement 24 pages ; en 1931 elle a rédigé un roman inachevé de 153 pages sans titre, qui raconte l'histoire de Zaza ; de 1932 à 1934, il y a une autre tentative dans laquelle elle imite les personnages stendhaliens, Julien Sorel et Lamiel, qu'elle nomme Pierre et Madeleine Labrousse²⁶¹. Le dernier de ces *juvenilia* est le recueil de nouvelles, intitulé à cette époque *Primaauté du spirituel*, qu'elle apporte à Gallimard et à Grasset en 1938. (Refusé par les deux éditeurs, il ne sera publié qu'en 1979, sous le titre *Quand prime le spirituel*.) Le premier roman publié de Beauvoir, *L'Invitée*, paraît cinq ans après en 1943, et à la Libération sa présence en tant qu'écrivaine existentialiste devient indéniable, avec les publications d'un autre roman, *Le Sang des autres* (1944), son essai philosophique *Pyrrhus et Cinéas* (1944), la production de sa pièce *Les Bouches inutiles* (1945), ainsi que le lancement des *Temps modernes* qu'elle fonde avec Sartre et dont elle intègre le comité de rédaction.

La Force de l'âge retrace le chemin de Beauvoir vers sa première publication et constitue donc l'histoire de la formation de l'écrivaine, avec une première partie qui finit par le refus du manuscrit de *Primaauté du spirituel*, et une deuxième partie qui décrit comment, après avoir passé par ces rudes épreuves, elle réalise enfin sa vocation littéraire par la

²⁶¹ Voir Simone de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. LXVII-LXIX.

publication de *L'Invitée* et délaisse l'enseignement. La mémorialiste décrit ce processus comme un véritable apprentissage du métier, en nous dévoilant de manière très concrète les motivations de chacune des tentatives, ses tâtonnements, ses échecs. Par exemple, elle écrit ainsi sur sa tentative des années 1930 et 1931 :

À dix-neuf ans, malgré mes ignorances et mon incompetence, j'avais sincèrement voulu écrire ; je me sentais en exil et mon unique recours contre la solitude, c'était de me manifester. À présent, je n'éprouvais plus du tout le besoin de m'exprimer. Un livre, c'est d'une manière ou d'une autre un appel : à qui en appeler, et de quoi ? J'étais comblée. [...] / Cependant, je me souvenais de mes anciennes résolutions et Sartre ne me les laissait pas oublier ; je me décidai à commencer un roman. Je m'asseyais sur une de mes chaises orange, je respirais l'odeur du poêle à pétrole et je contemplais d'un oeil perplexe le papier vierge : je ne savais pas que raconter. Faire une œuvre, c'est en tout cas donner à voir le monde ; moi, sa présence brute m'écrasait et je n'en voyais rien : je n'avais rien à montrer.²⁶²

Elle commence malgré tout et elle choisit comme modèle deux de ses romans favoris de jeunesse, *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier et *Poussière* de Rosamond Lehmann : « il devait lui [à l'héroïne] arriver de poétiques aventures, mais je ne savais pas bien lesquelles : je m'arrêtai au troisième chapitre. Je me rendais vaguement compte que le merveilleux ne me réussissait pas. Cela ne m'empêcha pas d'ailleurs de m'y entêter longtemps. [...] / Je travaillais sans conviction »²⁶³. Elle se rend compte ainsi, d'abord que ce genre de roman avec des « poétiques aventures » ne lui convient pas ; deuxièmement, qu'il faut avoir quelque chose à dire pour écrire un roman.

Dans sa tentative suivante, elle décide de raconter la mort de Zaza en traitant d'un thème qu'elle poursuivra par la suite dans d'autres romans, celui du « mirage de l'Autre »²⁶⁴ ; elle affirme avoir réussi, pour cela, à inventer deux personnages féminins, Mme de Préliane et Geneviève, mais elle explique ainsi les erreurs qu'elle avait commises à ce moment :

Le principal défaut de mon roman, c'est que l'histoire d'Anne ne tenait pas debout. Pour comprendre celle de Zaza, il faut partir de son enfance, de la constellation familiale à laquelle elle appartenait, d'une dévotion à l'égard de sa mère dont un amour conjugal ne pouvait aucunement fournir un équivalent. [...] Mon erreur fut de détacher ce drame des circonstances qui lui donnaient sa vérité. J'en retins, d'une part, le sens théorique - le conflit entre la sclérose bourgeoise et une volent

²⁶² FA, p. 405.

²⁶³ FA, p. 406.

²⁶⁴ FA, p. 445.

de vie - d'autre part, le fait brut - la mort de Zaza. C'était une double faute ; car si l'art du roman exige qu'on transpose, c'est afin de dépasser l'anecdote et de montrer en pleine lumière une signification non pas abstraite mais engagée indissolublement dans l'existence. / Mon roman péchait sur bien d'autres points. Le milieu artiste qui entourait Mme de Préliane était aussi artificiel qu'elle-même [...] En outre, j'étais trop inexperte pour manier plus de trois personnages à la fois [...].²⁶⁵

Beauvoir est souvent injustement sévère avec elle-même dans ses mémoires, sans doute par fausse modestie ou par coquetterie de l'écriture rétrospective ; elle a tendance à énumérer les défauts et les imperfections de ses œuvres plutôt que des qualités. Mais ces passages sur ses échecs constituent aussi un témoignage sur son processus d'apprentissage ; elle décrit comment l'aspirante écrivaine qu'elle était avait appris à ce moment-là l'importance des circonstances à donner à son intrigue, le choix du cadre de l'histoire, et comment il faut manier, façonner ses personnages.

De même, dans un autre roman qu'elle écrit en imitant des personnages stendhaliens, Julien Sorel et Lamiel, tout en notant les mérites de cette tentative en affirmant « je l'avais solidement construit ; je n'abandonnais aucun des personnages en cours de route ; les événements extérieurs et les expériences intimes se combinaient avec naturel. J'avais fait des progrès dans l'art de raconter une histoire, de mener une scène, de faire parler les gens »²⁶⁶, elle souligne aussi les échecs :

Mon échec n'en fut pas moins radical. De nouveau, en transposant l'histoire de Zaza, je l'avais trahie ; [...] L'évolution de Madeleine se soutenait encore moins ; étant donné son caractère, il était invraisemblable qu'elle se détachait d'un homme, à qui elle gardait d'ailleurs toute son estime, simplement parce qu'il l'aimait. / Enfin, je ne connaissais pas les milieux dans lesquels je situai Pierre ; les personnages secondaires n'avaient aucun relief, aucune vérité. Après un début passable, le roman se traînait, il n'en finissait plus. Je bâclai les derniers chapitres : j'avais compris que la partie était perdue.²⁶⁷

Il serait difficile pour nous de juger la pertinence de ces autocritiques, mais ici encore, elle fait son apprentissage en essayant ; elle comprend qu'il faut non seulement raconter une histoire, mais la rendre vraisemblable à travers la construction des caractères de ses personnages.

²⁶⁵ FA, p. 447.

²⁶⁶ FA, p. 493.

²⁶⁷ FA, p. 493-494.

On pourrait dire qu'il y a chez la Beauvoir (et chez Sartre) de cette époque une certaine croyance dans le mythe romantique du créateur, caractérisé par l'idée de l'intériorité de la vocation littéraire²⁶⁸. « [...] j'ai dit que Sartre cherchait, comme moi, une espèce de *salut*. Si j'emploie ce vocabulaire, c'est que nous étions deux mystiques »²⁶⁹, lit-on dans ses mémoires. Autrement dit, elle croit dans ce que Nathalie Heinich appelle le modèle *vocationnel* de l'écrivain, lié à la conception de la littérature comme un monde « inspiré »²⁷⁰. Pourtant, ce que la mémorialiste semble souligner dans *La Force de l'âge*, ce n'est pas l'importance de l'inspiration, mais la dimension technique de l'écriture du roman. Plutôt que de décrire et de mythifier un moment privilégié d'inspiration, elle révèle comment elle a appris en travaillant et en essayant de façonner et de donner de l'épaisseur à ses personnages, d'utiliser ses propres expériences, de tenir en compte des avis des autres pour construire un roman. En cela, Beauvoir en tant que mémorialiste repose plutôt sur le modèle *professionnel* de l'écrivain, qui conçoit l'écriture comme travail ou apprentissage plutôt que comme une inspiration²⁷¹.

1.5 Vers la publication, le rôle de Sartre

La présence de Sartre dans ce processus d'apprentissage est primordiale, d'abord parce qu'il est son compagnon dans cette aventure intellectuelle – Beauvoir construit ses conceptions de la littérature, de la philosophie, de son métier, de l'engagement tantôt *avec*, tantôt *contre* celles de Sartre. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de l'élaboration des idées philosophiques et littéraires entre les deux, mais on pourrait dire de manière générale que le couple travaille ensemble en se lisant, en se discutant d'égal à égal. Mais Sartre n'est pas seulement son compagnon intellectuel pour discuter des idées ; dans ces premières années,

²⁶⁸ Voir aussi Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, *op. cit.*, p. 250-252.

²⁶⁹ *FA*, p. 373.

²⁷⁰ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, *op. cit.*, p. 28.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 64-67.

il joue aussi le rôle de son agent littéraire, car c'est par l'intermédiaire de Sartre que Beauvoir peut faire lire ses manuscrits aux éditeurs.

C'est dans les années 1935 à 1937 que Beauvoir entreprend l'écriture de *Primauté du spirituel*, un recueil de cinq nouvelles, liées les unes aux autres mais qui peuvent aussi se lire indépendamment. Ce texte aussi est critiqué sévèrement par la mémorialiste, mais cette fois elle écrit pour de bon et compte être publiée, comme elle le dit elle-même : « Tout de même, au fur et à mesure que je les écrivais, Sartre en approuva de nombreux passages. Pendant les deux ans que je mis à les composer, j'espérai qu'un éditeur les accepterait. »²⁷². Selon *La Force de l'âge*, en 1937, au moment où Beauvoir finit *Primauté du spirituel*, Sartre a déjà commencé à s'insérer dans le champ littéraire, en se faisant reconnaître par Gallimard. Recommandé par son ami et condisciple à l'École normale Paul Nizan, il a déjà soumis son manuscrit de *Melancholia* à Gallimard ; le manuscrit a été refusé dans un premier temps, mais avec l'aide de deux autres amis aînés, le dramaturge Charles Dullin et l'écrivain Pierre Bost (le frère aîné de son ancien élève Jacques-Laurent Bost), Sartre parvient à faire dire à Jean Paulhan que le refus était une erreur et qu'il accepte ce roman qui deviendra *La Nausée* ; de plus, Sartre est déjà devenu ami avec Brice Parain, lecteur chez Gallimard depuis 1927²⁷³ ; Paulhan, le directeur de la *NRF*, a déjà pris les nouvelles de Sartre aussi, « La Chambre » et « Intimité », qu'il fait paraître en 1938 dans la *NRF* ainsi que dans *Mesures*, une autre revue littéraire dans laquelle il était membre du comité de rédaction. C'est ce Sartre-là, pas encore publié mais déjà plus ou moins intégré dans le milieu littéraire, l'étoile montante qui avance à grands pas vers son entrée officielle en littérature, qui apporte le manuscrit de *Primauté du spirituel* de Beauvoir, d'abord à Brice Parain chez Gallimard, ensuite chez Grasset, le plus grand concurrent de Gallimard à l'époque.

²⁷² FA, p. 561.

²⁷³ Selon la liste des membres du comité de lecture de Gallimard établie dans le catalogue de l'exposition du centenaire de la maison d'édition, Brice Parain en fait partie du 1927 à 1971. Le nom de Simone de Beauvoir y figure très brièvement, de 1944 à 1945. Dominique Aury entre dans ce comité en 1950 et y reste jusqu'en 1998. (« Membres du comité de lecture, 1925-2011 », dans Alban Cerisier et Pascal Fouché (éds.), *Gallimard, un siècle d'édition 1911-2011*, Paris, Gallimard et Bibliothèque nationale de France, 2011, p. 386.)

Malgré cette aide de Sartre, et malgré les qualités du recueil²⁷⁴ ainsi que l'importance que l'on peut accorder à ce texte comme matrice des œuvres postérieures de Beauvoir²⁷⁵, le manuscrit est refusé par les deux éditeurs. Tant que les documents du côté des éditeurs nous manquent, nous ne saurons pas les raisons exactes de ces refus, mais selon Beauvoir, « Brice Parain le trouvait mal bâti dans l'ensemble, terne dans le détail »²⁷⁶, et Grasset lui a écrit que « ce roman manque d'originalité profonde »²⁷⁷.

Le manuscrit est donc refusé mais elle n'est pas découragée, car elle « étai[t] certaine, la prochaine fois, de viser mieux »²⁷⁸, et cette expérience ne fut pas inutile pour Beauvoir, dans le sens où elle lui a permis de se faire reconnaître par Brice Parain en tant qu'aspirante écrivaine. Dans son roman suivant, elle décide cette fois de transposer en fiction l'histoire du trio qu'elle a vécu avec Sartre et Olga Kosakiewicz et d'explorer par là le thème de l'Autre. De fait, quand elle entreprend ce texte qui deviendra *L'Invitée*, son premier roman publié, elle aura l'occasion de le faire lire à Brice Parain avant de l'avoir terminé pour obtenir son avis, comme elle le raconte dans le passage suivant :

Aussitôt rétablie dans la sérénité, je recommençai à travailler. J'avais remis à Brice Parain, tapées à la machine, les cent premières pages de mon roman, c'est-à-dire l'enfance de Françoise : il les jugea inférieures à mes nouvelles, et Sartre partageait cet avis. [...] Je bâtis un plan sommaire : [...] C'était trop linéaire. Sartre me donna un conseil. Pour marquer combien Françoise tenait au bonheur qu'elle avait bâti avec Pierre, il serait bon qu'au premier chapitre du roman elle lui sacrifiât quelque chose. J'introduisis Gerbert; [...] L'intrigue, en s'enrichissant, se resserra ; [...].²⁷⁹

Elle bénéficie ainsi de l'aide de Parain et de Sartre, qui lisent le manuscrit à l'avance, qui interviennent pour lui dire s'il est publiable, avant qu'elle n'entame la deuxième partie. Elle

²⁷⁴ Danièle Sallenave décrit cette œuvre dans les termes suivants : « Maîtrise du récit, liberté du ton, force de la satire, complexité de sa composition, humour [...], alacrité de la plume, justesse et férocité des portraits et du regard sur soi : cet ensemble de cinq récits est probablement l'un des ouvrages les plus réussis de son auteur ». (*Anne, ou quand prime le spirituel* [1979], avant-propos de Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 13.)

²⁷⁵ Voir à ce sujet Éric Levéel, « *Quand prime le spirituel* : Beauvoir avant Beauvoir », dans Thomas Stauder (éd.), *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 299-308.

²⁷⁶ FA, p. 656.

²⁷⁷ FA, p. 658.

²⁷⁸ *Ibid.*.

²⁷⁹ FA, p. 667.

réécrit sa première partie et la remet en printemps 1940 avant de continuer à avancer. Cette fois-ci, le manuscrit est accepté, ce qui lui permet d'écrire le reste en tranquillité : « Voilà qu'enfin en commençant un livre, j'ai eu la certitude que je l'achèverais, qu'il serait publié ; de chapitre en chapitre, Sartre m'en assurait et je m'en persuadai [...] Ce roman qui dans un an ou deux existerait pour de bon incarnait mon avenir, et je m'acheminai vers lui dans l'allégresse [...] »²⁸⁰. Après avoir terminé le roman, l'épreuve finale dans ce cheminement vers la publication passe par une rencontre avec l'éminence grise du milieu littéraire qu'est Jean Paulhan. Le roman était déjà accepté par Parain, mais Beauvoir témoigne de l'« immense soulagement »²⁸¹ qu'elle éprouva à entendre Paulhan lui dire qu'il accepte de publier le roman tel quel.

C'est ainsi que Sartre joue pour Beauvoir le rôle d'intermédiaire avec l'éditeur, mais il y a un autre rôle qu'il joue pendant cette période qui aide Beauvoir à entrer en littérature : c'est celui de l'*instigateur*. Alors que Beauvoir voit son manuscrit de *Primaauté du spirituel* refusé par les éditeurs, le début de la carrière d'écrivain de son compagnon et sa réussite en 1938 l'incite à persévérer dans sa propre entreprise, en lui donnant envie de devenir elle aussi une écrivaine connue :

Et quel avenir avaient-ces jours que nous étions en train de vivre ? Je me revois, causant avec Sartre dans le café-catafalque proche de la gare du Nord où nous retournions de temps en temps. Je lui parlais joyeusement du succès de *La Nausée* que la critique avait accueilli comme une espèce d'événement, et aussi des lettres qu'il avait reçues à propos d'*Intimité* et de *La Chambre*, parues dans la *NRF* et dans *Mesures*. « Ça serait peut-être amusant de devenir des écrivains vraiment connus », lui dis-je : c'est la première fois que l'idée d'une réussite publique m'effleura, me tenta. On connaîtrait d'autres gens, d'autres choses, pensai-je vaguement ; ça serait un renouvellement. Jusqu'alors, je n'avais compté que sur moi pour assurer mon bonheur et je ne demandais à demain que de répéter aujourd'hui : soudain, je souhaitai que quelque chose m'arrivât du dehors, quelque chose de différent.²⁸²

Ainsi, la présence de Sartre qui réussit brillamment avec son premier roman à ses côtés devient une stimulation pour Beauvoir. Si nous pensons à Willy, le mari de Colette, qui

²⁸⁰ FA, p. 674.

²⁸¹ FA, p. 838.

²⁸² FA, p. 657.

n'encourageait son épouse à écrire que pour en faire son « nègre », ou ces mots qu'aurait prononcé André Malraux à son épouse Clara : « Mieux vaut être ma femme qu'un écrivain de second ordre »²⁸³, il faudrait dire que Sartre a le mérite d'avoir pris la vocation de Beauvoir au sérieux et de l'avoir lue, lancée et aidée réellement pour parvenir à la publication, et que c'est en cela sans doute que réside l'originalité ou la nouveauté du couple Beauvoir-Sartre.

C'est ainsi que Beauvoir franchit le troisième seuil pour devenir écrivaine, celui de la publication ; on s'aperçoit à travers ce cas de Beauvoir que la publication est le résultat d'une négociation constante entre l'auteure et l'éditeur, et que la recommandation par des auteurs déjà publiés est important car il donne une place prioritaire à l'auteure pour procéder à cette négociation. Mais qu'en est-il de sa réception ? En réalité, un livre publié ne suffit pas pour qu'on appelle son auteure écrivaine ; il faut qu'il soit lu, par ses pairs, les critiques ainsi que le public. Considérons donc l'accueil de la part des critiques dans le champ littéraire de l'époque, et la réaction de l'auteure face à cette réception, pour discerner comment la posture de Beauvoir s'établit dans le champ.

1.6 « [J]'étais vraiment, soudain, un écrivain »²⁸⁴

Le premier livre de Beauvoir est généralement bien accueilli par les critiques, ce qui se traduit par la parution d'articles par des critiques comme Marcel Arland, Thierry Maulnier, Joë Bousquet, Maurice Blanchot. Marcel Arland note les noms de Sartre et Hemingway comme sources d'influences sur l'auteure, et malgré quelques réserves, la félicite en écrivant ainsi dans son article dans *Comœdia* : « elle offre une densité, une architecture et un accent particulier, une figure dont les traits s'imposent à l'esprit. Ce livre, enfin, apparaît comme une tentative extrême, mais valable »²⁸⁵. Joë Bousquet aussi fait l'éloge du livre : « Rarement nous rencontrerons une réussite aussi accomplie. [...] Ce qui m'intéresse le plus dans ce livre,

²⁸³ Dominique Bona, *Clara Malraux* [2010], Paris, Grasset & Fasquelle, 2011, p. 13. Voir aussi

²⁸⁴ *FA*, p. 874.

²⁸⁵ Marcel Arland, « Recherches », *Comœdia*, n° 113, 28 août 1943, p. 2.

c'est qu'il éveille continuellement la pensée en disant tout d'une façon simple et familière. Il est ravissant de trouver tant de naturel dans un roman qui nous force à nous interroger sur la nature de la sincérité »²⁸⁶. L'article de Maurice Blanchot affirme que le roman ne doit être lu ni comme un roman de mœurs ni comme un roman d'intrigue, mais comme un roman philosophique, en remarquant le lien avec *La Nausée* de Sartre paru cinq ans plus tôt : « [...] *L'Invitée* est, après *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre, le deuxième roman greffé sur la phénoménologie »²⁸⁷.

Le fait que l'auteure soit une femme attire l'attention de certains critiques. Arland appelle le livre un « roman féminin » ; mais c'est Thierry Maulnier qui relie Beauvoir de manière plus explicite à la « littérature féminine », à cette généalogie de femmes de lettres que nous avons évoquée plus haut dans ce chapitre :

Le roman - le premier roman - de Mme Simone de Beauvoir se distingue par des qualités remarquables, mieux encore par ce que l'on pourrait appeler un ton nouveau dans l'abondante littérature féminine de ces dernières années. Non que, de cette littérature, il se sépare absolument. Il y a un style féminin dans la littérature, un déterminisme si puissant de la nature et de la condition féminines que, de Louise Labé et de Mme de Lafayette (pour ne pas remonter plus loin) jusqu'à Colette, personne, à ma connaissance, n'a échappé, et que la grandeur des grands écrivains femmes a consisté non pas à s'affranchir de cette condition et de cette nature, mais à porter par l'acuité de l'intelligence, l'intensité des émotions ressenties et transcrites, enfin la beauté de la langue, les problèmes proprement féminins au-dessus de ce qu'ils peuvent avoir en eux-mêmes, dans leurs formes ordinaires, de médiocre et de limité, au niveau de l'angoisse universelle, de la douleur et de la joie élémentaires, de l'éternelle interrogation au destin.²⁸⁸

Ainsi, le critique fait l'éloge du roman de Beauvoir, mais sous le signe de la « littérature féminine », et l'auteure est placée dans la généalogie de femmes de lettres qui comprend les noms comme Louise Labé, Mme de Lafayette et Colette, comme si le sexe de l'auteure la liait automatiquement à ces noms. Par contre, les noms de Sartre ou d'autres auteurs masculins ne sont mentionnés nulle part dans l'article. Le critique croit, avec condescendance, en l'existence d'un « style féminin » dont aucune femme ne saurait s'émanciper ; il affirme lui-

²⁸⁶ Joë Bousquet, « Les livres », *Confluences*, décembre 1943, p. 629-635 ; ici p. 633.

²⁸⁷ Maurice Blanchot, « Le Roman du regard », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, éd. Christophe Bident, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007, p. 517-523, repris partiellement dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (éds.), *Cahiers de l'Herne. Maurice Blanchot*, Paris, L'Herne, 2014, p. 141-143 ; ici p. 141.

²⁸⁸ Thierry Maulnier, « Causerie littéraire », *L'Action française*, le 21 octobre 1943, p. 3.

même un « déterminisme ». Cependant Maulnier termine l'article en appréciant la dimension philosophique du roman dans un commentaire sur son dénouement, à savoir le meurtre de l'Autre, la jeune femme Xavière, par la protagoniste Françoise : « C'est ici que les inquiétudes physiques et sentimentales des personnages de *L'Invitée* débouchent d'une façon impressionnante sur la métaphysique de l'existence. [...] Le problème véritable de *L'Invitée*, c'est le problème de l'Autre »²⁸⁹. Le fait que ce livre soit considéré non seulement comme un roman « féminin » mais également comme un roman métaphysique, semble l'avoir sauvé en lui permettant de se libérer du cadre de la littérature dite « féminine ».

Ainsi, les critiques de ce premier roman de Beauvoir sont généralement élogieuses et attestent que l'œuvre répond aux attentes de son champ. Tout en se rattachant au genre du roman métaphysique qu'avait ouvert le premier roman de Sartre, Beauvoir a su marquer son originalité en s'inscrivant son vécu, en transposant sa propre expérience dans une œuvre de fiction²⁹⁰, de sorte qu'elle soit bien accueillie dans le champ littéraire de son temps. Une œuvre d'une femme, certes, et donc *a priori* écartée ou dévalorisée par certains, mais qui ne passe pas inaperçue car c'est une œuvre d'une femme agrégée de philosophie pleinement inscrite dans le nouveau courant du roman métaphysique instaurée par son compagnon Sartre.

Qu'en est-il des réactions de l'auteure elle-même face à cet accueil de son livre ? C'est d'abord l'émotion, la joie d'être devenue enfin une écrivaine, d'avoir accompli le rêve de ses quinze ans, qu'elle exprime. Elle souligne dans les mémoires la joie d'être lue par d'autres personnes, et d'être « pris[e] au sérieux » par des critiques comme Arland et Maulnier :

[...] la première critique de *L'Invitée* venait de paraître dans *Comœdia* sous la plume de Marcel Arland. Jamais plus aucun article ne me fit autant de plaisir ; Arland parlait de mon roman avec chaleur, malgré quelques réserves, et il avait l'air de le prendre au sérieux : c'est cela surtout qui me ravit. Il n'arrive pas souvent qu'on touche, sans équivoque, à l'accomplissement d'un long désir : cette chronique, rédigée par un vrai critique, imprimée dans un vrai journal, m'assurait, noir sur blanc, que j'avais composé un vrai livre, que j'étais vraiment, soudain, un écrivain. Je ne boudai pas ma joie. [...] il y eut d'autres critiques, en assez grand

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Voir aussi Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir. L'Existence comme un roman, op. cit.*, p. 326-327.

nombre, et pour la plupart élogieuses. [...] je lus avec un agréable étonnement les remarques que fit Thierry Maulnier sur Françoise, sur son acharnement au bonheur : je les trouvai justes et elles me prenaient au dépourvu ; mon livre possédait donc l'épaisseur d'un objet : dans une certaine mesure, il m'échappait.²⁹¹

Beauvoir atteste aussi avoir reçu des lettres de la part de Gabriel Marcel, Jean Cocteau et François Mauriac²⁹² ; les remarques de Beauvoir à leur sujet suggèrent que le roman a été lu par un bon nombre de ses pairs.

C'est aussi la présence des lecteurs qui façonne l'écrivaine, ses aspirations, ses objectifs. Évoquant les amitiés qui se sont créées à cette époque avec Leiris, Queneau et leurs épouses, elle souligne leur importance en tant que lecteurs : « elles [ces amitiés] m'aidèrent à définir mes ambitions. Je n'aspirais pas au marbre des siècles, mais je ne me serais pas contentée de quelques grelots ; je connus mon vrai désir par la joie que j'éprouvai en touchant à son accomplissement »²⁹³. En entendant les personnes de son entourage parler de *L'Invitée*, ou en écoutant Camus auquel elle avait montré le manuscrit du *Sang des autres*, son roman suivant, elle assure avoir cerné ces ambitions littéraires : « 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 rénovée, transfigurée, serait d'une certaine manière, sauvée »²⁹⁴.

Mais en parallèle, il y avait aussi des lecteurs comme Ramon Fernandez qui, d'après le roman qui traite l'histoire du trio se déroulant dans les cafés et les bars parisiens, traitaient l'auteure comme une femme immorale et scandaleuse. L'attitude de Beauvoir semble mitigée envers cet écrivain dont elle avait admiré autrefois les œuvres, et non seulement pour des raisons politiques évidentes, à savoir sa conversion du socialisme vers le collaborationnisme : « Ramon Fernandez, qui ne mettait jamais les pieds au Flore, y vint pour me voir ; [...] Il me fit, sur la vie sexuelle de Proust, des récits qui me stupéfièrent »²⁹⁵. Beauvoir se souvient aussi

²⁹¹ FA, p. 874.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ FA, p. 880.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ FA, p. 874-875.

de la réaction négative des autres habitués du café Flore, malgré le caractère de Xavière qui semblait les avoir séduits : « À cause de Xavière, quelques habitués du Flore m'accordaient des circonstances atténuantes ; mais la grande majorité me regardait d'un mauvais œil [...] Ils ne retrouvaient dans ce roman aucun de leurs mythes et le personnage de Françoise les exaspérait. Les hommes surtout me condamnaient ; les femmes étaient plus divisées. Quelques-unes m'abordèrent : "Pourrait-on se voir, de temps en temps ?" J'éludai, et elles en parurent vexées. » Bref, que ce soient ceux et celles qui la traitent comme une femme immorale ou des femmes qui voient en elle une lesbienne affichée, elle doit confronter une réaction qui « témoigne de la première offensive contre Beauvoir d'un snobisme parisien avec lequel elle devra compter tout au long de sa carrière »²⁹⁶, le prix que doit payer souvent une écrivaine pour sa célébrité.

Mais ce qui importe pour Beauvoir elle-même, c'est qu'elle a pu franchir enfin le seuil de la publication, contre lequel elle avait buté pendant des années. Elle entre ainsi dans sa « vie publique » d'écrivaine : « Pour l'instant, il me suffisait d'avoir franchi un premier seuil : *L'Invitée* existait pour autrui et j'étais entrée dans la vie publique »²⁹⁷. Elle quittera définitivement le professorat à la Libération pour se consacrer à la littérature.

Ainsi, nous pourrions dire que le professorat pour Beauvoir fut important en tant que truchement de son autonomie, mais ses ambitions littéraires étaient déjà présentes depuis ses années d'études. Après les tentatives ratées du début, qu'on pourrait imputer au manque d'expérience dans l'écriture romanesque ainsi qu'à son désir de se consacrer à l'amour qui pour elle va à l'encontre de sa vocation littéraire, elle bute au seuil de la publication avec *Primauté du spirituel*. Pourtant, toujours déterminée à réaliser ses aspirations, ce seuil sera franchi en 1943 à trente-cinq ans, avec l'aide de Sartre et des amis. Le fait que le roman s'inscrive dans le courant du roman métaphysique après *La Nausée* de Sartre, s'ajoutant au fait qu'il soit paru chez Gallimard et que l'auteure soit elle aussi comme Sartre, une agrégée

²⁹⁶ Jacques Deguy, « Il y a Xavière », *Roman 20-50*, n° 13, juin 1992, p. 53-63 ; ici p. 53.

²⁹⁷ *FA*, p. 875.

en philosophie, lui vaut un succès d'estime. En apposant sa signature féminine, son vrai nom, sur son livre, elle risque d'être classée dans la catégorie de la « littérature féminine », comme le montre l'article de Thierry Maulnier, mais le thème philosophique du roman permet aussi à Beauvoir d'y échapper. Elle parvient ainsi à entrer dans le champ littéraire de manière légitimée, établissant d'emblée la posture d'une écrivaine intellectuelle. Sa conscience en tant qu'intellectuelle étant déjà construite pendant ses études, et dotée d'un capital culturel suffisant, elle semble assumer aisément une telle position, bien qu'elle suscite aussi des adversaires et des détracteurs.

2. La première Sarraute *via* Sartre ou la non-compromission

2.1 Une amorce laborieuse

Comme Beauvoir, Nathalie Sarraute commence sa carrière littéraire sans passer par le journalisme ; dans son cas, par la publication chez Denoël de ses *Tropismes* en 1939, trois ans avant *L'Invitée* de Beauvoir. Pourtant, la première Sarraute n'aura pas le succès qu'a connu d'emblée Beauvoir, et le début de sa vie d'écrivaine se caractérise par une série de difficultés.

La vocation littéraire ne lui vient pas tout de suite. Comme elle l'a décrit dans *Enfance*, elle adore la lecture depuis sa jeunesse et l'énergie qu'elle investit dans ses compositions à l'école, bien que l'auteure elle-même la désapprouve plus tard, nous laisse percevoir à quel point l'écriture pour elle était importante ; mais la vocation lui vient tardivement, car elle ne commence véritablement à écrire qu'à trente et un ans, en 1932.

Les raisons ou les motivations précises de cette venue à l'écriture ne sont pas clairement explicitées par l'auteure, même si on peut imaginer les quelques facteurs majeurs qui l'auraient conduite à cette vocation, à commencer par les lectures des écrivains tels que

Rilke, Mann, Woolf et Proust que nous avons évoqués plus haut. Ces lectures l'auraient incitée à écrire en s'inscrivant dans ce courant de la modernité littéraire. Ensuite, on peut évoquer la présence de sa mère, elle aussi écrivaine même si cette mère semble avoir été pour Nathalie Sarraute un modèle ambigu. Sarraute en effet insiste sur la différence entre sa mère et elle, en signalant la différence dans leur goût littéraire. Elle soutient par exemple que Raymond et elle étaient passionnés de Tchekhov, alors que sa mère « avait trouvé ça nul » parce que « c'était un pleurnichard insupportable » et que sa mère « aimait les romans de cape et d'épée, les grands romans d'amour avec des assassinats »²⁹⁸, des genres qu'on pourrait qualifier de populaires, loin des œuvres de la modernité comme Woolf et Proust. Ainsi, comme le note Ann Jefferson, les romans de sa mère affichent des tendances qui « sont à l'opposé des valeurs littéraires sur lesquelles sa fille fondera son écriture »²⁹⁹. La mère serait donc pour sa fille une sorte de contre-modèle. Pourtant, Sarraute a aussi tendance à parler de sa mère comme d'un grand écrivain : « elle a publié beaucoup ! Elle vivait de ça. Elle était très protégée par Korolenko. Elle écrivait dans sa revue. Elle avait un style très vif... violent... sous le nom d'un homme. [...] Elle était assez connue, je pense, ça m'est difficile à dire parce qu'entre huit et vingt ans, je ne l'ai pas revue. Mais elle était persuadée qu'elle était un grand génie »³⁰⁰. En réalité, sa mère n'a publié que deux romans et quelques nouvelles, c'est-à-dire que sa production littéraire était « bien plus modeste que ne le suggéra Nathalie »³⁰¹, et c'est en agrandissant la figure de sa mère écrivain que Sarraute semble affirmer avoir hérité quelque chose de sa mère.

Quoi qu'il en soit, elle ne commence à écrire qu'en 1932 ; de plus, n'étant pas sûre de sa vocation ni de son projet, elle cesse d'écrire pendant quelque temps vers 1934-35, pour reprendre la plume en 1936 et terminer *Tropismes* en 1938. Elle envoie son manuscrit à trois éditeurs, à savoir Gallimard, Grasset et Denoël. La difficulté pour trouver un éditeur de ce

²⁹⁸ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 206-207.

²⁹⁹ Anne Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 36.

³⁰⁰ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 207.

³⁰¹ Anne Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 33.

texte sera évoquée à plusieurs reprises plus tard dans ses entretiens : « Oui. Je l'ai fini [*Tropismes*] en 37, et de 37 à 39 j'ai cherché un éditeur. – [Rykner :] À ce moment-là vous vous êtes heurtée à l'incompréhension des gens... – [Sarraute :] Oui, à une incompréhension totale. – [Rykner :] Ils ne voyaient absolument pas ces mouvements qui pour vous étaient évidents... – [Sarraute :] Ils ne voyaient rien. Rien. »³⁰² ; « Le livre s'est promené d'éditeur en éditeur de 1937 à 1939 avant d'être publié par Robert Denoël »³⁰³.

De fait, ces propos ne sont pas exacts, car sa correspondance avec Robert Denoël atteste que ce jeune éditeur, ayant déjà publié Céline, Artaud, Aragon et Queneau et reconnu à l'époque pour la qualité littéraire de ses publications, avait *d'emblée* accepté le manuscrit³⁰⁴. Il est cependant vrai que le livre a été refusé par les deux grands éditeurs littéraires de l'époque, Gallimard et Grasset ; il n'est donc pas étonnant que Sarraute se soit sentie incomprise par les éditeurs.

Ce sentiment d'incompréhension doit avoir été aggravé par le fait que la sortie du livre en 1938 passa presque inaperçue, malgré les quelques lettres enthousiastes d'écrivains tels que Max Jacob, Sartre ou l'angliciste Charles Mauron³⁰⁵. L'auteure avait aussi envoyé le livre à deux reprises à un écrivain dont le nom est difficilement associé à celui de Sarraute : André Gide. Elle l'adresse la première fois sous la forme de manuscrit et la deuxième fois à sa parution en lui assurant que son opinion était « la seule – Rilke étant mort – qui [lui] serait infiniment précieuse »³⁰⁶. À cette flatteuse et déférente marque d'admiration, Gide ne daigna donner aucun suite.

Les trois recensions écrites sur cette première œuvre par les critiques littéraires étaient toutes bienveillantes, dont la première en mars 1939 par Victor Moremans, un ami de Robert Denoël. Moremans voyait dans l'œuvre de la « poésie », du « charme », de la « fine

³⁰² Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 172.

³⁰³ Nathalie Sarraute et Marc Saporta, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique », *L'Arc. Cahiers méditerranéens paraissant quatre fois l'an*, n° 95, 1984, p. 8.

³⁰⁴ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 160.

³⁰⁵ Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1724-25.

³⁰⁶ Lettre non-datée citée dans Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 164.

observation » et une « sensibilité », et concluait avec justesse qu'elle était un « échantillon avant-coureur d'une œuvre dont l'acuité et la profondeur nous surprendra [*sic*] peut-être un jour »³⁰⁷. Une autre critique paraît en août 1939 dans la revue *Europe*, dans la chronique littéraire d'Henri Hertz qui recense plusieurs livres nouvellement parus. Il voit dans *Tropismes* un renouvellement littéraire et note : « nous y puisons, quand même, un âcre assouvissement scientifique, la certitude de notre dégoût, la visibilité de ses causes et nous nous en réjouissons. [...] en se passant des analyses et des interprétations religieuses ou philosophiques, en se passant des décors prémédités et de la règle des genres, la littérature renouvelle l'art du conte »³⁰⁸. L'article de Joë Bousquet paru dans les *Cahiers du Sud* en janvier 1940 se montre également encourageant, et même positif envers le livre : « Le petit livre de Nathalie Sarraute est le bienvenu dans un monde littéraire dépouillé par le cinéma. À l'art des images cet auteur a rendu les descriptions, l'éloquence... Le contenu de son livre se limite à ce qui ne trouverait nulle part un autre moyen d'expression. [...] Son amour de l'être intérieur lui donne l'envie de mettre à quelques individus la peau à l'envers. Et c'est fort bien »³⁰⁹.

Ainsi, on peut dire que les quelques critiques et écrivains qui avaient lu le livre ont vu certainement l'originalité de l'œuvre et salué l'auteure. Ils n'étaient pourtant pas nombreux et le livre resta par ailleurs inaperçu. La suite de sa carrière est encore décevante pour l'auteure car les six nouveaux textes de *Tropismes* qu'elle avait préparés après la parution du livre et envoyés à la revue littéraire *Mesures*, dirigée par des éditeurs autour la NRF dont Jean Paulhan et Adrienne Monnier, furent refusés. Ces six textes devaient paraître finalement en septembre 1939 dans une autre revue, *Volontés*, dirigée par l'ami de l'auteure Georges Pelorson et Raymond Queneau, mais ce numéro ne verra jamais le jour à cause de la guerre.

Pendant les années de guerre, étant d'origine juive, l'écrivaine se trouve poursuivie par

³⁰⁷ Victor Moremans, « Ce qu'on lit », *Gazette de Liège*, le 3 mars 1939 (reproduit dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1726).

³⁰⁸ Henri Hertz, *Europe*, le 15 août 1939, p. 654.

³⁰⁹ Joë Bousquet, « Chroniques. Les livres. *Tropismes*, par Nathalie Sarraute », *Cahier du Sud*, janvier 1940, p. 68-69.

les autorités, contrainte de vivre dans la clandestinité, bien qu'elle échappe à la déportation. Après la guerre, sa carrière littéraire se trouve encore entravée par de nombreux obstacles, notamment par les difficultés rencontrées pour trouver un éditeur pour son deuxième livre, *Portrait d'un inconnu*, qu'elle termine en 1946. Ce manuscrit trouve son appui dans le personnage le plus influent du champ littéraire de l'époque, à savoir Jean-Paul Sartre. Pourtant, malgré la tentative de celui-ci de convaincre Paulhan personnellement, le manuscrit est refusé par Gallimard. Sartre propose ensuite de préfacer le livre, ce qui permet à Sarraute de signer un contrat avec Nagel. Pourtant, la détérioration du rapport entre Sartre et Nagel retarde la publication ; c'est finalement avec l'aide de François Erval que le livre paraît, non pas chez Nagel mais chez Robert Marin à la fin de l'année 1948. Il a donc fallu à Sarraute presque trois ans pour publier ce livre³¹⁰. En revanche, à la même période, *Tropismes* est retiré du catalogue de Denoël. *Portrait d'un inconnu* est aussi retiré du catalogue de Robert Marin en 1951, moins de deux ans après sa parution : « Robert Marin [...] n'y comprenait rien et, après quatre cents exemplaires vendus m'a dit qu'il rompait le contrat. Il n'en avait pas le droit puisque c'était un contrat pour quelques années. Mais enfin, il avait dit : 'Écoutez, je vous laisse libre.' J'avais dit : 'Mais dans ce cas, je pourrai plus tard le donner ailleurs.' Et il avait répondu : 'Bon, très bien, mais rachetez-en.' On en a racheté à un prix dérisoire cinquante exemplaires et le reste il l'a vendu au prix du papier. »³¹¹ On comprend bien que les livres de Nathalie Sarraute avaient jusque-là peu d'intérêt commercial pour ces éditeurs, bien que ce deuxième livre fasse l'objet de plus de recensions par les critiques que *Tropismes* ; il fallut attendre jusqu'en 1957 pour que *Le Portrait d'un inconnu* paraisse chez Gallimard, un an après l'essai *L'Ère du soupçon* qui, lui, connaît un grand succès.

³¹⁰ Sur ces difficultés qu'elle a rencontrées lors de la recherche d'un éditeur, voir Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1742-43 ; Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 219-222.

³¹¹ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 60.

2.2 Les raisons de l'incompréhension

Il est donc indéniable que Nathalie Sarraute a eu de grandes difficultés au début de sa carrière. Certes, elle a eu le soutien de quelques écrivains, mais globalement son œuvre reste inaperçue par la critique, incomprise par le public, refusée par les éditeurs qui ont sans doute prévu la mévente de ces livres. Comment pourrions-nous comprendre ces difficultés ? Quelles sont les raisons de cette incompréhension ?

Selon Ann Jefferson, on pourrait attribuer l'inopportunité de la réception décevante de *Tropismes* à « l'indétermination générique du livre et de son style » ainsi qu'à « l'absence de proches ou de parrainage dans le monde éditorial »³¹².

On pourrait dire avec Jefferson, en ce qui concerne l'indétermination générique, que comme *Tropismes* est constitué d'une série de textes courts sans intrigue dessinant et observant des mouvements psychologiques intérieurs, il est difficilement classable dans le genre romanesque, ce qui n'était sans doute pas un atout pour les éditeurs à une époque où le genre prospère et prolifère (Michel Raimond parle de la « surabondance » de la production romanesque en France dans l'entre-deux-guerres³¹³). Les scènes racontées sont dépouillées de décor, loin des romans fresques en vogue à la même période sous les plumes de Roger Martin du Gard, de Georges Duhamel ou de Jules Romains, ce qui pourrait contribuer à la qualification de l'œuvre comme hermétique. De fait, Grasset l'avait refusée en donnant comme raisons le fait que ce n'était pas un livre grand public et qu'il était trop court à publier comme un roman, tout en admettant les qualités du manuscrit. Les raisons du refus de Jean Paulhan ne sont pas claires, mais il a écrit dans sa lettre du 23 août 1938 à propos des *Tropismes* qu'il « en [a] aimé la curieuse subtilité » ; Gaston Gallimard demande à l'auteure de les tenir au courant et l'invite à leur envoyer un roman si possible³¹⁴. Ainsi, on pourrait dire que l'indétermination générique du texte fut effectivement perçue comme un problème pour

³¹² Ann Jefferson, *op. cit.*, p. 165.

³¹³ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 247.

³¹⁴ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 161-162.

les éditeurs et que le refus chez Sarraute du genre romanesque traditionnel a entravé la publication.

Autrement dit, c'est Denoël qui a joué un rôle exceptionnel en acceptant tout de suite de publier le manuscrit de Sarraute, ce qui s'explique en partie par la position qu'occupait cette maison dans le paysage éditorial des années 1930. Cette maison d'édition fondée en 1928 par Robert Denoël « s'est très rapidement imposée, selon Pascal Fouché, par la qualité de sa production à une époque pourtant redoutable pour l'ensemble de la profession » et « [e]n deux ans, [...] se sont imposées aux côtés des plus grands, leur faisant concurrence jusque dans l'attribution des prix littéraires, ce qui est très rare pour une jeune maison d'édition »³¹⁵. Robert Denoël, qui lisait lui-même les manuscrits, a découvert de nombreux nouveaux auteurs dont Céline, et ses publications ont reçu le prix Renaudot à sept reprises au cours des années 1930. Il était donc probablement plus ouvert que les grands éditeurs envers la littérature moderne ou d'avant-garde, à la recherche de nouvelles formes romanesques.

Considérons ensuite l'autre facteur de la réception manquée des premières œuvres de Sarraute allégué par Jefferson, « l'absence de proches ou de parrainage dans le monde éditorial ». Il faudrait sans doute dire plutôt que la *présence* de son mari Raymond Sarraute a comblé l'absence de proches dans le milieu littéraire. Comme dans le cas de Beauvoir, c'est son compagnon qui l'encourage toujours à écrire : « Il me répétait : “Je ne comprends pas pourquoi vous faites du droit, vous devriez écrire. [...]” Et des années se sont écoulées avant que je ne commence à écrire. Mais dès que j'ai commencé le premier texte des *Tropismes*, il a immédiatement compris ce que je voulais faire et il m'a encouragée. Il a toujours été mon premier lecteur et je lui ai toujours raconté mes projets sans qu'il intervienne jamais. »³¹⁶. De fait, Raymond stimule sans cesse son épouse, comme dans cette lettre : « Je pense que cela te donnera enfin l'assurance, la conscience du sérieux de ton travail qui te manquait tant et le courage de t'y mettre cette année. [...] Tu sais que ce que tu fais est très bien, conserve cet état

³¹⁵ Pascal Fouché, « L'Édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé 1900-1950*, op. cit., p. 210-268 ; ici p. 266.

³¹⁶ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 197.

d'esprit – le seul qui importe – quoi qu'il arrive »³¹⁷. Il continuera de la soutenir moralement pendant la guerre alors qu'il est mobilisé. Raymond jouait aussi le rôle de secrétaire de l'écrivaine, en tapant son travail à la machine ou en rédigeant sa correspondance professionnelle, inversant ainsi les rôles traditionnels des genres³¹⁸.

Pendant toute sa vie, pendant plus de cinquante ans, Raymond Sarraute restera son premier lecteur. L'auteure elle-même affirme souvent dans les entretiens l'importance de la présence de celui-ci : « Il était le premier et l'unique lecteur. S'il était là maintenant, il serait la seule personne à qui je parlerais de mon nouveau projet. En lui parlant, quelquefois les choses me venaient. Il avait une écoute qui faisait résonner ce que je lui lisais. Il n'intervenait cependant pas directement et ne m'a pour ainsi dire jamais donné de conseils. C'est à la façon dont il m'écoutait que je réagissais ou ne réagissais pas. C'était très drôle parce qu'au moment où je lui lisais, je sentais ce qui allait ou n'allait pas, sans qu'il dise quoi que ce soit. Nous étions quasiment toujours du même avis »³¹⁹. Raymond a donc joué certainement le rôle d'instigateur pour Nathalie Sarraute, et il le fait sans pour autant se mêler des affaires de son épouse, sans donner des conseils de manière autoritaire sur les choix littéraires de l'écrivaine, comme l'ont fait parfois Sartre pour Beauvoir ou Thierry Maulnier et Jean Paulhan pour Dominique Aury, comme on le verra. Le revers de ce compagnonnage pour Sarraute, c'est que son mari n'étant pas lui-même dans le monde littéraire, il ne pourrait pas devenir le maillon professionnel entre elle et le monde éditorial.

À cette époque, Nathalie Sarraute n'avait que peu d'amis dans le sérail littéraire ; elle n'a pas d'amis normaliens non plus, contrairement à Beauvoir autour de laquelle presque tout le monde semble avoir, à lire ses mémoires, une vocation littéraire ou philosophique. Étant d'origine russe, Sarraute a des amis émigrés russes, mais elle ne se réclamera jamais de cette identité russe. Comme le remarque Ann Jefferson, ni la langue russe ni le pays ne joue un rôle

³¹⁷ Une lettre de Raymond à Nathalie du juillet 1938, après l'acceptation par Denoël, citée par Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 161.

³¹⁸ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 160.

³¹⁹ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 157-158.

dans la construction de son identité en tant qu'écrivaine, contrairement à ses contemporaines d'origine russe comme Irène Némirovsky (1903-1942) qui écrivait en français mais gardait et réclamait son identité russe en écrivant des histoires sur les émigrés russes, ou Elsa Triolet qui n'écrivait encore qu'en russe et publiait en Union soviétique, ou la poétesse Nina Berberova (1901-1993) qui n'était arrivée en France qu'à l'âge adulte et écrivait aussi en russe. En conséquence, la « russianité [de Sarraute] la préservait de toute association intempestive avec des cercles littéraires français, tandis que son enracinement dans la langue française la distinguait de ses contemporains natifs de Russie »³²⁰, et Sarraute était restée éloignée des cercles littéraires. Elle rencontre néanmoins vers 1936 l'Américaine Maria Jolas et son époux Eugene Jolas, qui avaient fondé en 1927 la revue *Transition* et qui constituaient l'avant-garde littéraire des expatriés américains à Paris, et c'est cette rencontre qui encourage Sarraute à continuer l'écriture de ses *Tropismes* ; mais elle n'appartient réellement à aucun groupe littéraire à l'époque, ce qui explique les difficultés qu'elle rencontre ensuite pour publier.

Pourtant, il faudrait dire que cet isolement relatif a ses avantages aussi, car cela a permis à Nathalie Sarraute de continuer sa recherche littéraire de manière personnelle sans que son travail soit exploité, usurpé par les proches qui l'entourent, comme c'était le cas par exemple pour Colette pour ses premières œuvres, ou pour les premiers travaux éditoriaux de Dominique Aury qu'elle avait effectués avec son amant Thierry Maulnier, comme on le verra plus loin.

On peut aussi penser cet isolement du point de vue social et économique. Ce qui a permis cet isolement, c'est le fait que Sarraute n'avait pas besoin de gagner sa vie de sa plume, grâce à sa vie conjugale paisible avec un mari qui exerçait sa profession d'avocat. Elle a pu interrompre son travail en tant qu'avocate et se consacrer à la littérature ; elle ne passe pas par le journalisme pour rejoindre le monde littéraire, contrairement à Dominique Aury et Violette Leduc qui travaillèrent toutes les deux dans le journalisme et le monde d'édition après les échecs de leur vie conjugale. Quand Nathalie Sarraute décide finalement vers ses trente-sept

³²⁰ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 141.

ans de se consacrer à la littérature, elle disposait de deux bonnes et d'une gouvernante pour son mari et ses trois filles, et pouvait se munir d'une « chambre à soi » pour travailler, comme l'avait réclamée Virginia Woolf en 1929, à quelques pas de l'appartement familial, où elle pouvait aller écrire chaque matin pendant quelques heures³²¹.

Donc on peut repérer une « absence de proches ou de parrainage dans le monde éditorial » qui est certainement une des causes de la réception manquée de *Tropismes* ; mais c'est aussi cela qui permet à Sarraute de prendre la posture d'un écrivain solitaire, incompris mais voué à son art, à l'écriture, qui persévère dans son travail sans se plier aux exigences des éditeurs.

2.3 L'effet Sartre

Ce fut donc Sartre qui, ayant pris un intérêt particulier pour Sarraute depuis la parution de *Tropismes*, qui avait préfacé *Portrait d'un inconnu*, et désigné ce texte du terme désormais célèbre d'« anti-roman », un roman « en train de réfléchir sur lui-même »³²². C'est du reste le premier livre que l'écrivain existentialiste a préfacé, et c'est lui qui avait aidé Sarraute à le publier, car au moment de la parution du livre en 1948-49, la gloire de Sartre dans le champ intellectuel est à son apogée. Comme l'a analysé Anna Boschetti dans son livre *Sartre et Les Temps modernes*, la force centripète de ce philosophe existentialiste est inégalable à cette époque : « Sartre est point de rencontre, filtre et interprète des humeurs naissant de son milieu, et, de plus, il a le pouvoir de légitimer ses préférences. [...] La polarisation exercée ainsi par Sartre est déterminante dans son pouvoir »³²³. C'est à travers Sartre, par rapport à Sartre et *Les Temps modernes*, que tout nouveau écrivain devait se situer, se positionner dans le champ, comme le dirait Sarraute elle-même plus tard à Simone Benmussa : « La NRF, interrompue pendant la guerre, n'avait pas encore reparu. Pendant des années il y a eu *Les Temps modernes*

³²¹ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 157.

³²² Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 35.

³²³ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes, op. cit.*, p. 231.

et c'est tout. Les autres n'existaient pas. C'était le seul phare, la seule publication où il fallait paraître »³²⁴. Le deuxième livre de Sarraute n'a pourtant pas eu le succès qu'on aurait pu attendre d'un texte appuyé par l'intellectuel le plus influent de l'époque. Pourquoi ?

On pourrait imputer cet insuccès justement au cadre interprétatif que donne Sartre dans la préface, qui associe le texte à la « parlerie » de Heidegger, le liant à la question de l'authenticité et de l'inauthenticité, ce qui n'était pas nécessairement pertinent. Bien qu'il avertisse ses lecteurs en écrivant que ses « remarques visent seulement à guider le lecteur dans ce livre difficile et excellent » et qu'elles « ne cherchent pas à en épuiser le contenu »³²⁵, on ne pourrait nier le pouvoir instauratif de son interprétation. De toute façon les lecteurs auraient vu des affinités entre Sarraute et la littérature existentialiste en vogue à l'époque, malgré l'absence de réflexions idéologiques chez Sarraute au profit d'expérimentations formelles, langagières, psychologiques. Comme le résume Boschetti à propos de Sarraute et Genet, il faudrait dire que cet « effet-Sartre » est souvent à double tranchant pour les nouveaux auteurs :

Il est vrai qu'ils [Sarraute et Genet] doivent probablement à Sartre l'accès à l'émergence littéraire. Mais l'interprétation qu'il donne d'eux, entièrement fondée sur ses propres catégories – bonne foi et mauvaise foi, authentique et inauthentique, liberté, choix, projet existentiel – finit par repousser dans l'ombre les aspects les plus neufs et expérimentaux de leur œuvre, ceux qui plus tard feront parler de « nouveau roman » et de « nouveau théâtre ».³²⁶

Ce n'est qu'après cette première période sous les auspices de Sartre avec des difficultés éditoriales, que Nathalie Sarraute devient une auteure Gallimard, avec son troisième roman *Martereau* en 1953, qu'elle soumet non pas à Sartre, ni à Paulhan qui l'avait déjà refusée plusieurs fois, mais à Marcel Arland qui était devenu un ami et qui l'accepte tout de suite dans la collection « Blanche ».

Ainsi, les raisons de la réception manquée de la première œuvre sarrautienne sont multifactorielles : l'indétermination générique et donc la « difficulté » du texte, l'absence des

³²⁴ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 58.

³²⁵ Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 39.

³²⁶ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, op. cit., p. 231.

proches et des amis dans le milieu littéraire, ainsi qu'un parrainage d'un auteur (Sartre) dont les intérêts littéraires ne recoupaient pas toujours les siens. Le fait d'être une femme n'aurait pas été un atout pour se faire publier non plus ; mais on pourrait dire en même temps que du fait du manque de retentissement lors de la publication de ses livres, Sarraute a pu échapper aussi à toute réputation néfaste susceptible d'entourer une écrivaine qui entre dans la vie publique ; elle n'a pas la notoriété de Beauvoir qui fait d'elle une femme scandaleuse.

2.4 L'intransigeance de l'œuvre

Une autre particularité de la genèse de l'écrivaine Nathalie Sarraute, c'est qu'elle ne comporte pas de *juvenilia*, contrairement au cas de Beauvoir et de nombreux autres écrivains. Il n'existe pas de textes abandonnés qu'elle n'a pas terminés ; *Tropismes*, sa première œuvre, est publié tel quel, sans passer par des modifications majeures.

Cela implique d'abord qu'elle était une auteure déjà plus ou moins accomplie, avec un style et une recherche établis, depuis son premier texte. Nous rejoignons ici Valérie Minogue selon laquelle la recherche commencée dans *Tropismes* est ce qui « anime tous les ouvrages qui ont suivi »³²⁷. Toute l'œuvre se caractérise par une cohérence plutôt qu'une contradiction. On pourrait dire en d'autres termes que Sarraute n'avait pas à façonner sa première œuvre selon les demandes des éditeurs, des lecteurs, du champ littéraire de son époque.

Il y a peu de « compromissions » sur son art d'écrire, pour emprunter la terminologie de Nathalie Heinich qui développe dans son ouvrage *Être écrivain* une typologie des différents « compromis » auxquels les écrivains sont souvent assujettis. Selon Heinich, il y aurait d'un côté « la forme “mercantile” (ou hétéronome) du compromis sur l'art et la qualité de la création, lorsque le créateur rabaisse la singularité du produit vers la généralité de la demande », c'est-à-dire lorsque l'écrivain se plie pour se conformer aux exigences du marché, et de l'autre côté « la forme “artiste” (ou autonome) du compromis sur le marché et la qualité

³²⁷ Valérie Minogue, « Notice » de *Tropismes* dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1717.

de la vie du créateur, lorsque celui-ci consent à réduire ses aspirations existentielles au profit de ses aspirations créatrices »³²⁸, c'est-à-dire lorsque l'écrivain renonce à une partie de son temps ou de son argent pour créer comme il le souhaite, sans compromis sur l'œuvre elle-même. Tout ce que nous avons vu jusqu'ici sur les débuts littéraires de Nathalie Sarraute la placerait parmi les artistes autonomes de ce deuxième groupe. De plus, on pourrait dire à l'inverse que Nathalie Sarraute, dans ses entretiens donnés plus tard dans sa carrière, utilise son expérience des difficultés initiales pour se donner l'image d'une écrivaine sans compromissions sur son art, et par là valoriser son autonomie en tant qu'artiste.

3. L'entrée subreptice en littérature de Dominique Aury

Le cas de Dominique Aury est singulier du simple fait qu'elle accomplit deux fois son entrée en littérature. Elle y entre pour la première fois à la fin des années 1930 en tant que journaliste et éditrice Dominique Aury, en écrivant des articles sur la culture, notamment sur les expositions d'art et la littérature, et en éditant des anthologies de poésie avec son amant d'alors, le critique et écrivain Thierry Maulnier. La deuxième entrée s'effectue sous le nom de Pauline Réage en 1954, en tant qu'auteure d'un roman érotique qui fait date dans l'histoire littéraire car il provoquera l'écriture d'autres œuvres érotiques au féminin. Les deux fois, l'entrée se produit de manière aussi subreptice que fortuite. Mais quel rapport peut-on déceler entre les deux entrées ? Dans cette section, nous considérerons d'abord la manière dont la vocation d'éditrice vient à Dominique Aury, quels sont les facteurs qui lui permettent de percer en tant qu'éditrice dans le champ littéraire, de s'y faire une place à une époque où les femmes y étaient plus souvent pigistes et occupaient rarement des positions dirigeantes. Ensuite, nous verrons comment on peut lire dans le double nom d'Aury/Réage le désir double

³²⁸ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, op. cit., p. 29.

et contradictoire de cette femme de lettres, qui consiste à vouloir atteindre le grand public et en même temps rester cachée dans une zone clandestine et secrète, à vouloir jouer ce double jeu.

3.1 Femmes de presse de l'entre-deux-guerres

Dominique Aury comme Violette Leduc travaillent en tant que journalistes avant d'entamer une véritable carrière littéraire, Aury en devenant éditrice chez Gallimard et Leduc, écrivaine. Ce type de détour par le journalisme n'était pas rare à l'époque. D'ailleurs les journalistes femmes étaient souvent des écrivaines, comme le constate l'historienne de la presse Marie-Ève Thérenty :

Femmes de presse/femmes de lettres [...] la quasi-coïncidence des deux catégories. [...] Certes, la dimension médiatique accentue la dépréciation de la réputation d'une femme de presse mais à partir du moment où les grandes journalistes sont Colette, Marcelle Tinayre, Lucie Delarue-Mardrus, c'est-à-dire les femmes qui font les meilleures ventes en librairie, il est difficile de faire une distinction que l'époque ne reconnaissait pas.³²⁹

La plupart de ces femmes de presse sont aujourd'hui oubliées, sauf quelques-unes comme Myriam Harry, Blanche Vogt, Huguette Garnier, ou encore Germaine de Beaumont qui parvient à partir des années 1940 à n'écrire que de la critique littéraire et des œuvres littéraires, gagnant ainsi sa légitimité dans le champ littéraire³³⁰. Ni Dominique Aury ni Violette Leduc ne poursuit longtemps la carrière de journaliste, mais on comprend bien que c'est une profession liée à la littérature et qui donne accès aux réseaux des écrivains, au milieu littéraire. Rappelons aussi l'histoire de Simone de Beauvoir qui, alors qu'elle était déjà une jeune agrégée croyant dans sa vocation littéraire, est allée voir Louise Weiss à l'*Europe nouvelle* dans le but d'éviter son « exil » en province en tant qu'enseignante.

³²⁹ Marie-Ève Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p.229.

³³⁰ *Ibid.*, p.227.

La présence de ces femmes dans le journalisme s'explique socialement et économiquement de manière suivante :

Si l'origine sociale des journalistes hommes est souvent à la même époque plus mêlée, les femmes viennent généralement de la moyenne ou de la haute bourgeoisie. Si les femmes de la première génération étaient recrutées principalement dans les milieux féministes, liés au prix Fémina, soit comme jurées, soit comme bénéficiaires, les carrières de celles qui entrent dans le journalisme dans l'entre-deux-guerres marquent une diversification des parcours. Certaines arrivent toujours au journalisme par leurs relations familiales, maritales ou amoureuses : Henriette Nizan (femme de Paul Nizan), Josette Clotis (amante de Malraux)... Mais beaucoup sont maintenant dotées d'un parcours scolaire ou universitaire poussée et elles ont notamment développé une compétence en langues que n'ont pas leurs homologues masculins.³³¹

On voit ici que Dominique Aury est une figure type dans cette catégorie des femmes de presse/femmes de lettres de l'entre-deux-guerres : issue de la bourgeoisie, elle arrive au journalisme, comme on le verra, par sa relation amoureuse avec Thierry Maulnier, mais elle est aussi dotée d'un parcours universitaire et une compétence dans la langue anglaise qui lui permet de percer dans le milieu littéraire. En revanche, ces conditions s'appliqueraient moins au cas de Violette Leduc que nous avons évoqué plus haut, car née bâtarde et issue d'un milieu plus populaire et/ou de la petite bourgeoisie, elle ne parvient pas à finir ses études secondaires. Elle arrive pourtant bel et bien dans le monde des journalistes par le biais de l'écrivain Maurice Sachs ; elle croise même Maryse Choisy, la grande femme-journaliste connue dans l'entre-deux-guerres pour ses reportages d'immersion, dans la salle d'attente du bureau du magazine *Pour elle* pour lequel Leduc a contribué avec plusieurs articles³³².

Pourtant, selon Thérenty, « la réputation des femmes journalistes reste globalement exécrationnelle », car « Selon des représentations qui courent depuis le XIX^e siècle, toute femme qui s'aventure dans l'espace public prend le risque d'être assimilée à une "fille". [...] Lorsqu'il s'agit de journalisme d'ailleurs, la tendance à la métaphore courtisane est d'autant plus facile que durant tout le XIX^e siècle, la profession dans son ensemble avait été assimilée

³³¹ *Ibid.*, p.232.

³³² *LB*, p. 327. Sur les reportages de Maryse Choisy, voir Marie-Ève Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres*, *op. cit.*, p. 280-288.

à la prostitution ». ³³³ Malgré la présence des revues féminines comme *Femina* ou *La Vie heureuse* qui diffusaient, pour contrer ces stéréotypes, l'image des femmes journalistes comme bonnes mères et bonnes épouses écrivant leurs articles à la maison, elles étaient souvent associées à l'image des femmes « publiques », c'est-à-dire des prostituées, ainsi qu'à celle des lesbiennes, considérées comme « des marginales, des femmes sans classe sociales ou déclassées » ³³⁴, et ce jusque dans l'entre-deux-guerres. Dans ces conditions-là, qu'est-ce qui pousse Dominique Aury à entreprendre ce métier ?

3.2 Des bienfaits du divorce

Il faut dire que c'est d'abord la nécessité économique qui pousse Dominique Aury au journalisme. En cette année 1929, alors que Simone de Beauvoir gagne enfin son indépendance et choisit, après sa rencontre décisive avec Sartre, de ne pas se marier en procédant à ce qu'ils appelaient leur « mariage morganatique », Dominique Aury, quant à elle, se marie le 9 mars 1929 à vingt et un ans avec Raymond d'Argila. Leur fils unique, Philippe, naît en janvier de l'année suivante, mais ce mariage sera suivi par un divorce en 1935. Bien que nous ne sachions pas les circonstances exactes de ce mariage – Aury elle-même n'en parlera jamais publiquement –, selon la biographe Angie David, il semble qu'Aury se soit rapidement rendu compte que sa vie conjugale était un échec, parce que « les crises de jalousie et de violence de Raymond ne correspondent pas à son goût de liberté et de l'indépendance. [...] Elle a cru entrer dans une certaine société bourgeoise et traditionnelle, mais [...] La vie de femme de foyer, d'épouse et de mère dévouée ne lui convient aucunement » ³³⁵. Aury confie alors son fils à sa mère, pour trouver des moyens pour gagner sa vie et se dégager de la vie conjugale, c'est-à-dire pour obtenir un divorce tout en gardant son enfant. C'est probablement à cette époque qu'elle travaille en tant qu'« instructor » des

³³³ Marie-Ève Thérénty, *Femmes de presse, femmes de lettres*, op. cit., p.242.

³³⁴ *Ibid.*, p.244.

³³⁵ Angie David, *Dominique Aury*, op. cit., p. 202.

étudiants américains à Paris, avant qu'elle ne trouve son chemin dans le journalisme. Ainsi, on pourrait dire d'abord que c'est la situation familiale et économique de la jeune femme qui motive sa carrière au début.

L'autre motivation, pour elle, est l'amour. Dominique Aury fréquentait à cette époque un groupe d'étudiants appelé la Jeune Droite, dans lequel militait aussi son mari Raymond d'Argila. Aury qui ne s'intéressait guère à la politique – nous y reviendrons dans le chapitre suivant – participait-elle pour des raisons politiques ou pour des raisons amoureuses ? Si nous ne savons pas les motivations précises de sa fréquentation de ce groupe d'étudiants, nous savons qu'outre son mari, figure dans ce groupe Thierry Maulnier (1909-1988), qui deviendra le plus grand amour de Dominique Aury des années 1930 et qui l'aidera à entrer en littérature. La Jeune Droite était un groupe de la droite nationaliste, monarchiste et antiparlementaire, composé d'étudiants de la génération de Dominique Aury tels que Robert Brasillach, Maurice Bardèche, Jean-Pierre Maxence, Jean de Fabrègues, ou encore Maurice Blanchot. Prenant comme modèles les écrivains tels que Charles Péguy, Léon Bloy, Georges Bernanos ou encore Céline, appuyé par des figures influentes de la droite catholique comme Charles Maurras et Jacques Maritain et par l'Action française, ce groupe de jeunes aspirait à une révolution spirituelle fondée sur la créativité humaine et luttait contre le capitalisme et l'individualisme bourgeois incarné notamment, à leurs yeux, par Gide, Proust et les surréalistes. Pour atteindre leur but, ils optaient pour les activités intellectuelles dans les revues et les séminaires plutôt que d'agir directement sur la politique – au moins avant les émeutes du 6 février 1934 –, et écrivaient des articles dans les publications telles que *Les Cahiers*, *Réaction*, *La Revue française* ou *La Revue du siècle*³³⁶. C'est dans ce milieu que Dominique Aury commence sa carrière de journaliste.

Maulnier, de son vrai nom Jacques Talagrand, grand admirateur de Charles Maurras et passionné de Racine, constitue le noyau de la Jeune Droite avec ses amis Brasillach et

³³⁶ *Ibid.*, p. 201.

Bardèche, écrit déjà à cette époque pour l'Action française et commence à être connu comme jeune écrivain et critique. Aury ne parlera jamais publiquement de sa relation amoureuse avec cet homme, se bornant dans les entretiens à des expressions comme « J'étais surtout liée à Thierry Maulnier »³³⁷. Cependant Angie David décrit cette relation en détail dans sa biographie, en s'appuyant notamment sur la correspondance passionnée des deux amants. Ils se rencontrent au printemps 1933³³⁸, et c'est en vue d'être ensemble avec lui qu'Aury entame une série de procédures pour divorcer, un processus qui sera long et qui demande que sa relation avec son amant reste cachée (rappelons que le divorce à l'amiable n'existe pas jusqu'en 1975). Elle s'amuse de cette relation secrète avec Maulnier et on remarque déjà ici son goût pour la clandestinité, signalé aussi dans le titre de son entretien *Vocation : clandestine*. On notera également l'importance de ce changement radical de condition de vie pour elle : après le jugement du divorce prononcé deux ans plus tard, le 3 juillet 1935 au profit de Dominique Aury³³⁹, même si elle habitait chez ses parents, avec un enfant à nourrir, elle était contrainte de travailler, en acceptant tout travail qui lui était proposé.

3.3 Sous le mentorat de Thierry Maulnier

Comme nous l'avons vu plus haut, pour Beauvoir, la présence d'un intellectuel masculin tel que Sartre fut un élément décisif à plusieurs égards. Il en va de même pour Dominique Aury, pour qui Thierry Maulnier joue un rôle important au début de sa carrière littéraire.

Les premiers travaux d'écriture de Dominique Aury sont des articles écrits pour satisfaire à la requête de Maulnier, dans *L'Insurgé politique et littéraire*, un hebdomadaire fondé par celui-ci et Jean-Pierre Maxence en janvier 1937. Cet hebdomadaire n'a duré que dix

³³⁷ VC, p. 27. On peut facilement en supposer les raisons : d'abord, afficher publiquement cette relation voudrait dire qu'elle n'a pas dit la vérité lors de sa procédure de divorce, qu'elle obtiendra « en prétextant la violence physique et morale de son mari » (Angie David, *op. cit.*, p. 203) ; de plus, elle aurait causé des ennuis à Maulnier qui s'était marié quelques années plus tard avec une autre femme, Marcelle Tassencourt.

³³⁸ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 212.

³³⁹ *Ibid.*, p. 225.

mois mais Aury y a participé plusieurs fois, en écrivant parfois sur la littérature mais le plus souvent sur l'art et les expositions, tirant parti de ses connaissances dans ce domaine acquises à l'École du Louvre. Elle y a contribué une vingtaine d'articles au total, écrivant par exemple sur une exposition de Rubens à l'Orangerie, sur Turner et Blake³⁴⁰, une nouvelle édition de l'œuvre de François Villon, un de ses poètes préférés³⁴¹, la nouvelle salle de la sculpture française du XVI^e siècle au Louvre³⁴², et même de l'art catalan³⁴³ ou chinois³⁴⁴. Selon Angie David, Maulnier continuait toujours à encourager son amante et louer son travail, comme dans cette lettre qu'il lui adresse en août 1937 :

J'ai reçu ce matin ton tout petit mot et ton papier, qui est très bien. Peut-être aurais-tu pu, dans un papier de ce genre, faire quelques citations : c'est ce qui prouve le plus. Mais tu n'avais pas beaucoup de place, et peut-être aussi n'aimes-tu pas beaucoup cela. La fin surtout est très bien. Voudras-tu, mon amour, faire encore un bel article, peut-être deux, si tu crois avoir la matière – il vaut mieux deux fois cent quatre-vingt lignes qu'une fois trois cents – sur l'exposition de l'art français ? Je le voudrais tant. Tu pourrais indiquer en note quelles photos on doit se procurer et publier, et insister dans le ou les articles sur l'importance, sur le sens de cette exposition.³⁴⁵

La multiplication des conditionnels « Peut-être aurais-tu pu », « peut-être aussi n'aimes-tu pas [...] cela », « Voudras-tu, mon amour » exprime ici la délicatesse de l'amant. Sans prendre un ton autoritaire et avec beaucoup d'amour, Maulnier donne des instructions précises, en expliquant pourquoi il faut insérer des citations, penser à la longueur de l'article, comment il faut insérer des photos, bref, comment écrire la critique d'une exposition dans la presse. C'est ainsi qu'Aury acquiert de l'expérience dans le journalisme et entre subrepticement dans le champ, par la petite porte, via ce groupe d'étudiants de droite et avec l'aide de Maulnier.

³⁴⁰ Dominique Aury, « Turner et Blake », *L'Insurgé*, n° 5, le 10 février 1937.

³⁴¹ Dominique Aury, « Villon sans romantisme », *L'Insurgé*, n° 8, le 3 mars 1937.

³⁴² Dominique Aury, « Les Nouvelles salles du Louvre. Une grande époque de la sculpture française : le seizième siècle », *L'Insurgé*, n° 5, le 17 mars 1937.

³⁴³ Dominique Aury, « Poignant témoignage de la sensibilité d'un peuple. L'art catalan », *L'Insurgé*, n° 14, le 14 avril 1937.

³⁴⁴ Dominique Aury, « À propos de l'exposition de l'art chinois. Un classicisme méconnu », *L'Insurgé*, n° 21, le 2 juin 1937 ; « La peinture chinoise à la Bibliothèque Nationale, un art de pure contemplation », *L'Insurgé*, n° 42, le 27 octobre 1937.

³⁴⁵ Lettre de Jacques Talagrand (Thierry Maulnier) à Anne Desclos, dimanche (août 1937), collection particulière, citée dans Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 240. Maulnier souligne.

Les amants publient aussi deux anthologies de poésie, *Introduction à la poésie française* en 1939 et *Poètes baroques et précieux du XVII^e siècle* en 1941, ce qui permet à Aury d'accumuler des expériences en tant qu'éditrice. Elle rencontre en même temps des obstacles pour se faire un nom en tant qu'éditrice, car en réalité, le premier de ces deux recueils ne porte que le nom de Thierry Maulnier alors que d'après leur correspondance, c'est Dominique Aury qui a réellement fait le travail d'éditrice en recherchant et choisissant les textes. Le livre comporte une longue introduction d'une centaine de pages par Maulnier, dont le nom figure sur la première page du livre comme le véritable « auteur » du recueil. Selon les tirages, le nom de Dominique Aury disparaît du livre, bien que la notice bibliographique des catalogues indique « Illustrations poétiques choisies avec la collaboration de Dominique Aury »³⁴⁶.

Plus tard, Aury raconte les raisons pour lesquelles son nom ne figure pas dans le livre, malgré sa collaboration à l'édition : « Les premiers exemplaires portaient mon nom, puis le service de fabrication chez Gallimard a jugé la mention inutile : à quoi bon ce (*sic*) Dominique Aury complètement inconnu. Alors on l'a supprimé. Quand j'ai protesté auprès de Thierry Maulnier : 'Ils pourraient peut-être remettre mon nom ? – Oh ! ça les embête, a-t-il répondu, il ne faut pas les embêter.' Alors on ne les a pas embêtés et ça a continué comme ça »³⁴⁷. Si l'on en croit ces propos d'Aury, ce n'est sans doute pas parce qu'elle était une femme que son nom a été effacé, puisque le personnel chez Gallimard qui parlait de « ce » Dominique Aury ignorait son sexe. Le prénom épïcène, un pseudonyme choisi délibérément par l'auteure pour ne pas dévoiler son sexe par son nom, prend son plein effet. Par contre, l'attitude de Maulnier, alors qu'il est compréhensible qu'un jeune écrivain comme Maulnier n'aurait pas voulu « embêter » une maison d'édition prestigieuse comme Gallimard, semble témoigner d'une négligence pour le travail de sa compagne : un exemple typique de la non-valorisation et d'empiètement sur l'auctorialité d'une femme de lettres.

³⁴⁶ Voir par exemple la notice de l'édition originale dans le catalogue de la BNF, Annexe 1.

³⁴⁷ VC, p. 29.

Cet incident ne l'empêche pas pour autant d'entreprendre une deuxième anthologie avec Maulnier. Elle rassemble des poèmes qui lui restaient du premier recueil pour composer un autre recueil, *Poètes précieux et baroques du XVII^e siècle*. C'est toujours Maulnier qui rédige l'introduction, mais cette deuxième anthologie, publiée cette fois chez les Éditions Jacques Petit dans une édition de luxe, porte bel et bien son nom, avec la mention « Introduction de Thierry Maulnier. Choix de poèmes et notes de Dominique Aury ». Ce n'est pourtant que dans la troisième anthologie, *Anthologie de la poésie religieuse française* (1943)³⁴⁸ que son nom apparaît comme le seul nom responsable du volume entier. Ainsi, le traitement même du nom de Dominique Aury dans ces anthologies prouve de la difficulté que pourrait avoir une femme à se faire reconnaître pour son travail d'éditrice. Il témoigne aussi de sa manière subreptice d'entrer en littérature ; son nom, son travail et sa personne glissent silencieusement dans le champ littéraire.

3.4 Le pseudonyme : d'Anne Desclos à Dominique

Aury

Qu'elle commence à ce moment-là à utiliser son premier pseudonyme, Dominique Aury, est aussi un signe important qui marque la naissance de cette journaliste-éditrice-chroniqueuse. Les exemples de Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute et de Violette Leduc, qui ont toutes choisi dès leurs premières publications d'utiliser leur nom civil comme nom d'auteure, montrent que cela était possible pour les écrivaines de cette génération, qu'elles soient mariées ou non³⁴⁹. Elles ne sont plus contraintes de changer leur nom de famille pour sauver les apparences, même quand elles viennent de bonnes familles bourgeoises, à la différence des écrivaines du siècle précédent comme Aurore Dupin *alias* George Sand ou

³⁴⁸ *Anthologie de la poésie religieuse française* [1943], présentation et choix de Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1997. Cette anthologie figure aujourd'hui dans la collection « Poésie Gallimard ».

³⁴⁹ Notons que Sarraute, en adoptant son nom civil au lieu de son nom de naissance, *francise* son nom, de sorte que son origine russe n'est plus visible. .

Marie d'Agoult *alias* Daniel Stern, qui ont dû changer non seulement de sexe par leur nom de plume mais aussi leur nom familial, dans le souci de leur famille noble³⁵⁰. En cela, la génération de ce début du vingtième siècle semble se distinguer de ses aînées ; et pourtant, Anne Desclos décide de prendre un pseudonyme. C'est encore la situation familiale qui le lui oblige, d'autant plus qu'elle est dans une situation précaire à cause de son divorce :

Quand j'ai commencé à travailler dans le journalisme, j'étais en train de divorcer, ma famille ne trouvait pas ça gai, et pour mon mari c'était carrément intolérable. Je ne voulais pas les avoir tous sur le dos à me reprocher : « Tu n'as pas à compromettre notre nom avec ce qu'il te plaît d'écrire. » Dieu sait que ce n'était pas méchant, ce qu'il me plaisait d'écrire, mais je me suis dit : « Eh bien, prenons un pseudonyme et ils n'auront plus rien à dire ». ³⁵¹

On voit bien l'effet de cette image des femmes journalistes comme des femmes « publiques », marginales, déclassées ou non-convenables, évoquée par Marie-Ève Thérénty et qui entre en jeu ici. Aury elle-même ne se serait sans doute pas souciée de sa réputation – ayant déjà renoncé à devenir la bonne épouse convenable –, mais sa famille ne le tolérant pas, elle est amenée à prendre un pseudonyme.

Elle explique ainsi l'origine de ce dernier : « Aury vient du nom de ma mère dont le nom de jeune fille était Auricoste. Dominique, c'était pour qu'on ne sache pas s'il s'agissait d'une fille ou d'un garçon »³⁵². L'éditrice affirme souvent avoir hérité la culture littéraire de son père, mais au lieu d'utiliser ce nom patronymique qui est aussi son nom civil après son divorce, c'est finalement la première partie du nom de jeune fille de sa mère qu'elle prendra comme nom de plume.

Le prénom Dominique, du fait qu'il est épïcène, permet de dissimuler sa féminité, d'éviter que ses travaux soient lus et jugés à l'aune d'une quelconque « féminité » ou selon les stéréotypes de la « littérature féminine » que nous avons évoqués au début de ce chapitre.

³⁵⁰ Voir à ce sujet David Martens, « Un mode de signature minoritaire. Pseudonymie et différences sexuelles (George Sand & Marie d'Agoult / Prosper Mérimée & Pierre Louÿs) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 11, n° 1, <https://doi.org/10.7202/1066944ar>. Il faut cependant noter que même chez les écrivaines du XIX^e siècle, pour les œuvres littéraires, l'utilisation d'un pseudonyme n'était pas généralisée et il serait « infondé [...] de lier la situation des femmes auteurs à la nécessité de travestissement et de la pseudonymie. » (Martine Reid, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 118.)

³⁵¹ VC, p. 103.

³⁵² Dominique Aury, « Propos », recueillis par Arnaud Guillon et Frédéric Badré, *Tel Quel*, n° 55, automne 1996, p. 21-33 ; ici p. 21.

Cependant, ce prénom ne nie pas sa féminité non plus, contrairement aux écrivaines comme Sand ou Stern qui ont choisi des prénoms qui ne peuvent être que masculins ; en choisissant ce prénom épïcène, elle peut se placer dans cette zone d'ambiguïté, dissimulant sa féminité sans pour autant la nier.

L'utilisation de ce prénom est révélatrice de sa posture auctoriale puisqu'il exprime le goût de la discrétion et de la clandestinité chez l'auteure. Elle raconte ainsi son avantage plus tard dans un de ses entretiens : « Je n'assistais pas aux réunions éditoriales de *L'Insurgé*. Un jour, quelqu'un a demandé : "Dominique Aury, apportera-t-il ou apportera-t-elle son article pour le numéro suivant ?" Pendant très longtemps, personne ne m'a repérée et c'était très bien »³⁵³. Ces propos témoignent premièrement de la discrétion de cette femme : sa discrétion était telle que même les rédacteurs ignoraient son sexe. Ils révèlent aussi que cette zone d'ambiguïté lui convenait. Tout en contribuant au journal, elle préférait ne pas se dévoiler, même devant les autres contributeurs. L'auteure revendique cette zone grise, du moins dans les entretiens donnés plus tard dans sa vie.

Cette façon de se servir de son nom de plume caractérise la posture de l'auteure : elle a une manière subreptice d'être là *incognito*, d'être dans l'ombre mais sans s'effacer complètement, comme dans ces propos de Paulhan rapportés par Aury elle-même : « Un jour, Paulhan m'a dit, légèrement agacé : "Enfin, c'est insupportable, vous trouvez moyen de faire remarquer que vous êtes effacée." [...] C'était spontané, je ne le faisais absolument pas exprès. »³⁵⁴ Faire remarquer son effacement : voilà la formule qui résume sa posture. Aury a un goût de la clandestinité, une pudeur et une discrétion qui n'est pourtant pas une timidité. Elle ne cherche pas à s'illustrer, à s'ériger en auteure, mais elle ne passe pas inaperçue. Sans jamais occuper le devant de la scène, elle se fait remarquer, elle se cache mais elle est là, comme si de rien n'était.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ VC, p. 103-104.

3.5 « Ma vie a recommencé à quarante ans »

La collaboration de Dominique Aury avec Thierry Maulnier s'interrompt au début de la guerre. Alors qu'il est mobilisé, il rencontre l'actrice Marcelle Tassencourt dont il tombe amoureux, et Aury est finalement abandonnée après la débâcle de juin 1940³⁵⁵. Elle quitte Paris avec sa famille qui se réfugie à la campagne, à Launoy, un village dans le département de L'Aisne dans la région actuelle des Hauts-de-France. Pourtant la fin de l'amour ne l'amène à délaisser ni le journalisme ni le travail éditorial littéraire ; au contraire, c'est en tirant parti de son expérience en tant que journaliste avec Maulnier qu'elle se fraie sa carrière, avec deux autres hommes qui deviendront ses prochains mentors, d'abord Georges Adam et puis Jean Paulhan, comme si la rupture avec Maulnier lui permettait d'agir enfin de son plein gré – ou serait-il l'effet de la transformation inévitable du champ littéraire due au commencement de la guerre et au départ des hommes ?

Quoi qu'il en soit, le parcours de Dominique Aury après cette rupture est celui d'une éditrice ascendante dans la carrière éditoriale. D'abord, elle envoie quelques articles qu'elle a rédigés à *Tout et tout*, un journal dirigé par le journaliste belge Georges Adam, ancien rédacteur du journal du Front populaire *Ce soir*, qui l'engage immédiatement comme journaliste. Cet épisode selon lequel Adam lui a appris le métier de journaliste fait partie des mythologies d'initiation de Dominique Aury racontées à plusieurs reprises : « C'est lui qui m'a vraiment appris le métier de journaliste, je faisais revoir mes copies des dizaines de fois. Je ne me suis pas découragée et nous sommes devenus très bons amis »³⁵⁶. C'est ce même Georges Adam qui participe à la rédaction des *Lettres françaises* clandestines, le journal littéraire de la Résistance avec Jacques Decour de la PCF, Jean Paulhan (qu'Aury ne connaît pas encore) et Claude Morgan. Après la dissolution de *Tout et tout* par les autorités, à la

³⁵⁵ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 267.

³⁵⁶ Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 21. Se référer aussi à l'émission radiophonique Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

demande d'Adam, Aury aide la distribution des *Lettres françaises*, participant ainsi à la Résistance à sa façon.

En même temps, elle apporte chez Gallimard une anthologie de poésie, avec des poèmes qui lui restaient de sa collaboration avec Maulnier. Ce recueil sera publié en 1943, cette fois avec le seul nom de Dominique Aury comme éditrice, avec une préface en son nom, sous le titre d'*Anthologie de la poésie religieuse française*. Il devient ainsi le premier travail qu'elle entame véritablement seule par elle-même, lui permettant de tenir sa revanche sur la suppression de son nom dans les anthologies précédentes. Mais si ce travail n'est pas sans importance dans carrière d'éditrice d'Aury, on pourrait dire que la rencontre avec Jean Paulhan qui en résulte fut plus décisive au vu de sa carrière ultérieure. C'est lors de cette publication qu'elle fait officiellement la connaissance de cette éminence grise du monde éditorial, qui deviendra son mentor et plus tard amant. Son rapport avec Paulhan est d'abord professionnel et amical ; il ne devient une relation amoureuse que plus tard, en 1947, mais c'est sous l'égide de celui-ci que Dominique Aury trouve petit à petit une place dans le monde éditorial. C'est lui qui la « teste » pour savoir si elle serait capable de travailler dans l'édition :

J'entraîs, Paulhan me donnait deux ou trois textes que j'allais lire debout dans le couloir : « Vous me direz ce que vous en pensez. » Je fais toujours ce qu'on me dit. Il voulait voir ma réaction. Il me testait, non sans malice, mais avec beaucoup de gentillesse. Alors je rapportais les textes en disant que je les trouvais ineptes, ou très bons selon les cas. Il me regardait : « Vous en êtes sûre ? » Alors, je répondais oui, et il disait : « Ah bon. » Et il m'en donnait un autre. Je trouvais cela très drôle³⁵⁷.

Aury devient par la suite, sur la recommandation de Paulhan, secrétaire de rédaction de la revue *L'Arche*, fondée à Alger par André Gide et Jean Amrouche avec l'éditeur Edmond Charlot ; elle sera finalement la première femme à être lectrice dans le comité de lecture de la maison Gallimard en 1950, et elle y restera la seule femme pendant plus de vingt ans. À côté de ce travail éditorial, à partir de la Libération, elle écrit des articles dans les *Lettres françaises* qu'elle avait aidées à distribuer pendant l'Occupation, faisant des interviews ou des

³⁵⁷ Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 22.

traductions en mobilisant ses connaissances littéraires et de la langue anglaise³⁵⁸. Elle contribue par des articles aux *Cahiers de la Pléiade*, une revue littéraire luxueuse fondée et dirigée par Paulhan en 1946 et qui dura jusqu'à la disparition de la *NRF* en 1953, une revue dont elle deviendra aussi secrétaire. Aury travaille également pour La Guilde du Livre à Lausanne, une maison d'édition et un club de livres suisse fondés par Albert Mermoud que connaissait Paulhan ; elle y édite et rédige des préfaces présentant plusieurs œuvres classiques de langues française et anglaise. Au moment de la disparition de la *NRF* en 1953 (qui devient alors la *Nouvelle Nouvelle Revue française*), elle y devient chroniqueuse des romans, sur la recommandation de Paulhan. Ici aussi, il y a une mythologie d'initiation relatée maintes fois plus tard par l'éditrice : « C'est Paulhan qui a pris la décision de m'attribuer la chronique des romans à la N.R.F. Il lisait mes textes, me faisait recommencer, parfois trois ou quatre fois »³⁵⁹. Bien qu'il soit erroné de vouloir *réduire* les travaux de Dominique Aury à sa relation avec Paulhan (car elle n'aurait pas pu continuer d'occuper ces postes sans son talent et ses compétences d'éditrice), l'appui de celui-ci fut indéniablement décisif dans la carrière d'éditrice et de critique littéraire de Dominique Aury, comme elle l'affirme elle-même : « Il y a eu une mutation brutale, comme instantanée. D'un coup, je me suis trouvée dans un milieu que je n'avais guère eu la possibilité de fréquenter, le milieu des écrivains et de l'édition »³⁶⁰.

La position de Dominique Aury dans le monde éditorial s'affirme dans les années 1950. Une partie de ses articles est réunie dans un recueil intitulé *Lecture pour tous* en 1958 qui obtient le Grand Prix de la Critique littéraire la même année. À partir des années 1950, elle fait apparition également dans diverses émissions radiophoniques ou télévisées, tantôt pour promouvoir le dernier numéro des *Cahiers de la Pléiade* ou de la *NRF* en tant que « l'envoyée » du service de presse de la maison d'édition, tantôt pour parler de ses œuvres préférées parmi les grands classiques (Laclos, Nerval, Diderot, Baudelaire ou encore Lewis Carroll, pour n'en donner que quelques exemples), tantôt pour promouvoir des auteurs

³⁵⁸ « [...] je lisais les journaux anglais pour y pêcher des nouvelles, et je faisais des interviews. » (*Ibid.*, p. 24.)

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁶⁰ *VC*, p. 52.

contemporains, dont elle a édité ou traduit elle-même les livres. Dans les années 1960, étant membre de nombreux prix littéraires comme le Prix des Critiques, le Fémina ou le Prix Formentor, un prix international pour des éditeurs, elle participe à des émissions pour discuter des prix et défendre son choix³⁶¹.

Ainsi, la carrière de Dominique Aury ressemble au chemin d'une éditrice et d'une critique littéraire en quête de la reconnaissance, commençant par la collaboration quasi-anonyme dans les anthologies et allant jusqu'au statut de membre de jury de plusieurs prix littéraires. Plus tard dans sa vie, en réponse à une question sur sa vocation en tant qu'éditrice, elle résume son parcours professionnel de la manière suivante :

Je pense que ce n'est guère avant trente-cinq ans qu'on arrive à se rendre compte de ce à quoi on tient vraiment. Ce qui vous est essentiel, on ne le sait pas avant, on ne se connaît pas avant. J'avais été très frappée [...] quand j'avais trente, trente-cinq ans, j'étais tombée sur un livre d'une Américaine dont j'ai oublié le nom, qui avait pour titre « La Vie commence à quarante ans ». Eh bien, il n'y a aucun doute qu'en ce qui me concerne, ma vie a recommencé à quarante ans, d'une façon, d'une orientation tout à fait différente. J'étais, il était prévu que je passe des examens, [...] que je gagne ma vie comme professeur d'anglais, puisque j'avais passé des examens pour ça. Je n'avais pas passé d'agrégation mais j'aurais pu passer. En me donnant du mal, je pense que j'y serais arrivée, pourquoi pas ? Mais ce n'était pas du tout pour ça que j'étais faite. Ce n'était pas cela qui vraiment m'intéressait. Or, j'avais cru que c'était cela. Quoique j'aie eu des tas de réticences, que je n'aurais que l'âge, que je ne faisais pas de choses. Alors il me semble que recommencer sa vie à quarante ans, je trouve ça assez merveilleux. C'est une chance extraordinaire.³⁶²

Ainsi, elle avoue qu'elle n'était pas sûre de sa vocation, qu'elle a eu des réticences, mais qu'elle a trouvé sa vocation d'éditrice après la Libération, vers ses quarante ans. Il n'y a pas que la « chance extraordinaire » qui rend possible ce « recommencement » à quarante ans ; comme nous l'avons vu jusqu'ici, plusieurs éléments déterminent cette vocation, à commencer par sa formation dans la langue et la littérature anglaises et les arts décoratifs, ainsi que son goût et sa passion pour la littérature qui se transforment en talent d'éditrice et de critique littéraire. Il y avait aussi comme motivation pour la jeune femme la nécessité économique de gagner sa vie après son divorce. C'était sur l'incitation et avec

³⁶¹ Voir le catalogue de l'INA.

³⁶² Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

l'encouragement de son jeune amant Thierry Maulnier qu'elle avait commencé dans le journalisme, et elle a eu plus tard l'appui de la figure puissante de Jean Paulhan. C'est donc à partir de tous ces éléments qu'Anne Desclos devient Dominique Aury et se taille une place dans l'édition.

3.6 Aury/Réage

Pourtant, c'est justement au moment où sa place dans l'édition commence à s'affirmer qu'elle fait sa deuxième entrée en littérature, cette fois en tant que Pauline Réage avec la publication d'*Histoire d'O*. Ce roman érotique raconte l'histoire d'une jeune femme parisienne, nommée O, qui est amenée un jour par son amant René dans un étrange château à Roissy, où elle consent à subir toutes sortes de sévices, avant de consentir, à la demande de René, à se soumettre complètement à un autre homme, un Anglais appelé Sir Stephen. À en croire Aury, elle l'avait écrit non pas en cherchant à être reconnue comme écrivaine, mais pour le seul plaisir de Paulhan au moment où l'amour de celui-ci pour elle semblait s'estomper, pour attirer son attention.

L'histoire de la publication de ce livre est bien connue : Paulhan, qui s'amusait beaucoup de cette entreprise, transmet le manuscrit à Jean-Jacques Pauvert, déjà connu à l'époque pour avoir publié les œuvres érotiques de Sade et Bataille et qui est immédiatement séduit par cette histoire mystérieuse. *Histoire d'O* paraît chez cet éditeur en 1954, non sous le manteau mais à tirage restreint, en tant qu'œuvre de Pauline Réage et avec une préface de Paulhan. Le livre passe inaperçu au moment de sa parution. Selon Pauvert, « ce fut un silence écrasant. Un silence sans précédent. Un silence, si j'ose dire, assourdissant. [...] La presse était muette de stupéfaction. [...] Commercialement, le livre, la première année, fut une catastrophe »³⁶³. Ainsi Pauline Réage entre encore une fois subrepticement en littérature. Ce

³⁶³ Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004, p. 210-211. Nous étudierons la réception de ce livre dans le cinquième chapitre de cette étude.

n'est qu'en 1955 que le livre sera couronné du prix des Deux Magots, et il faut attendre 1975, l'année de la sortie du film de Just Jaeckin, pour qu'il devienne un scandale public.

De plus il faudra attendre jusqu'en 1994 pour que le nom de Dominique Aury soit révélé comme étant la véritable auteure de ce roman. Pendant quarante ans, seule une poignée de personnes autour du couple savait l'identité de l'auteure. Entretemps, elle accepte de répondre à des questions de Régine Deforges dans une série d'entretiens avec celle-ci en 1975, mais sans jamais dévoiler son identité. En 1955, elle avait reçu aussi le prix des Deux Magots, sans pour autant dévoiler son visage. Les photos prises au moment de la conférence de presse montrent, entre deux membres du jury du prix, Raymond Queneau et Albert Simonin, une femme assise, le visage complètement voilé en blanc, les mains gantées, tenant une copie d'*Histoire d'O* entre ses mains³⁶⁴. Jean-Jacques Pauvert dans ses mémoires témoigne ainsi des circonstances dans lesquelles ces photos ont été prises : « [...] des photos grotesques. Il n'était pas question de montrer ni de nommer Dominique Aury. Le jury avait jugé bon [...] de faire poser avec le jury une jeune créature la tête couverte d'une serviette, censée figurer Pauline Réage. On était en pleins jeux de cirque pour gros public »³⁶⁵. Ces images, tout en affirmant l'existence réelle de l'auteure (dont on soupçonnait souvent l'existence en disant que le livre ne pourrait être écrit que par un homme), laissent aussi suspecter que la figure sur la photo ne soit pas réellement de l'auteure. Avec la concertation de ces membres du jury, l'auteure joue encore une fois à cache-cache avec les médias, par cette affirmation de sa présence en même temps que de son absence.

Nous reviendrons sur les détails d'*Histoire d'O* et ses nombreux paratextes plus tard dans le cinquième chapitre de cette étude, mais comment pourrions-nous à présent comparer les deux entrées, les deux postures auctoriales qui en résultent ?

Les étapes de franchissement des trois seuils d'entrée en littérature proposés par Nathalie Heinich – le déclenchement de l'activité littéraire, l'intransitivité de l'écriture, la

³⁶⁴ Voir Annexe 2.

³⁶⁵ Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, op. cit., p. 233.

publication – ne peuvent pas être clairement identifiées ni dans le cas de Dominique Aury ni dans celui de Pauline Réage. Dominique Aury étant une « lectrice », c'est-à-dire éditrice et critique littéraire plutôt qu'« écrivaine », on ne pourrait pas dire qu'il y a eu une intransitivité d'écriture chez Aury. Quant à Pauline Réage, malgré la durée de vie relativement longue de cette auctorialité, elle est un nom et une auteure conçus pour la publication d'un seul livre, *Histoire d'O* et ses paratextes (la suite du roman intitulé *Retour à Roissy* publié en 1968 ainsi que les entretiens faits au nom de Pauline Réage).

Les deux fois, l'entrée se fait furtivement, subrepticement. Pourtant, une comparaison des deux postures nous permet de voir que la différence des deux postures, celle de Dominique Aury et celle de Pauline Réage, réside surtout dans le public visé : l'éditrice Dominique Aury cherche toujours à atteindre le grand public, à rendre la littérature accessible à tous, alors que Pauline Réage ne se soucie que d'une petite minorité d'initiés.

En tant qu'éditrice et critique littéraire, Dominique Aury semble vouloir construire un rapport horizontal, d'égal à égal, avec les autres lecteurs ou lectrices. Elle leur parle en tant que lectrice parmi d'autres, sans prendre une position surplombante vis-à-vis du grand public. Cela se voit d'abord dans le titre de son recueil d'articles de critique littéraire, *Lecture pour tous*. Les articles dans ce recueil visent le plus souvent à présenter une œuvre de manière compréhensible en expliquant ses qualités. S'il s'agit d'un classique, elle explique, avec un sens de la pédagogie, la biographie de l'auteur et le contexte historique dans lequel l'œuvre se situe ; et que ce soit un classique ou une œuvre contemporaine, elle écrit à partir de sa propre subjectivité, en décrivant les sentiments et les émotions que l'œuvre suscite en elle. Ainsi, Aury pratique une « critique sentimentale »³⁶⁶, une « critique d'immersion »³⁶⁷, comme le note Jean Roubaut dans son « Introduction non critique » au deuxième recueil d'articles d'Aury publié en 1999 après la mort de celle-ci. C'est un « art de la conversation »³⁶⁸ qui

³⁶⁶ Jean Roubaut, « Introduction non critique » dans Dominique Aury, *Lecture pour tous II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 10.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

n'est pas destiné qu'aux érudits et aux critiques professionnels, et ce faisant, elle s'adresse au lecteur commun, au grand public.

Vers la fin de sa vie, elle se plaint du fait que cette manière de faire de la critique soit devenue quelque chose de démodé, qu'elle ait pris du retard sur son temps. Elle l'explique dans cet entretien de 1988 :

J'ai de quoi faire d'autres livres de critique, mais ce qui m'arrête c'est le sentiment que la façon dont j'ai fait de la critique c'est fini, c'est périmé, je ne suis plus au niveau. Il y a maintenant tout un appareil, ou appareil, quasi scientifique, psychanalytique, tout ce que vous voulez, qui m'est complètement étranger. [...] je n'ai pas les instruments dont on se sert maintenant pour faire ça, je me sens complètement démodée, périmée, c'est fini, n'en parlons plus.³⁶⁹

Elle évoque ici ce qu'on appelle aujourd'hui la Nouvelle Critique, apparue dans les années 1960, et déplore son incapacité personnelle d'être au niveau en tant que critique littéraire dans ce nouveau contexte. Si ce regret est tout à fait compréhensible, il n'en faudrait pas moins sous-estimer l'avantage de sa façon « démodée » de la pratique de critique littéraire, à savoir que sa manière de valoriser le plaisir de lecture et de le communiquer à travers sa lecture immersive permet d'atteindre un large public ; on voit ici l'effort de l'éditrice pour créer un rapport horizontal avec ses lecteurs et ses lectrices.

Cette volonté chez Dominique Aury de s'adresser aux lecteurs ordinaires se voit aussi dans son goût pour *The Common Reader (Le Commun des lecteurs)*, le recueil de critiques littéraires de Virginia Woolf, dont le premier volume est publié en anglais en 1925. Aury affirme sa prédilection pour ce livre à plusieurs reprises, à chaque fois que l'occasion se présente.

En 1957, dans une note de lecture dans la *NRF* sur l'étude de Monique Nathan sur Virginia Woolf, elle écrit : « Il faudrait maintenant traduire tous les essais de Virginia Woolf et l'on s'apercevra, en outre, que la romancière célèbre de l'entre-deux-guerres était la plus originale critique littéraire de son temps, la plus étonnante essayiste, et que le meilleur de son

³⁶⁹ VC, p. 95-96.

œuvre est là »³⁷⁰. L'année suivante dans un article sur le journal de Woolf, elle loue encore une fois le travail critique de cette écrivaine anglaise en notant ainsi sur ses essais critiques : « Personne n'a jamais écrit les pareils, étincelants de pénétration, de justesse, de vie, d'humanité, de poésie »³⁷¹. Enfin, dans le dialogue avec Marcel Arland dans l'émission radiophonique citée plus haut de 1967, elle affirme ainsi sur cette œuvre de Woolf :

[...] c'est la plus extraordinaire critique que je connaisse, et comme intelligence, comme profondeur, comme faculté d'appréhender l'auteur que l'on a devant soi, et de le faire, de le rendre accessible, compréhensible, de le faire passer, à travers sa propre sensibilité dans l'intelligence et la sensibilité des autres. [...] c'est une espèce de chef-d'œuvre. Et je pense que son chef-d'œuvre, il est là, il n'est pas dans ses romans.³⁷²

La question à savoir si la critique littéraire de Woolf est meilleure que son œuvre romanesque est discutable, mais ce qui est certain, c'est que Virginia Woolf dans sa critique littéraire s'adresse elle aussi à des « lecteurs communs » et non pas aux critiques ni aux érudits, comme elle l'écrit dans l'introduction de son recueil :

Le commun des lecteurs, [...] se distingue des critiques et des érudits. Il rassemble des gens moins cultivés, que la nature n'a pas dotés aussi généreusement. Ceux-ci lisent pour leur propre plaisir plutôt que pour transmettre des connaissances ou corriger l'opinion des autres. Et surtout, un certain instinct les pousse à créer pour eux-mêmes, à partir des éléments épars qu'ils peuvent grappiller çà et là, une sorte de tout – le portrait d'un homme, l'esquisse d'une époque, une théorie de l'art d'écrire.³⁷³

Ainsi, ce recueil de Virginia Woolf, qui d'ailleurs déplore l'exclusion des femmes de l'université et donc du monde des « érudits » dans *Une chambre à soi*, s'adresse aux lecteurs ordinaires – et aux lectrices aussi, malgré son utilisation du pronom masculin « He » pour les désigner –, aux autodidactes plutôt qu'aux experts qui font autorité dans le milieu littéraire.

³⁷⁰ Dominique Aury, « Monique Nathan : Virginia Woolf », *Nouvelle Revue française*, mars 1957, n° 51, p. 544-545 ; ici p. 545.

³⁷¹ Dominique Aury, « Le Journal de Virginia Woolf », *Nouvelle Revue française*, juillet 1958, n° 67, p. 112-116, repris dans Dominique Aury, *Lecture pour tous II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 124-130 ; ici p. 127.

³⁷² « Entretiens de Marcel Arland avec Dominique Aury », *Quinzaine de la lecture*, France Culture, le 5 décembre 1967, archives INA.

³⁷³ Virginia Woolf, *Le Commun des lecteurs*, trad. Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004, p. 11. « The common reader [...] differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others. Above all, he is guided by an instinct to create for himself, out of whatever odds and ends he can come by, some kind of whole – a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing. » (Virginia Woolf, *The Common Reader. First Series*, éd. Andrew McNeillie, Orlando (Floride), Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 1.)

Elle soutient ceux et celles qui lisent pour le plaisir de lecture et les invite à lire les classiques de la littérature anglaise sans pour autant être submergés par l'autorité que ces œuvres incarnent³⁷⁴.

On peut lire à travers cette prise de position de Woolf ainsi que la prédilection de Dominique Aury pour ce livre la posture d'Aury elle-même sur le sujet. Ce qu'elle souhaite, c'est, comme elle le dit à propos de Woolf dans la conversation avec Marcel Arland citée plus haut, de « rendre [l'auteur] accessible, compréhensible, de le faire passer, à travers sa propre sensibilité dans l'intelligence et la sensibilité des autres », donc de s'adresser à des gens ordinaires, de rendre accessible au grand public la littérature qu'elle aime.

Elle ne se situe donc pas du côté des experts ou des intellectuels, malgré son éducation et la position qu'elle occupe. Cette prise de position se voit aussi par exemple dans un article qu'elle a écrit dans la *NRF* sur *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir. Pour que cette fresque romanesque des intellectuels parisiens de la gauche de l'après-guerre ne soit pas écartée par les lecteurs et les lectrices qui ne se sont pas familiarisé avec ce milieu qu'Aury elle-même connaissait bien, elle le décrit avec beaucoup de persiflage, en comparant ces personnages à des ours en peluche :

[...] si l'on participait [à cette vie des intellectuels], on se passionnerait aussi. Mais, si l'on ne participe pas, c'est difficile. Quand ils se mettent à discuter, on les confond, tellement ils disent tous la même chose, dans les mêmes termes. Ils sont interchangeable, ou presque. Ce serait, plutôt que des personnes humaines d'aimables et solides ours en peluche à mécanisme marxiste qui se déclenchent quand on les assoit, et parle, parle, parle [*sic*], jusqu'à ce qu'on les recouche. Heureusement, Simone de Beauvoir les recouche de temps en temps, et, dans les rapports privés, ils deviennent humains [...]³⁷⁵

Ainsi, Aury tente de convaincre ses lecteurs et lectrices en disant qu'il ne faut pas être dégoûté des longues discussions sur la littérature, la philosophie et l'engagement dans ce roman puisqu'il y a d'autres choses à y voir, et développe des arguments sur les autres éléments du roman qui l'ont intéressée, comme les personnages féminins. Ce passage est

³⁷⁴ Voir par exemple Susan Stanford Friedman, « Virginia Woolf's Pedagogical Scenes of Reading. "The Voyage Out, The Common Reader", and Her "Common Readers" », *Modern Fiction Studies*, Spring 1992, vol. 38, n° 1, p. 101-125.

³⁷⁵ Dominique Aury, *Lecture pour tous II*, op. cit., p. 141-142.

révélateur non seulement du désintéret de l'éditrice pour la politique, mais aussi de sa façon d'être du côté du « lecteur commun », de se placer non pas parmi « les mandarins » mais parmi les gens ordinaires.

Ce positionnement de Dominique Aury semble être consistant dans les médias, à la radio et à la télévision. L'éditrice vise en tant que personnage public à rendre la littérature accessible au grand public. Il est possible que cette prise de position soit liée, comme chez Virginia Woolf, à sa féminité et au déficit d'autorité qui en résulte ; si ce qu'on appelait la « discrétion » de Dominique Aury n'a pas déplu à elle-même, il n'en reste pas moins probable qu'une posture surplombante et autoritaire comme celle des universitaires ou des critiques littéraires masculins n'aurait pas été bien vue de sa part.

D'une certaine manière, cette posture de Dominique Aury est aux antipodes de celle de Pauline Réage qui est née avec *Histoire d'O* comme la face cachée de l'éditrice. C'est comme si la légitimité qu'elle avait acquise en tant que Dominique Aury et la dimension publique de son travail ne lui convenait pas complètement, comme si elle avait besoin d'un secret, de cette partie clandestine d'elle-même.

Il faut ici se rappeler le fait qu'*Histoire d'O* était écrit pour une seule personne, son amant Jean Paulhan. L'auteure affirme dans son entretien avec Régine Deforges, sans dévoiler l'identité ni de son amant ni d'elle-même, que le roman était à l'origine écrit comme une lettre d'amour pour un seul homme aux fins de le séduire :

Je ne l'aurais jamais écrite s'il n'y avait pas eu ce besoin d'écrire une lettre. C'est une lettre. [...]

– *Finalemment, Histoire d'O, c'est écrit pour séduire un homme ? En fait tout est là.*

Oui. Pour le séduire.

– *Pourquoi le séduire, il était déjà votre amant ?*

Parce qu'on a toujours peur que cela ne dure pas ! Et qu'on cherche toujours un moyen pour continuer. C'est un peu Schéhérazade.³⁷⁶

Ainsi, la genèse de ce roman, décrite en plus de détail dans « Une fille amoureuse », la préface de *Retour à Roissy* publiée en 1969 sur laquelle nous reviendrons plus tard, affirme

³⁷⁶ VC, p. 79-80.

déjà que cette histoire n'était pas destinée à être lue par un très grand public mais par un seul homme. De par cette genèse, ce roman est loin d'être une « lecture pour tous ».

Mais alors pourquoi l'a-t-elle publié ? N'y aurait-il pas une contradiction dans le fait d'en autoriser la publication, et de l'écrire pour une seule personne ? Elle répond de la manière suivante à Régine Deforges qui lui pose la question :

– *Là, pour une fois, vous êtes sortie de votre clandestinité, même si vous y êtes demeurée.*

Oui, mais ce n'est pas moi qui y ai pensé. Ce n'est pas moi qui l'ai demandé, je n'avais pas une seconde imaginé que cela pût être publié.

– *Mais vous ne l'avez pas refusé, non plus.*

Bien sûr que non, pourquoi l'aurais-je refusé ? Parce que c'était dangereux ?

– *Vous dites que vous l'aviez fait parce que vous aviez un complice, le fait de le rendre public laisse supposer...*

D'innombrables complices ? Un désir de communication générale, de communication universelle ? [...] Ah non, non, je n'ai pas cherché cela ; ce n'était pas un moyen de séduction sur n'importe qui. C'était un moyen de séduction, ce voulait être un moyen de séduction, sur un homme déterminé, oui.³⁷⁷

La question de Deforges semble ici pertinente. Malgré la dénégarion du désir de communication de la part de l'auteure, on peut lire une grande ambiguïté dans cette réponse puisque cet homme pour qui elle avait écrit l'histoire n'était autre que Jean Paulhan. Lui qui était l'éminence grise du monde éditorial avait à sa portée tous les moyens pour publier des manuscrits si cela lui plaisait. L'auteure ne devait-elle pas savoir qu'« écrire pour séduire Paulhan » voulait presque dire « écrire en vue d'une publication » ? Et ne peut-on pas dire par conséquent qu'*Histoire d'O* est un roman qui vise comme lecteurs à la fois un seul homme, Paulhan, ainsi qu'un public plus large, au moins les « complices » de la littérature érotique, sinon le grand public ?

Nous pouvons ainsi noter l'opposition entre Dominique Aury, le personnage public, éditrice chez Gallimard, et Pauline Réage, la facette cachée de cette femme, l'auteure d'un roman érotique. La première vise à atteindre le grand public, alors que l'autre reste dans la clandestinité. Mais dans cette clandestinité-même, se dessine un désir de communication à un plus grand nombre, de faire accroître les complices, et donc toujours l'ambivalence de cette

³⁷⁷ VC, p. 84.

figure qui n'occupe jamais le devant de la scène littéraire mais y participe discrètement, en y étant *incognito*.

4. Leduc sous emprise de Sachs et Beauvoir

Comme Dominique Aury, Violette Leduc a aussi travaillé dans l'édition et dans le journalisme avant de devenir écrivaine. L'écriture commence pour elle par la rédaction de petits textes en tant qu'échotière de la maison Plon. Sur la recommandation de Maurice Sachs avec lequel elle devient amie, elle rédigera ensuite dans un journal féminin des articles variés : nouvelles, reportages, ou des articles sur la mode, la santé et la beauté. Elle franchit à ce moment-là le premier seuil d'entrée en littérature, celui de « déclenchement de l'activité littéraire ». Le deuxième seuil, celui d'intransitivation de l'acte d'écriture, se produit un peu plus tard pendant la guerre alors qu'elle vit avec Sachs en Normandie, quand elle commence à faire le trafic de provisions dans le marché noir et entame l'écriture de son récit d'enfance, encore une fois sur la recommandation de Sachs. Après la Libération, avec l'aide de quelques amis, ce manuscrit est remis entre les mains de Simone de Beauvoir qui est d'emblée séduite par le talent de Leduc et l'aide à publier cette œuvre sous le titre de *L'Asphyxie* en 1945 chez Gallimard dans la collection « Espoir » nouvellement lancée par Albert Camus. C'est par la parution de ce livre que Leduc franchit le dernier seuil, celui de la publication, et entre officiellement en littérature. Pourtant, il faut attendre jusqu'en 1964 pour qu'elle rencontre un véritable succès avec la publication de *La Bâtarde*. Comme dans le cas de Nathalie Sarraute, elle rencontrera pendant longtemps des difficultés pour être reconnue et pour avoir une place légitime dans le champ littéraire.

Le processus d'initiation de Violette Leduc en tant qu'écrivaine est raconté dans ses entretiens ainsi que dans son autobiographie. C'est notamment dans *La Bâtarde* et *La Folie en*

tête qu'elle décrit en détail la découverte de sa vocation littéraire. Selon cette œuvre autobiographique, la vocation ne lui vient véritablement que quand elle devient une femme seule, après quelques échecs amoureux et l'expérience d'avortement avec laquelle elle frôle la mort. Pour elle, l'écriture apparaît comme une entreprise périlleuse, tant techniquement que psychologiquement, mais elle y parvient grâce à la présence des instigateurs qui croient en son talent. Dans cette section, pour étudier l'entrée en littérature de Violette Leduc, nous considérerons d'abord les deux éléments essentiels dans la découverte de la vocation littéraire de l'auteure, à savoir la question de la difficulté qu'elle éprouve pour écrire et celle de sa solitude, liée chez elle au fait d'être une femme. Ensuite nous étudierons la manière dont les instigateurs ou les instigatrices autour d'elle ont rendu possible son entrée en littérature, la réception de sa première œuvre, ainsi que l'établissement de la posture auctoriale de Leduc qu'induit cette réception.

4.1 La difficulté d'écrire

Comme nous l'avons vu, pour Simone de Beauvoir, sa vocation littéraire fut un projet laborieux qui lui posa certes des obstacles techniques, mais l'écriture en soi ne semble pas avoir été aussi pénible pour elle. Les huit cent pages de ses *Cahiers de jeunesse* montrent déjà une certaine facilité d'écriture, de l'abondance voire de la verbosité, et même si elle doit procéder par tâtonnements au début dans ses premières tentatives fictionnelles, les mémoires de Beauvoir témoignent de sa croyance dans sa foi en sa vocation littéraire, sa détermination farouche de faire œuvre quoi qu'il lui arrive, car il n'est pas question pour elle de ne pas devenir écrivaine. Contrairement à cette persévérance beauvoirienne, chez Violette Leduc, l'écriture se présente d'abord comme une impossibilité, avec des obstacles difficiles à surmonter, et la vocation ne lui vient que tardivement.

Ce sentiment d'impossibilité d'écrire est mis en scène à plusieurs reprises dans *La Bâtarde*, d'abord dans les bureaux des éditions Plon où elle travaille. Alors qu'elle s'exalte à

chaque fois qu'elle voit des écrivains – Jean Cocteau, Gabriel Marcel, Paul Bourget – entrer dans le bureau, elle s'aperçoit qu'une de ses collègues, Mlle Perret, elle aussi, écrit :

Mlle Perret écrivait ses textes avec la plume d'oie qu'elle trempait dans l'encre verte. Je jetais un oeil sur son papier, je lisais une phrase, un mot. Je l'enviais : elle écrivait. Je ne la jalousais pas puisque j'aurais été incapable d'écrire. Elle arrivait et partait quand elle voulait. De cela j'étais jalouse.³⁷⁸

La description des détails tels que « la plume d'oie » et « l'encre verte » montre l'intérêt de Violette pour l'activité littéraire de cette femme qui écrit pour faire une œuvre et pour qui l'écriture est déjà devenue une activité « intransitive ». La narratrice est consciente du privilège qu'on accorde à celle ou celui qui écrit (de manière intransitive), car Mlle Perret, parce qu'elle écrivait, « arrivait et partait quand elle voulait », alors que ses propres heures de travail étaient contrôlées de manière draconienne. Pourtant la narratrice ne se sent pas capable d'imiter sa collègue.

L'écriture devient un véritable défi quand on lui demande, quelques pages plus loin dans *La Bâtarde*, de rédiger des échos pour promouvoir un des auteurs de la maison, Henry Bordeaux, dont les ventes stagnaient. Bien qu'on ne lui réclame que des petits échos, ce travail de rédaction se présente à Violette dans un premier temps comme une tâche extrêmement ardue voire irréalisable : « Rédiger des échos ! C'est impossible, monsieur. J'écris des lettres mais des échos, un écho... »³⁷⁹. Elle ne prend pas les choses à la légère et considère ces échos comme un vrai premier travail, bien que les romans traditionalistes de cet écrivain ne soient pas au goût de la narratrice. L'écho qu'elle finit par rédiger est refusé la première fois car « C'est trop long, c'est trop lourd »³⁸⁰, mais elle le retravaille plusieurs fois en étudiant le style des grands écrivains avec le sérieux d'une apprentie. L'apprentissage de la technique d'écriture se met en place une fois surmontée la peur d'écrire : « Je recommençai le lendemain, le surlendemain, la semaine suivante avec la hantise des phrases lourdes, des phrases longues. J'ambitionnais la brièveté d'une volaille picorant un seul grain. Le soir, par

³⁷⁸ *LB*, p. 161.

³⁷⁹ *LB*, p. 166.

³⁸⁰ *LB*, p. 167.

contradiction, j’ouvrais Bossuet, j’admirais les périodes, je feuilletais une phrase de Proust, mes yeux étaient pleins de larmes »³⁸¹.

Elle se félicite quand le travail est enfin terminé et qu’elle voit son écho inséré dans les journaux célèbres :

Je jubilais pour ma création sur la création d’Henry Bordeaux. [...] Le pli était pris. Les journaux inséraient mes échos. Quelle reconnaissance, quelle illusion de complicité et de correspondance avec [le critique littéraire] Robert Kemp parce qu’il « passait » dans son courrier littéraire tout ce que je lui envoyais. Un écho avec son titre dans *Les Nouvelles littéraires*... le sommet de la réussite. / Le soir j’ai été plus modeste grâce aux bonnes feuilles du premier roman de Rosamond Lehmann. Deux adolescentes s’aimaient, une femme osait l’écrire.³⁸²

On remarque l’enflure dans ces propos, l’insolence de la narratrice qui considère son travail, bien que ce ne soit qu’un mince écho, comme une « création » et « le sommet de la réussite ». On pourrait dire cependant qu’en racontant ainsi son travail comme écotière, Leduc nous laisse percevoir la fierté qu’elle éprouvait et la vocation littéraire en train de naître. Par l’exagération et la dramatisation de cette première expérience d’écriture, l’auteure la valorise et évite d’abaisser son travail. Par ailleurs, il faut aussi noter l’intérêt de Leduc pour le roman de Rosamond Lehmann, *Poussière*, publié pour la première fois en France en 1929 chez Plon. En mentionnant son intérêt pour ce roman (qui était aussi l’un des livres préférés de Beauvoir), dont une partie dépeint l’amour entre adolescentes, on pourrait dire que Leduc situe sa propre œuvre – son histoire d’amour au collège avec Isabelle, censurée en 1955 et réécrit dans *La Bâtarde* – dans une lignée de représentations littéraires de l’amour saphique.

L’écriture se présente de nouveau comme une impossibilité dans *La Bâtarde* lorsque Maurice Sachs, dont elle fait connaissance alors qu’elle travaille en tant que standardiste et fille de courses de l’impresario Denise Batcheff, lui demande, après avoir découvert la passion de Violette pour la littérature, si elle ne voulait pas écrire aussi :

- Vous n’aimeriez pas écrire ? Vous n’aimeriez pas voir votre nom imprimé au début, à la fin d’un texte ? J’aurais cru, me dit-il avec lenteur.
Je me sentis fondre de bonheur et de tristesse. Je le souhaitais sans oser me l’avouer. Oui c’était mon souhait qui n’avait jamais vu le jour. Je lisais mon nom

³⁸¹ *LB*, p. 169.

³⁸² *LB*, p. 170.

à l'étalage des libraires, c'était une joie et une maladie secrète, c'était l'impossible. Écrire... Maurice Sachs en parlait le plus simplement du monde. Écrire... Je me sentis molle, toute chloroformée d'incapacité. Toute disponible pour ne rien faire. Écrire... Oh oui, oh non. Il me demandait de bâtir une maison alors que je n'étais pas maçon. C'était pire qu'un vertige si j'y pensais une seconde avec sérieux. Oh Maurice, il ne faut pas me tenter ainsi. De quoi parlerai-je ?³⁸³

Encore une fois, elle évoque l'écriture comme une impossibilité, mais en même temps, on voit la vocation qui est en train de se former, car elle admet qu'écrire serait son « souhait qui n'avait jamais vu le jour ». Elle se dit « Oh oui, oh non », consciente à la fois de son désir d'écrire et de son hésitation puisqu'elle craint son incapacité à devenir véritablement une écrivaine, la difficulté qu'elle rencontrerait à trouver sa voix, son écriture. Ici Sachs jouera pleinement le rôle d'instigateur puisqu'après cette conversation, il recommande Violette Leduc à son ami « Bob », directeur d'un magazine féminin, qui demande à Leduc d'écrire une nouvelle.

La suite du texte de *La Bâtarde* se présente comme une querelle entre deux voix dans la tête de la narratrice, ou plus précisément entre la narratrice et « les paillettes d'un escalier de métro »³⁸⁴. Dans la conversation se mêlent d'un côté la voix des « paillettes » qui lui déconseillent d'écrire, lui rappelant son échec dans l'apprentissage du piano dans son adolescence, et de l'autre côté, la voix de la narratrice qui résiste et justifie son investissement dans ce nouveau métier susceptible d'être rémunérateur :

Pitié, il faut que j'écrive un récit. [...] Les coquelicots incendiaient les blés... Pourquoi dis-tu « incendiaient » ? Je commence à écrire, j'essaie d'écrire, j'apprends à écrire. [...] N'écris pas ma petite, raccommode le linge de ton mari. [...] Je dois gagner ma vie avec un récit. [...] Ta voix les étouffera. [...] Pour te mettre en garde. Nous répétons : pour te mettre en garde. Je dois gagner ma vie. J'écrirai, j'ouvrirai mes bras, j'embrasserai les arbres fruitiers, je les donnerai à ma feuille de papier. Tu divagues, pauvre enfant. Pourquoi me découragez-vous ainsi ? Nous sommes franches. Je dois m'en aller. C'est cela, va tremper ta plume dans l'encrier. Défaitistes, vous brisez mon effort. Qu'est-ce que tu pourrais ajouter l'aurore poudrée ? Souviens-toi de ton piano. Vous saviez ? Souviens-toi de ton piano. J'ai échoué, je le reconnais. [...] Il m'a dit vous pouvez écrire un récit. Je lui obéis. Esclave. J'ai confiance en lui. [...] Tu n'as rien à dire, tu n'as rien à écrire. Il y a des élus, tu n'es pas du nombre.³⁸⁵

³⁸³ *LB*, p. 326.

³⁸⁴ *LB*, p. 329.

³⁸⁵ *LB*, p. 331.

Nous trouvons dans cet affrontement des deux voix une spécificité féminine, car la narratrice est confrontée à un choix entre « raccommode[r] le linge de son mari » et écrire, c'est-à-dire entre la vie conjugale et l'activité littéraire qui s'y opposerait, un choix souvent imposé depuis des siècles aux femmes qui écrivent, l'écriture n'étant pas considérée comme une activité compatible avec le mariage et les normes de la femme bonne mère, bonne épouse. Ce débat mental ne l'empêchera pas d'accepter le défi et de répondre aux exigences du magazine. Mais comme on le voit ici, la poursuite de sa vocation littéraire est constamment mise en scène dans l'autobiographie de Leduc comme un combat de l'auteure avec cette voix qui la décourage, contre son manque de confiance en soi.

Ainsi, l'écriture apparaît pour Violette Leduc comme une difficulté voire une impossibilité, non seulement par sa dimension technique, mais aussi psychologique. Pour écrire, il lui faut surmonter ce manque de confiance et lutter contre sa propre voix déprimante. C'est à cause de ce sentiment d'incapacité que seul un ordre de Sachs ou de ses supérieurs chez Plon (dans le cas des échos) permet à Violette Leduc d'oser écrire. Il existe cependant un autre facteur important pour qu'elle se lance dans sa vocation littéraire : la solitude. Il nous faudrait maintenant voir comment elle parvient finalement à la détermination de vivre comme femme seule qui gagne sa propre vie.

4.2 De l'amour à l'écriture : la nécessaire solitude

Tout travail d'écriture nécessite en principe l'isolement, ne serait-ce que pour le temps d'écriture. Il n'est pourtant pas toujours aisé de le trouver, surtout pour les femmes. Évoquons d'abord le problème matériel : comment une femme peut-elle trouver le temps et un lieu pour être seule ? C'est justement ce qu'interrogeait Virginia Woolf quand elle revendiquait une chambre à soi ainsi que 500 livres de rente pour les femmes écrivains, un problème que nous avons évoqué avec le cas de Nathalie Sarraute. S'ajoute la dimension psychologique du problème : être seule demande parfois du courage quand on n'y est pas habitué, et utiliser ce

temps pour la création artistique – un domaine duquel les femmes se trouvent souvent exclues – exigerait encore plus de hardiesse. Il faudrait tenir compte aussi du fait qu'une « femme seule » est souvent associée à l'image de la femme célibataire (qu'elle le soit ou pas), et donc considérée comme dangereuse, immorale, et/ou misérable, en dehors des normes de la féminité.

La solitude des écrivaines est donc souvent difficilement acquise, tant pour des raisons matérielles que psychologiques. Nous avons déjà évoqué le cas de Beauvoir qui, lorsqu'elle est nommée à son premier poste de professeure à Marseille et qu'elle va se séparer de Sartre pour la première fois depuis leur rencontre, médite sur la nécessité de « réapprendre la solitude » pour réaliser sa vocation littéraire. Chez Beauvoir, l'amour et le dévouement sont considérés comme un penchant féminin, et le fait de passer trop de son temps avec l'être aimé irait à l'encontre de sa vocation intellectuelle et littéraire.

Le même genre de conflit psychologique s'observe chez Violette Leduc, dans le processus d'initiation au métier d'écrivaine décrit notamment dans *La Bâtarde*. L'itinéraire de Leduc se définit comme un passage d'expériences amoureuses vers la solitude et l'écriture, car cette autobiographie se lit comme une histoire dans laquelle l'héroïne retrouve la solitude et se sauve par l'écriture après trois rapports amoureux qui tournent tous à l'échec : l'amour éphémère avec Isabelle dans le pensionnat, les années de concubinage avec Hermine, et la brève vie conjugale de quelques mois avec Gabriel, après quoi elle frôle la mort à cause d'un avortement clandestin, pour arriver enfin à sa vocation d'écrivaine.

Après l'histoire d'Isabelle, le livre relate dans un premier temps l'histoire d'un ménage à trois, avec Violette la protagoniste, son amante Hermine avec laquelle elle vit, et Gabriel qui s'approche de Violette en dérangeant le rapport des amantes. La même histoire avait déjà été racontée dans le roman autobiographique *Ravages* en 1955, avec les mêmes personnages formant le même ménage à trois, nommés différemment néanmoins sous les prénoms de Thérèse, Cécile et Marc. Mais dans l'autobiographie, après la séparation de

Violette d'avec Hermine et son mariage avec Gabriel émerge un autre ménage à trois, celui de Violette, Gabriel et l'écrivain Maurice Sachs que Violette rencontre juste avant son mariage, de sorte que Violette se trouve confrontée à une alternative entre Gabriel et Maurice ; et ce choix se présente comme un choix entre sa vie conjugale et l'écriture, entre une vie de femme mariée et une vie de femme seule gagnant sa propre vie par l'écriture.

Il faudrait souligner ici deux différences majeures entre Gabriel et Maurice. Premièrement, Violette sait que Maurice est homosexuel et qu'il ne pourra donc jamais devenir son amant ; malgré l'attrance qu'il exerce sur elle, il demeurerait pour elle un objet d'amour impossible. Deuxièmement, à la différence de Gabriel, Maurice est écrivain et donc capable de guider Violette dans le monde littéraire, de lui proposer du travail dans le journalisme. De fait, *La Bâtarde* décrit une Violette constamment fascinée non seulement par la vie élégante de Maurice Sachs, mais surtout par sa culture, son goût littéraire, les relations qu'il entretient avec les écrivains et les autres acteurs du monde littéraire. Ainsi, choisir Gabriel reviendrait à choisir la vie conjugale, tandis que choisir Maurice reviendrait à choisir le travail, l'écriture, la littérature.

La courte vie conjugale de la protagoniste avec Gabriel coïncide temporellement avec ce moment charnière de sa vie qu'est la période de son initiation à l'écriture par Sachs. Dans *La Bâtarde*, l'évolution de sa vie maritale est racontée en parallèle avec ses premiers pas de journaliste et d'écrivain. Comme nous le savons, Leduc choisit finalement de vivre seule, de gagner sa vie et d'être indépendante ; elle divorce, devient écrivaine et ne vivra jamais avec quiconque dans sa vie ultérieure. Mais comment cet itinéraire est-il mise en scène dans son autobiographie ?

La protagoniste se heurte à ce conflit entre son statut de femme mariée et ses aspirations littéraires dans une scène où elle va voir pour la première fois Bob, le rédacteur d'un magazine féminin auquel Sachs l'avait présentée. Elle se présente à lui comme « Mademoiselle Leduc » et cache son alliance.

Irrésistible célibat, j'avais dissimulé mon alliance dans mon sac à main avant d'entrer dans la salle du journal. Je croyais qu'avec mon anneau je n'intéresserais pas. Une femme qui se suffit, c'est une femme seule, m'étais-je dit dans la salle d'attente. Montrer mon alliance, c'était révéler que, mariée à Gabriel, je n'obtenais pas de lui le nécessaire. Je cachais mes déceptions en cachant mon alliance ; j'étais friande d'une vie double avec une nouvelle occupation, enfin j'avais honte de notre misère, de Gabriel pauvrement vêtu, malingre, muet, buté, content de son sort.³⁸⁶

À ce stade, elle souhaite mener « une vie double » en restant mariée et travaillant en même temps comme journaliste (même si sa vie conjugale va rapidement s'effondrer). Elle est toutefois consciente du fait que la société dans laquelle elle vit exige qu'elle choisisse entre les deux, que l'image d'une femme journaliste va à l'encontre de celle d'une femme mariée, que ses chances d'être embauchée seraient plus élevées si elle disait qu'elle était célibataire. C'est la conscience de cette norme, mélangée avec le sentiment de honte du fait de la pauvreté de son mari, qui la fait cacher son alliance.

Le problème du nom resurgit une fois qu'elle est embauchée, lorsqu'en tant que journaliste elle assiste à une présentation de la nouvelle collection de Lucien Lelong, le couturier, pour un reportage. Après le spectacle, atterrée de ne pas être du tout capable de prendre des notes pour l'article qu'elle devrait écrire, elle entame dans sa tête une conversation imaginaire avec son mari Gabriel, qui l'accuse d'avoir accepté le travail en premier lieu, ainsi que de ne pas utiliser son nom de famille à lui pour le travail : « Notre nom, mon nom ? / Je le cache. C'est plus commode. Pour mon métier, c'est plus commode. / Tricheuse. Assise sur cette chaise dorée, tu appelles ça un métier ! »³⁸⁷. Cette conversation imaginaire démontre à quel point le conflit entre son statut de femme mariée et son métier de journaliste s'est intériorisé dans l'esprit de Violette. C'est l'existence de Gabriel en tant que mari qui inhibe à la fois la construction de son identité de journaliste et l'affirmation de l'usage de son propre nom de famille. Elle essaie de s'opposer à la voix de son mari dans sa tête, mais n'ayant aucune confiance en ses capacités de journaliste, elle se tourne vers l'autocritique.

³⁸⁶ *LB*, p. 328-329.

³⁸⁷ *LB*, p. 351.

Après ces conflits psychologiques, on retrouve une Violette fière de son métier au moment de son avortement clandestin. L'auteure n'entre pas dans les détails de l'opération dans *La Bâtarde*, disant qu'elle en a déjà écrit dans *Ravages* (ce qu'elle a effectivement fait), mais elle raconte comment elle avait continué à écrire avec fierté chez sa mère alors même que l'inflammation avait commencé après les manœuvres d'avortement qui avaient de fait échoué, sans qu'elle se rende compte de son état :

Ma mère ne réalisait pas la gravité de mon état, après les dernières manœuvres abortives de la veille. [...] J'étais au chaud dans le lit de ma mère, j'écrivais un récit pour le magazine. Écrire, c'était lutter, c'était gagner ma vie comme les croyants gagnent leur paradis. Je soufflais sur mes doigts, je triturais ma hanche, l'infection commençait, je continuais d'écrire et, souvent, je regardais par la porte vitrée la commode dans leur salle à manger, le tiroir dans lequel j'avais déposé dix mille francs, une fortune acquise en une seule fois grâce à un récit publicitaire rédigé pour les frères Lissac : [...] Inoubliable après-midi avec mon papier à noircir, avec ma volonté de femme seule qui se suffit et ne veut pas tomber.³⁸⁸

La femme que nous trouvons ici, ce n'est pas celle qui avait perdu confiance en elle-même lors du défilé de Lelong, mais une femme dotée d'une volonté d'autonomie, de gagner sa vie en écrivant. Le passage montre la fierté qu'elle ressent pour son travail, sa détermination à gagner sa vie. Il semblerait que l'identité de Violette en tant que « femme seule » soit enfin sur le point d'être établie. Mais pour que cette identité devienne celle d'une femme seule écrivant sa propre œuvre littéraire et que Leduc fasse véritablement son entrée en littérature, elle aura besoin d'autres stimuli, d'autres aides. C'est ici que se pose à nouveau la question des stimulateurs, des instigateurs.

4.3 De Sachs à Beauvoir

Le mythe de l'initiation de Violette Leduc à l'écriture par Maurice Sachs est bien connu. Alors que les deux vivent ensemble dans un village en Normandie pendant la guerre, Sachs lui ordonne d'écrire ses malheurs d'enfance au lieu de les ressasser sans cesse devant lui :

³⁸⁸ *LB*, p. 376.

- Vos malheurs d'enfance commencent de m'emmerder. Cet après-midi vous prendrez votre cabas, un porte-plume, un cahier, vous vous assoirez sous un pommier, vous écrirez ce que vous me racontez.

- Oui Maurice, dis-je, vexée.

Il lira ce que j'aurai écrit, il me dira c'est nul, me suis-je dis à 3 heures de l'après-midi. Je rangeai le porte-plume, le papier, le buvard dans le cabas. [...] Assise sous un pommier chargé de pommes vertes et roses, je trempai ma plume dans l'encrier et, en ne pensant à rien, j'écrivis la première phrase de *L'Asphyxie* : « Ma mère ne m'a jamais donné la main. » Légère de la légèreté de Maurice, ma plume ne pesait pas. Je continuai avec l'insouciance et la facilité d'une barque poussée par le vent. Innocence d'un commencement. « Racontez votre enfance au papier. » Je racontais. [...] le plaisir de prévoir que ma grand-mère allait renaître que je la mettrais au monde, le plaisir de prévoir que je serais le créateur de celle que j'adorais, de celle qui m'adorait. Écrire [...] J'écrivais pour obéir à Maurice.³⁸⁹

Contrairement à ses attentes, Sachs, après avoir lu le manuscrit, l'encourage à continuer. C'est ainsi que Leduc se lance dans l'écriture de ce qui deviendra *L'Asphyxie*, sous prétexte d'obéir à Sachs ; elle écrit pour satisfaire la demande de Sachs, mais de fait cet événement marque le commencement de l'élaboration de sa propre œuvre. Au lieu de rédiger des échos ou des articles de magazines sur commande de ses employeurs, elle commence enfin à écrire pour elle-même et c'est avec cette injonction de Sachs que l'écriture devient pour Leduc un acte intransitif, du moins selon le mythe d'initiation que l'auteure a créé pour elle-même dans cette autobiographie et dans ses entretiens³⁹⁰.

Elle insiste dans ce passage sur l'effet thérapeutique de l'écriture, en évoquant le plaisir qu'elle a éprouvé à ressusciter sa grande-mère Fideline, morte de tuberculose alors que Violette était enfant. Il faut noter aussi que Leduc ne mentionne ici aucune intention de publier son histoire, contrairement à Simone de Beauvoir qui dit avoir écrit ses *juvenilia* avec l'idée de devenir écrivaine et la possibilité de publication en tête. Dès lors, comment ce manuscrit est-il parvenu aux éditions Gallimard pour y être publié ? Comme nous verrons,

³⁸⁹ *LB*, p. 423-424.

³⁹⁰ Elle raconte déjà en 1949 une version légèrement différente de l'histoire dans un entretien pour la radio qu'elle a donné lors de la parution de *L'Affamée* : « Fatigué de m'entendre ressasser mes tourments d'enfance, Maurice Sachs, avec qui j'ai vécu amicalement trois mois dans un village de Normandie, me conseillait d'écrire pour me délivrer. Je ne croyais pas vraiment à ses conseils. S'il m'avait dit "Balayez, ou bien époussetez, vous serez mieux après", j'aurais balayé, ou bien j'aurais épousseté. Enfin j'ai pris le cabas aux commissions, j'ai mis dedans mon vieux porte-plume rouge, mon encrier, un cahier, une pomme, une tartine beurrée. Je m'en allais sous un pommier. [...] Je ne saurais jamais qui m'a envoyé la première phrase. [...] J'ai travaillé le lendemain sous le même pommier, sous un autre pommier, j'évitais de montrer à Sachs ce que j'écrivais. C'est au bout du douzième jour qu'il m'a questionné, il l'a lu, il a conclu, "Vous écrivez un livre, vous savez ? Continuez". Ce que j'ai fait. » (« Actualité du livre », 29 mars 1949, archives INA.)

l'histoire de la publication de ce livre a ceci de particulier que le manuscrit passe dans un premier temps entre les mains d'hommes, mais ensuite celles de femmes.

Maurice Sachs lui-même ne verra jamais l'achèvement de *L'Asphyxie*, car il quitte la Normandie pour aller travailler volontairement en Allemagne malgré sa judéité, et comme on le sait, sa vie pleine de contradictions prit fin lorsqu'il fut tué par les nazis à la fin de la guerre. Leduc, cependant, après avoir terminé le manuscrit en 1943, le montre d'abord à Yvon Belaval, un des amis de Sachs dont Leduc fait la connaissance par l'intermédiaire de son mentor Sachs et qui deviendra plus tard le détenteur et éditeur des manuscrits de ce dernier, pour solliciter des conseils sur son propre manuscrit³⁹¹. C'est par le biais de Belaval, qui effectivement lui avait donné des conseils, qu'elle entend pour la première fois le nom de sa future protectrice Simone de Beauvoir, lorsqu'elle se rend chez Belaval et trouve sur son bureau une copie de *L'Invitée*. Elle l'évoque dans cette lettre adressée à Beauvoir en 1950 : « C'est à Belaval que je dois la première vision de votre nom pendant la guerre. *L'Invitée* était sur son bureau du Mans quand je l'ai connu. Une femme, écrire un si gros livre, me suis-je dit. J'avais eu un choc »³⁹². Elle évoque cette vision à nouveau dans *La Bâtarde* : « Je ne pouvais pas détacher mon regard du livre neuf à couverture blanche des éditions Gallimard. [...] Je lus le nom de Simone de Beauvoir, ensuite le titre : *L'Invitée*. Une femme avait écrit ce livre »³⁹³.

On entrevoit ici l'effet de la présence de Beauvoir dans le champ littéraire dans lequel elle avait fait son entrée avec ce roman à succès ; et qu'elle soit une femme ne semble en rien avoir été anecdotique, du moins pour Violette Leduc. Avant même qu'elle ne fasse la connaissance de Leduc en 1945 dans une première rencontre devenue anthologique, l'écrivaine philosophe se présente déjà à Violette comme un modèle puissant, avec autorité et grandeur. On peut supposer que ce ne fut pas seulement l'épaisseur du livre à l'origine du prestige du livre et de l'attention de la jeune impétrante, mais aussi la couleur crème de la

³⁹¹ Carlo Jansiti, *Violette Leduc*, op. cit., p. 125.

³⁹² Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., p. 178-179, lettre de Violette Leduc à Simone de Beauvoir de l'automne 1950.

³⁹³ *LB*, p. 463.

couverture et les lettres rouges du titre de la collection « blanche » de Gallimard, qui incontestablement en imposent. L'auteure de *L'Asphyxie* regrettera plus tard que son propre livre ne soit pas publié dans cette collection mais dans celle de Camus, la collection « Espoir », dont elle décrit ainsi la couverture : « Qu'il était terne avec sa couleur de mortier. Pourquoi ne me donnait-on pas la couverture blanche, le titre rouge, le jeune sang de la littérature, la fluidité des courants ? Est-ce que je ne le méritais pas ? »³⁹⁴.

Le manuscrit de Leduc finira entre les mains de Beauvoir, mais ce qui est intéressant dans l'itinéraire que suit ce manuscrit, c'est qu'il nous permet d'observer un réseau intellectuel féminin jouer à son plein. C'étaient d'abord les amies de Leduc, notamment Alice Cerf – Bernadette dans *La Bâtarde*, écrivaine et scénariste sous le nom de Jean Alley et amie proche d'André Malraux – ainsi que Clara Malraux qui avaient envoyé le manuscrit à Marcel Arland chez Gallimard et à Louis Guilloux chez Denoël, qui ne répondirent pas par l'affirmative. Puis c'était Cerf qui le passa à Géraldine Pardo, une amie des sœurs Beauvoir, appelée « Gégé » dans les mémoires de Beauvoir, qui le transmet finalement à Simone de Beauvoir³⁹⁵. Contrairement à Beauvoir ou Dominique Aury qui devaient solliciter leurs partenaires ou amis masculins comme « parrains » (Sartre, Parain, Maulnier, Georges Adam, Paulhan...) pour faire publier leurs premières œuvres, le livre de Leduc passe entre des mains féminines. Si l'on sait que la décision finale quant à la publication des extraits de *L'Asphyxie* dans *Les Temps modernes* et du livre en entier dans la collection « Espoir » relève de la responsabilité des figures masculines, en l'occurrence Sartre et Camus respectivement, il nous semble important de souligner ici que les amitiés féminines ou les réseaux intellectuels au féminin de soutien ont tout de même fonctionné pour réaliser certaines publications comme celle de Leduc³⁹⁶. Plus tard, les amitiés féminines littéraires de Leduc continuent de grandir, car par l'entremise de Beauvoir, elle fera la connaissance de deux autres écrivaines toutes

³⁹⁴ FT, p. 149.

³⁹⁵ Carlo Jansiti, *Violette Leduc, op. cit.*, p. 83.

³⁹⁶ Sur ces amitiés littéraires féminines, voir Ann Jefferson, « Female Friendship as a Literary Fact », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, p. 137-151 ; ici p. 142-147.

deux soutenues à l'époque par Sartre et Beauvoir : Nathalie Sarraute et Colette Audry, une ancienne collègue et amie de Beauvoir. On peut noter également que les connaissances que Leduc avait acquises par son expérience professionnelle dans l'édition et dans le cinéma (Sachs, Cerf) ont aussi joué à son profit.

Le fait que ni Sachs ni Beauvoir n'aient été les amants de Leduc la différencie également de Dominique Aury et de Beauvoir, qui étaient toutes les deux guidées par leurs partenaires de la vie privée³⁹⁷. Bien entendu, Leduc elle-même était amoureuse de Sachs et de Beauvoir au moins pendant un certain temps ; mais Sachs étant homosexuel et Beauvoir ayant toujours refusé des relations intimes avec Leduc, sa passion est toujours restée unilatérale et jamais réciproque. Ce n'est qu'avec son talent littéraire que Leduc pouvait les intéresser, ce que Sachs et Beauvoir ont reconnu et contribué à développer.

4.4 La réception de *L'Asphyxie*

L'Asphyxie paraît en mai 1946 mais son accueil est semblable à celui des premiers ouvrages de Nathalie Sarraute en ce qu'il passe pratiquement inaperçu. Il y a quand même eu quelques réactions, que l'auteure décrit dans le deuxième volume de son autobiographie, *La Folie en tête*. Nous lisons son impatience de voir les critiques parler de son livre dans les journaux et son désespoir de ne trouver qu'un petit nombre d'articles écrits seulement pour le dénigrer.

Des semaines et des semaines passèrent pendant lesquelles je m'agitai. Lisait-elle *L'Asphyxie*, cette centaine de critiques à qui le livre avait été envoyé ? Je guettais chaque jour mon nom dans le poste de radio et je ne manquais aucune émission littéraire. Je guettais aussi mon nom dans les rubriques des journaux, j'ingurgitais tous les échos. Rien. Le silence. Le silence absolu. Je ne désespérais pas. C'est le silence qui prépare le coup de cymbale. Je serai le coup de cymbale de la jeune littérature. Un dimanche après-midi, j'achetai le journal *Libération* [...] J'ouvre le journal, je tombe sur l'article d'une critique en deuxième page. La dame, après avoir fait l'éloge du *Dernier des Métiers* de Jacques-Laurent Bost, celui de *On*

³⁹⁷ On pourrait ajouter ici le cas de Marguerite Duras, aidée par son mari Robert Antelme lors de la publication de son premier livre *Les Impudents* sorti chez Gallimard en 1943, la même année que *L'Invitée* de Beauvoir. Voir Laure Adler, *Marguerite Duras* [1998], Paris, Gallimard, 2000, p. 222-224 ; Ann Jefferson, « Female Friendship as a Literary Fact », art. cit., p. 143-144.

joue perdant de Colette Audry, qualifiait le mien de « sécot » en cinq ou six lignes. J'entrai dans le cinéma la mort dans l'âme. Je n'en voulais pas à la femme-critique. Elle me donnait une leçon. Une raclée. / D'autres raclées suivirent. Une raclée de trois lignes dans le feuilleton des *Nouvelles Littéraires*. Robert Kemp me plaignait, persuadé que j'avais fourni un labeur écrasant pour ce maigre résultat. André Rousseaux, dans son feuilleton du *Figaro Littéraire*, se moquait de mon « charabia ». Il citait un passage écrit en charabia. Son sadisme me consolait mais je pleurais quand même.³⁹⁸

Il est vrai que dans les articles des critiques littéraires de l'époque, on trouve souvent l'œuvre de Leduc comparée à *On joue perdant* de Colette Audry ainsi qu'au roman de Jacques-Laurent Bost, *Dernier des métiers*, tous les deux publiés comme *L'Asphyxie* dans la collection « Espoir » de Camus. Mais ce passage tiré de *La Folie en tête* nécessite quelques précisions et nuances quand on se réfère aux articles réellement publiés dans ces journaux.

À la deuxième page du journal *Libération* du 23 juin 1946 paraît bien un court article non-signé sur le roman de Jacques-Laurent Bost, *Dernier des métiers*, mais il ne mentionne ni *On joue perdant* de Colette Audry ni *L'Asphyxie*. De fait, c'est Robert Kemp dans ses chroniques littéraires des *Nouvelles littéraires* du 20 juin qui compare le livre de Leduc avec celui d'Audry et de plus qualifie les souvenirs de Leduc de « sécots » :

Mme Violette Leduc, dans *L'Asphyxie*, nous dit l'enfance d'une petite bâtarde, dont la mère est coquette, dure, brutale et qui n'a que sa vieille grand-mère pour la consoler. Pauvre petite « Poil de Carotte » du Pas-de-Calais ! Ces tableautins sécots rappelleraient assez Jules Renard. Mais avec ce que la mode impose d'obscénités légères et d'hallucinations... Avec Renard, on sait de quoi il est question. Mme Leduc aime le jeu *up-to-date*, de cache-cache avec le lecteur. Il y a des jours où on a le goût des devinettes. Ce n'est pas un goût régulier... [...] Il y a pourtant bien du talent, dans ce livre décevant, inégal... Un talent qui, tout entier, marche vers la précision, et que celle qui le possède retarde laborieusement !³⁹⁹

Il faudrait admettre que Kemp ne fait pas ici d'éloge du livre de Leduc. Il a certainement dû être affligeant pour Leduc, écrivaine novice, d'être critiquée ainsi par un personnage aussi influent que Robert Kemp, qui, s'il n'était pas encore académicien en 1946, était déjà de longue date l'un des plus éminents critiques en littérature et en théâtre. Ce n'est donc pas à une « dame », « une critique » femme que Violette Leduc devrait en tenir rigueur, mais à Robert Kemp. Pour quelle raison a-t-elle attribué à une « dame » plutôt qu'un homme le rôle

³⁹⁸ FT, p. 153-154. Je souligne.

³⁹⁹ Robert Kemp, « La Vie des livres », *Nouvelles littéraires*, le 20 juin 1946, p. 3. Je souligne.

de la critique qui a annoncé en premier la « raclée » de l'écrivaine ? Si cela peut être une simple erreur de mémoire, on peut aussi supposer que l'auteure a intentionnellement changé le sexe de Kemp à une critique femme pour dramatiser sa situation, pour insister sur le fait que ce n'étaient pas seulement des hommes de prestige qui l'attaquaient, mais aussi des femmes. Il faut par ailleurs remarquer que Kemp reconnaît le « talent » chez Leduc, ce que celle-ci ne mentionne pas dans *La Folie en tête*. Leduc a ainsi tendance à dramatiser sa situation de l'écrivaine ratée dans l'autobiographie, un point sur lequel nous reviendrons dans le chapitre IV.

L'article d'André Rousseaux paru la même semaine, le 22 juin 1946, mentionné dans la citation de Leduc, est encore plus acerbe :

On va plus loin dans la détresse avec *L'Asphyxie* de Mlle Violette Leduc. [...] À vrai dire, pour illustrer une collection d'avant-garde, ce genre de livre manque de nouveauté (autant que les histoires de soldats en guerre). On pense ici à *Poil de Carotte*, et c'est pour regretter le style de Jules Renard. IL s'est perdu beaucoup de choses, ces dernières années, pour notre malheur. Il s'en est conservé quelques autres qu'on aurait mieux aimé voir disparaître. Par exemple, le charabia métaphorique qui fut en vogue dans les années 1920. Mlle Violette Leduc lui témoigne une affligeante fidélité. [...] Il n'est pas sûr qu'il n'y ait pas en Mlle Leduc une promesse d'écrivain. Il lui faudrait d'abord dégager des défauts qui sont aujourd'hui le plus visible de son talent.⁴⁰⁰

La lecture de Rousseaux a des traits communs avec celle de Robert Kemp. Ils font la même comparaison de l'œuvre de Leduc avec *Poil de Carotte* de Jules Renard, ce qui en soi peut être flatteur, mais Rousseaux emploie l'expression « charabia métaphorique » pour décrire et se plaindre du style de Leduc qui se caractérise souvent par un usage intensif de métaphores et d'images. S'il ne nie pas complètement le talent littéraire de Leduc, il conclut en affirmant que les défauts dans l'œuvre dissimulent ce talent.

Cependant, les critiques de Rousseaux devraient être considérées à la lumière de son attitude globale envers les écrivains autour des *Temps modernes* et les jeunes écrivains en général. En effet, dans cet article, Rousseaux critique également *On joue perdant* d'Audry, qu'il compare à *L'Asphyxie* comme Kemp, et écrit : « La qualité de ce qu'écrit Mlle Colette

⁴⁰⁰ André Rousseaux, « La Collection "Espoir" », *Le Figaro littéraire*, le 22 juin 1946. Je souligne.

Audry est quelque chose de beaucoup plus accompli. Trop peut-être. Cette précoce maîtrise, [...] on y reconnaît tout de suite la facilité de l'universitaire pour les travaux intellectuels en général et la littérature en particulier », pour conclure : « La vérité fondamentale sur la génération d'après les années tragiques, c'est qu'elle est terriblement déficiente. Notre littérature est en pleine crise, quant aux écrivains nouveaux. [...] C'est pour combler ce vide que le courant d'importation de la littérature étrangère est si puissant. C'est aussi pourquoi les agrégés prennent tant d'importance. [...] »⁴⁰¹. L'attaque de Rousseaux ne vise donc pas que Leduc, mais les écrivains et les écrivaines de la jeune génération et du mouvement existentialiste en général – ce que Beauvoir appelait l'« offensive » existentialiste qui commençait en automne 1945 avec le lancement des *Temps modernes*, qui s'intéressait effectivement à la littérature étrangère parmi lesquels plusieurs membres du comité de rédaction étaient des agrégés. Il ne semble pas importer à Rousseaux que Leduc ne fasse en aucune façon partie du mouvement existentialiste, sauf en ce qu'elle était la protégée de Beauvoir, contrairement à Colette Audry et Jacques-Laurent Bost qui étaient tous les deux des amis de longue date de Beauvoir et Sartre et impliqués dans la rédaction des *Temps modernes*. On pourrait voir ici l'un des principaux inconvénients pour un auteur ou une auteure d'être associé à un mouvement littéraire puissant, à savoir qu'on peut être détesté simplement du fait d'y être associé, même indirectement.

Nous pourrions interpréter de la même manière la bienveillance relative de Maurice Nadeau envers l'œuvre de Leduc dans sa chronique littéraire, que l'écrivaine ne mentionne pas mais qui écrit : « on retrouve Violette Leduc un peu timide et ses pas sont encore mal assurés. Mais ils sont à elle, découverts l'un après l'autre, et sa danse dans le noir, titubante et peu harmonieuse, lui crée déjà de la lumière »⁴⁰². Nadeau, étant un contributeur régulier de *Combat* de Camus et proche aussi de Sartre, n'a aucune raison d'être particulièrement sévère envers Leduc.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Maurice Nadeau, « Circonstances », *Gavroche*, le 11 juillet 1946.

Que l'auteure soit une femme semble parfois poser un problème, comme on le voit dans la note de lecture de Henri Cottez parue dans la revue *La Fontaine* dirigée par Max-Pol Fouchet. Il reproche « quelque chose de trop féminin dans le ton » du texte de Leduc.

On aime d'abord cette vue franche, impitoyable, jetée sur l'enfance et sur le milieu provincial de petites gens dignes de Chaminadour⁴⁰³, qui ne trouble jamais le sentiment de leur singularité. On se plaît à ces sensations aiguës, à cette lumière crue [...] Pourquoi faut-il qu'apparaissent bientôt des signes d'essoufflement ? C'est quelque chose de trop féminin dans le ton, un air de complaisance. Comment ne pas être gêné de ces gentillesse de styles, de ces grâces désuètes héritées de Morand ou de Giraudoux ? « Quelquefois le liseron frissonnait de sa fragilité. Une poule, qui avait fait son devoir, se mit à le bégayer. Nous rentrâmes. Les souvenirs mijotaient dans la pièce. Le buffet de merisier rayonnait. C'était un exemple à suivre ». Il suffit de peu de chose pour volatiliser le poids d'une expérience personnelle. Que l'auteur y prenne garde. Notre exigence est à la mesure des dons qu'il a fait paraître.⁴⁰⁴

Il semble donc que ce soit la référence à la nature, l'utilisation prolixes des images (« les souvenirs mijotaient », « le buffet de merisier »), la dimension poétique du style de Violette Leduc illustrée dans le passage cité, que Cottez trouvait trop féminine et complaisante pour pouvoir apprécier. Aurait-il utilisé ces mots « féminin » et « complaisance » si Leduc n'était pas une femme ? Il faudrait plutôt voir ici une forme de misogynie qui consiste à associer la féminité avec un aspect négatif de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, ses jugements sont assez sévères, tout comme ceux des autres critiques. Bien que la plupart d'entre eux admettent d'une certaine manière le talent littéraire de Leduc, l'œuvre elle-même est rarement louée sans réserve. Le seul critique enthousiasmé par Leduc est Yves Lévy qui deviendra bientôt un ami. Ainsi, *L'Asphyxie* est loin d'être un succès d'estime comme l'a été *L'Invitée* de Beauvoir ; le livre donne lieu à un peu plus de recensions que *Tropismes* de Sarraute, mais contrairement au livre de Sarraute qui a reçu un accueil plutôt bienveillant parmi ceux qui l'avaient lu, *L'Asphyxie* fait l'objet de critiques virulentes. Si les articles de jeunes critiques comme Maurice Nadeau (1911-2013) et Yves Lévy (1910-1983) sont encourageants, Leduc n'a pas plu aux critiques influents comme Robert Kemp

⁴⁰³ Nom d'une ville provinciale éponyme d'une série de contes de Marcel Jouhandeau.

⁴⁰⁴ Henri Cottez, « Notes de lecture », *La Fontaine*, le 1 juillet 1946, p. 315-316. Je souligne.

(1878-1959) et André Rousseaux (1896-1973) écrivant dans les grands journaux, ce qui se traduit dans la mévente du livre et désespère l'auteure.

Mais il n'y a pas que les critiques littéraires qui lisent la littérature. Malgré cette réception plutôt malheureuse par la critique, *L'Asphyxie* est saluée par nombre de ses pairs, ce qui soulage l'auteure, comme elle l'évoque dans *La Folie en tête* :

Soudain une série de petits bonheurs, de petites satisfactions, de petits pièges, de petits prétextes à vanité. Hagnauer me redit que Cocteau donne mon livre à lire... Robert et André Payen m'appellent à travers la vitre de leur boutique : Louise de Vilmorin est venue chez eux, elle aime mes souvenirs. Madeleine Castaing est venue aussi, elle m'a lue ; elle leur a dit qu'elle a mis mon petit livre dans les mains d'Elise et de Marcel Jouhandeau... [...] C'est bon d'être réchauffée. J'écoute les uns et les autres, je m'attendris sur moi-même et sur eux.⁴⁰⁵

Ainsi, outre Beauvoir, Sartre et Camus, Leduc aura le soutien de Cocteau, auquel elle voue une grande admiration et dont l'amitié pendant le séjour de celle-ci chez lui à Milly constitue une des scènes intéressantes dans *La Folie en tête* qui exprime l'emballement de Violette pour les hommes de lettres homosexuels, avec un portrait remarquable de Cocteau ; elle est louée aussi par l'écrivaine Louise de Vilmorin, amie de Cocteau ; ainsi que par Marcel Jouhandeau, dont Leduc est une grande lectrice depuis sa jeunesse⁴⁰⁶.

4.5 L'établissement de la posture leducienne

Contrairement à Beauvoir qui affirme dans ses mémoires avoir ressenti le bonheur d'être devenue véritablement écrivaine dès qu'elle vit les premières critiques sur son livre, chez Leduc, l'identité d'écrivaine ne s'établit que progressivement dans les années postérieures à la publication de son premier livre. De fait, dans *La Folie en tête* qui raconte les expériences de l'auteure en suivant approximativement la chronologie, la publication de

⁴⁰⁵ FT, p. 172.

⁴⁰⁶ « Elle [Leduc] [...] lit Marcel Jouhandeau [...] La structure de *L'Asphyxie* a été en partie inspirée de *Chaminadour* [de Jouhandeau], bien que son style imagé soit assez éloigné de l'écriture classique et du catholicisme larmoyant de Jouhandeau. [...] Si Violette Leduc n'évoque pas les livres de Jouhandeau dans son œuvre, elle demeurera sa lectrice fidèle. Enthousiaste, elle ira parfois jusqu'à recopier de longs passages dans les lettres adressées à ses amis. » Carlo Jansiti, *Violette Leduc, op. cit.*, p. 139.

L'Asphyxie intervient à la page 153 dans un livre de près de 600 pages, mais tout au long du livre, l'auteure continue de s'interroger sur son identité, sa vocation et la possibilité de son avenir d'écrivaine. La vocation littéraire sera encore vécue comme une impossibilité après la publication, en raison du manque de confiance de l'auteure, des méventes du livre, de l'instabilité générale du statut social et économique du métier de l'écrivain débutant. La narratrice se plaint du résultat de la publication de *L'Asphyxie* à Beauvoir, qui l'encourage tout de même de continuer d'écrire : « Je ne voulais plus écrire, qu'est-ce que j'allais devenir ? [...] Elle m'a dit que je devais continuer d'écrire, il fallait patienter, elle y réfléchirait, tout s'arrangerait. »⁴⁰⁷. Elle s'interroge encore sur son sort après avoir cherché son livre dans les vitrines des libraires, en vain : « Je pleure la nuit : on n'achète pas mon livre. [...] Où vais-je aller ? Qu'est-ce que je vais devenir ? »⁴⁰⁸. La parution de *L'Asphyxie* suscite également l'admiration de deux collégiens à Rennes, Georges et Robert, qui apparaissent dans *La Folie en tête* sous les noms de Patrice et Flavien, qui ont écrit à l'auteure et correspondu avec elle. Pourtant l'auteure doute encore de sa vocation après avoir reçu une lettre de Patrice et se dit : « Après tout, j'étais peut-être un écrivain... un écrivain qui vendait de temps en temps *L'Asphyxie*. [...] Non, je ne suis pas un écrivain »⁴⁰⁹.

Ainsi, la protagoniste continue d'osciller entre l'acceptation de sa vocation et le sentiment d'impossibilité de la réaliser. Si le premier tome de l'autobiographie de Leduc se lit comme l'itinéraire d'une recherche de la vocation littéraire de l'héroïne, *La Folie en tête* se lit comme l'itinéraire du lent processus d'affirmation de cette vocation, de son identité d'écrivaine. C'est la raison pour laquelle Leduc revient sans cesse dans ce deuxième volume sur sa manière de travailler et sur le processus de son apprentissage du métier, comme dans ce passage :

Je ne bâcle pas mais je ne fais pas d'heures supplémentaires. Je les voudrais, je les souhaite, les orages de la création... Je n'ai pas la taille. Ai-je le hoquet,

⁴⁰⁷ FT, p. 156-157.

⁴⁰⁸ FT, p. 189-190.

⁴⁰⁹ FT, p. 301.

j'abandonne mon papier. Ai-je froid aux pieds, je ferme mon cahier. Si mon pouls ralentit, je me sauve à toutes jambes loin de ce vocabulaire qui tantôt vous transporte, tantôt vous assomme. Pourtant – pourtant, si je me réchauffe, si je me soigne, c'est pour continuer d'écrire.⁴¹⁰

Elle ne conçoit pas l'écriture comme l'œuvre d'un génie inspiré par « les orages de la création », mais plutôt comme du travail comme on le voit par l'expression « heures supplémentaires ». L'effet thérapeutique de l'écriture, qu'elle avait évoqué dans *La Bâtarde* lorsqu'elle commençait à écrire, ne suffit plus comme raison pour continuer d'écrire. Le problème pour elle est que toutes ces heures de travail ne débouchent pas sur un « métier » qui lui permettrait de vivre, comme on le voit dans l'utilisation récurrente de ce mot « métier » : « Je n'avais pas de métier... »⁴¹¹ ; « il faut vivre et je n'ai pas de métier »⁴¹² ; « J'expliquais à ma mère que la littérature était peut-être ma vie mais pas un métier »⁴¹³.

Dans *La Folie en tête*, l'auteure met en scène le travail d'écriture à travers la description de sa routine quotidienne du travail dans son appartement qu'elle appelle son « réduit » :

Se mettre à écrire à une table, dans le silence artificiel d'une cour d'immeuble, dans le clair-obscur malsain d'un réduit, exigeait plus d'apparat qu'à la campagne. [...] Je me coiffais avec soin : finissaient les bruits de la ville dans la soie de la brosse ; revenait entre les dents du peigne, le silence des herbages, des bois, des jardins. Tout s'était tu, tout se taisait. Je me poudrais, je rosissais mes joues, mes lèvres. Je m'habillais, pour cette grave cérémonie de l'écriture, d'une blouse de ménagère à carreaux bleus et blancs. Serrer mes poignets avec les poignets de la blouse ressemblait à une ascèse. [...] Je rejetais mes épaules, je venais à ma table comme je serais venue à un examen. Écrire, je l'ai dit, c'est se ramasser, c'est être une abeille féroce. Nous menons pour être menés. Chercher le mot juste c'est se concentrer, c'est aussi s'égarer dans les labyrinthes de l'impuissance. Immobiles à notre table, nous sommes des scaphandriers en plongée pour une nuance. Parfois, je mimais la flânerie, la désinvolture, je survolais le projet d'écrire ; ou bien je chantais à tue-tête le début du *Concerto en mi bémol* de Liszt, je me penchais sur mon cahier, je cessais de chanter : je ne pouvais pas conjurer le sort. J'étais effrayée par ce qui allait se passer. Je détournais les yeux de mon cahier. Ainsi, nous détournons notre regard de l'être aimé. L'amour disparaît si nous insistons. Je toussais sans nécessité. Je m'asseyais à ma table, j'ouvrais l'encrier, j'écoûtais.⁴¹⁴

⁴¹⁰ FT, p. 72-73.

⁴¹¹ FT, p. 156.

⁴¹² FT, p. 172.

⁴¹³ FT, p. 237.

⁴¹⁴ FT, p. 162-163.

Elle décrit ainsi la sorte d'échauffement laborieux que requiert ce travail. Bien que l'acte d'écrire ne nécessite pas en soi d'outils sophistiqués – puisqu'elle n'a besoin que de sa plume, son encre et son cahier –, Leduc décrit l'acte d'écriture comme un « examen », une « ascèse » qui nécessite une préparation minutieuse, avec l'utilisation d'instruments appropriés. Elle élève ainsi cet acte à la hauteur d'une cérémonie sacrée. En nommant tous ses efforts pour se concentrer, l'auteure insiste sur la difficulté du travail et en même temps exprime sa détermination à le poursuivre.

Cette description pourrait être lue comme formant un contraste avec l'apparition au début de *La Folie en tête* de Beauvoir et de Sartre occupés à écrire frénétiquement au Café de Flore. On y découvre Leduc guettant le couple existentialiste avant qu'elle ne fasse sa connaissance :

Simone de Beauvoir écrivait un livre [...] Une femme, vêtue comme tout le monde, écrivait ses livres en public mais elle ne regardait pas autour d'elle. Elle s'effaçait sous l'effort. Non, ce n'est pas du cinéma. [...] Sartre, au *Café de Flore*, couvrait des pages sans s'arrêter, sans se séparer de sa pipe. Son application et sa facilité me semblaient surnaturelles. Je les regardais l'un et l'autre assis sur la même banquette, écrivant comme des dératés...⁴¹⁵

Violette n'est ici qu'une « sentinelle », une gardienne de la littérature qui n'y est pas encore entrée⁴¹⁶, et il faut voir par là une ligne de démarcation nette entre elle et le célèbre couple d'écrivains. La description de Beauvoir absorbée par son écriture, sans qu'elle ait aucun problème de concentration même dans ce café bruyant, contraste avec le manque de concentration de Violette mis en scène dans les passages que nous venons d'évoquer. La narratrice s'étonne aussi de constater que Beauvoir y vient non pas pour faire de son travail « du cinéma » ou un spectacle pour le public, mais pour produire réellement son œuvre au café, en public, ce qui est un autre élément d'opposition avec Violette qui travaille à la maison. Quant à Sartre, la facilité et la rapidité avec lesquelles il écrit s'opposent à la recherche laborieuse des mots de Leduc, décrite dans des passages tels que le suivant :

⁴¹⁵ FT, p. 44-45.

⁴¹⁶ Sur cette scène, voir aussi l'article suivant : Anaïs Frantz, « Être femme et écrire en 1945 de *L'Affamée* à *La Folie en tête* », dans Anaïs Frantz (éd.), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 59-64.

J'écrivais dans le réduit, je cherchais longtemps une image, un adjectif. Ma plume, soudain, gobait l'image comme le chien gobe la mouche. J'écrivais, soudain plus rien. Quarante jours de sécheresse se déclaraient en une seconde dans mon désert. Le vocabulaire se retirait. Quoi faire ? Comment définir le bleu, ma couleur préférée, comment définir le bleu des yeux d'un chat siamois ? Mon coude sur la table, je fermais les yeux, je serrais mes dents, je distendais mes lèvres, je plissais mes paupières, je me creusais pour être visitée. Je rôdais, j'errais, je mauraudais, je chipais toutes sortes de bleus : celui de la boule de bleu dans l'eau claire qui attend la lessive à rincer, celui du ciel quand il s'ouvre, blessure céleste entre deux nuages, celui de l'orage entre les branches avant qu'il pleuve. Je rejetais tous ces bleus. Le bleu des yeux d'un chat siamois était plus fuyant, plus laiteux, plus frileux. Le bleu des errances, un grelottement de l'âme. C'était un pèlerinage sans fin dans du bleu. Lente promenade dans une barque bleue, sur un fleuve bleu, entre des lianes bleutées, avec des milliers de siamois dans les arbres. Ensuite je cernais, sans le découvrir, l'adjectif qui le résumerait. [...] Il faut renoncer. Non, je ne veux pas renoncer. L'adjectif ne répond pas à ma prière, il faut poser le porte-plume sur la table... Je me retrouve les yeux fermés, paupières plissées, bras tendus ; pitié ! j'ai besoin d'un adjectif.⁴¹⁷

Leduc insiste ainsi sur la dimension technique torturante de son travail littéraire, soulignant l'importance de la maîtrise des adjectifs, mais offre également une vision plus ou moins romantique de l'écriture en la représentant comme le résultat d'une inspiration qu'elle atteindrait en priant (« l'adjectif ne répond pas à ma prière »). De plus, ce passage sur la recherche de mots se lit lui-même comme un exercice de vocabulaire et d'expression littéraire, avec les diverses métaphores comme celle de la sécheresse et du désert, des accumulations et des anaphores. Ainsi c'est par l'écriture de ce passage que Leduc nous démontre le résultat de ses années de travail, de son art d'écrire, de ses adjectifs qu'elle a appris à maîtriser entre le moment décrit ici et le moment d'écriture de ce volet de l'autobiographie dans les années 1960.

C'est à la fin de *La Folie en tête*, après la parution de son deuxième livre *L'Affamée*, qu'elle parvient à se dire, en regardant les femmes qui se promènent dehors avec leurs enfants et en comparant la vie de ces femmes « ordinaires » avec la sienne, son parcours de la femme devenue écrivaine :

Je suivais les mamans avenue Ledru-Rollin, avec les bébés devant. Leur cellulite. Leurs chevilles affaissées. Leurs pas traînant. Leur laisser-aller. Un relâchement, une floraison. Les grandes eaux de notre Versailles : notre quotidien. J'en étais exclue. Je suis un peu plus qu'elles et beaucoup moins qu'elles : un écrivain à la godille, une amoureuse loufoque, une dingo qui ne va pas jusqu'au bout. [...] Elles

⁴¹⁷ FT, p. 165-166.

vivaient, elles n'écrivaient pas. Leur promenade leur suffisait.⁴¹⁸

Le sentiment exprimé ici peut être assimilé à ce que Christine Planté appelle la « nostalgie de l'ordinaire », qui s'observe souvent chez les écrivaines. Cela désigne « leur intérêt pour les femmes ordinaires, leur vie et leurs soucis, dont on les suppose si éloignées, voire leur aspiration à être aussi ces femmes banales et ordinaires »⁴¹⁹. En d'autres termes, dans une société où il n'est pas considéré comme « normal » ou « ordinaire » pour une femme de devenir écrivaine, les femmes qui le deviennent sont considérées comme exceptionnelles, et si de nombreuses écrivaines ont accepté d'être une femme exceptionnelle et créé des héroïnes rebelles ou scandaleuses, elles n'ont pas moins conservé leur admiration pour les femmes « ordinaires », un sentiment de nostalgie pour la vie « normale » d'une femme au foyer ou d'une mère. C'est cette nostalgie qui s'exprime dans le passage ci-dessus de Leduc, qui se compare aux « mamans » ordinaires en train de se promener avec leurs enfants, ces femmes qui n'écrivent pas. La phrase « Je suis un peu plus qu'elles et beaucoup moins qu'elles » exprime bien la posture auctoriale de l'auteure : elle est « un peu plus » que ces mères parce qu'elle écrit, mais en même temps « beaucoup moins » qu'elles parce qu'elle n'a pas pu mener la vie « ordinaire » d'une mère de famille ; les mots « un peu » et « beaucoup » expriment ici sa modestie et son insatisfaction.

Quelques pages plus loin, on lit ceci : « [...] il ne faudrait pas tout rejeter parce qu'on n'a pas une vocation d'écrivain. [...] Je végète, je traîne dans les rues sans écrire, pourtant j'écris. [...] Écrire ou se taire ? Écrire le mot impossible sur la courbe d'un arc-en-ciel. Tout serait dit »⁴²⁰. Ainsi, à la fin de *La Folie en tête*, la narratrice n'a pas encore une conviction de sa vocation, mais à force d'avoir continué à écrire, même si ses livres ne se vendent pas, elle parvient à s'affirmer comme écrivaine. Elle est déterminée à continuer d'écrire, dans cette impossibilité même qu'elle ressent toujours à écrire.

⁴¹⁸ FT, p. 584-585.

⁴¹⁹ Christine Planté, *La Petite Sœur de Balzac*, op. cit., p. 246.

⁴²⁰ FT, p. 586-587.

5. Sagan ou la fulguration du commencement

5.1 « À force de mentir, j'ai fini par l'écrire »⁴²¹ : la vocation précoce

Contrairement à Violette Leduc ou Nathalie Sarraute, pour qui, malgré leur passion pour la lecture, il fallut des années avant de commencer à écrire, la vocation littéraire de Françoise Sagan se caractérise, comme l'était son expérience de lecture, par sa précocité. Elle est ce qu'on pourrait appeler « une enfant prodige », et bien que sa famille n'ait pas toujours été intéressée par ce qu'elle écrivait, rien ne l'empêchait d'entreprendre divers projets d'écriture, qu'elle n'hésitait pas à montrer à sa famille ni à envoyer aux journaux, comme en témoigne sa mère Marie Quoirez : « Kiki [surnom de Françoise] me lisait les nouvelles qu'elle envoyait aux journaux. Aucune n'a été publiée mais je me rendais compte que ma fille avait de l'imagination »⁴²². Comme Sagan le confirme elle-même, elle avait déjà franchi le seuil d'intransitivité de l'écriture « à douze, treize ans. Dès qu'[elle] commençai[t] à lire sérieusement »⁴²³. Elle écrivait déjà depuis cinq ans lorsqu'elle termina son premier roman, mais sa « famille, endurcie depuis cinq ans à [s]es prétentions et à ses délires littéraires, [...] ne vit dans [s]on premier roman que la plus récente de [s]es divagations et de [s]es élans intellectuels »⁴²⁴.

Elle évoque aussi l'impossibilité qu'elle éprouvait à envisager une carrière autre que celle d'une écrivaine : « Je n'ai jamais pu penser que je pourrais être assistante sociale, par exemple. Après le bachot, le seul débouché pour moi, c'était écrire un livre ou épouser

⁴²¹ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 29.

⁴²² Jean-Claude Lamy, *Sagan*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 87.

⁴²³ Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique...*, Paris, Gasset & Fasquelle, 1984, p. 146.

⁴²⁴ Françoise Sagan, *...et toute ma sympathie*, Paris, Julliard, 1993, p. 153-154.

quelqu'un, ou vivre avec quelqu'un. »⁴²⁵. Contrairement à Leduc dont la conviction de sa vocation d'écrivaine ne s'est établie que progressivement dans les années qui ont suivi la publication de ses premiers livres, pour Sagan, c'est le sentiment de vocation qui précède, qui arrive en amont non seulement de sa première publication mais aussi de l'acte de l'écriture elle-même : « J'ai d'abord fait croire à mon entourage que j'écrivais un roman et à force de mentir, j'ai fini par l'écrire »⁴²⁶. Elle termine donc son manuscrit de *Bonjour tristesse* en été 1953, après avoir raté son année de propédeutique, « persuadée que ça marcherait »⁴²⁷.

Nous connaissons l'histoire du succès extraordinaire de ce roman l'année suivante. En quelques mois, la jeune auteure devient la starlette de la scène littéraire en France, et la vitesse des ventes s'avère absolument inédite dans l'histoire littéraire. Paru en mi-mars 1954, son éditeur Julliard compte « 8 000 exemplaires vendus le 1er mai 1954, 45 000 en septembre, 100 000 en octobre, 200 000 en décembre : une accélération sans précédent dans l'édition française », ce qui fait de ce roman « l'un des plus importants best-sellers de l'après-guerre »⁴²⁸.

Dans ce récit, la narratrice Cécile raconte l'histoire de l'été de ses dix-sept ans, qu'elle passe au bord de la mer avec son père, un playboy de quarante ans, et Elsa, l'amante de son père. S'y adjoint une autre femme, Anne Larsen, une femme intelligente et élégante qui finira par emporter l'amour du père et se fiancera avec lui, chassant Elsa de la villa. Cécile respecte Anne mais n'est pas prête à accepter son conformisme bourgeois et son mode de vie. Quand Anne la force à réviser pour le baccalauréat (auquel elle avait échoué avant l'été) et lui interdit de fréquenter de Cyril, un étudiant dont elle était tombée amoureuse à la plage, Cécile se rebelle en recourant à la ruse. Elle tente de séparer Anne de son père en manipulant Elsa et Cyril. À la fin, Anne, bouleversée d'avoir appris que son fiancé l'avait trahie en se raccommoquant avec Elsa, quitte la villa et meurt dans un accident de voiture dont on ne sait

⁴²⁵ Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique...*, op. cit., p. 146.

⁴²⁶ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 29.

⁴²⁷ Madeleine Chapsal, *Envoyez la petite musique...*, op. cit., p. 149.

⁴²⁸ Anne Simonin, « L'Édition littéraire », dans Pascal Fouché (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, p. 30-87 ; ici p. 51.

s'il s'agit d'un suicide ou d'un vrai accident. Cécile et son père reprennent leur vie libre et insouciante, ce que d'autres appelleraient une vie dévergondée.

Avec cette intrigue bien ficelée, un drame à la fin et une héroïne à la fois enfantine et mature, manipulatrice et insouciante, terrible mais séduisante, on comprend que Sagan a pu lancer sa carrière par ce roman. Il semble pourtant difficile d'expliquer à partir de l'œuvre uniquement cet engouement exceptionnellement fort du public pour ce livre. Il nous conviendrait donc de questionner le texte en lien avec les autres facteurs de cette *fulguration* de Sagan, de nous interroger sur cette rencontre d'une auteure, d'un livre, avec un éditeur et un public. Comment un tel succès est-il possible, alors que les premiers livres de Nathalie Sarraute, par exemple, ne se sont vendus qu'à quelques centaines d'exemplaires ? Au fil de quelles péripéties éditoriales en est-elle arrivée là ? Quelles ont été les conséquences, les répercussions de cet immense succès de *Bonjour tristesse* pour son auteure et la position qu'elle commençait à occuper dans le champ ? Ce succès inédit peut être attribué à de nombreux facteurs. Dans cette section, en comparaison avec les autres écrivaines que vise cette étude, nous nous intéresserons particulièrement aux éléments suivants : le processus de publication du livre et le rôle joué par les femmes intellectuelles dans celui-ci, sa concordance avec la stratégie éditoriale de Julliard, ainsi que la réception du livre par quelques-uns des plus grands critiques littéraires de l'époque, ceux que l'auteure appelait ses « oncles ».

5.2 L'aide discrète du réseau intellectuel féminin

Comme nous l'avons déjà constaté avec les cas de Beauvoir, Sarraute, Aury et Leduc, la manière dont la première publication d'une écrivaine a été réalisée influe beaucoup sur la réception de l'ouvrage, la position qu'elle occupera ou la posture qu'elle adoptera, et son rapport au monde éditorial. La plupart des écrivaines de la génération de Beauvoir sont entrées en littérature avec l'aide de leurs partenaires ou amis, souvent les intellectuels masculins qui débutaient leur carrière dans le champ littéraire ou y avaient déjà une position

établie. Ce modèle d'entrée s'appliquerait-il également à Françoise Sagan ? Or, elle n'avait que dix-huit ans lorsqu'elle avait terminé son premier roman et n'était qu'une étudiante ayant raté son année de propédeutique, sans amis intellectuels masculins sur lesquels elle puisse compter. Dès lors, comment a-t-elle trouvé un éditeur pour le manuscrit ?

Un fait intéressant à noter est que le premier roman de Sagan est parvenu à son éditeur René Julliard d'une manière comparable à celle de *L'Asphyxie* de Leduc, en ce sens qu'avant d'atteindre les éditeurs masculins, il est passé par de nombreuses lectrices et intellectuelles, dont chacune confirmait le talent de l'auteure et l'encourageait, lui donnant parfois des conseils nécessaires. Leduc a été aidée par Clara Malraux avant de trouver le soutien de Simone de Beauvoir, mais pour Sagan qui s'appelait encore Françoise Quoirez et qui appartient à la génération suivante, incidemment, c'est à la fille de Clara Malraux, Florence, qu'elle avait d'abord montré son manuscrit terminé de *Bonjour tristesse*, Florence étant l'une de ses meilleures amies depuis le lycée avec qui elle partageait sa passion pour la littérature. C'est donc une filiation intellectuelle au féminin qui se joue ici. Selon Jean-Claude Lamy, biographe de Sagan, « Flo » lui aurait dit après avoir lu le manuscrit, « Je l'ai lu dans la nuit et j'ai été épatée », « Tu es un écrivain »⁴²⁹. Sagan le fait lire aussi à son amie Véronique Champion, qui réagit de la même manière. La femme qui a dactylographié le manuscrit lui dit également que l'histoire était passionnante⁴³⁰. L'auteure est ainsi louée et encouragée par les trois femmes qui ont lu le livre dans un premier temps.

C'est sans doute dans le choix de la prochaine lectrice qu'on pourrait peut-être reconnaître la perspicacité de Sagan. Elle décide de montrer son manuscrit à Jacqueline Audry (1908-1977), une des rares cinéastes réalisatrices de l'époque et une connaissance de Florence Malraux qui s'intéressait déjà au cinéma⁴³¹. Sagan qui était fascinée par le film qu'Audry tournait à l'époque, la version cinématographique de *Huis clos* de Sartre, se faufile dans les

⁴²⁹ Jean-Claude Lamy, *Sagan, op. cit.*, p. 98.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴³¹ Florence Malraux (1933-2018) deviendra assistante réalisatrice dans de nombreux films connus, notamment dans ceux d'Alain Resnais avec qui elle était liée.

studios de Billancourt pour regarder le tournage et devient amie de la réalisatrice. Or, il se trouve que la sœur de Jacqueline Audry n'est autre que Colette Audry, l'amie de longue date de Beauvoir et de Sartre, auteure d'*On joue perdant* publié en même temps que *L'Asphyxie* de Leduc. Alors Jacqueline, intéressée par le roman de Sagan, montra naturellement le manuscrit à sa sœur Colette, qui donna des conseils précis à Sagan sur ce qu'il fallait faire avec le manuscrit. Elle lui dit d'apporter le roman aux éditeurs Julliard et Plon, ainsi qu'à Gallimard ; ce que fait Sagan, et peu de temps après, elle obtient un contrat avec Julliard. Les deux autres éditeurs signaleraient également l'acceptation du livre, mais seulement après Julliard.

C'est ainsi que *Bonjour tristesse* atteint son éditeur et que Sagan réussit à entrer dans le réseau éditorial et intellectuel, avec l'aide de deux intellectuelles, les sœurs Audry. Cet exemple de Sagan illustre que la présence des femmes dans le champ littéraire contribue à l'ascension d'autres femmes, dans ce cas d'une écrivaine de la jeune génération. Que cette histoire commence par le tournage d'une œuvre d'un écrivain qui n'est autre que Sartre, et que des conseils concrets aient été donnés à Sagan par Colette Audry, amie de Beauvoir et Sartre, semble nous rappeler la pertinence de ces mots d'Anna Boschetti dans son analyse du champ littéraire de l'époque : « Sartre est point de rencontre, filtre et interprète des humeurs naissant de son milieu »⁴³².

De fait, Colette Audry est connue pour avoir donné des conseils à Sagan non seulement sur le choix des éditeurs, mais aussi sur l'intrigue du roman. Selon les biographes, Audry aurait conseillé à Sagan d'envisager de changer la fin du livre : dans la version initiale, après qu'Anne a vu son fiancé, le père de Cécile, se raccommode avec son ancienne amante Elsa, le roman se terminait avec Anne quittant simplement la maison. À la suite de la suggestion d'Audry, Sagan a transformé cette fin en celle que nous connaissons aujourd'hui, où Anne meurt d'une mort ambiguë dans un accident de voiture⁴³³. On peut comprendre que cet ajout sur la mort d'Anne a certainement rendu la fin beaucoup plus dramatique et

⁴³² Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 231.

⁴³³ Jean-Claude Lamy, *op. cit.*, p. 94 ; Alain Vircondelet, *Sagan, un charmant petit monstre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 84-85 ; Valérie Mirarchi, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, *op. cit.*, p. 36.

romanesque que dans la première version.

Dans ses textes autobiographiques, Sagan n'évoque jamais cet épisode sur le changement suggéré par Audry, mais il n'est pas étonnant qu'elle évite d'en parler. Comme nous le verrons plus tard, l'auctorialité de Sagan, son authenticité en tant qu'auteure de son premier roman sera contestée, principalement à cause de son jeune âge et de son manque d'expérience, et très probablement aussi à cause de son sexe. L'auteur évoque ce problème dans *Derrière l'épaule* : « j'appris par quelques journaux que c'était mon père qui avait écrit mon livre [*Bonjour tristesse*] [...] ou un vieil auteur payé pour se taire. Je ne fus pas très sensible à ces commérages, suffisamment cependant pour essayer de les dissiper, de prouver que j'écrivais mes livres moi-même et sans qu'ils comportassent d'élément autobiographique »⁴³⁴. Ainsi, du moins au début de sa carrière, Sagan est suspectée soit de ne pas avoir écrit son livre, soit d'avoir écrit un texte purement autobiographique et donc discrédité en tant que romancière, et elle est amenée à réfuter ces suspicions. Elle a cependant bel et bien écrit ses livres, et quand nous y pensons, il serait étrange de supposer que le changement apporté à la fin du livre, évoqué ci-dessus, une révision faite par l'auteure elle-même suivant les conseils d'une autre écrivaine, jette le doute sur son auctorialité. Un rapprochement s'impose d'ailleurs : Beauvoir dans ses mémoires écrit les mots suivants sur Leduc qui avait réécrit la dernière partie de *L'Asphyxie* suivant ses conseils : « Je lus d'une traite la moitié du récit ; il tournait court, soudain, la fin n'était qu'un remplissage. Je le dis à Violette Leduc : elle supprima les derniers chapitres et en écrivit d'autres qui valaient les premiers ; non seulement elle avait le don, mais elle savait travailler »⁴³⁵. On pourrait donc dire de Sagan qu'elle aussi savait travailler, qu'une partie de son talent serait précisément cette capacité à elle de prendre en compte les conseils des autres et à retravailler son texte.

⁴³⁴ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule* [1998], Paris, Plon, 2000, p. 17.

⁴³⁵ *FC I*, p. 958.

5.3 Concordance avec la marque Julliard

Interrogeons nous maintenant sur le profil de l'éditeur Julliard. Le fait que ce soit Julliard et non pas un autre éditeur qui ait accepté le premier roman de Sagan n'est en effet pas anodin quand on pense à l'extraordinaire succès de *Bonjour tristesse* et sa place dans l'histoire de l'édition. René Julliard, qui publiera tous les premiers romans de Sagan, était un éditeur en pleine ascension après la guerre. Il s'est lancé dans le monde éditorial pendant la Seconde Guerre mondiale en fondant, grâce à ses relations à Vichy, les Éditions Sequana en 1940. Il ne faisait pas partie de la Résistance, mais il avait publié pendant la guerre des ouvrages de la Résistance comme les *Dignes de vivre* d'Éluard, et survécut ainsi astucieusement aux années de l'après-guerre et de l'épuration sans être accusé de collaborateur. Ses publications remportent non seulement trois prix Goncourt consécutifs de 1946 à 1948, mais aussi souvent le Femina et le Renaudot, faisant de Julliard en l'espace de quelques années l'un des éditeurs les plus légitimés en littérature rivalisant avec les grands éditeurs⁴³⁶.

Selon Anne Simonin, Julliard pendant ces années a « une stratégie éditoriale qui parvient à concilier imitation et rupture » et « s'inspire du modèle Gallimard pour affermir sa légitimité mais réussit également à incarner une nouvelle figure de l'éditeur littéraire »⁴³⁷. Il était d'une part un admirateur de la maison Gallimard, la considérant comme un rival et une autorité en littérature, et l'imitait sur certains aspects. Par exemple, Julliard avait une grande admiration pour les revues littéraires de Gallimard, que ce soit la *NRF* ou *Les Temps modernes*. Ainsi, en 1948, lorsqu'un conflit éclata autour de Sartre et Malraux à cause d'un article de Merleau-Ponty paru dans *Les Temps modernes* insultant Malraux, et que l'auteur de *La Condition humaine* obligea Gaston Gallimard à chasser l'équipe des *Temps modernes* de

⁴³⁶ Anne Simonin, « L'Édition littéraire », art. cit., p. 47-49. Sur la presse et les éditeurs sous l'Occupation et leurs rapports avec le régime nazi, voir aussi Robert O. Paxton, Olivier Corpet et Claire Paulhan (éds.), *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation. À travers le désastre*, Paris, Tallandier et Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2009, p. 106-161.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 49.

l'immeuble Gallimard, ce fut Julliard qui offrit temporairement un bureau à l'équipe dans son immeuble, situé à quelques pas de celui de Gallimard⁴³⁸. Ce fut aussi Julliard qui, s'inspirant de la *NRF*, demanda à Maurice Nadeau de fonder la revue *Les Lettres nouvelles*⁴³⁹ en 1953.

D'autre part, Julliard tenait à se distinguer des autres maisons et adoptait une politique éditoriale originale, qui consistait à publier vite, beaucoup et jeune. Cette politique le différencie largement de Gallimard, et il faut noter aussi qu'un bon nombre de ces jeunes talents étaient des femmes. En termes de quantité, par exemple, alors que Gallimard n'a publié que 20 ouvrages en 1959, Julliard en a publié une centaine, dont 40 premiers romans⁴⁴⁰. En termes de rapidité de la publication, comme on l'a observé avec les cas de Beauvoir et de Sartre, Gallimard préfère prendre le temps pour nouer des liens progressivement avec chaque auteur ou auteure. Ils ne se soucient pas de les publier jeunes. La politique de Gallimard était aussi de faire publier d'abord des extraits des ouvrages dans leurs revues littéraires telles que la *NRF* ou les *Temps modernes* avant de publier les livres en entier, en prenant le temps pour examiner les réactions du champ littéraire ; c'étaient les cas de Sartre, Sarraute ou Leduc. Contrairement à cette politique de Gallimard, Julliard tentait d'utiliser la jeunesse de l'écrivain ou de l'écrivaine pour faire de l'œuvre un mythe, et cela parfois au détriment de sa crédibilité. Julliard est connu par exemple pour avoir publié en 1956, deux ans seulement après Sagan, un recueil de poèmes d'une fillette d'à peine huit ans, Minou Drouet. Bien que le recueil se vendît bien, le jeune âge de l'enfant laissait des doutes sur l'authenticité de l'œuvre et suscitait de nombreuses critiques⁴⁴¹.

Cependant, cela ne signifie pas que Julliard était incapable de chercher de nouveaux talents, ceux susceptibles de réussir légitimement dans le champ littéraire. Quelques années

⁴³⁸ Simone de Beauvoir raconte cet incident dans ses mémoires : « Malraux avait été mis en cause dans le numéro de juillet des *Temps modernes* d'une manière qui l'avait désobligé. [...] Aussitôt Malraux avait été trouver Gallimard, le menaçant de représailles s'il ne nous vidait pas. [...] Julliard nous offrit l'hospitalité. [...] nous nous transportâmes en décembre de l'autre côté de la rue de l'Université. » (Simone de Beauvoir, *La Force des choses, Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. 1110-1111.)

⁴³⁹ Anne Simonin, « L'Édition littéraire », art. cit., p. 51.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴¹ L'enfant a été rendue célèbre par l'article que Roland Barthes lui avait consacré dans ses *Mythologies*. Voir Roland Barthes, « La Littérature selon Minou Drouet », dans *Mythologies* [1957], *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1961, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 790-796.

avant Sagan, il avait déjà ouvert la carrière de quelques autres jeunes auteures, dont deux autres « Françoise » qui poursuivraient leurs activités littéraires dans les décennies suivantes. La première est Françoise d'Eaubonne (1920-2005). Julliard publie son premier roman *Le Cœur de Watteau* (1944) ainsi que son deuxième roman *Comme un vol de gerfauts* (1947) qui remporte le Prix des lecteurs de Julliard. L'autre jeune auteure est Françoise Mallet-Joris (1930-2016), dont *Le Rempart des Beguines* paraît en 1951 chez Julliard quand elle a vingt et un ans. Ce premier roman est une œuvre audacieuse qui raconte le rapport charnel d'une jeune fille, Hélène Norris, avec la maîtresse de son père ; on pourrait dire que le jeune âge de l'auteure et l'audace de son sujet à quelque chose de commun avec l'auteure de *Bonjour tristesse*, même si le caractère plutôt morose d'Hélène s'éloigne de l'esprit d'indépendance et de liberté de l'héroïne de Sagan⁴⁴².

Par conséquent, vu ces précédents, il semble naturel que Julliard se soit intéressé immédiatement à Sagan. Il serait plus juste de dire qu'elle s'inscrit parfaitement dans la stratégie de Julliard de publier de jeunes talents ; on pourrait dire à l'inverse que Françoise Sagan, qui deviendra bientôt ce qu'on appellera le « phénomène Sagan », est la cristallisation même de cette stratégie de Julliard. Colette Audry devait en être consciente lorsqu'elle conseilla à Sagan d'envoyer le manuscrit à Julliard, et effectivement, c'est avec une étonnante vitesse que Julliard procède à la publication. Sagan avait apporté son roman chez Julliard le 6 janvier 1954, et selon Alain Vircondelet, il fut lu d'abord par deux lecteurs de la maison, François Le Grix et Pierre Javet, puis par René Julliard lui-même⁴⁴³, qui reconnaissent tous aussitôt le talent de l'auteure. Julliard l'invite chez lui le 17 janvier, signe un contrat après un entretien avec elle, et le livre paraît seulement deux mois plus tard, le 15 mars 1954. Compte tenu du fait que cette publication a généré d'énormes bénéfices et que plus tard d'autres éditeurs avaient aussi accepté le roman pour la publication, on dira que cette stratégie de la publication rapide a été efficace pour Julliard.

⁴⁴² Sur les rapports de Julliard avec Mallet-Joris, Sagan, et Minou Drouet, voir Jean-Claude Lamy, *René Julliard*, Paris, Julliard, 1992, p. 217-238.

⁴⁴³ Alain Vircondelet, *Sagan, un charmant petit monstre*, *op. cit.*, p. 89-91.

Sous quelles formes Julliard a-t-il vendu *Bonjour tristesse* ? Le livre était vendu avec un bandeau sur lequel était écrit « Le diable au cœur », ce qui était clairement un jeu de mots sur *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet publié en 1923. Le bandeau indiquait ainsi qu'il s'agissait de l'œuvre d'une jeune auteure. Le roman de Radiguet était, comme celui de Sagan, un premier roman d'un jeune auteur ; il racontait l'histoire d'amour d'un adolescent qui évoquait inévitablement la figure de l'auteur lui-même, et ce livre devint une œuvre mythique non seulement parce que l'auteur était le protégé de nombreux écrivains célèbres de l'époque mais aussi à cause de la mort tragique de Radiguet à vingt ans. Ainsi, en associant Sagan à Radiguet, Julliard tente de revêtir *Bonjour tristesse* de l'aura de l'œuvre mythique de Radiguet. *Le Diable au corps* est aussi connu dans l'histoire de l'édition comme un livre qui a réussi grâce au mercantilisme à peine dissimulé de son éditeur Bernard Grasset et à ses nombreuses stratégies de ventes inédites à l'époque (qui sont aujourd'hui devenues des normes), et Julliard lui-même était un « héritier naturel »⁴⁴⁴ de ce mercantilisme de Grasset après la guerre. Ainsi, Sagan est présentée par son éditeur comme la version féminine contemporaine de Radiguet, ou le « Radiguet en jupon »⁴⁴⁵, comme l'appelaient les journalistes.

Il existe une autre figure à laquelle Sagan a été immédiatement associée : Colette. *Bonjour tristesse* propose une nouvelle image de la jeune fille, bourgeoise mais menant une vie libre et décomplexée, même en matière de sexualité. Cet aspect de l'œuvre de Sagan était liée à Colette (qui allait mourir cet été-là de 1954), d'où le surnom de « Nouvelle Gigi »⁴⁴⁶.

C'est avec ces péripéties et stratégies éditoriales que Sagan devient une starlette, un phénomène de la littérature, provoquant une vague de jeunes filles aspirant à devenir écrivaines dont certaines deviendront de grandes figures littéraires⁴⁴⁷. L'auteure elle-même

⁴⁴⁴ Anne Simonin, « L'Édition littéraire », art. cit., p. 48.

⁴⁴⁵ Valérie Mirarchi, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, op. cit., p. 46.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ On peut citer par exemple Assia Djebar qui a été appelée « Françoise Sagan algérienne » ou « musulmane » lors de la publication de son premier roman *La Soif* chez Julliard en 1957. Voir Kaoutar Harchi, « L'Entrée d'Assia Djebar à l'Académie française. Réception politique d'un discours », *Sociologie de l'art*, n° 27-28, 2017, p. 109-127.

n'a pas toujours été contente des résultats créés par cette vague et elle n'hésite pas à en accuser les éditeurs, comme on peut le voir dans ce passage :

Bonjour Tristesse avait provoqué chez une foule de jeunes filles, désœuvrées ou pas, un élan qui leur avait mis la main sur une plume dans le noble but de recueillir aussi des lauriers et des millions. Beaucoup d'éditeurs oubliant leur devoir de tri, les avaient éditées, tout au moins dans les années qui suivirent *Bonjour Tristesse*, avec, sur la bande en travers du livre : « Une nouvelle Sagan », comme si j'étais morte, ce que je trouvais indélicat et prématuré vers mes vingt-cinq ou trente ans. De plus, quand on me posait cette interrogation : « Comment avez-vous écrit ce livre ? », je répondais imprudemment à cette sottise question par une réponse aussi sottise : « Eh bien, vous prenez un cahier et un crayon, et vous commencez ». Réponse modeste, certes, mais qui égara beaucoup de jeunes personnes. J'aurais dû introduire la notion de talent dans cette phrase et en signaler la nécessité, mais je n'imaginai pas qu'on pût écrire sans lui. Hélas, la suite me démontra le contraire. Certains éditeurs me demandèrent même de faire une préface à ces copies... Pourquoi n'écrivais-je pas ma notice nécrologique, tant qu'on y était ?⁴⁴⁸

Elle sait qu'elle-même est en partie responsable du problème, mais elle ironise sur les éditeurs qui publient sans tenir compte de la qualité des textes. De toute manière, Sagan est l'écrivaine qui a créé l'image même de « l'auteure jeune fille », ouvrant un espace dans le champ pour les jeunes femmes.

L'histoire de la publication de *Bonjour tristesse* se place donc à un moment charnière de l'histoire de l'édition qui voit apparaître une nouvelle image de l'auteure ; cette concordance de Sagan avec la stratégie de Julliard était essentielle dans la mesure où elle a rendu possible la publication rapide de son roman, et c'est l'éditeur qui embrasse le mercantilisme plutôt que d'y répugner qui lance la jeune romancière comme une starlette de la littérature. Mais le succès de Sagan n'est pas que le fruit de stratégies éditoriales. La critique littéraire aussi a joué un rôle important dans la réception initiale du roman.

5.4 Les critiques face à *Bonjour tristesse*

Le succès de *Bonjour tristesse* est un véritable événement littéraire, voire social, et le roman devient l'objet de critiques et recensions nombreuses. Il ne nous serait pas possible de

⁴⁴⁸ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule*, op. cit., p. 122-123.

rendre compte de l'intégralité des « 11,4 kilos de coupures de presse »⁴⁴⁹ dont Sagan fait l'objet en 1954, mais un aperçu rapide des quelques critiques littéraires influents de l'époque nous permettra de saisir le ton de l'appréciation critique qu'a reçu le livre et d'examiner la réaction du champ littéraire. Ce qui semble notable dans son cas, c'est que malgré les chiffres records de vente susceptibles d'attirer le dénigrement de la part des grands critiques, Sagan n'en est pas détestée, mais au contraire choyée par eux.

Après la sortie du livre en mars 1954, c'est l'attribution du Prix des critiques le 25 mai qui déclenche la fièvre des journalistes pour l'auteure, ce que Sagan appelle la « corrida »⁴⁵⁰ ou une « avalanche »⁴⁵¹. Les lauréats de ce prix des années précédentes incluent des noms connus tels Romain Gary, Albert Camus ou Jules Supervielle, et le jury du prix compte parmi ses membres de grandes figures littéraires : Émile Henriot, Gabriel Marcel, Marcel Arland, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean Blanzat, Roger Caillois, Jean Grenier, Armand Hoog, Robert Kanters, Robert Kemp, Thierry Maulnier, Maurice Nadeau, Jean Paulhan et Dominique Aury. De ce fait, le prix est tout à fait susceptible d'accorder de la légitimité à ses lauréats dans le champ littéraire.

Le lendemain de l'annonce du prix, *Le Monde* publie un article élogieux qui semble donner le ton pour la suite de la réception par les critiques, celui d'Émile Henriot, membre du jury du prix et de l'Académie française, intitulé « *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan : un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté » :

En attribuant leur prix, à deux voix de majorité, à Mlle Françoise Sagan, pour *Bonjour tristesse*, les critiques littéraires, constitués hier en jury, se sont mis d'accord sur le talent, mais non certes pas pour recommander au grand public ce livre immoral, où l'on voit dessiné avec beaucoup d'art le portrait d'un monstre. *Bonjour tristesse* est un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté, qui déjà même avant le prix faisait l'événement littéraire de la saison, en sorte que le jury des critiques a volé au secours du succès, pour le constater.⁴⁵²

L'affirmation du fait que le livre était déjà « l'événement littéraire de la saison » avant ce prix

⁴⁴⁹ Valérie Mirarchi, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, op. cit., p. 52.

⁴⁵⁰ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 32.

⁴⁵¹ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule*, op. cit., p. 23.

⁴⁵² Émile Henriot, « *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté », *Le Monde*, le 26 mai 1954.

indique qu'il avait connu un certain succès dès les premières semaines après la publication. Henriot qualifie le livre d'« immoral » non seulement à cause des manœuvres malveillantes de la jeune Cécile, mais sans doute aussi parce que, pour emprunter les mots de Sagan, « c'était l'histoire toute simple d'une fille qui faisait l'amour avec un garçon, au milieu de quelques complications passionnelles » et qu'« il n'y avait pas de conséquences morales pour elle »⁴⁵³.

Henriot compare le roman à cet « extraordinaire début au féroce Laclos des *Liaisons*, à l'innocente vitrioleuse des *Hauts-de-Hurlevent*, Charlotte Brontë [sic], et à Radiguet, le glacial incendiaire du *Diable au corps* »⁴⁵⁴ ; le lien avec Radiguet n'est pas étonnant, étant donné qu'il a déjà été promu par l'éditeur. L'association aux *Liaisons dangereuses* sera reprise par la suite par de nombreux critiques. Henriot loue aussi le style saganesque, « sa perspicacité redoutable [qui] s'exprime dans le langage le plus dépouillé et le plus correct », sa « surprenante dextérité »⁴⁵⁵.

Malgré l'immoralité du livre, Henriot suppose que l'auteure est une jeune fille « probablement très pure, mais d'imagination inventive ». Une supposition qui ne reflète que le désir du critique lui-même – pour l'anecdote, selon Valérie Mirarchi, Sagan a déjà connu ses premiers moments d'intimité charnelle l'été 1953 avec son premier amant Jean Bouton, fils d'une famille voisine des Quoirez⁴⁵⁶ –, comme s'il lui était impossible d'admettre qu'une jeune fille réellement « immorale » ait du talent littéraire. Car du talent de celle-ci, Henriot ne doute pas :

[...] cette enfant prodige, dont on attend le prochain livre avec curiosité, si elle a encore autre chose à mettre dedans. A-t-elle vidé son sac dans celui-ci ? A-t-elle déjà l'expérience effrayante de son héroïne ? A-t-elle inventé de toutes pièces les perfidies et les complaisances de ce roman où la gracieuse rouerie de la jeunesse s'allie, dans un candide amour de soi, au plus parfait amoralisme et à l'intelligence analytique la plus déliée ? Le talent indéniable est là, dans la façon nette de dire l'ingéniosité à démonter la mécanique, mais pour une telle indifférence au bien et au mal dans un âge si tendre il fait un peu froid dans le dos,

⁴⁵³ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 33.

⁴⁵⁴ Émile Henriot, « *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté », art. cit.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Valérie Mirarchi, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, op. cit., p. 34.

même quand on en a vu et lu bien d'autres.⁴⁵⁷

Que retiendrons-nous de ce passage ? Le jeune âge de l'auteure frappe le critique. Sagan est vue comme une enfant prodige, et son immoralité est d'autant plus fascinante pour Henriot du fait de son « âge si tendre ». Pourtant, il semble en même temps que cette jeunesse engendre des doutes chez le critique parce que la jeunesse pourrait signifier aussi l'incertitude et l'indétermination, d'où la nécessité pour lui d'attendre une seconde œuvre pour confirmer les capacités de la jeune romancière. Du fait qu'elle avait sauté l'étape de la publication dans les revues littéraires et de la rapidité de son ascension, il n'est encore pas possible pour le critique de savoir si Sagan va pouvoir continuer sa carrière littéraire ou si elle a réussi par coup de chance et a déjà « vidé son sac ». Le talent s'annonce prometteur mais resterait à confirmer.

Ainsi, à lire l'article de Henriot, Sagan est une auteure qui fascine d'emblée par sa jeunesse, par l'écart entre l'immoralité de l'héroïne du roman et l'apparente candeur de l'auteure. En raison de ce qu'il considère comme l'immoralité du roman, Henriot discerne dans le personnage de Cécile un « monstre » – un mot qui sera repris et propagé par François Mauriac, dans un article décisif à la une du *Figaro littéraire* du 1 juin 1954, un texte qui n'est pas une recension du livre de Sagan mais une réflexion sur les prix littéraires en général et le jugement qu'on porte sur les œuvres littéraires :

Le choix d'un jury littéraire engage donc la conscience ? Oui, et gravement si l'on est chrétien. [...] Voici par exemple ce prix des Critiques décerné, la semaine dernière, à un charmant petit monstre de dix-huit ans. Le dévergondage de l'adolescence féminine, plaie d'une époque où les plaies ne se comptent plus, n'est certes pas tout le sujet de ce petit roman dont nous pouvons tirer une morale, si le cœur nous en dit : mais qu'il nous fasse penser à Laclos, cela accable d'abord. Nous le savons pourtant : il existe une insensibilité, je ne sais quelle férocité lucide, parfois, chez des adolescents, garçons ou filles, que d'autres analyses ont déjà mise en lumière [...] Le jury du prix des Critiques a-t-il eu tort de couronner ce livre cruel ? Je n'en déciderai pas. Le mérite littéraire y éclate dès la première page et ce n'est pas discutabile.⁴⁵⁸

On commence ici à confondre l'héroïne du roman avec son auteure, car avec Mauriac, c'est Sagan elle-même qui est un monstre. Mauriac lui donne ce fameux surnom « charmant petit

⁴⁵⁷ Émile Henriot, « *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté », art. cit.

⁴⁵⁸ François Mauriac, « Le Dernier Prix », *Le Figaro littéraire*, le 1 juin 1954.

monstre », bien que Sagan elle-même le réfute plus tard dans ses entretiens : « Évidemment, je n'avais rien d'un monstre, ni charmant, ni petit... J'étais une jeune fille comme tant d'autres [...] »⁴⁵⁹. L'expression est une sorte d'oxymore, avec le mot « monstre » qui diabolise et stigmatise l'auteure et les deux épithètes « charmant » et « petit » qui vont à l'encontre de cette monstruosité déviante. C'est ce décalage qui attire le grand écrivain, entre la féminité monstrueuse – l'idée n'est pas nouvelle, c'est un stigmate qui a longtemps pesé sur les « femmes auteurs » – et le charme que revêt pour le critique l'idée d'une jeune fille de dix-huit ans, bourgeoise et supposée innocente.

À propos de ces deux facettes, de la monstruosité et du charme que les autres voyaient en elle, l'écrivaine raconte ainsi plus tard dans sa vie : « En 1954, j'avais à choisir entre les deux rôles qu'on m'offrait : l'écrivain scandaleux ou la jeune fille bourgeoise, alors que je n'étais ni l'un ni l'autre. [...] J'aurais été plutôt une jeune fille scandaleuse et un écrivain bourgeois »⁴⁶⁰. Sagan prétend donc qu'elle n'a pas su bien jouer le rôle que l'on attendait d'elle – mais ne faudrait-il pas dire plutôt que c'est parce qu'elle mélangeait les épithètes et qu'elle était « une jeune fille scandaleuse et un écrivain bourgeois » qu'on s'intéressait à elle ? Ne serait-ce pas précisément cette dualité, le mélange de la transgressivité et du conformisme, ou pour emprunter les mots de Céline Hromadova, son côté « mi-bohème mi-bourgeoise », qui fascinait tant d'autres ? Comme le remarque l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, qui se plaignait au même moment en 1954 de la mévente de son *Histoire d'O*, le roman de Sagan est « un scandale dont on pouvait parler sans trop d'audace » et se vend bien pour cette raison⁴⁶¹.

Mauriac semble reprendre par ailleurs les commentaires proposés par Henriot quelques jours auparavant. Il est frappé par l'âge de l'auteur, évoque Laclos, voit dans le

⁴⁵⁹ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁶¹ « Une autre cause, peut-être bien, aida la presse à passer le livre sous silence : à peu près exactement à la même date était mis en vente le roman d'une jeune fille qui fit un scandale dont on pouvait parler sans trop d'audace. On ne s'en priva pas. *Bonjour tristesse*, de Françoise Sagan, tira paraît-il à un million d'exemplaires. À la fin de l'année, j'avais vendu à peu près mille *Histoire d'O*. » (Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, Viviane Hamy, 2004, p. 213.)

roman l'immoralité ne résultant pas tant des ruses et des manipulations de Cécile que de son « dévergondage » ; enfin, tout en évitant de discuter de la validité de l'attribution du prix, il affirme que « le mérite littéraire y éclate dès la première page », garantissant la qualité de l'œuvre.

Il en va de même pour André Rousseaux qui, à la différence des violentes diatribes qu'il avait lancées contre *L'Asphyxie* de Leduc, couvre d'éloges la jeune Sagan en écrivant que « cette fille de dix-huit ans [...] révèle la plus remarquable nature d'écrivain qu'on ait vu depuis longtemps paraître dans un si jeune âge »⁴⁶². Marcel Arland, lui aussi membre du jury du prix des Critiques, la félicite également dans sa note de lecture parue dans la *NRF* :

[...] de simple amateur, elle [Sagan] entre d'emblée dans la classe des professionnels. Elle a du talent et de l'aisance. Des lectures aussi. C'est une personne avertie. [...] Sur ce programme vous devinez le mélange : un peu de perversité, un peu de feinte candeur, certaine candeur involontaire ; un soupir et un sourire ; un peu de cruauté et un peu de masochisme ; un peu d'érotisme et beaucoup de gentillesse sentimentale ; une pointe de Claudine, une autre de Radiguet (toutes deux légèrement émoussées) ; ça et là, ces petites licences de syntaxe ou d'orthographe par où un jeune auteur entend marquer sans doute qu'il a quitté le collège. Bref, rien n'y manque ; le cocktail n'emporte pas la bouche ; mais que de palais parmi les plus nobles (j'en prends à témoin Robert Kemp, Émile Henriot ou Gabriel Marcel) s'en trouvent agréablement chatouillés !⁴⁶³

Il salue, comme les autres, le talent de Sagan. Encore une fois, elle est comparée à Colette et Radiguet. Arland complimente ensuite le bon équilibre qu'elle a su élaborer entre tout ce qui relève plutôt de la déviance – la perversité, la cruauté, l'érotisme – et ce qui semble convenable pour une jeune fille – la candeur, la gentillesse sentimentale –, pour se moquer enfin un peu de l'emballement de ses collègues pour ce roman léger.

Fait remarquable, Sagan malgré sa jeunesse n'est pas considérée comme un « naïf » qui ignore complètement les « règles de l'art ». En affirmant qu'elle est « une personne avertie », Arland admet que Sagan a suffisamment lu pour comprendre comment il faut écrire pour être considérée comme un « professionnel », pour se placer dans la continuité de ce qui a déjà été écrit en littérature, et le critique suggère que le potentiel de cette auteure mérite d'être

⁴⁶² André Rousseaux, « L'Ennui de Françoise Sagan », dans *Littérature du vingtième siècle*, vol. 6, Paris, Albin Michel, 1958, p. 268-281 ; ici p. 270.

⁴⁶³ Marcel Arland, « Françoise Sagan : *Bonjour tristesse* (Julliard) », *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 18, juin 1954, p. 1100-1111.

pris au sérieux. Cette conviction chez Arland sur les lectures de Sagan découle sans doute aussi du choix du pseudonyme et du titre du roman, pris respectivement d'un personnage de Proust et d'un poème d'Éluard.

Néanmoins Arland exprime aussi des réserves :

C'est donc un succès. Après cela, ne soyons pas trop sévères. Si la donnée manque de vraisemblance (plutôt qu'aux rapports d'un père et d'une fille, on songe à ceux d'un frère et d'une sœur), si l'intrigue sent l'artifice, si les personnages sont un peu trop convenus, assez superficiels, assez creux – il n'en reste pas moins que l'auteur nous désarme et que son livre, d'un bout à l'autre, ou presque, se lit avec agrément. C'est un livre léger et fragile. Peut-être attendrions-nous davantage de l'auteur s'il nous eût donné une œuvre plus gauche, où perçât une voix plus exigeante. Mais enfin, entre la propédeutique et la licence, c'est – déjà ! – une réussite.⁴⁶⁴

De même que pour Henriot, l'incertitude et l'imprévisibilité de la trajectoire future de l'écrivaine plane, mais on comprend qu'Arland, qui considère ce premier roman comme « léger et facile », n'a pas de grandes attentes envers Sagan, et la dernière ligne de ce passage laisse deviner que c'est le jeune âge de l'auteure qui la protège des critiques plus acerbes.

Dans *Derrière l'épaule* écrit vers la fin de sa carrière, Sagan revient à plusieurs reprises sur son rapport avec ces critiques, qu'elle appelle ses « vieux oncles d'antans »⁴⁶⁵ et qui avaient veillé sur elle pendant les premières années de sa carrière :

Ces critiques, donc, furent souvent épouvantables mais là, comme par hasard, ma mémoire ne fonctionne plus. Les quatre mentors de l'époque, Kemp, Henriot, Kanters et Rousseaux, représentant *Le Figaro*, *Le Monde*, *Les Nouvelles Littéraires*, me défendaient presque machinalement, tant les autres étaient féroces. Bien sûr, il faut dire que ces critiques tout-puissants seraient aujourd'hui taxés de conformisme, de pruderie et de bourgeoisie. Mais leurs papiers étaient très utiles aux auteurs. Ils vous apportaient de l'assurance et parfois une découverte sur votre style, sur l'effet que produisait votre livre, sur ses défauts éventuels, l'inanité d'un personnage, etc. De plus, ils faisaient passer l'objectivité avant le copinage ou leur propre narcissisme. Bref, ces critiques lisaient les livres et en disaient assez pour que le public sache ce qu'il allait lire et aussi pour que l'on tienne compte de leurs dires.⁴⁶⁶

Ainsi, l'écrivaine se montre reconnaissante envers ces critiques pour avoir sérieusement lu et commenté ses romans à un moment où la plupart des autres journalistes bâclaient leurs

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 1101.

⁴⁶⁵ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule*, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

articles après une lecture superficielle ou inventaient des propos qu'elle n'avait pas tenus. Elle regrette dans *Derrière l'épaule* la disparition de ceux-ci dans les années 1960, se plaignant que « leurs remplaçants s'annonçaient comme plus narcissiques qu'autre chose »⁴⁶⁷. Mais cette reconnaissance comporte aussi une ambiguïté puisque l'auteure garde une distance critique envers le conformisme de ces critiques bourgeois érudits, et parce que son cynisme lui fait constater avec lucidité que la réaction des critiques envers elle, que ce soit les commentaires émanant de ses « oncles » ou pas, était fondamentalement toujours similaire : « Quoique au fond, d'une certaine façon, c'était toujours la même réaction : "Du charme mais pourrait faire mieux. Bons personnages mais style bâclé", – pas toujours à tort, il est vrai »⁴⁶⁸. C'est la résignation qui s'observe dans les derniers mots de la phrase.

Pourtant, nous devrions citer un autre article sur *Bonjour tristesse* écrit au moment de la publication du livre qui se distingue de ceux de ses « vieux oncles » : celui de l'écrivaine qui avait apporté de l'aide pour faire publier ce roman, Colette Audry, paru dans le numéro du juin 1954 des *Temps modernes*. De fait, celle-ci propose une lecture tout autre que celle des autres critiques :

Les critiques semblent avoir vu dans cette histoire le sursaut de dépit et de jalousie meurtrière d'une fille à la fois jouisseuse et trop attachée à un père léger lorsqu'elle découvre que ce dernier, amoureux pour de bon, a décidé de se remarier. Il y a bien autre chose, et très précisément le refus chez un être jeune de se laisser guider, fût-ce par une femme qu'elle aime et respecte. L'héroïne de *Bonjour tristesse* ne veut rien subir et surtout pas le bonheur. C'est un personnage profondément sérieux (beaucoup plus que ne le croit son auteur), une meneuse de jeu. Le livre a incontestablement un côté *Liaisons dangereuses*. On trouverait encore de nos jours, dans les livres écrits par les hommes – surtout par de jeunes hommes – des Cécile de Volanges. Mais dans *Bonjour tristesse* Cécile de Volanges a l'audace de Mme de Merteuil et c'est elle qui manœuvre un Valmont paternel. Il se trouve que l'héroïne de Françoise Sagan s'appelle Cécile.⁴⁶⁹

Audry voit dans le personnage de Cécile pas tant le « charmant petit monstre » qu'une jeune fille moderne « qui ne veut rien subir », avec un esprit de liberté et d'indépendance, qui pense et qui a une conscience comme tout être humain. Dans ce sens-là, Audry présente ici une

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Colette Audry, « *Bonjour tristesse*, par Françoise Sagan (Julliard éd.) », *Les Temps modernes*, n° 103, juin 1954, p. 2293.

lecture nettement plus féministe que les critiques masculins, et il faut se rappeler ici que cette amie de Simone de Beauvoir est une féministe convaincue qui a défendu *Le Deuxième Sexe* dès sa publication, qui rêvait d'écrire ce livre sur les femmes même avant Beauvoir⁴⁷⁰. Dans cette recension sur Sagan, reprenant la comparaison avec *Les Liaisons dangereuses* proposée par d'autres critiques, Audry déprécie la figure de la petite oie blanche trop récurrente dans les romans de ses contemporains, et affirme que la Cécile de Sagan n'est pas tant la Cécile de Volanges de Laclous, victime de Merteuil, mais plutôt Merteuil elle-même, une manipulatrice rebelle qui agit selon ses propres désirs. Audry assure également au début de l'article que *Bonjour tristesse* n'est pas une autobiographie et dissipe les doutes sur la fictionnalité du roman et l'auctorialité de Sagan. C'est ainsi que l'intellectuelle joue le rôle de défenseur de la jeune romancière.

En résumé, *Bonjour tristesse* a gagné la sympathie des critiques des deux côtés : d'une part, il plaît aux « vieux oncles », ces critiques masculins d'autorité capable d'exercer un pouvoir déterminant sur la réception des œuvres publiées, et Sagan semble répondre à leurs attentes en jouant vis-à-vis d'eux le rôle de la « nièce » choyée. D'autre part, l'article de Colette Audry est un exemple qui illustre que le roman est susceptible aussi d'attirer l'attention des femmes, par l'esprit d'indépendance moderne qu'affiche Cécile.

Face à une telle réception critique et à l'engouement public écrasant, quelle a été la réaction de l'auteure elle-même ? De fait, lorsqu'on s'interroge sur la réception de Sagan et sa posture, il faut tenir en compte non seulement l'appréciation littéraire critique que nous venons de voir, mais aussi l'attention qu'elle a suscitée dans les médias. Bien que Sagan n'ait que dix-huit ans et qu'elle n'ait publié qu'un seul livre, les médias ont rapidement créé des

⁴⁷⁰ « Mais *Le Deuxième sexe*, elle ne pensait même pas à l'écrire. Le problème ne l'intéressait pas, il était pour elle résolu, pensait-elle. Elle s'en est expliquée. Et ainsi, ce livre qui allait changer quelque chose dans la tête des femmes – et des hommes – de notre époque, ce livre après lequel le monde ne serait plus tout à fait pareil, non seulement il était non-avenue, mais ce n'était même pas un projet, ni – moins encore – une possibilité qu'elle aurait envisagée, fût-ce pour l'écarter. Et néanmoins, pour moi-même qui rêvais alors de l'écrire, ce livre, qui lui en avais parlé, qui ne l'ai jamais écrit, ces années d'amitié avec Simone de Beauvoir ont été comme une promesse, ou, mieux, une sorte de gage sur l'avenir, et un encouragement à poursuivre ma voie. En parlant avec elle, j'étais confirmée dans ma foi en de nouvelles femmes. Il me paraissait confusément que nous étions en train d'appeler à l'existence ces femmes de demain. » (Colette Audry, « Simone de Beauvoir », *Cahiers du GRIF*, n° 34, 1986, p. 9-10 ; ici p. 10.) L'amitié d'Audry avec Simone de Beauvoir est évoquée aussi dans son récit autobiographique *La Statue* (Paris, Gallimard, 1983).

« mythes » à son sujet, la « légende Sagan » – constituée d'éléments tels que la mer et le soleil de Saint-Tropez, les fêtes, le whisky, les voitures de luxe, parmi d'autres – et l'ont traitée comme une célébrité, une starlette de la littérature. Comme nous l'avons vu, elle a contribué à l'invention d'un nouveau mode de recrutement et de vente dans le monde éditorial, et sa jeunesse y a fait connaître une nouvelle posture, celle de la jeune auteure (ou du jeune auteur). Alors que l'esprit de l'époque proposait une alternative exclusive, du moins en ce qui concerne les jeunes filles, entre « un écrivain scandaleux », un monstre qui s'écarte complètement de la norme, et « une jeune fille bourgeoise » comme il faut, Sagan a montré aux yeux du public qu'il existait une troisième voie, la possibilité d'hybrider ces deux postures, d'être une « jeune fille scandaleuse » et « un écrivain bourgeois » : un point que certains critiques ont bien repéré, comme nous l'avons vu plus haut.

Ces réactions semblent avoir laissé l'auteure à la fois perplexe et lucide. Elle confie qu'elle a cessé très vite de se faire des illusions sur la gloire :

Ce qui m'a été le plus désagréable, ce n'était pas les critiques, les échos, mais cette manière de parler de moi comme d'un objet. Quand j'ai reçu le prix des Critiques, [...] je me suis dit brusquement : « Tiens, c'est ce qu'on appelle la gloire. » Ça a duré une seconde, ce qu'on appelle le « soleil de la gloire » [...] Et bizarrement, je n'avais pas beaucoup de plaisir ; j'ai su tout de suite que la gloire, c'était des questions et des réponses et une manière de biaiser avec la vérité. J'ai rencontré cela trop tôt. À dix-huit ans et en 188 pages... J'en avais presque un sentiment de culpabilité tout en me sentant parfaitement irresponsable. [...] Je suis devenue une denrée, une chose : le phénomène Sagan, le mythe Sagan... et j'avais honte de moi-même.⁴⁷¹

Qu'a-t-elle fait de cette légende maintenant connue de tout le monde ? Cette question fera l'objet de notre étude plus loin, au chapitre IV.

Entrer en littérature

Nous avons ainsi examiné les débuts de la carrière littéraire de cinq écrivaines.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

Chacune d'entre elles, bien que souvent confrontée à diverses difficultés, a su se frayer un chemin vers la littérature, se positionner dans le champ littéraire, et d'établir une posture auctoriale que l'on peut observer à travers leurs écrits autobiographiques, leurs entretiens, et la réception de leurs premières œuvres.

Nous avons vu que dans le cas de Simone de Beauvoir, malgré le refus de son premier manuscrit par les éditeurs (publié plus tard sous le titre *Quand prime le spirituel*), avec l'aide d'autres écrivains autour d'elle (notamment Sartre et Parain), elle entre dans le champ littéraire de manière légitime avec la publication de *L'Invitée*, établissant d'emblée la posture de l'intellectuelle. Sarraute, en revanche, est connue pour les difficultés qu'elle a rencontrées à ses débuts en tant qu'écrivain ; elle ne sera intégrée réellement dans le milieu littéraire que dans les années 1950 avec l'arrivée du Nouveau Roman, et ses premières œuvres, souvent incomprise ou considérée comme hermétique, passe inaperçue de la critique, ce qui lui permettra pourtant d'asseoir sa posture d'auteure intransigeante. Aury se fait d'abord une place dans le champ littéraire en tant qu'éditrice et critique ; elle réalise ensuite une seconde entrée en littérature en tant que Pauline Réage, auteure du roman érotique *Histoire d'O*, et continue à maintenir cette double posture d'Aury et de Réage, marquant le contraste entre l'éditrice/la critique qui s'adresse à un large public et l'auteure clandestine de l'érotisme. Leduc dans son autobiographie adopte la posture de l'écrivaine souffrante, sans succès, illégitime, posture qu'elle continuera à adopter jusque dans ses dernières années⁴⁷². Chez Leduc, l'intransivation de l'écriture est tardive, et même après avoir fait son entrée, elle insiste sur la difficulté d'écrire ainsi que sur celle de parvenir au succès et à la reconnaissance. L'établissement de son identité d'écrivaine n'intervient que progressivement. En revanche, Sagan devient immédiatement la starlette de la littérature avec la publication de *Bonjour tristesse* dont les ventes constituent un phénomène sans précédent dans l'histoire de l'édition. En phase avec les stratégies éditoriales de Julliard, elle marque l'émergence de la figure de la jeune auteure. Bien que considérée comme une jeune fille monstrueuse, elle conquiert

⁴⁷² Voir le chapitre IV de notre étude pour une réflexion sur ce sujet.

également l'admiration de nombreux critiques éminents.

Que pourrait-on dire de ces écrivaines à la lumière des trois seuils d'entrée en littérature proposés par Nathalie Heinich, à savoir le déclenchement de l'activité littéraire, l'intransitivité de l'écriture, et la publication ? Comme pour toute personne poursuivant une carrière littéraire, les aspirantes écrivaines doivent avoir eu la possibilité et la capacité de découvrir et de poursuivre leur vocation littéraire, mais le degré de difficulté que cela implique diffère d'une écrivaine à l'autre. Les trois étapes mentionnées ci-dessus arrivent en ordre dans les cas de Beauvoir, Sarraute et Sagan, mais pas dans ceux d'Aury et Leduc, qui ont commencé leur carrière comme journalistes. Chez Beauvoir et Sarraute, il semble que le dernier seuil, celui de la publication, ait été le plus difficile à franchir, alors que chez Leduc, c'est l'intransitivité de l'écriture qui a pris plus de temps que la publication.

En ce qui concerne le problème de la catégorisation des œuvres des femmes en tant que « littérature féminine » et le stigmate lié à leur appartenance sexuelle, les écrivaines dans notre étude ont souvent échappé à cette étiquette – la catégorie est en train de s'estomper –, ce qui ne veut pas dire que le sexe de ces auteures n'a pas influencé la réception de leurs œuvres. *L'Invitée* de Beauvoir est considéré comme immoral par certains critiques, quoiqu'il échappe à la désignation de « littérature féminine » en se plaçant dans le courant du roman métaphysique. Les rares articles sur *Tropismes* de Sarraute ne lisent pas l'œuvre en relation avec la « littérature féminine », mais *L'Asphyxie* de Leduc reçoit des commentaires misogynes de la part des critiques. Chez Sagan, le sexe de l'auteure ainsi que son âge ont joué un rôle dans la création de l'image de l'auteure comme écrivaine monstrueuse quoique choyée. Aury, en revanche, échappe astucieusement à l'assignation sexuée dans un premier temps par l'utilisation de son premier pseudonyme épïcène, Dominique Aury, puis parvient à se soustraire une deuxième fois à cette assignation en inventant un autre nom de plume, Pauline Réage, sans se dévoiler.

Les hommes, qu'ils soient partenaires, membres de la famille ou amis, écrivains ou non, deviennent souvent des mentors et des instigateurs qui les encouragent à écrire, et des

agents d'adoubement dans un champ littéraire où les femmes tendent encore à être reléguées à des positions inférieures, marginales, secondaires (Sartre et Parain pour Beauvoir, Raymond Sarraute et Sartre pour Sarraute, Sachs pour Leduc, Maulnier et Paulhan pour Aury). L'amour et le mariage sont des facteurs complexes qui déterminent souvent l'entrée d'une écrivaine en littérature. L'aide d'un compagnon masculin peut être bénéfique si le partenaire est capable de comprendre et de respecter sa vocation. Mais leur présence est aussi à double tranchant car l'autorialité d'une écrivaine peut facilement être empiétée par lui, comme on l'a vu dans le cas d'Aury.

Pour les femmes de cette génération, le mariage ne semble pas avoir été la voie la meilleure (ou la plus populaire) pour devenir écrivaine. Beaucoup semblent avoir choisi (ou avoir été obligées de choisir) le célibat ou le divorce plutôt que le mariage conventionnel ; Sarraute est la seule de notre corpus à en avoir vécu un. Toutes les autres ont choisi le célibat ou d'autres formes de liaison : outre le célèbre couple non-conventionnel de Beauvoir avec Sartre, Leduc dans son autobiographie dépeint son mariage comme une relation allant à l'encontre de sa carrière littéraire, représentée en *La Bâtarde* par l'alternative de Gabriel et de Sachs ; chez Aury aussi, c'est après son divorce et sa séparation avec Maulnier qu'elle trouve son chemin dans le monde de l'édition et du journalisme.

Cependant, les hommes ne sont pas les seuls à aider les écrivaines à réussir ou à commencer une carrière. Comme nous l'avons constaté avec les exemples de *L'Asphyxie* de Leduc et de *Bonjour Tristesse* de Sagan, l'existence de réseaux intellectuels féminins qui ont favorisé la promotion des œuvres des écrivaines n'est pas à négliger. Somme toute, on pourrait dire que si l'entrée des femmes en littérature ne s'est pas faite sans embûches ni obstacles, et qu'une fois qu'elles ont débuté leur carrière littéraire, elles ont souvent été confrontées à l'indifférence ou à l'hostilité, diverses rencontres, amitiés, compagnonnages, ont contribué au franchissement des seuils d'entrée en littérature et à leurs itinéraires ultérieurs.

Il convient également de noter le sentiment de la vocation et à la persévérance des

écrivaines, leur volonté d'être reconnue. S'il est vrai que pour les femmes du XIX^e siècle, « les circonstances d'entrée des femmes en littérature soient le plus souvent présentées, par elles-mêmes les premières, comme purement fortuites »⁴⁷³ à cause de la difficulté pour une femme de cette époque de rêver de gloire littéraire, cela ne semble plus être tout à fait vrai pour les femmes de la génération beauvoirienne. Si l'encouragement des proches s'avère très important chez ces écrivaines, c'est également leur propre sentiment de vocation et leur désir de reconnaissance qui les guident vers la publication. Les écrits de Beauvoir, que ce soit les mémoires ou son journal intime, témoignent de son sentiment de vocation, la présentant comme une jeune femme déterminée à être publiée et désireuse devenir écrivaine. L'intransigeance de Sarraute peut aussi être appréhendée comme sa fierté d'écrivaine, sa conviction dans son propre œuvre ; Aury, si elle n'aspire jamais devenir « écrivaine » et restera plutôt journaliste-éditrice-chroniqueuse, après son divorce, comme nous l'avons vu, elle est également décidée à devenir journaliste. Bien que Leduc se lamente sur la difficulté d'écrire et hésite longtemps avant d'affirmer sa vocation, elle s'abstient de dévaloriser son propre travail (ce sont toujours les critiques qui la désapprouvent). D'ailleurs, ses lamentations font partie de son œuvre, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Enfin, la manière dont la jeune Sagan a cherché et trouvé son éditeur ne prouve rien d'autre que sa confiance en sa propre vocation. Ainsi, si les écrivaines de cette génération témoignent elles aussi de moments de doutes ou de découragement, le champ littéraire leur semble être suffisamment ouvert pour qu'elles ne dissimulent pas leurs ambitions et leur désir de reconnaissance.

La période que nous avons observée dans ce chapitre, au cours de laquelle ces écrivaines sont entrées en littérature, correspond aussi à une période de guerre et de crise politique. Quelle a été leur attitude face à cette agitation politique ? Ce sera l'objet de notre réflexion dans le chapitre suivant.

⁴⁷³ Martine Reid, *Des femmes en littérature*, op. cit., p. 126.

III. Les écrivaines face à la guerre et au politique

Entre engagement et désengagement, responsabilité et impassibilité

La relation entre la littérature et la politique a toujours été complexe et difficile à appréhender, mais la première moitié du XX^e siècle est une période où cette relation est devenue particulièrement trouble en France car marquée par une perte d'autonomie de la littérature au profit de la politique.

Reprenons brièvement cette histoire avant de considérer la place qu'y occupent les femmes. Elle concerne principalement la formation d'un champ littéraire autonome au milieu du XIX^e siècle telle qu'étudiée par Pierre Bourdieu : la naissance de l'« intellectuel » au tournant du siècle lors de l'affaire Dreyfus, la Première Guerre mondiale ainsi que la Révolution d'octobre 1917 en Russie ont contribué à la politisation de la littérature et à la perte progressive de l'autonomie du champ littéraire après les années 1920, conduisant à une renégociation incessante entre la littérature et la politique pendant la période de l'entre-deux-guerres⁴⁷⁴. Autrement dit, à cette époque, s'établit d'une part le principe de l'autonomie de la littérature qui implique une défense de l'« art pour l'art » et une « indifféren[ce] aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale »⁴⁷⁵ ; d'autre part et contradictoirement, les « intellectuels », y compris les écrivains, sont désormais appelés à intervenir dans les affaires socio-politiques, au-delà de leurs domaines d'intérêt spécifiques (la littérature, dans le cas des écrivains). Dans ce contexte, il n'était cependant pas facile pour les écrivains de concilier leur travail littéraire avec leur responsabilité politique, de les articuler d'une manière qui ne soit compromettante ni pour leur œuvre littéraire ni pour leurs positions et leurs consciences politiques. Bien entendu, Zola a pu, comme le note Bourdieu, « en s'appuyant sur l'autorité spécifique qui avait été conquise contre la politique par les

⁴⁷⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 19-23.

⁴⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998, p. 132.

écrivains et les artistes purs [...] rompre avec l'indifférentisme politique de leurs devanciers pour intervenir, à l'occasion de l'affaire Dreyfus, dans le champ politique même, mais avec des armes qui ne sont pas celles de la politique »⁴⁷⁶. Pourtant tous les écrivains ne jouissent pas de cette autorité et de la légitimité littéraire d'un Émile Zola au tournant du siècle.

Un écrivain de l'entre-deux-guerres désirant s'engager dans les affaires politiques dispose de plusieurs manières d'intervenir. Certains s'engagent dans des polémiques, via le journalisme et les pamphlets. Il y a aussi la possibilité de prendre la position de l'avant-garde littéraire en « postul[ant] une homologie structurale entre rupture esthétique et révolution politique »⁴⁷⁷, c'est-à-dire d'inspirer une révolution sociale en provoquant une révolution esthétique ; d'autres abandonnent momentanément le principe d'autonomie littéraire et envisagent une littérature engagée qui communiquerait plus directement aux lecteurs à travers les œuvres littéraires, afin de « participer *pleinement et directement*, par [leurs] œuvres, au processus révolutionnaire, et non plus symboliquement, par la médiation d'une homologie structurale »⁴⁷⁸. D'autres encore nourrissent malgré tout le désir de désengagement, « une volonté d'échapper au monde et à ses déterminations par l'adoption d'une attitude de retrait et d'impassibilité qui excepte l'écrivain de la condition commune des hommes »⁴⁷⁹.

L'un des enjeux politiques majeurs de l'entre-deux-guerres concerne la position que la France devrait prendre face à la montée du fascisme en Italie et en Allemagne, le choix entre la gauche antifasciste et la droite anticommuniste, ainsi que la question de savoir si l'on devrait soutenir la démocratie parlementaire ou pas (les intellectuels ne cachaient pas leur scepticisme sur ce point, contrairement à aujourd'hui). C'est en 1922 – un siècle exactement – que s'élève la polémique entre Romain Rolland, partisan de l'indépendance de l'esprit de l'intellectuel, et Henri Barbusse, qui appelle à un soutien plus direct aux partis politiques ; cinq ans plus tard en 1927, Julien Benda affirme dans *La Trahison des clercs* la nécessité pour

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁷⁷ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

les écrivains d'adopter des positions politiquement neutres et de ne pas s'engager directement. Dans les années 1930, André Gide devient sympathisant du communisme, mais annoncera son retour à la littérature après la désillusion de son voyage en URSS en 1936. À la même époque, alors que Louis Aragon et Paul Nizan, tous deux membres du PC, réussissent à faire fusionner le communisme avec leur littérature, André Malraux dans ses romans met en avant la figure du héros aventurier révolutionnaire, tandis qu'à la droite de l'échiquier idéologique, les œuvres de Pierre Drieu la Rochelle dépeignent la figure de l'intellectuel fascisé. C'est après l'émergence de ces différents courants littéraires que la revendication de la littérature engagée atteint son apogée avec Sartre dans les années de l'immédiat après-guerre⁴⁸⁰.

La littérature devient donc de plus en plus indissociable de la politique au cours des années 1930, et l'autonomie du champ littéraire est alors fortement menacée. Une situation qui atteint son paroxysme pendant l'Occupation allemande, comme expliqué par Gisèle Sapiro dans son important ouvrage sur la question, *La Guerre des écrivains* :

Répression, proscriptions, censure, contrôle des moyens de production (notamment, par le biais de la répartition du papier), propagande : la littérature française n'avait jamais connu de telles contraintes, même sous le Second Empire. La division du territoire en deux zones et l'exode de nombre d'écrivains qui se réfugient soit en zone non occupée, soit à l'étranger, entraînent, de surcroît, la perte de cette centralisation géographique qui fut l'une des conditions de l'autonomisation du champ intellectuel français et de sa compétition avec le pouvoir à l'époque de l'affaire Dreyfus. La crise des représentations due au bouleversement des repères affaiblit plus encore les mécanismes de résistance du champ littéraire à l'hétéronomie. La perte d'autonomie se traduit enfin par la subordination des enjeux littéraires aux enjeux politiques : publier ou ne pas publier sous la botte devient un enjeu politique. Les attitudes les plus apolitiques peuvent désormais revêtir une signification politique.⁴⁸¹

L'Occupation marque donc une période où la neutralité devenait impossible, où chaque activité, chaque geste était inévitablement interprété en termes politiques, laissant les écrivains dans une situation où il était pratiquement impensable de ne pas être impliqué dans le champ idéologique.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 228-279.

⁴⁸¹ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 22.

La relation complexe avec l'Union soviétique et le parti communiste se poursuivra après la guerre. Comme l'a souligné Anna Boschetti, les intellectuels préfèrent ne pas adhérer au parti même lorsqu'ils expriment leur solidarité avec les opprimés, car s'accommoder complètement avec la ligne de politique culturelle du parti signifierait abandon de la libre pensée, et donc un compromis sur le plan littéraire.

Si l'alliance avec le parti des dominés peut sembler inéluctable aux intellectuels, tout les retient de donner leur complète adhésion. La discipline d'une organisation particulièrement rigide est inacceptable pour celui qui met son honneur professionnel dans le libre exercice de la pensée ; il est difficile de s'identifier avec le parti des « masses » pour celui qui reconnaît une valeur à l'homme en tant que sujet, irréductible à une série et à une classe ; il est enfin impensable, pour les représentants de la culture légitime, de se convertir à la doctrine du Parti communiste, le marxisme, pensée matérialiste, bannie de la philosophie universitaire [...] ⁴⁸²

De nombreux écrivains préfèrent en conséquence être des compagnons de route plutôt que membres du parti. Bien entendu, l'adhésion leur donnerait plus d'opportunités pour écrire dans les organes du parti et d'autres médias communistes, ce qui ne serait pas néanmoins nécessaire s'ils avaient déjà établi leur légitimité en tant qu'écrivain, comme dans le cas de Sartre dans les premières années de l'après-guerre : « [...] Sartre a toute l'autorité intellectuelle et les dispositions nécessaires pour inventer une manière d'être en règle avec la Révolution non seulement sans entrer au Parti communiste et sans rien concéder, mais en dépassant le Parti » ⁴⁸³.

La première moitié du siècle marque ainsi une période où l'engagement politique des écrivains est un impératif et la position d'esthète apolitique difficile à tenir. Pourtant, force est de constater que ces écrivains qui ont marqué l'histoire des intellectuels et formé le cadre de divers engagements littéraires sont tous des hommes, du moins dans leur immense majorité visible. Quelle est alors la place des femmes dans ce contexte politique et littéraire ?

En premier lieu, comme nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents de cette étude, les femmes qui aspirent à devenir écrivaines se heurtent à des obstacles divers en raison

⁴⁸² Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 142.

de leur exclusion des domaines de l'éducation et de la culture en général, une exclusion qui commence lentement à s'estomper mais qui pourtant persiste à l'époque. La question des engagements (ou des non-engagements) politiques des écrivaines soulève une autre injonction imposée aux femmes, à savoir que les femmes ne doivent pas participer à la politique. Il ne faut pas oublier que les Françaises n'ont eu le droit de vote qu'en 1945, et qu'elles étaient jusque-là exclues *à priori* de la sphère politique. Bien sûr, en réalité, les femmes se sont engagées en politique depuis longtemps. Il y a eu des suffragettes ainsi qu'une première vague féministe en France au début du siècle comme dans d'autres pays de l'Occident, mais les Françaises ont été privées de leur droit de vote jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, à la différence aux nombreux autres pays occidentaux. Comme l'a constaté Geneviève Fraisse dans son ouvrage *Muse de la raison*, c'est précisément au moment de la Révolution française que s'observe l'exclusion des femmes de la politique, en même temps que la proclamation égalitaire de la République : « ce paradoxe dont nous ne sommes pas sortis, à savoir que la démocratie, qui est pour beaucoup d'hommes du XX^e siècle le système à leurs yeux le plus remarquable, ait porté en son principe, au départ, un refus de la femme citoyenne »⁴⁸⁴.

Ainsi, pour reprendre la remarque d'Angela Kershaw dans son étude comparative sur la littérature engagée des femmes écrivains dans les années 1930, les auteures de l'entre-deux-guerres font face à la situation particulière d'une double exclusion, culturelle et législative⁴⁸⁵. Même dans le Comité national des écrivains (CNE), l'organe principal de la résistance littéraire pendant la guerre, les femmes sont placées dans des positions subalternes par rapport aux hommes, comme le note Sapiro : « Si la représentation féminine est relativement élevée

⁴⁸⁴ Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, 1995, p. 326.

⁴⁸⁵ Angela Kershaw, *Forgotten Engagements. Women, Literature and the Left in 1930s France*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007, p. 16-17. Kershaw analyse dans ce livre les œuvres de cinq auteures : Louise Weiss, Édith Thomas, Simone Téry, Henriette Valet et Madeleine Pelletier. Voir aussi sur ce sujet l'article d'Hélène Baty-Delalande, « Militantes : quelles représentations de l'engagement au féminin ? Sur *La Femme vierge* de Madeleine Pelletier, *Délivrance* de Louise Weiss et *Le Refus* d'Édith Thomas », dans Anne Mathieu et François Ouellet (éds.), *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 191-202.

au comité directeur du CNE [...] il reste que les femmes y occupent une position dominée, davantage reconnues pour leurs qualités d'agents de liaison, de journalistes, ou encore de "femme de" (Elsa Triolet) que pour leur production littéraire, et réduites au silence »⁴⁸⁶.

Les écrivaines se trouvent donc confrontées à un dilemme où l'engagement politique est devenu un impératif dans le champ littéraire (être apolitique est devenu impossible), alors qu'en même temps, la participation à la politique est difficile parce qu'elles appartiennent à la gent féminine. Kershaw observe pourtant que c'est cette situation paradoxale elle-même qui amène parfois les femmes à l'expression littéraire. Pour tenter de compenser leur manque d'intervention politique directe, de nombreuses femmes ont inscrit leur politique dans leurs œuvres de fiction, dans un espace symbolique ; la littérature est dans ces cas « une solution positive et créative adoptée par des écrivaines parce que la société et la législation leur avaient fermé certains domaines potentiels d'activité »⁴⁸⁷

C'est après la Seconde Guerre mondiale que cette situation commence progressivement à changer. La période voit naître quelques couples intellectuels emblématiques qui comprennent, outre Beauvoir et Sartre, Elsa Triolet et Louis Aragon, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault en théâtre, Simone Signoret et Yves Montand au cinéma, ou encore Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan-Schreiber dans le journalisme. Les femmes dans ces couples célèbres sont des intellectuelles qui restent souvent la « muse » de l'homme artiste mais sont en même temps plus qu'une « muse », comme le remarque Delphine Naudier : « Elles participent en leur nom propre aux débats politiques, culturels et artistiques, excédant ainsi les thématiques jusqu'ici réservées aux hommes. Leur autorité littéraire et intellectuelle sape la figure convenue de la "muse". Elles signent de leur nom ou par un pseudonyme qui ne masque plus leur sexe d'état civil, même si elles restent

⁴⁸⁶ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, op. cit., p. 545.

⁴⁸⁷ Angela Kershaw, *Forgotten Engagements. Women, Literature and the Left in 1930s France*, op. cit., p. 32.

symboliquement subordonnées à la figure de leurs célèbres compagnons. Elles incarnent des femmes dont les engagements et la pensée sont autonomes »⁴⁸⁸.

Quelles sont les formes que l'engagement des écrivaines pouvait prendre, compte tenu de ce contexte spécifique des femmes, de cette double exclusion des femmes à la fois de l'art et de la politique ? Ce chapitre examinera la manière dont les écrivaines se sont engagées (ou non) dans la politique, notamment par rapport à la Deuxième Guerre mondiale, et comment leurs attitudes à l'égard de la politique ont influencé leurs postures et leurs itinéraires littéraires respectifs. Beauvoir, Aury et Leduc avaient déjà atteint l'âge adulte dans les années 1930 et constituent donc une génération qui ne peut échapper complètement à la responsabilité de la guerre, bien qu'elles n'aient pas eu leur droit de vote. Elles étaient pourtant jeunes et seulement au début de leur carrière. Elles ont été obligées de traverser cette période difficile de la guerre, tentant simultanément d'être fidèles à leur conscience politique mais aussi de faire carrière dans le journalisme, en littérature, de subsister matériellement et de survivre socialement et politiquement à l'Épuration.

Nous nous intéresserons particulièrement aux exemples de Dominique Aury et de Simone de Beauvoir, mais ils seront comparés aux engagements d'autres écrivaines. À quel moment leur conscience politique, s'il y en a, s'est-elle éveillée ? Quand et comment ont-elles décidé de s'engager, et se sont-elles engagées directement ou par le biais de leur travail littéraire ? Ont-elles été impliquées dans la Résistance pendant et après la guerre, et comment cela a-t-il influencé leur parcours littéraire et leurs engagements politiques après la guerre lors d'événements ou de mouvements qui ont mobilisé de nombreux intellectuels en France, tels que la guerre d'Algérie et le Mouvement de libération des femmes ? Cécile Vast distingue trois catégories d'écrivains impliqués dans la Résistance : « *les écrivains résistants*, qui mettent leur métier et leur plume au service de la Résistance (François Mauriac, Louis Aragon, Albert Camus), et *les écrivains dans la Résistance*, qui ne s'engagent pas forcément en tant

⁴⁸⁸ Delphine Naudier, « Les Intellectuelles depuis les années 1960 », dans Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (éds.), *La Vie intellectuelle en France, t. 2, De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 461-469 ; ici p. 463.

qu'écrivains même s'ils continuent à écrire par ailleurs (René Char, Jean Prévost, André Malraux) », et les « *écrivains de la Résistance* » qui « apparaît avec l'expérience de la Résistance » et « désigne ceux qui tentent d'en exprimer la singularité, et se combine parfois avec les deux premières catégories »⁴⁸⁹. Nous mobiliserons cette distinction dans nos analyses dans ce chapitre. Après un aperçu rapide du cas de Violette Leduc, nous nous pencherons sur l'itinéraire politique de Dominique Aury et ses affinités avec la *NRF*. Le cas de Beauvoir se présentera enfin comme un exemple spectaculaire de l'écrivaine engagée, mais qui constitue un *hapax*.

1. « Moi, chien galeux » : Violette Leduc entre culpabilité et irresponsabilité

Si la guerre et la politique ont eu un grand impact sur les intellectuelles telles que Beauvoir, Dominique Aury, ou encore Elsa Triolet et Clara Malraux, il est une écrivaine qui voyait le cours des événements sous un autre angle, qui ne semble pas s'être souciee du tout de la politique : Violette Leduc.

Les événements de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la Libération de 1944 sont évoqués dans son autobiographie *La Bâtarde*. Leduc y relate par exemple le début de la guerre et sa fuite de Paris avec sa mère et son frère lors de la Débâcle. Elle est pourtant totalement insoucieuse de la politique et ne semble pas éprouver de sentiment de responsabilité vis-à-vis de ces événements. D'après *La Bâtarde*, les principales préoccupations de la narratrice à l'époque sont sa relation avec Maurice Sachs et son travail de journaliste ; la guerre est reléguée au second plan, à tel point qu'on peut se demander si

⁴⁸⁹ Cécile Vast, « Écrivains dans la Résistance en France », in Bruno Curatolo et François Marcot (éds.), *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; DOI : 10.4000/books.pur.110861. Vast souligne.

Leduc vivait dans le même Paris occupé que Beauvoir, pour qui l'expérience de cette guerre produit un effet décisif, quoique tardif, sur sa conscience politique.

Elle n'était pas en revanche sans se culpabiliser face à la persécution des Juifs. Dans la scène avant son départ pour la Normandie avec Sachs, elle avoue avoir vu ce dernier parler dans un café avec une jeune fille, probablement juive, qu'il bernait pour de l'argent en lui disant qu'il l'aiderait à passer les frontières vers la zone libre. Violette interroge Sachs à ce sujet, ce à quoi il répond, « Vous m'emmerdez et je vous prie de ne pas vous mêler de mes affaires »⁴⁹⁰. Alors Violette décide de ne plus poser de questions et elle ignore la vérité sur la situation de cette jeune fille, mais elle écrit comment elle s'est culpabilisée rétrospectivement douze ans plus tard à cause de cet incident lorsqu'elle est tombée mentalement malade : « Je devais me souvenir de cette scène au début de ma maladie de la persécution. Le monde entier me la reprochait. [...] J'inventais que la jeune fille était Juive, qu'elle voulait fuir en zone libre. Je l'inventais puisque je l'ignorais. Maurice fricotait, il ne s'en est pas caché. J'en profitais puisque je vivais avec lui sans rien lui donner »⁴⁹¹. Et pourtant, malgré cet aveu de culpabilité, ou plutôt de duplicité, Leduc ne va pas jusqu'à se sentir politiquement responsable du sort des Juifs.

Ce qui est mis en avant plutôt dans cette autobiographie, c'est la liberté paradoxale que Leduc éprouve grâce à cette guerre. Elle qui a toujours été une « bâtarde », une marginale, se sent plus libre maintenant que la plupart des gens (les hommes, les Juifs, les bourgeois repliés à la campagne) sont partis et que toutes les valeurs d'avant-guerre ont été bouleversées : « [...] j'espérais du drame mondial, de tous les Parisiens en fuite, j'espérais de l'avancement. Bombes, obus, tombaient sur mes échecs. La guerre me sortirait de mon trou. Prendre des décisions est pénible lorsqu'on est paresseux. Finies les décisions, les solutions à trouver. On se laissait porter, on vivait une transition. [...] Je respirais mieux dans Paris

⁴⁹⁰ *LB*, p. 389.

⁴⁹¹ *Ibid.*

dépeuplé »⁴⁹². Pour Leduc qui s'était mariée au milieu de la confusion à l'automne 1939 mais dont la vie conjugale s'effondrait, la guerre était une chance, une bonne aubaine pour recommencer sa vie.

Cette idée de la guerre comme chance dans sa vie est à nouveau mentionnée dans le passage suivant où elle raconte comment elle a découvert qu'« on a emmené le père d'Esther »⁴⁹³, la petite fille juive de son quartier.

Je n'osais pas crier que nous [Violette et Gabriel] étions deux monstres d'indifférence au coin de notre feu. Perché sur mon casque d'Aryenne, un perroquet radotait : quelle chance, nous ne sommes pas Juifs, quelle chance nous ne sommes pas des Juifs en ce moment. Supprimée, effacée en naissant par de grands bourgeois, il m'arrivait de n'être pas mécontente que d'autres grands bourgeois dussent en temps de guerre se réfugier en zone libre. C'est dans un Paris dépeuplé de ses valeurs que moi, médiocrité de bureau, j'écrivais des éditoriaux pour des dames et des demoiselles ayant besoin de se libérer de leurs travaux en lisant dans le métro. La nuit je rêvais que la guerre était finie, que les valeurs rentraient, que moi, chien galeux, je m'enfuyais vers un bureau de chômage. Je m'éveillais trempée de sueur, je balbutiais que c'était un cauchemar, je me rendormais.⁴⁹⁴

Aux yeux de Violette qui n'est pas juive mais qui a toujours vécu hors des normes et dans la transgression, qui se voit comme un « chien galeux », la confusion semée à Paris par la guerre et le désarroi des gens qui étaient décents et normaux en temps de paix apparaissent comme un changement presque heureux, et le sort des juifs persécutés ou déportés ne semble pas relever de sa propre responsabilité, au moins à ce moment-là.

Plus tard, alors qu'elle gagnait sa vie en vendant des provisions achetées à la campagne à des fermiers au marché noir à Paris, elle en vient à craindre la Libération : « Paris a été libéré, moi je suis écartelée entre un village de Normandie qui ne veut plus de moi et une ville dans laquelle je ne veux pas végéter »⁴⁹⁵. Elle est bien consciente que l'état d'urgence provoqué par la guerre ne durera pas et craint, à juste titre, de perdre ses moyens de subsistance et de retomber dans les ordres sociaux d'autrefois où elle n'avait pas sa place.

⁴⁹² *LB*, p. 339.

⁴⁹³ *LB*, p. 356. Leduc recourt à l'euphémisme et évite d'utiliser le terme « déporter ». Voir à ce sujet Martine Boyer-Weinmann, « Drôle de guerre, drôle de dames. Colette, Beauvoir, Leduc moralistes de l'ambiguïté », *Cahiers Colette*, n° 31, 2009, p. 155-169 ; ici p. 165-167.

⁴⁹⁴ *LB*, p. 356.

⁴⁹⁵ *FT*, p. 22.

Même dans les années qui suivent la guerre, alors que les intellectuelles gagnent progressivement leur droit de prendre la parole publiquement pour intervenir en politique, Violette Leduc ne s'exprime guère sur les questions politiques. Une exception à cette attitude de détachement est sa signature du Manifeste des 343 rédigé par Beauvoir en 1971 pour le droit à l'avortement, un geste qui est en phase avec sa propre expérience tragique de l'avortement racontée dans *Ravages*.

Cependant, en principe, Leduc reste en dehors de la politique et elle ne se pose jamais comme une intellectuelle, comme nous pouvons voir dans cette description extraite de *La Folie en tête* d'une conversation que l'auteure a eue avec Beauvoir : « Si je lui dis “Je ne suis pas une intellectuelle”, elle a l'air fâchée. “Vous êtes une intellectuelle puisque vous écrivez”, me répondit-elle. Elle me le démontre : se révolter, c'est prouver son honnêteté. Des preuves, des explications, elle m'en donne à 200 à l'heure »⁴⁹⁶. Le contraste avec Beauvoir est ici flagrant : alors que Beauvoir parle en tant qu'intellectuelle, raisonnant « à 200 à l'heure » pour expliquer à Leduc pourquoi elle devait elle aussi prendre conscience de sa responsabilité maintenant qu'elle est devenue elle aussi une auteure publiée, Leduc s'y refuse. Ainsi, bien que les œuvres de Leduc soient souvent transgressives et considérées comme étant en avance sur son temps notamment du point de vue féministe, on comprend ici que l'auteure ne désire guère revendiquer politiquement ses droits, et refuse explicitement de prendre la posture d'intellectuelle, préservant de la sorte son image de la « bâtarde », de l'illégitime, une posture plus propice à la survie de l'auteure dans le champ littéraire.

⁴⁹⁶ FT, p. 99.

2. Dominique Aury entre Thierry Maulnier et Jean Paulhan : un virage de droite à gauche ?

Mieux dotée de capital scolaire que Violette Leduc, Dominique Aury se trouve très tôt entourée d'intellectuels et impliquée dans les mouvements politiques. Son parcours politique est pourtant complexe, incohérent et contradictoire. Avant la guerre elle s'associe au mouvement de la Jeune Droite, auprès de Thierry Maulnier et d'autres jeunes intellectuels proches de l'Action française, et pendant l'Occupation participe à la Résistance en tant qu'agent de liaison, et en ce sens-là, on pourrait induire qu'elle est passée de droite à gauche en s'engageant politiquement.

Pourtant, dans le cas de Dominique Aury, ce glissement de droite à gauche ne devrait pas être interprété comme une conversion politique radicale. Comme nous le verrons plus loin, Aury est une patriote qui n'approuverait jamais l'idée que la France soit occupée par les Allemands, et elle reste dans ce sens là proche de la droite traditionnelle. Il faudrait néanmoins reconnaître qu'elle est avant tout une défenseuse de l'autonomie du champ littéraire par rapport au champ politique ; c'est cette attitude d'esthète ainsi que les circonstances politiques particulières de ces années de guerre qui, il nous semble, façonnent sa stratégie de survie dans le champ littéraire et donc sa posture.

2.1 « Je n'ai pas de politique »

2.1.1 Avec la droite : *L'Insurgé* et Thierry Maulnier

Pour saisir la signification politique (s'il y en a) de la participation d'Aury au mouvement de la Jeune Droite dans les années 1930, il serait utile pour nous de comprendre

d'abord ce qu'était *L'Insurgé*, l'hebdomadaire fondé par Maulnier et auquel Aury a contribué régulièrement en 1937.

Depuis la condamnation de l'Action française par l'Église en 1926, le groupe de jeunes qu'on appelait la Jeune Droite s'est plus ou moins divisé en deux, avec une fraction formée autour de Jacques Maritain et qui attachait plus d'importance à la spiritualité qu'à la politique, et une autre fraction autour d'Henri Massis qui considérait la politique comme plus importante que la spiritualité. Tantôt les participants des groupes fusionnaient et échangeaient, tantôt ils se séparaient, mais ils étaient tous maurrassiens, catholiques, nationalistes et de droite⁴⁹⁷. C'est en 1936 que Jean de Fabrègues, Thierry Maulnier, Claude Roy, Maurice Blanchot et Jean-Pierre Maxence créent *Combat*, un hebdomadaire fondé sur le catholicisme social et le thomisme, allié politiquement au nationalisme de Maurras, au socialisme de Proudhon et au syndicalisme révolutionnaire de Georges Sorel ; le groupe se positionnait contre tout totalitarisme, que ce soit le communisme ou le fascisme en Italie et en Allemagne, et s'inscrivait résolument dans la tradition française de la droite catholique⁴⁹⁸. Cependant, les avis de Fabrègues et de Maulnier divergent, ce qui conduit Maulnier et Maxence à fonder un autre hebdomadaire l'année suivante, *L'Insurgé*. Ce journal était « avide de présence sur le terrain de l'actualité et d'une grande agressivité polémique », « un milieu nettement plus marqué à l'extrême droite que celui de *Combat* »⁴⁹⁹.

En effet, en feuilletant le journal, on s'aperçoit que les articles consistent en de violentes attaques contre le Front populaire et revendiquent la démission du gouvernement de Léon Blum⁵⁰⁰. Jusque dans les pages sur les actualités culturelles, les articles comprennent des discours fougueux contre le gouvernement. Pourtant, ce qui attire notre attention ici, c'est que les articles signés Dominique Aury (dont les contributions portent exclusivement sur la

⁴⁹⁷ Je m'appuie dans ce paragraphe sur l'article suivant : Véronique Auzépy-Chavagnac, « La Jeune Droite Catholique (années 1930 et 1940). Histoire d'une différence », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 13, 1995, p. 81-102.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁰⁰ Aury dira plus tard de ce journal qu'« [e]n comparaison, *L'Action Française* était une feuille civilisée » (Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 21). C'est aussi dans ce journal que paraissent les articles antisémites de Maurice Blanchot qui feront objet de débat.

culture) ne mentionnent presque jamais la politique, et semblent éviter soigneusement les attaques contre le gouvernement.

Certes, dans son article « Commémorations du front populaire. On néglige Descartes, on méprise Corneille, on célèbre Zola »⁵⁰¹, elle critique la politique culturelle du gouvernement d'avoir préféré commémorer le cinquantenaire du roman *La Terre* de Zola plutôt que le tricentenaire du *Discours de la Méthode* de Descartes ou *Le Cid* de Corneille. Elle s'insurge : « Que dire de sa glorification [de Zola] par le Front populaire ? Donner au paysan de France l'image d'une brute avilie ne serait-ce pas simplement lui montrer le destin qu'on lui réserve ? Ce qu'on voudrait qu'il devienne, ce qu'on espère en secret le contraindre à subir ? »⁵⁰². On peut supposer que le gouvernement a choisi Zola comme écrivain représentatif de la Troisième République et de ses valeurs, et sans doute qu'Aury critique-t-elle ce choix parce qu'elle ne soutient pas ces valeurs. Pourtant Aury est loin de discréditer le gouvernement en entier comme le font souvent les autres contributeurs ; elle ne fait que pointer le décalage qui existe entre l'image du paysan que le Front populaire est censé véhiculer et la famille rurale féroce et sombre dépeinte par Zola dans ce roman.

L'article paru quinze jours plus tard sur l'exposition universelle de 1937 à Paris, le seul article d'Aury publié à la une du journal, reprend le ton critique employé dans l'article sur Zola. Mais ici aussi, elle ne va pas jusqu'à la fronde envers le gouvernement, malgré le caractère politique que peut revêtir toute exposition universelle. Sa critique consiste en des remarques du point de vue esthétique sur l'exposition car elle déplore que « les Parisiens hostiles regardent s'enlaidir leur cité, et leur méfiance est plus forte que la badauderie », évoquant les « minables bâtiments de bois », « le désordre profond qui présida à la conception même de l'Exposition », la « bruyante vulgarité » des attractions et l'« affreux mélange du Grand Palais et de l'Exposition 1925 »⁵⁰³, pour terminer ainsi :

⁵⁰¹ Dominique Aury, « Commémorations du front populaire. On néglige Descartes, on méprise Corneille, on célèbre Zola », *L'Insurgé*, n° 11, le 24 mars 1937.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Dominique Aury, « Exposition du front populaire. Paris défiguré », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

Paris n'est-il donc plus assez riche, assez fier, assez jeune, pour sortir de son enceinte, pour avoir l'audace de s'étendre, pour vouloir se renouveler ? Pendant quelques mois, l'Exposition qui aurait pu augmenter son prestige va encombrer ses rives, et les encombrera en vain, car il n'est pas de compensation, il n'y a rien qui puisse payer ou qui vaille tant de beauté et tant de dignité perdues.⁵⁰⁴

Ainsi, la critique, pour être impitoyable, ne vise que la perte de « beauté » et de « dignité » et reste jusqu'au bout centrée sur la dimension esthétique de l'exposition, en gardant le silence quant à la responsabilité du gouvernement en charge de l'événement.

Ce numéro de *L'Insurgé* publie à la dernière page deux autres articles sur l'exposition par d'autres contributeurs, qui sont, quant à eux, bien plus virulents, avec ce gros titre : « L'exposition du front populaire ridiculiser la France ! ». L'un, signé Guy Richelet et intitulé « La comédie de l'Exposition », est un discours agressif contre le gouvernement du début à la fin. Il commence par ce préambule : « M. Léon Blum, il y a quelques mois, a réuni les ouvriers de l'Exposition pour les exhorter au travail, l'Exposition devant être une victoire du Front populaire sur le fascisme. [...] Que le gouvernement et la presse gouvernementale ne se plaignent donc pas des attaques dont l'Exposition est l'objet de la part de ceux qui craignent de voir cette Exposition échouer lamentablement et ridiculiser notre pays »⁵⁰⁵. On comprend le ton : la responsabilité de cet échec incomberait au gouvernement. Un autre article dans le même numéro signé Michel Lombard (« L'Exposition n'est pas française »⁵⁰⁶) critique le gouvernement tout aussi violemment d'avoir commandé le catalogue à un éditeur hollandais et non pas français, alors que l'édition en France souffre de la crise économique. Comparé à ces deux articles qui critiquent sans réserve le gouvernement avec véhémence, on voit à quel point l'article d'Aury est exceptionnellement calme et réservé. Notre question serait alors celle-ci : faut-il interpréter cette pondération comme une expression de son aversion pour la politique ?

Bien sûr, les éditeurs ont pu décider au préalable qu'Aury aborderait le sujet sous une perspective esthétique et les autres sous l'angle politique, et que par conséquent Aury dans

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ Guy Richelet, « La Comédie de l'Exposition », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

⁵⁰⁶ Michel Lombard, « L'Exposition n'est pas française », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

son article se bornerait naturellement à des jugements esthétiques. Pourtant, ne semble-t-il pas aussi qu'Aury évite intentionnellement le ton belliqueux employé par les autres contributeurs (masculins), dans un article où elle aurait pu aisément traiter le sujet d'un point de vue politique et exprimer son avis sur la politique du gouvernement de Léon Blum ? Ce que suggère la façon dont Aury rédige ces articles, c'est que malgré sa contribution régulière à cet hebdomadaire, on ne pourrait en aucun cas être certain qu'elle adhérerait pleinement à la politique du journal. Elle signale plutôt une *absence* de son opinion politique, ce qui se confirmera par la suite.

2.1.2 La Résistance, une conversion ? La « dualité politique » de Dominique Aury

La position politique de Dominique Aury reste ambiguë sous l'Occupation. Dans ses entretiens, Aury évoque souvent sa participation à la Résistance mais force est de constater qu'elle a également été proche du gouvernement de Vichy. Pour reprendre les mots de sa biographe Angie David, elle joue un « double jeu »⁵⁰⁷ et illustre une « dualité politique » : « Dominique [...] occupait une position extraordinaire. Grâce au milieu d'extrême droite dont elle est issue. Dualité politique et intellectuelle semblable à celle de Paulhan »⁵⁰⁸.

La biographie de David révèle que pendant l'Occupation Aury a travaillé à la Jeune France, un organe de l'administration de Vichy dont la mission était d'aider les artistes et les écrivains à trouver du travail. Il était composé d'une vingtaine de jeunes, dont certains issus de l'extrême droite : on compte parmi ses membres Claude Roy à la section radio, Maurice Blanchot à la section littérature. Selon David, Aury était à l'époque une amie proche de Blanchot et du peintre et portraitiste Bernard Milleret qui y travaillait également (qui a dessiné deux portraits d'elle durant cette période) et elle se rendait souvent sur leur lieu de travail pour les aider. En 1943 alors qu'il devenait de plus en plus clair que l'Allemagne allait

⁵⁰⁷ Angie David, *Dominique Aury, op. cit.*, p. 89.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

perdre la guerre, beaucoup de ces intellectuels associés à Vichy entrent dans la Résistance, une conversion opportuniste qui leur permet d'échapper aux attaques contre les collaborateurs lors de l'Épuration⁵⁰⁹. Dominique Aury était aussi membre de la « Commission de contrôle du papier » créée en avril 1942 et composée d'écrivains et d'éditeurs, dont la mission était de prendre des décisions sur l'allocation du papier aux éditeurs et fonctionnait ainsi comme un organe de censure pour les autorités allemandes et le gouvernement Vichy.

Pourtant, Aury mène un double jeu car en même temps qu'elle s'associe à Vichy, elle est proche de Georges Adam et travaille comme échoitière pour son hebdomadaire *Tout et tout*. Cet hebdomadaire publié sous l'Occupation n'était pas un journal de politique mais de divertissement, avec des dessins satiriques, des roman-feuilletons, des nouvelles, des critiques littéraires, et des articles sur l'actualité culturelle, mais Adam, né en 1908 en Belgique, a toujours été un journaliste de gauche depuis avant la guerre. Dans les années 1930, il collabore à des journaux de gauche tels que *Ce Soir* et *Europe* ; après la guerre, s'il n'adhère jamais au parti communiste, il reste un compagnon de route, dirigeant les *Lettres françaises* et accusant les collaborateurs pour leur conduites pendant la guerre. Dominique Aury partageait-elle les convictions politiques d'Adam lorsqu'elle a commencé à travailler avec lui ? Là encore, rien n'est moins sûr parce qu'Aury n'éclaire pas ses intentions et avoue simplement « j'étais repliée à la campagne, et je voulais faire quelque chose »⁵¹⁰. Il est fort probable qu'elle avait simplement besoin d'un emploi⁵¹¹. Quoi qu'il en soit, c'est par le biais de George Adam qu'Aury entre dans la résistance.

Passons ensuite à la façon dont Aury raconte son expérience de la guerre dans les entretiens qu'elle donne plus tard, des années 1970 aux années 1990. L'expérience de sa collaboration ambiguë dans l'administration de Vichy semble dissimulée dans les entretiens, où elle préfère parler de ses activités dans la Résistance. Elle évoque cependant sa

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 303-309.

⁵¹⁰ Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 21.

⁵¹¹ *Tout et tout* a été publié de décembre 1940 à mars 1943. Sur un total de 72 numéros, la plupart ont été publiés avant l'été 1942. (Il semble y avoir eu une suspension temporaire de la revue en 1942, et seuls trois numéros sont publiés en 1943. Aury a dû travailler avec Adam avant l'inauguration des *Lettres françaises* en septembre 1942.)

participation à la Commission de contrôle du papier. Aury révèle discrètement cette expérience dans des propos donnés vers la fin de sa vie :

J'ai moi-même fait partie pendant l'Occupation de la commission de contrôle du papier. Elle était présidée par Bernard Faÿ qui s'est ensuite enfui en Suisse, que je n'ai jamais vu de ma vie, et qui avait comme secrétaire générale une certaine Marguerite Donnadiou. J'étais alors très amie avec elle. Je l'ai perdu de vue quand cette commission a été supprimée. Notre rôle consistait à voter pour des livres qui avaient été acceptés par les éditeurs et pour lesquels ils réclamaient du papier. Je me rappelle avoir lu avec admiration deux ou trois cahiers écrits à la main d'un écrivain dont il me semblait avoir déjà lu quelque chose mais dont le nom de signature ne me disait rien : Louis Poirier. Il s'agissait d'*Un beau ténébreux* de Julien Gracq. Je me souviens également d'avoir voté pour un livre de Robert Desnos et l'avoir rencontré le jour même sur le pas de la porte de chez Gallimard. Je lui ai annoncé que son livre allait pouvoir sortir. Il a été arrêté le lendemain matin⁵¹².

Ici elle assainit quelque peu sa propre image en soulignant d'abord le fait qu'elle-même n'a pas connu Bernard Faÿ – l'homme qui fut l'administrateur général de la BNF pendant l'Occupation est emprisonné après la guerre pour sa collaboration – et ensuite en associant les souvenirs de ces réunions à des rencontres mémorables qu'elle a faites dans le milieu littéraire ou avec des œuvres d'écrivains : son amitié avec Marguerite Donnadiou (Duras)⁵¹³, sa lecture du roman de Julien Gracq et les souvenirs de Robert Desnos, un résistant connu et mort dans les camps de concentration. .

Quant à sa motivation pour rejoindre la Résistance, lorsque Nicole Grenier lui demande si c'est l'article écrit par Paulhan dans le numéro de juin 1940 de la *NRF*, « L'Espoir et le silence », qui l'a poussée à résister, elle le nie et explique ses raisons :

[...] un très beau texte. Mais je pense que je n'avais pas besoin de ça, j'étais poussée par quelque chose de beaucoup plus viscéral. Bien, j'aime beaucoup les Anglais, par exemple, Dieu sait si j'aime les Anglais, si je suis anglicisée de façon excessive, mais ils viendraient faire la loi ici, je n'aurais qu'une idée, les mettre dehors. Par n'importe quel moyen, aussi ridicule soit-il. On doit rester maître chez nous, quand même ! C'est aussi bête que ça.⁵¹⁴

⁵¹² Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 90.

⁵¹³ On peut noter que Marguerite Duras partage avec Aury cette « dualité politique » : Duras qui avait commencé à travailler comme secrétaire au Ministère des Colonies cosigne en 1940 avec Philippe Roques *L'Empire français*, un livre commandé par le ministère pour la propagande. Elle quitte le ministère la même année et participe plus tard à la Résistance aux côtés de son mari Robert Antelme, Dionys Mascolo et François Mitterrand entre autres, mais elle pratique également l'entrisme, comme on le voit par sa participation à la Commission de contrôle du papier témoigné par Aury. Une partie de l'histoire de Duras sur la Résistance, la déportation et le retour d'Antelme et l'Épuration est racontée dans son livre *La Douleur* paru en 1984.

⁵¹⁴ VC, p. 34.

Ainsi, pour elle, le problème est simple. Sa motivation réside moins dans une opposition politique au fascisme ou dans l'adhésion à une idéologie quelconque que dans un besoin de résister à l'invasion, une sorte de patriotisme intuitif, qu'elle n'explique pas réellement en détail, bien que le sentiment soit compréhensible.

Plus intéressant est son commentaire sur son travail de diffusion des *Lettres françaises* dans la clandestinité : « Ce n'était pas plus dangereux qu'autre chose. Il fallait seulement être vigilant. *Je me sentais bien dans la clandestinité, qui était un jeu tout à fait passionnant.* Ceci dit, des filles – dont j'ignore aujourd'hui encore le nom – qui distribuaient aussi les journaux, ont été arrêtées et déportées »⁵¹⁵. Elle laisse entendre que ce n'était pas que son patriotisme méritoire, mais aussi son goût pour la clandestinité, le secret et le jeu qui l'ont motivée à participer à la Résistance, raisons qui n'ont que peu à voir avec la politique.

L'idée que la guerre est abominable mais aussi exaltante et passionnante transparaît également dans les entretiens qu'elle donne en tant que Pauline Réage. Après avoir soutenu que la guerre est « abominable, exaltante aussi par le courage et l'oubli de soi qu'elle exige »⁵¹⁶, elle ajoute :

Je ne porte pas un jugement moral. Je ne dis pas la guerre c'est bien et la torture c'est mal. Mais je constate des contradictions. Par exemple, j'avais un père qui proclamait qu'il haïssait la guerre, qui était un pacifiste enragé, adhérent de toutes les ligues pacifistes possibles, depuis l'affaire Dreyfus antimilitariste déclaré, qui a travaillé de toutes ses forces, toute sa vie, à faire se connaître étrangers et Français, avec un idéalisme et un désintéressement sans mesure « pour qu'il n'y ait plus la guerre », eh bien, je ne l'ai jamais vu aussi heureux que sous l'uniforme en 14 et 40, et quand il a quitté l'uniforme pour l'action clandestine, aussi comblé. Il n'était pas le seul. J'ai une amie d'extrême gauche, violemment « contre la guerre », dont les seules années de bonheur ont été les années de guerre, où elle avait faim et froid, et peur, et risquait sa vie tous les jours. Elle savait, enfin, pourquoi elle vivait. Elle avait alliance avec tout un peuple d'amis inconnus, de camarades fidèles. La fraternité des armes, ce n'est pas un vain mot. Et pourtant elle risquait *aussi* la torture.⁵¹⁷

Dans cet entretien où elle évite de parler directement de son activité dans la Résistance car elle dissimule son identité réelle, le goût de l'auteure pour les risques, les dangers de la guerre,

⁵¹⁵ Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 21-22. Je souligne.

⁵¹⁶ O, p. 138.

⁵¹⁷ O, p. 141-142.

la clandestinité et la complicité avec des camarades se trouve généralisé et est perçu comme une disposition commune qu'elle partage avec d'autres personnes. En évoquant la contradiction fondamentale, l'irrationalité de son père et de son amie qui étaient tous deux profondément engagés contre la guerre et pour qui paradoxalement la guerre semblait faire plaisir, Aury ne les juge pas mais constate l'existence de la négativité, d'une partie sombre et conflictuelle de l'être humain, et exprime son scepticisme vis-à-vis de l'engagement dans la politique.

À d'autres moments, Aury déclare qu'elle n'a jamais eu de convictions politiques, et on voit que c'est du moins l'image qu'elle veut donner au public dans ses entretiens. Par exemple, Aury répond de la manière suivante lorsqu'on lui interroge sur son engagement pendant la crise politique du février 1934, au cours de laquelle une manifestation antiparlementaire organisée par l'extrême droite en réponse au scandale financier de l'affaire Stavisky tourne à l'émeute, après quoi les socialistes et les communistes se sont réunis pour une manifestation antifasciste :

Je suis allée manifester comme tout le monde, j'ai manifesté les premiers jours avec les gens de droite et le dernier jour avec les gens de gauche. Dans les deux cas, il s'agissait de filer aussi vite que possible à l'abri des stations de métro quand on vous tirait dessus. Je trouvais ça passionnant. Je trouvais que ces salauds-là c'était très bien qu'on manifesta contre eux, mais s'ils vous tiraient dessus, c'était encore mieux. Ça prouve qu'ils étaient vraiment dans leur tort.⁵¹⁸

On peut interpréter ces propos littéralement comme une opposition aux violences policières, mais plus important encore, en disant qu'elle a participé aussi bien à gauche qu'à droite, Aury assimile les actions des deux camps et invalide les revendications politiques de chacun, comme pour dire qu'elle ne croyait pas à la politique et que sa propre participation à toute manifestation politique n'était déterminée que par son goût du danger et sous l'impulsion du moment.

On observe une attitude analogue à travers sa réaction à l'arrivée du Front populaire en 1936, sur laquelle elle dit : « je trouvais ça très bien. En une espèce de grande nouba, c'était

⁵¹⁸ Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

très sympathique »⁵¹⁹. En employant l'expression « grande nouba », elle se montre intéressée non pas à la formation du Front populaire en elle-même mais à l'atmosphère de l'euphorie du moment et détourne ainsi les significations politiques de cet événement historique.

Dorothy Kaufmann, l'universitaire américaine et biographe d'Édith Thomas qui a connu Dominique Aury, témoigne elle aussi :

[...] Dominique professait une aversion totale pour tout ce qui touchait à la politique. « Je n'ai pas de politique, m'a-t-elle confié lors d'un entretien. C'est un jeu de hasard et de massacre. La politique est absurde, meurtrière, vaine. Une idée devient néfaste dès qu'on la met en pratique. » [...] Lorsque je l'ai interrogée sur l'apparente contradiction entre ses déclarations et ses actes, elle a soutenu que la Résistance n'avait rien à voir avec la politique. « La patrie, le pays qu'on aime, ça n'est pas une idée abstraite, c'est concret. »⁵²⁰

On retrouve ici encore son patriotisme, son refus de se soumettre à la domination allemande, et en même temps son aversion pour tout engagement politique.

Considérant ces faits biographiques et les propos de Dominique Aury sur son (dés)engagement, il est clair que l'itinéraire politique d'Aury est plein de contradictions. Il semble que même lorsqu'elle est impliquée dans des actions politiques, elle s'engage rarement avec des convictions. Ce manque de credo était suggéré déjà dans ses contributions à *L'Insurgé*, en l'absence apparente de son engagement politique, dans son « double jeu » pendant la guerre. Dans ses entretiens elle a une façon de dissimuler ses motivations réelles quant à ses activités pendant la guerre et souvent elle laisse ses interlocuteurs et les lecteurs perplexes car elle ne rapporte jamais véritablement les raisons de ses actions ; elle dit avoir risqué sa vie dans la Résistance non seulement pour ses sentiments patriotiques mais aussi parce qu'elle était attirée par la clandestinité de l'activité et la trouvait fascinante, une affirmation qui discrédite ses propos sur son patriotisme. Par ailleurs, elle déclare aussi à plusieurs reprises qu'elle n'a aucun intérêt pour la politique. La dimension politique ou idéologique de ses propos est ainsi sans grande cohérence.

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas. Passionnément résistante*, op. cit., p. 154-155.

Cependant, ces contradictions et l'apparente naïveté de ses remarques politiques ou idéologiques doivent être comprises comme une manifestation de la position d'Aury en tant qu'esthète qui croit en l'autonomie de la littérature. C'est-à-dire qu'à ses yeux, la littérature est une activité autonome avec ses propres valeurs et règles, et la valeur d'une œuvre littéraire ne pouvait être jugée par aucune morale ou idéologie ; les œuvres littéraires ne sont pas, du moins pas nécessairement, le reflet des jugements moraux ou idéologiques de leurs auteurs, et donc les actions des positions politiques ou idéologiques des écrivains doivent être jugées séparément de leurs œuvres. C'est surtout cette position d'esthète qu'elle défend à travers quelques épisodes sur la période de l'Épuration racontés dans les entretiens des années 1970 aux 1990.

2.2 La posture d'esthète

Dominique Aury, de même que Jean Paulhan, Jean Schlumberger, Gabriel Marcel, Georges Duhamel et d'autres, fait partie de ceux qui ont démissionné du CNE et des *Lettres françaises* en novembre 1946 contre Aragon et contre la « liste noire » des écrivains collaborateurs établie par le CNE et publiée dans *Les Lettres françaises*. Elle affirme : « Je trouvais ça idiot ! »⁵²¹.

Sa position en tant qu'esthète qui cherche à distinguer les œuvres littéraires des idéologies de leurs auteurs s'affirme aussi lorsqu'elle évoque le nom de Lucien Rebatet, dont les romans sont loués par Aury mais pas ses opinions politiques. Comme on le sait, Rebatet est un des écrivains les plus compromis. Fasciste depuis l'avant-guerre et collaborateur entièrement en faveur de l'Allemagne nazie pendant l'Occupation, il est l'un des contributeurs majeurs de *Je suis partout* et auteur de *Décombres*, un pamphlet antisémite publié en 1942. Après la guerre, il fut condamné à mort pour ses actes de collaboration et emprisonné, mais avec l'aide de Paulhan et d'une pétition des écrivains, gracié et libéré en 1952. Le roman qu'il

⁵²¹ VC, p. 39.

avait terminé pendant son incarcération, *Les Deux Étendards*, était particulièrement apprécié non seulement de Paulhan⁵²² mais aussi de Dominique Aury, qui, en tant que membre du comité de lecture de Gallimard, était la première à lire le manuscrit. Elle se souvient de son expérience de cette lecture dans un entretien : « à mon avis, c'est un chef-d'œuvre. Il a envoyé son manuscrit chez Gallimard et le hasard a voulu que ce soit à moi de le lire en premier. Je me rappelle très bien. Je suis toujours couchée pour lire, c'est très commode... parfois je m'endors, je me réveille, je relis, je continue... »⁵²³. Le roman était publié en 1951, mais ne suscita que très peu d'enthousiasme de la part de la critique et du public au moment de sa parution. Aury dans son entretien avec Nicole Grenier dit que c'était bien compréhensible : « Un livre extraordinaire qui a été étouffé à sa parution parce que l'auteur était à l'index. Ce qu'on comprend, on lui a fait payer son attitude pendant la guerre, qui a été absolument abominable »⁵²⁴. Pourtant, dans un entretien avec André Halimi réalisé pour son film *Chantons sous l'Occupation* en 1976, elle déclare : « Si les Allemands avaient gagné la guerre, ce n'est pas Rebatet qu'on aurait condamné à mort, mais Aragon », et la conversation se poursuit de la manière suivante :

- A. H.: Êtes-vous pour l'indulgence, Dominique Aury ?
- D. A.: Ça, je ne sais pas... Mais je pense que ce qu'on a appelé la justice, était la vengeance. Je ne crois pas beaucoup à la justice...
- A. H.: C'eût été quoi, la justice ?
- D. A.: Je n'en sais rien. Prenons, par exemple, le cas de Rebatet. Condamné à mort, il n'a pas été exécuté, mais a passé quand même en prison deux ans les fers aux pieds et aux mains, attendant son exécution d'un jour à l'autre ; pour finalement rester encore en prison pendant cinq ans. Or Rebatet est un grand écrivain. Et lorsqu'on a publié son roman, un des plus beaux romans des années 50 (*Les Deux Étendards*, en 1951), on a fait sur lui un silence total. C'est ce que j'appelle de la vengeance, non de la justice.⁵²⁵

⁵²² Sur l'intérêt de Paulhan pour Rebatet, voir Camille Koskas, « Un grand roman des années 1950 ? *Les Deux Étendards* selon Jean Paulhan », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119^e année, n° 3, juillet-septembre 2019, p. 653-670 ; voir aussi à ce sujet Camille Koskas, « Le Rôle de Paulhan dans la légitimation de la littérature érotique dans les années 1950 », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 189-209.

⁵²³ VC, p. 41.

⁵²⁴ VC, p. 41.

⁵²⁵ « Dominique Aury (entretien) », dans Frédéric Badré *et al.*, *Un Bouquet pour Dominique Aury. Témoignages, études, entretiens, illustrations et documents et poèmes de Dominique Aury*, Mazamet, Babel-Éditeur, 2007, p. 77-79 ; ici p. 78-79 (issu du film d'André Halimi, *Chantons sous l'Occupation*, 1976).

Rebatet est au cœur de la question de la responsabilité de l'écrivain, et ici, il faudrait dire que la ligne de démarcation est très fine entre vengeance et justice. On voit qu'Aury n'était pas entièrement satisfaite du fait qu'une œuvre qu'elle considérait comme un chef-d'œuvre n'était pas lue par d'autres comme telle. Dans un article dans la *NRF*, sur *Les Épis mûrs* de Rebatet, roman paru en 1954, elle qualifie *Les Deux Étendards* du « plus puissant roman paru en France depuis la guerre »⁵²⁶.

Cependant, Aury n'hésite pas à critiquer Rebatet sur ses positions politiques, comme on peut le voir dans le passage ci-dessous où elle rappelle une conversation qu'elle a eue avec Rebatet lui-même après la guerre : « lorsque j'ai rencontré Rebatet, je lui ai dit que son livre était admirable mais que ses articles, pendant la guerre, étaient abjects »⁵²⁷. Elle affirme ainsi que la position politique de Rebatet n'était pas admissible, séparant clairement les jugements sur les œuvres littéraires de ceux sur les écrits politiques de l'auteur. La question à savoir si le roman de Rebatet pourrait réellement être séparé de sa position idéologique est en fait discutable⁵²⁸, mais retenons le fait que Dominique Aury tient malgré tout à dire qu'elle est consciente du problème, et son soutien absolu au roman ne signifie pas absolutisme de l'auteur sur le plan politique et idéologique.

On peut citer un autre épisode qui illustre la position d'Aury en tant que défenseur de l'autonomie littéraire, concernant un écrivain qui se positionne de l'autre côté de l'échiquier politique : Aragon. Aury décrit le conflit qu'elle avait connu avec lui alors qu'elle préparait

⁵²⁶ Dominique Aury, « Histoire de trois vocations », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 19, juillet 1954, p. 105-111 ; ici p. 110..

⁵²⁷ Dominique Aury, « Propos », art. cit., p. 23-24. Elle dit aussi : « Il n'a jamais compris qu'il s'était trompé, il pensait toujours qu'il avait eu raison, que c'était la faute des Juifs. Il m'a dit : "Qu'est-ce que vous voulez, j'avais commencé d'écrire ce roman, je ne savais pas. - Comment, vous ne saviez pas !? Moi qui habitais un petit village de Seine-et-Marne, où il n'y avait même pas une boutique, les camps de concentration, je savais que cela existait. Vous n'aviez jamais lu la presse étrangère, peut-être ?" Je me rappelle avoir lu, dès 1938, dans *l'Observer*, un journal libéral anglais, une page entière sur Dachau, et les Juifs qu'on y avait enfermés, alors ce n'était un secret pour personne, tout le monde pouvait savoir. Mais non, il ne savait pas, il ne voulait pas savoir. » (VC, p. 41-42.)

⁵²⁸ Voir à ce sujet Yves Reboul, « Lucien Rebatet : le roman inachevé ? », *Études littéraires*, vol. 36, n° 1, été 2004, p. 13-29. Reboul soutient dans cet article que ce roman d'apprentissage partiellement autobiographique de Rebatet, s'il n'est pas ouvertement politique, permet de comprendre la chute du romancier dans le fascisme et l'antisémitisme parce qu'il cristallise la mythologie de Rebatet qu'il décrit en ces termes : « un christianisme aliénant, culminant dans l'hypocrisie et la lâcheté sacerdotales, héritier de toutes les tares du judaïsme dont il descend ; et en face de lui la tension nietzschéenne vers une révolution des valeurs, celle-là même qui s'accomplit furtivement dans la révélation amoureuse qui éclaire quelques-unes des plus belles pages du livre, mais se trouve brisée au bout du compte par l'empreinte indélébile de ce même christianisme » (p. 24).

avec Paulhan une anthologie de la poésie dans les années de l'immédiat l'après-guerre, publiée en 1947 sous le titre *Poètes d'aujourd'hui* :

Puisqu'il s'agissait d'une anthologie de la poésie française du XX^e siècle, j'avais sélectionné des poèmes de Maurras. Du coup, Aragon et Éluard retirent leurs textes. Pourtant, je savais qu'Éluard avait accepté à ma demande de figurer dans l'anthologie, avant de retirer ses poèmes quand Aragon eut fait pression sur lui. J'ai alors rencontré Aragon, qui participait avec Elsa Triolet à une réunion du Comité national des écrivains. Échange très vif : « Vous comprenez, c'est inadmissible, Éluard et moi, dit Aragon. - Ah non ! Vous, mais pas Éluard. - Mais si, Éluard a refusé ! - Non, c'est inexact, Éluard n'a pas refusé ! » Comme je le traitais de menteur, Elsa, qui était à côté m'a regardée et a lancé : « C'est une vipère, elle a du courage. » Il n'y avait pas besoin de beaucoup de courage pour traiter Aragon de menteur quand tout le monde savait que c'était le mensonge incarné. On en est restés là, on ne s'est plus adressé la parole pendant dix ans au moins. Jusqu'au jour où, chez Gallimard, il s'est précipité pour me saluer avec un grand sourire.⁵²⁹

L'incident illustre la différence entre le couple Paulhan/Aury et Aragon/Triolet concernant la conception de l'autonomie littéraire. L'obstination d'Aury dans ce passage s'aligne ici avec la volonté de Paulhan avec qui elle édite cette anthologie. Aury se montre hardie, obstinée, courageuse pour défendre ce projet d'anthologie, qui, pour Paulhan, devait être selon Clarisse Barthélémy « un objet symbolique, qui construit le sens perdu d'une communauté sans fractures – sans listes noires ni parti pris »⁵³⁰, « comme un condensé du grand projet paulhanien pour la *NRF* [...] symbole vivant toujours renaissant de ses cendres d'une poésie commune et collective »⁵³¹.

Bien qu'on ne sache pas si tous les détails de cet épisode sont vrais, on sait qu'Aury et Paulhan de fait ont été, contre leur volonté de créer le volume comme « une communauté sans fractures », obligés de publier les textes d'Aragon et d'Éluard dans une plaquette séparée, sans les noms d'Aury et de Paulhan comme éditeurs. On lit ceci dans un « avertissement » signé par les deux poètes :

Ce petit livre a une histoire. Il est né du refus de deux auteurs de se laisser embrigader dans une anthologie, conçue suivant des principes qui ne sont pas les

⁵²⁹ *VC*, p. 35-36.

⁵³⁰ Clarisse Barthélémy, « Poètes d'aujourd'hui ou le dernier espoir de la poésie. Une anthologie de Jean Paulhan et Dominique Aury », dans Didier Alexandre (éd.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 124-138 ; ici p. 137.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 136.

leurs, et placée sous le signe d'un préfacier [Paulhan] dont les vues leur sont diversement étrangères. Libre à M. Jean Paulhan de faire le prestidigitateur en poésie et de grouper comme il l'entend les poètes qui le lui permettent. Nous préférons nous passer des commentaires d'un homme qui, non content de tenir Romain Rolland et Arthur Rimbaud pour des traîtres, afin de tenir les traîtres pour de braves gens qui ont fait erreur, fait généralement métier de nous injurier. »⁵³².

Aragon et Éluard font ici directement référence aux deux premières lettres ouvertes de Paulhan adressées au CNE dans lesquelles il défend Romain Rolland et Rimbaud, malgré des preuves de leur trahison vis-à-vis de la France pendant la Première Guerre mondiale pour Rolland, la Commune pour Rimbaud⁵³³.

Ainsi, à travers ces épisodes, on peut voir que si la position de Dominique Aury semble toujours politiquement incertaine, c'est en défense d'un champ littéraire autonome qu'elle agit. Bien entendu, son combat pour l'autonomie littéraire n'est pas sans ambiguïté, d'autant plus parce qu'Aury explique rarement ses choix. Elle a une manière dans les entretiens de détourner les questions et d'éviter de répondre directement sur des sujets politiques, contrairement à Paulhan qui avait clairement théorisé sa propre position en défense d'une communauté littéraire autonome dans la série de lettres qu'il avait adressées aux membres du CNE. Cela se voit par exemple dans la manière dont elle répond dans cette émission à la radio en 1987 :

[...] j'ai quitté le conseil en question en même temps que *Les Lettres françaises*, parce que je trouvais ça scandaleux moi aussi. Jean Paulhan a donné sa démission à ce moment-là, moi je l'ai donné aussi. Moi je n'y étais que depuis très peu de temps ; lui y était depuis toujours.

- Vous avez donné votre démission à la suite des abus de l'épuration ?
- Oui, à la suite des protestations de Paulhan contre les abus de l'épuration, c'est-à-dire bien avant ça [le livre *Lettre aux Directeurs de la Résistance*, paru en 1952], puisque le livre est paru beaucoup plus tard.
- Mais c'était quand même une position relativement courageuse à cette époque ?
- Pourquoi ?
- Je pense que... le sentiment général était...
- Vous savez, donner sa démission n'est jamais quelque chose de nécessairement courageux, je ne trouve pas, non.
- Non, mais c'est affirmer une opinion, un peu à contre-courant à cette époque-là...
- Mais pourquoi pas ? Les opinions, c'est fait pour ça, non ?⁵³⁴

⁵³² *Deux poètes d'aujourd'hui*, Paris et Lausanne, Éditions de Clairefontaine, 1947, p. 8.

⁵³³ Reprises dans John Flower (éd.), *Autour de la Lettre aux directeurs de la Résistance de Jean Paulhan*, Exeter, University of Exeter Press et Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 59-62.

⁵³⁴ Jacques Munier (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, émission citée.

Ainsi, Aury évite de théoriser et d'expliquer ses propres choix politique devant le public dans cet entretien où elle aurait pu répondre sérieusement pour expliquer et affirmer son opinion politiquement. Ici encore, elle semble éviter tout engagement sérieux.

Elle a tout de même démissionné du CNE sans hésitation contre l'Épuration des écrivains compromis, défendu *Les Deux Étendards* mais condamné les positions idéologiques de Rebatet, et elle est allée à l'encontre d'Aragon pour défendre le projet d'une anthologie de poésie sans fractures politiques, un idéal qu'elle partage avec Paulhan. C'est la concordance des dispositions politiques d'Aury avec cet idéal qui constitue une part importante de l'esprit de la *NRF*, qu'il nous faut maintenant considérer.

2.3 Concordance avec l'esprit de la *NRF*

On pourrait poser l'hypothèse suivante : c'est le désintérêt de Dominique Aury pour la politique, ou sa capacité d'être apolitique, qui était un facteur important dans son itinéraire littéraire, précisément parce que le désintérêt politique fait partie de la logique esthétique qui constitue l'esprit de la *NRF*.

Comme l'affirme Sapiro, dès le début, l'esprit de la *NRF* et sa morale littéraire sont fondés avant tout sur le jugement esthétique : « Son unité [de la *NRF*] repose sur une “morale littéraire” qui consiste dans un double refus : refus de toute complaisance à l'égard du public et de toute instrumentalisation de la littérature comme un “moyen d'arriver”, refus de la facilité. Autrement dit, désintéressement et haute exigence formelle sont pour son équipe les conditions premières de la création littéraire »⁵³⁵.

La *NRF* aspirait donc à rester impartiale, à ne prendre aucun parti politiquement, sans pour autant s'enfermer dans l'idée de « l'art pour l'art » ni être trop avant-gardiste ; elle tente de promouvoir l'exploration formelle mais avec un subtil mélange du classicisme et du

⁵³⁵ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, op. cit., p. 382.

modernisme. Par exemple La *NRF* s'efforce de rester ni trop proche ni trop éloigné des surréalistes qui représentent l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, comme l'a analysé Anna Boschetti : « Les critiques, les collaborations, les refus sont pesés, dosés, perçus comme autant de prises de position symboliques qui engagent le groupe et mettent en jeu sa réputation »⁵³⁶. La *NRF* dans l'entre-deux-guerres ambitionne ainsi de créer une communauté littéraire pour des auteurs de convictions politiques différentes. Elle serait donc « ni rationaliste ni spiritualiste, ni nationaliste ni internationaliste, ni radicale-socialiste ni extrémiste, *La NRF* est un peu tout cela à la fois »⁵³⁷.

Dans les années 1930, alors que le champ littéraire se politise de plus en plus, cet esthétisme est de moins en moins toléré, mais Paulhan en tant que rédacteur en chef tente au moins de maintenir un pluralisme au sein de la *NRF* jusqu'en 1938. Cette aspiration est exprimée par exemple dans cette annonce qu'il fait en 1937 à la radio à propos de la *NRF* :

Laissez-moi vous rappeler d'abord ce qu'est la *NRF*. C'est une revue littéraire. On aurait tort de l'acheter pour se faire une opinion sur la politique, ou sur l'économie sociale. Il lui arrive de parler de politique, mais c'est, en général, en des sens contradictoires. Et le lecteur qui la suivrait fidèlement devrait se résigner à être réactionnaire un mois, et révolutionnaire le mois suivant ; fasciste en janvier et antifasciste en mars.

Mais il est un point sur lequel elle ne varie pas : c'est la valeur littéraire. Il est un domaine dans lequel elle est inflexible : c'est la qualité de la pensée, et la pureté de l'expression.

Il y a beaucoup de gens qui trouvent les romans de M. [Claude] Farrère excellents, parce que M. Farrère est un auteur réactionnaire. Il y a beaucoup de gens qui prennent M. Romain Rolland pour un grand penseur, parce que M. Rolland est révolutionnaire.

Mais c'est justement la dernière chose dont se soucie la *NRF*. Et si les romans de M. Farrère sont mauvais, comme il arrive, ou les réflexions de M. Romain Rolland stupides, elle le dit. Elle le dit avec tristesse, mais enfin elle le dit. [...] la littérature a, entre autres, ce mérite : c'est qu'elle dépasse les modes et les partis, l'histoire et l'actualité.⁵³⁸

La NRF serait, au moins selon son directeur, un lieu où la valeur littéraire prime sur l'opinion politique. Ce détachement du politique, rendu possible par une gestion subtile de l'équilibre des différents courants politiques, constitue donc une part essentielle de l'esprit de la *NRF*.

⁵³⁶ Anna Boschetti, « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », art. cit., p. 526.

⁵³⁷ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, op. cit., p. 384.

⁵³⁸ Jean Paulhan, « Présentation de la *NRF* à Radio 37 », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 588, février 2009, « Le Siècle de la *NRF* », p. 66-71 ; ici p. 69-70. Il s'agit des propos de Paulhan dans la première émission du « Quart d'heure de la *NRF* » à la Radio 37 en 1937.

Or, on le sait, ce subtil équilibre est bouleversé par l'invasion allemande, au cours de laquelle la *NRF* devient la seule revue littéraire française à conserver son siège à Paris et à obtenir une autorisation spéciale de Gerhard Heller de la *Propagandastaffel* allemande en charge des politiques littéraires, pour publier officiellement de nouveaux numéros sous la direction de Pierre Drieu la Rochelle. Cette collaboration avec les occupants allemands conduit à l'interdiction de la revue après la guerre.

L'étude de Camille Koskas sur Paulhan et la *NRF* de l'après-guerre⁵³⁹ a démontré qu'après la Libération, Paulhan est resté réticent à relancer la revue, sachant que lui-même était devenu trop puissant dans le champ littéraire, que trop de ses relations avec les écrivains s'étaient détériorées, et que la revue souffrirait des effets de vieillissement car elle a eu trop de prestige dans l'entre-deux-guerres. Ce qui ne veut pas dire qu'il avait renoncé à ses ambitions de créer ce qu'il considérait comme une « communauté littéraire » idéale, celle qui « rassemble ceux qui écrivent et se reconnaissent dans la langue commune, mais aussi ceux qui se retrouvent dans la croyance partagée en la prééminence de la valeur littéraire, strictement indépendante des sphères morales et politiques »⁵⁴⁰. Durant les années d'après-guerre, Paulhan s'implique dans diverses revues, comme *L'Arche* (créé en Alger en 1944 par Jean Amrouche et qui cessera en 1947), mais aussi *Les Temps modernes*, dont Paulhan est brièvement membre du comité de rédaction. Par ailleurs, il dirige *Les Cahiers de la Pléiade*, revue plus luxueuse que la *NRF* et paraissant irrégulièrement de 1946 à 1952, qui incarne plus ou moins son idéal de communauté littéraire unifiée : « *Les Cahiers* constituent avant tout pour Paulhan une tentative pour reconstituer un espace littéraire dont le fonctionnement ne serait pas entravé par la question de la politique et auquel on aurait rendu toutes ses voix. Le projet des *Cahiers de la Pléiade* est explicitement conçu comme un pôle opposé aux positions revendiquées par *Les Temps modernes* »⁵⁴¹. C'est sur l'insistance de Gaston Gallimard qu'il

⁵³⁹ Camille Koskas, *Jean Paulhan après la guerre. Reconstruire la communauté littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

consent à la relance de la *NRF*, à condition qu'il ne soit pas le seul directeur, et c'est finalement en janvier 1953 que la revue renaît, avec Paulhan et Marcel Arland comme directeurs et Dominique Aury comme secrétaire. Entre-temps, Paulhan a précisé sa position quant au traitement des écrivains compromis, à travers ses écrits dénonçant sans cesse l'Épuration des anciens collaborateurs (*De la paille et du grain* paru en 1948 et *Lettre aux directeurs de la Résistance* en 1952).

Si l'on considère l'itinéraire de Dominique Aury à la lumière de ce contexte politico-littéraire, ne pourrions-nous pas dire qu'Aury a pu devenir secrétaire de la *NRF* (ainsi que de *L'Arche* et des *Cahiers de la Pléiade* qui ont quelque peu remplacé pour Paulhan la *NRF*) dans les années d'après-guerre précisément parce qu'elle n'a jamais maintenu une position idéologique forte et s'est fondamentalement désintéressée de la politique, à un moment où Paulhan était en conflit avec ceux dont les valeurs idéologiques l'emportaient sur les valeurs littéraires ? On peut supposer que Paulhan a vu qu'Aury partageait et comprenait son idéal d'une communauté littéraire autonome fondée uniquement sur les valeurs littéraires et non sur l'idéologie ou la politique, et en ce sens, c'est peut-être ce désintérêt pour la politique qui a joué un rôle dans l'établissement de la posture d'Aury et de sa position dans le champ littéraire. Ce qui n'était pas nécessairement le cas avec d'autres écrivaines. Comme nous l'avons vu au début du chapitre, la politique n'était pas un domaine où les femmes pouvaient facilement s'imposer ; mais il y avait des femmes qui tenaient bon, comme Édith Thomas. Pour terminer cette section, faisons un petit pas de côté sur sa trajectoire comme point de comparaison avec celle d'Aury.

2.4 Édith Thomas : un parcours antipodique

Il serait intéressant pour nous de nous tourner ici, comme point de référence, vers cette autre intellectuelle de la même génération qu'Aury, Édith Thomas, car l'itinéraire politique de celle-ci semble être diamétralement opposé au parcours politiquement décousu de Dominique

Aury. Archiviste, romancière, historienne, résistante et militante de gauche convaincue, Édith Thomas fut, malgré ses opinions politiques divergentes d'Aury, l'amante puis une amie proche de Dominique Aury pendant plus de vingt ans jusqu'à sa mort subite en 1970.

L'itinéraire politique de celle-ci est raconté dans *Le Témoin compromis*, les mémoires qui ont été rédigés en 1952 mais n'ont jamais été publiés du vivant de l'auteure. Trois ans après sa douloureuse rupture avec le PCF auquel elle avait adhéré en 1942, et quelques mois après la brouille, blessante elle aussi, avec Jean Paulhan à la suite de leurs querelles sur l'Épuration, Thomas essaie de tirer un bilan de son parcours politique. Ce que démontrent ces mémoires, c'est que chez Thomas, c'est son credo politique, soutenu par un désir d'être cohérente avec soi-même, qui dicte les actes. « [...] j'avais le cœur à gauche et à l'École des Chartes, écrit-elle, au milieu des jeunes catholiques d'Action française, je passais, avec mon pseudo-protestantisme et mon hostilité à Maurras, pour quelqu'un d'assez "mal-pensant". Je m'y étais sentie seule et différente. Mes camarades étaient alors des normaliens »⁵⁴². Contrairement à Dominique Aury qui dans les années 30 est entourée de jeunes intellectuels de droite, Thomas entre en politique à la même époque par l'intermédiaire de son frère Gérard et ses amis, des normaliens de gauche dont Jacques Soustelle, alors compagnon de route des communistes – bien qu'il se fasse connaître plus tard comme membre du Rassemblement du peuple français (RPF), parti gaulliste et anti-communiste –, et c'est avec une conviction politique clairement définie que Thomas s'engage à gauche.

C'est aussi à cette époque qu'elle fait son entrée en littérature, avec son premier roman *La Mort de Marie*, qui n'est pas un roman engagé – son roman d'engagement viendra en 1936 avec *Le Refus* – mais une histoire tirée de son expérience de lutte à mort contre la tuberculose au début des années 1930. Le titre remporte en 1934 le prix du meilleur roman de l'année de la *Revue hebdomadaire*, un prix décerné, paradoxalement, par des écrivains de droite⁵⁴³. Ce

⁵⁴² Édith Thomas, *Le Témoin compromis* [1995], Paris, Viviane Hamy, 2018, p. 43. Née en 1910 de parents bourgeois, catholiques mais non pratiquants qui laissent leurs enfants choisir leur propre religion, Édith Thomas sympathisait avec des huguenots et s'est converti au protestantisme à l'âge de seize ans.

⁵⁴³ Selon la biographe Dorothy Kaufmann, c'est par l'intermédiaire de l'amie de Thomas, Madeleine Guillon, que le manuscrit est présenté à Georges Girard, puis au jury du prix de la *Revue hebdomadaire*. Parmi les

roman ainsi que son deuxième roman *L'Homme criminel* sont publiés en 1934 chez Gallimard, marquant ainsi une carrière littéraire prometteuse pour l'auteure. Pourtant, ici se présente pour elle l'alternative fatidique entre la littérature et la politique, et c'est la politique qui l'emporte : lorsqu'éclate la crise du 6 février 1934 – à la différence de Dominique Aury qui témoigne, rappelons-le, avoir manifesté avec et la droite et la gauche – Édith Thomas choisit de s'engager à l'extrême gauche, même si cela signifie une compromission pour sa carrière littéraire. Voici ce qu'elle écrit à propos de cette décision qu'elle a pris en toute connaissance de cause, au moment de l'émeute, le jour même où elle avait fait le service de presse de ses deux premiers livres à paraître chez Gallimard :

Le choix se présentait à moi très clairement : je pouvais ne penser qu'à la parution de mes deux romans, continuer à écrire le récit que je préparais, chercher avant tout à faire une carrière d'écrivain dans une maison d'édition, qui, à cette époque, passait pour la plus importante de Paris et rester en dehors de tout. C'était la première alternative. / Mais de mon passage à l'École des Chartres j'avais gardé le sens du contexte historique, de mon long isolement la certitude que l'on ne peut vivre qu'en retrouvant les autres. J'étais partie avec un prix littéraire de droite et l'appui des critiques d'*Action française* et des *Débats*. Je résolus de me situer à l'extrême gauche dans la mesure où j'existais.⁵⁴⁴

On peut dire que c'est la force de cette résolution à s'engager qui différencie Édith Thomas de Dominique Aury. Chez Thomas, l'effort pour rester fidèle à ses convictions idéologiques est tel qu'elle est prête à compromettre sa carrière littéraire. Elle adhère à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) en mai 1934, pour démissionner quelques mois plus tard après avoir constaté son orthodoxie qu'elle trouve intolérable, mais cet engagement n'est pas sans conséquences sur sa position dans le champ littéraire :

Cette adhésion à l'AEAR scandalisa ceux qui m'avaient aidée à mettre le pied dans l'étrier de la littérature. Ils eurent l'impression que je les avais, en quelque sorte, trompés. Je n'étais pas une jeune fille « bien », ni digne d'être patronnée. « Pourquoi vous amusez-vous à vous fermer toutes les portes ? » me dit Georges Girard qui avait présenté mon manuscrit chez les éditeurs. Il m'était difficile de répondre que la littérature se situait pour moi dans un courant historique et que j'y attachais trop d'importance pour la considérer comme un jeu. Je ne répondis

membres du jury figuraient Jean Giraudoux, François Mauriac, André Maurois et Julien Green. L'œuvre de Thomas a remporté le prix, mais les lecteurs conservateurs ont été scandalisés par la fin du roman dans lequel l'héroïne, Marie, malade de tuberculose et confrontée à sa propre mort, choisit de ne pas croire en Dieu, et les éditeurs conservateurs refusaient par conséquent de publier le manuscrit ; ce fut finalement Gallimard qui l'accepta. (Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas. Passionnément résistante*, op. cit., p. 53-54.)

⁵⁴⁴ Édith Thomas, *Le Témoin compromis*, op. cit., p. 45-46.

rien.⁵⁴⁵

On peut noter l'attitude féministe de Thomas dans son refus de jouer la « bonne » jeune fille des conservateurs, mais plus important encore, nous trouvons ici une expression de sa conviction que la littérature n'est pas un jeu séparé du reste du monde, de l'histoire, mais en fait partie intégrante, une affirmation qui s'oppose à l'idée d'autonomie littéraire que nous avons vue plus haut chez Aury et Paulhan, de la littérature comme constituant un monde à part.

Dans la seconde moitié des années 1930, alors que Dominique Aury commence à collaborer dans la presse de droite, Édith Thomas commence à travailler dans les publications de gauche, écrivant des articles dans des journaux tels que *Commune*, *Vendredi*, *Regards* et *Ce soir* en tant que « compagnon de route » du parti communiste.

Les années de guerre marquent un autre point de divergence entre les deux femmes : alors qu'Aury joue un double jeu en participant en même temps aux institutions de Vichy et à la Résistance, Thomas devient très tôt résistante et fait partie des membres fondateurs du CNE. De plus, alors qu'Aury prétendra toujours qu'il était nécessaire de continuer à publier même sous l'Occupation⁵⁴⁶, Thomas reste parfaitement intransigeante tout au long des années de l'Occupation et refuse de contribuer à toute publication officielle. Elle raconte de la manière suivante l'épisode selon lequel Paulhan lui aurait demandé de collaborer à la *NRF* de Drieu ou à *Comœdia*, ce qu'elle refuse nettement : « La situation était des plus simples : les journaux étaient allemands, la radio était allemande. Il n'était pas question d'y collaborer »⁵⁴⁷. Elle écrit à cette époque son roman *Étude de femmes*, qu'elle décide de ne pas publier jusqu'à la Libération, bien qu'elle sache que d'autres écrivains, même résistants, ont fait autrement : « D'autres, comme Elsa Triolet, qui publia alors *Le Cheval blanc* [chez Denoël], n'eurent pas

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴⁶ « [...] c'était donc vital de continuer à éditer de la littérature, même sous l'Occupation ? – Oui, absolument ! Comme il y avait les Éditions de Minuit dans la clandestinité, on pouvait éditer les deux : la littérature pour tout le monde et la littérature pour la Résistance. » *VC*, p. 39.

⁵⁴⁷ *VC*, p. 100.

les mêmes scrupules. Mais j'étais à mon aise dans ce refus, dans cette rigueur »⁵⁴⁸. Thomas avait adhéré au parti communiste en septembre 1942, mais en trouvant de plus en plus insupportable le dogmatisme du parti après la guerre, elle quitte le CNE en 1947, un an après Paulhan et Aury, et le parti en 1949, ce qui sera pour elle une expérience douloureuse, profondément blessante pour elle qui croyait du fond de son cœur dans le communisme. Cet événement constitue un des facteurs qui motive l'auteure à entreprendre la rédaction de ses mémoires en 1952, bien qu'ils ne soient publiés qu'en 1995.

Ainsi, on pourrait dire que l'esthétisme et le manque d'intérêt pour la politique chez Dominique Aury sont diamétralement opposés au sérieux avec lequel s'engage Édith Thomas dans la politique à chaque étape dans sa vie. Il semble alors quelque peu étrange que les deux femmes qui se sont rencontrées par l'intermédiaire de Paulhan en 1945 aient non seulement collaboré aux *Lettres françaises* dans l'immédiat après-guerre, mais soient aussi devenues amantes pendant un certain temps – de 1946 jusqu'en août 1947 au moins, le moment où Aury commençait sa liaison avec Paulhan – et se soient restées des amies proches jusqu'à la mort de Thomas. Mais la correspondance entre les deux femmes⁵⁴⁹ montre qu'elles étaient constamment en contact. (Si les premières lettres témoignent de leur amour fervent, les lettres échangées plus tard sont limitées à des circonstances particulières, comme lors de voyages, et on comprend que le téléphone a remplacé les lettres pour la communication quotidienne.) Leur correspondance dans laquelle elles n'évoquent quasiment jamais la politique témoigne du fait que celle-ci avait peu de place dans leur amitié. Elles s'informent de la progression de leur travail et s'encouragent régulièrement, et on y lit plutôt un intérêt commun pour la littérature et leurs travaux respectifs. Dorothy Kaufmann a aussi remarqué que l'une et l'autre ont représenté leur amie dans leurs œuvres respectives : entre Anne-Marie, le seul personnage féminin d'*Histoire d'O* qui ne cède jamais à personne, et Thomas se trouvent

⁵⁴⁸ VC, p. 110.

⁵⁴⁹ Consultable aux Archives nationales, cote 318AP14. Pour un éclairage sur cette liaison entre Aury et Thomas, se reporter à Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas passionnément résistante*, op. cit., p. 153-170 ; voir aussi dans cet ouvrage p. 200-218 sur le rapport entre Thomas et Paulhan et leur brouille en 1951.

beaucoup en commun⁵⁵⁰, et Claude dans *Le Jeu d'Échecs*, un recueil de nouvelles de Thomas publié en 1970, s'inspire très probablement d'Aury⁵⁵¹.

Là où les deux femmes s'accordent, c'est sur leur point de vue féministe qui ne passe pas forcément par un militantisme mais qui est signalé par exemple dans leur collaboration aux deux volumes des *Femmes célèbres* publiés en 1960. Cet ouvrage collectif de luxe en deux volumes publiés en 1960 et 1961 et dirigé par Lucienne Mazenod est une encyclopédie qui recense, comme son titre indique, les femmes célèbres, c'est-à-dire des personnages mythiques ou historiques, femmes de pouvoir, femmes de sciences, femmes de lettres, artistes, etc., et on y lit en filigrane la pensée féministe de ces deux amies, bien qu'elles évitent toutes les deux d'utiliser le mot.

D'un côté, Édith Thomas, considérant le féminisme comme « vieux », préfère écrire sur l'« humanisme féminin » dans la section où elle retrace l'histoire des féministes. Dans l'introduction de son chapitre intitulé « L'humanisme féminin », elle constate qu'une révolution libre progressivement les femmes depuis un siècle et proclame ainsi : « le champ est libre pour que naisse cet “humanisme féminin”, issu du vieux “féminisme” et qui n'est encore qu'en devenir » et que « les femmes sont libres désormais d'inventer leur morale et leur histoire, de “dire leur mot” »⁵⁵². Ce sont pourtant les femmes que nous appellerons aujourd'hui les proto-féministes sur lesquelles Thomas se penche⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas passionnément résistante*, *op. cit.*, p. 164-165.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁵² « Aujourd'hui, les femmes musulmanes, les femmes chinoises, sont appelées à se prononcer, comme les hommes, sur le sort de leur pays. Cette révolution considérable, qui accorde à la femme dans la société des droits politiques égaux à ceux des hommes, s'est accomplie en un siècle à peine. Comme le demandait la vieille Christine de Pisan, les femmes reçoivent maintenant une instruction égale. Les Universités, les grandes écoles leur sont ouvertes. Elles peuvent participer directement à la vie sociale et politique de leur pays. / Est-ce à dire que tous les barrages soient tombés ? Evidemment non. Ceux des habitudes sont plus solides encore que ceux des lois. Et rares sont les femmes qui jouent effectivement un rôle politique. Mais théoriquement rien ne s'oppose plus à leur action. Le champ est libre pour que naisse cet « humanisme féminin », issu du vieux « féminisme » et qui n'est encore qu'en devenir. Libérées des entraves ancestrales, les femmes sont libres désormais d'inventer leur morale et leur histoire, de « dire leur mot », si elles ont leur mot à dire. » Lucienne Mazenod (éd.), *Femmes célèbres*, t. I, *op. cit.*, p. 226-227.

⁵⁵³ Elle étudie parmi d'autres : Christine Pisan, Marie de Gournay, Mlle de Scudéry, Mme de Lambert, Mme du Châtelet, Mary Astell ; Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft ; les saint-simoniens, Cabet ; féministes socialistes comme Claire Démar, Suzanne Voilquin, Pauline Roland ; les femmes dans la révolution de 1848 (Eugénie Niboyet, Jeanne Deroin, Jenny d'Héricourt) ; Susan B. Anthony, John Stuart Mill dans les pays anglophones, entre autres.

De l'autre côté, Aury s'occupe des articles sur les femmes de lettres : Mariana Alcaforado à laquelle on attribuait encore les *Lettres portugaises*, Louise Labé, Colette, Marie de France, Margaret Mitchell, l'auteure d'*Autant en emporte le vent*. Aury aussi évite soigneusement l'emploi du mot féminisme, sans doute encore connoté négativement en 1960 et ne désignant que les féministes d'autrefois, mais elle prend le parti très clairement des femmes qui écrivent, avec ce ton contestataire dans l'introduction qu'elle a rédigée pour la section sur « Les femmes de lettres » :

On dit un boulanger, une boulangère, un écolier, une écolière, un savant, une savante (mais le sens glisse déjà). [...] Mais qui oserait, sinon Colette, dire un écrivain, une écrivaine ? Et personne ne l'a suivie. Les femmes qui écrivent en sont réduites à la seule dénomination générique, un rien péjorative, de femme de lettres. On leur permet d'être poétesses. Mais l'esprit de contradiction, et le féminisme aidant, il s'est trouvé des poétesses pour refuser ce vocable et réclamer d'être poètes. Comment ne fâcher personne ? [...] L'Europe et l'Asie, le monde antique et le monde chrétien répondent en chœur, siècle après siècle, par la voix des hommes, aux murmures des femmes : ce n'est pas votre rôle, occupez-vous de la maison et des enfants. L'argument des enfants paraît exagéré parce que trois générations ont suffi pour faire oublier les aïeules qui mettaient au monde quinze à dix-huit et vingt enfants, dont les trois quarts mouraient en quelques mois ; [...] Un lieu commun de la sagesse féminine répète que dans sa maison une femme n'en a jamais fini. Comment voulez-vous qu'elle trouve le loisir d'écrire ? Elle le trouvait pourtant. Sans doute valait-il mieux être princesse, grande dame, riche tout au moins, pour avoir des servantes, ou fille, pour n'avoir pas d'enfants.⁵⁵⁴

Aury commence avec ces phrases militantes, sans qu'elle qualifie son propre geste de féministe ; au contraire, elle associe le mot « féminisme » avec les poétesses qui refusaient de s'appeler telles et réclamaient la prétendue universalité du mot masculin « poète ». Cet ouvrage illustre pourtant que les deux femmes transcendent en quelque sorte leurs positions politiques et conceptions littéraires divergentes, qu'elles s'accordent dans un féminisme qui ne dit pas son nom, en tant que femmes d'une même génération ayant vécu la même époque, le même milieu littéraire.

En somme, chez Dominique Aury, le passage de la droite à la gauche n'est qu'apparent. Si ses affinités avec l'extrême droite avant la guerre ainsi que son implication dans la Résistance et le CNE laissent imaginer à la première vue une conversion politique, en

⁵⁵⁴ Lucienne Mazonod (éd.), *Femmes célèbres*, t. I, *op. cit.*, p. 176. Je souligne.

réalité ses convictions politiques sont difficiles à appréhender car elle joue un « double jeu », ses positions sont souvent fluctuantes, et de plus elle les exprime rarement avec certitude en ne se posant jamais en écrivaine engagée. Ce qu'on constate dans ses entretiens, c'est plutôt un manque de conviction politique, d'explications à ses actions politiques. La posture qui s'exprime à travers divers épisodes de ses entretiens est plutôt celle d'une éditrice et d'une critique défendant l'autonomie de la littérature. Dans les années d'après-guerre, sa posture dans le champ littéraire est de fait celle d'une esthète pour qui la politique a peu d'importance, ce qui n'était pas une position évidente dans les années d'épuration après la guerre, où les divergences politiques créées dans les années de guerre étaient extrêmement difficiles à surmonter. Comme nous l'avons vu, cette posture d'Aury est parfaitement en phase avec celle de Paulhan et de la *NRF*. Bien sûr, on peut imaginer que sans doute cette posture-même a été modelée rétrospectivement par ses entretiens et sous l'influence de Paulhan pendant les années où elle a été secrétaire de la revue ; mais on peut tout aussi bien penser que c'est son désintérêt pour la politique pendant cette période politiquement intense qui a retenu l'attention de Paulhan et permis à Aury de jouer un rôle dans la construction d'une communauté littéraire autonome que celui-ci envisageait à ce moment.

Ainsi, l'apparente conversion de Dominique Aury n'a en réalité pas consisté en une métamorphose politique. La femme intellectuelle qui a connu ce changement radical, c'est Simone de Beauvoir, qui fera l'objet de notre étude dans la section qui suit.

3. La conversion tardive de Simone de Beauvoir

La conversion de Simone de Beauvoir à la politique provoquée par la Seconde Guerre mondiale et ses engagements politiques après la guerre sont bien connus : elle qui ne s'intéressait pas à la politique découvre son historicité et son appartenance au monde à travers

son expérience de la guerre et éprouve le besoin de s'engager en politique en tant qu'intellectuelle. Comme on le sait, ses nombreux engagements après la guerre attestent l'authenticité de cette conversion : elle s'engage pour l'indépendance de l'Algérie, intervient dans l'affaire Djamila Boupacha avec Gisèle Halimi, participe au mouvement féministe, et intervient dans de nombreux autres débats politiques avec Sartre.

La révélation de son historicité et de la nécessité de l'engagement constitue l'un des thèmes centraux du deuxième tome de ses mémoires, *La Force de l'âge*, et y est minutieusement retracée (l'autre thème principal étant son entrée en littérature que nous avons examiné au chapitre II). C'est ce lent processus de sa métamorphose décrit dans *La Force de l'âge* que cette section cherche à interroger. Comme nous le verrons, la conversion décrite par Beauvoir est une transformation spectaculaire qui permet au lecteur de mesurer la profondeur et l'importance de ce tournant dans l'histoire de sa vie. Cependant, il est également important que nous gardions à l'esprit que cette histoire, elle aussi, a été construite rétrospectivement à la fin des années 1950, au milieu d'une autre guerre, la guerre d'Algérie, et que, bien qu'il ne soit pas forcément approprié de soupçonner Beauvoir de *fabuler* dans ses mémoires, nous devons être attentifs à la manière dont les événements historiques et les actions des personnes qui entourent la narratrice sont construits et dépeints, et réfléchir parfois à ce qui est laissé de côté dans son histoire. Nous serons également attentifs à l'itinéraire politique d'autres femmes intellectuelles de la même génération pour éclairer celui de Beauvoir.

3.1 Une lente métamorphose

3.1.1 « [L]es affaires publiques nous assommaient »

Pour rappel, *La Force de l'âge* débute là où l'auteure s'est arrêtée dans le tome précédent, à l'automne 1929, où Beauvoir commence à vivre indépendamment de sa famille

et entame une nouvelle vie. Le volume se termine avec la Libération, à l'été 1944. Le récit est divisé en deux parties, la première racontant les années d'avant-guerre jusqu'en 1939, et la seconde les cinq années de guerre, avec un court « Intermède » entre les deux parties. Dans la première partie, l'auteure évoque à plusieurs reprises sa propre indifférence à l'égard de toute question politique, malgré la menace croissante du fascisme et de la guerre des années 1930. Elle évoque par exemple son optimisme en 1929 :

[...] sans nous le formuler, nous nous rallions à l'optimisme kantien : tu dois, donc tu peux ; et en effet comment la volonté se mettrait-elle en doute dans le moment même ou elle se décide de s'affirmer ? c'est tout un, alors, de vouloir et de croire. Aussi faisons-nous confiance au monde et à nous-mêmes. La société, sous sa forme actuelle, nous étions contre ; mais cet antagonisme n'avait rien de morose : il impliquait un robuste optimisme. L'homme était à recréer et cette invention serait en partie notre œuvre. Nous n'envisagions pas d'y contribuer autrement que par des livres : les affaires publiques nous assommaient ; mais nous escomptions que les événements se dérouleraient selon nos désirs sans que nous ayons à nous en mêler ; sur ce point, en cet automne 1929, nous partagions l'euphorie de toute la gauche française.⁵⁵⁵

Dans ce début de volume, Beauvoir est une jeune femme qui vient d'obtenir l'indépendance à laquelle elle aspirait depuis longtemps, prête à partir à l'aventure avec son nouvel amant intellectuel ; et bien qu'ils se considèrent tous deux comme des intellectuels (professeurs agrégés) aspirant à devenir un jour écrivains, ils trouvent que les affaires publiques « leur assomment » et n'ont aucune intention de s'impliquer directement dans la politique. D'ailleurs Beauvoir affirme que « nous partageons l'euphorie de toute la gauche française », décrivant son propre désintéret et son euphorie comme un sentiment partagé par tous les intellectuels de gauche de sa génération⁵⁵⁶.

Beauvoir évoque à plusieurs reprises cette même attitude de désintéret politique malgré la montée du nazisme en Allemagne.

Notre attention se concentrait sur les faits qui se passaient tout près de nous, en Allemagne : comme toute la gauche française, nous les considérions avec une assez grande sérénité. [...] Aujourd'hui, cela me stupéfie que nous ayons pu enregistrer ces événements avec une relative sérénité ; certes, nous nous indignions ; le nazisme inspirait à la gauche française encore plus d'horreur que le

⁵⁵⁵ FA, p. 362-363.

⁵⁵⁶ Voir la « Notice » de Jean-Louis Jeannelle sur *La Force de l'âge* dans Simone de Beauvoir, *Mémoires*, t. I, *op. cit.*, p. 1313.

fascisme mussolinien ; mais elle refusait de regarder en face les menaces qu'il faisait peser sur le monde.⁵⁵⁷

En déclarant « Aujourd'hui, cela me stupéfie », la narratrice nous prépare au moment crucial de la « prise de conscience » qui interviendra à la fin de la première partie avec la déclaration de guerre. Là encore, la mémorialiste utilise à plusieurs reprises les mots « [toute] la gauche française », créant l'impression d'une convergence de l'attitude du couple avec toute une génération d'intellectuels de gauche au lieu de la présenter comme la particularité du couple, donnant une dimension collective à leur lassitude.

On peut bien sûr penser à diverses raisons pour expliquer le désintérêt du couple pour la politique : ils étaient occupés à découvrir le monde à travers leurs voyages, ou à travers leurs aventures personnelles longuement narrées dans les mémoires, comme la folie de la collègue de Beauvoir, Louise Péron (et son histoire d'amour tragique non réciproque avec André Malraux) ou le trio formé avec Olga, expérience qui sera exploitée plus tard dans *L'Invitée*. L'une des raisons fondamentales que donne Beauvoir pour ne pas s'engager dans la politique est son individualisme fondé sur « la théorie [barrésienne] de "l'homme seul" ». Face à Sartre qui, selon Beauvoir, était pourtant plus préoccupé qu'elle par l'état de la politique, elle se justifie en assumant son individualisme : « Sartre me reprochait parfois mon insouciance [...] Pour me justifier, j'invoquais la théorie de "l'homme seul". Sartre m'objecta que "l'homme seul" ne se désintéresse pas du cours des choses ; il pense sans le secours d'autrui : cela ne signifie pas qu'il choisisse l'ignorance. Cette contre-attaque m'ébranla, mais tout de même je m'obstinai »⁵⁵⁸. Elle mentionne également son refus d'assumer sa vocation de professeure comme une raison de ne pas avoir participé à la grève générale de la CGT dans son lycée pendant la crise de février 1934 : « Au lycée de Rouen, seules Colette Audry, Simone de Labordin et une militante syndicaliste s'y conformèrent. Je n'envisageai même pas de me joindre à elles, tant j'étais étrangère à toute pratique politique. Il y avait une autre raison à cette abstention. Je répugnais à toute démarche qui m'eût fait assumer ma condition ;

⁵⁵⁷ FA, p. 486-487.

⁵⁵⁸ FA, p. 489.

je refusais, comme autrefois, de coïncider avec le professeur que j'étais. [...] Je ne m'intéressais pas aux revendications des syndicats de fonctionnaires »⁵⁵⁹. Bien sûr, Beauvoir regrettera plus tard cet individualisme, mais peut-être cette obstination pour la singularité peut-elle aussi être lue comme la volonté d'une artiste en devenir qui cherche à trouver sa singularité, des signes annonciateurs non pas de l'intellectuelle engagée mais de la future écrivaine. Pour Beauvoir, bien qu'elle n'ait pas fait son entrée en littérature – ou plutôt précisément *parce qu'elle n'y est pas encore entrée* –, la politique ne prime pas sur ses aspirations d'écrivaine, contrairement au cas d'Édith Thomas qui, comme nous l'avons vu, choisit consciencieusement la politique au détriment de la littérature.

Beauvoir se compare également à d'autres femmes intellectuelles, explique et justifie souvent son propre manque de conscience politique. Deux noms en particulier semblent lui servir de repères dans *La Force de l'âge* : Colette Audry, déjà citée plus haut, et Simone Weil. Audry était une collègue et amie proche avec laquelle Beauvoir et Sartre discutaient régulièrement de politique, entre autres choses, dans les cafés de Rouen, et qui, déjà dans les années 1930, était syndicaliste, membre active de la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO)⁵⁶⁰. Dans les mémoires, si Beauvoir semble apprécier très sincèrement l'amitié d'Audry, ses références aux engagements politiques d'Audry ne sont pas totalement exemptes de moquerie. Elle écrit par exemple : « Quand Colette Audry nous raconta que sa faction – qui comptait en tout cinq membres – s'interrogeait sur l'opportunité d'une nouvelle révolution en URSS, nous ne lui cachâmes pas notre scepticisme »⁵⁶¹. En mentionnant que la

⁵⁵⁹ FA, p. 502.

⁵⁶⁰ Sociologiquement, Audry se distingue de Beauvoir du fait qu'elle vient d'une famille républicaine, socialiste, protestante et très politisée : son père est sous-Préfet et son grand oncle est Gaston Doumergue, président de la République de 1924 à 1931. Elle le dit dans un entretien sur son itinéraire politique : « En effet, dès ma petite enfance, la réalité politique a été présente et jalonnée de repères. Repères d'idées et d'événements, familiarité avec les institutions et le langage. Je devais avoir 10 ou 11 ans quand mon père m'a expliqué ce qu'étaient une loi, un décret, un arrêté. L'école laïque (j'ai eu au cours moyen une institutrice républicaine et protestante, elle aussi, et qui prenait l'instruction civique au sérieux) a complété ce langage. J'ai bien appris la Constitution de 1875 et j'ai su par cœur la Déclaration des droits de l'homme. J'ai été sensible – à tout jamais sensibilisée – à son esprit, mais aussi à son souci de préciser les termes [...] ». (« Un itinéraire politique. Un entretien avec Colette Audry », propos recueillis par Michel Leymarie, *La Nouvelle Revue Socialiste*, n° 66, décembre 1983, p. 49-57 ; ici p. 51.) Sur Colette Audry, voir aussi la thèse en histoire de Séverine Liatard qui la situe à la croisée de l'histoire des femmes et l'histoire des intellectuels : Séverine Liatard, *Colette Audry 1906-1990. Engagements et identités d'une intellectuelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

⁵⁶¹ FA, p. 476.

« faction » ne comprend que cinq membres, ainsi que l'idée d'une nouvelle révolution qui semblerait rétrospectivement complètement absurde, la narratrice semble vouloir minimiser toute importance que le mouvement aurait pu avoir. Elle conclut : « nous voulions exercer une action personnelle, par nos conversations, notre enseignement, nos livres ; ce serait une action plus critique que constructive mais en France, au moment où nous nous trouvions, nous pensions que la critique avait une extrême utilité »⁵⁶². Certes, Beauvoir ne fait ici que retracer rétrospectivement son propre processus de pensée, qu'elle regrettera amèrement par la suite. Elle semble néanmoins vouloir sous-estimer le sérieux des activités de son amie.

C'est par l'intermédiaire de Colette Audry que le nom de Simone Weil apparaît. En ce qui concerne Weil, que Beauvoir ne connaît que vaguement pour l'avoir croisée à la Sorbonne, son jugement est beaucoup plus nuancé.

Colette Audry me parlait parfois de Simone Weil et, bien que ce fût sans grande sympathie, l'existence de cette étrangère s'imposait. Elle était professeur au Puy ; on racontait qu'elle habitait dans une auberge de rouliers et que le premier jour du mois elle déposait sur la table le montant de son traitement : chacun pouvait se servir. Elle avait travaillé sur la voie ferrée avec les ouvriers du rail afin de pouvoir prendre la tête d'une délégation de chômeurs et présenter leurs revendications : elle s'était attiré l'hostilité du maire et des parents d'élèves, elle avait manqué se voir chassée de l'Université. Son intelligence, son ascétisme, son extrémisme, son courage m'inspiraient de l'admiration et je savais que, m'eût-elle connue, elle n'en eût pas éprouvé pour moi. Je ne pouvais pas l'annexer à mon univers et je me sentais vaguement menacée. Nous vivions à si grande distance l'une de l'autre que je ne me tourmentai tout de même pas beaucoup. Au jour le jour, je ne me départais guère de ma prudence ; j'évitais d'envisager qu'autrui pût être comme moi un sujet, une conscience ; je refusais de me mettre dans sa peau : c'est pourquoi je pratiquais volontiers l'ironie. En plus d'une occasion, ce parti pris d'étourderie m'entraîna à des duretés, à des malveillances, à des erreurs.⁵⁶³

Ici, Beauvoir est plus attentive à exprimer ses sentiments ambivalents à l'égard de Weil : une admiration pour une intellectuelle bourgeoise qui sacrifie tout pour une cause que Beauvoir comprend, ainsi qu'un sentiment d'infériorité de ne pas s'engager politiquement comme Weil, un sentiment de culpabilité d'avoir « pratiqué volontiers l'ironie » là où elle n'aurait pas dû. On voit que Weil pour Beauvoir était quelqu'un de proche et de lointain à la fois. Les deux femmes sont de la même génération – Beauvoir est née en 1908, Weil en 1909 –, elles

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *FA*, p. 468.

deviennent toutes deux agrégées de philosophie. Or, déjà dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, la description que Beauvoir donne de Weil et de sa rencontre manquée à la Sorbonne avec cette philosophe est pleine d'ambivalence, entre admiration et ironie :

Je continuai à subordonner les questions sociales à la métaphysique et la morale : à quoi bon se soucier du bonheur de l'humanité, si elle n'avait pas de raison d'être ? / Cet entêtement m'empêcha de tirer profit de ma rencontre avec Simone Weil. [...] Elle m'intriguait, à cause de sa grande réputation d'intelligence et de son accoutrement bizarre ; elle déambulait dans la cour de la Sorbonne, escortée par une bande d'anciens élèves d'Alain ; [...] Une grande famine venait de dévaster la Chine, et on m'avait raconté qu'en apprenant cette nouvelle, elle avait sangloté : ces larmes forcèrent mon respect plus encore que ses dons philosophiques. J'enviais un cœur capable de battre à travers l'univers entier. Je réussis un jour à l'approcher. Je ne sais plus comment la conversation s'engagea ; elle déclara d'un ton tranchant qu'une seule chose comptait aujourd'hui sur terre : la Révolution qui donnerait à manger à tout le monde. Je rétorquai, de façon non moins péremptoire, que le problème n'était pas de faire le bonheur des hommes, mais de trouver un sens à leur existence. Elle me toisa : « On voit bien que vous n'avez jamais eu faim », dit-elle. Nos relations s'arrêtèrent là. Je compris qu'elle m'avait cataloguée « une petite bourgeoise spiritualiste » et je m'en irritai [...] je me croyais affranchie de ma classe : je ne voulais être rien d'autre que moi.⁵⁶⁴

Entre la « jeune fille rangée » cherchant à s'affranchir de sa famille bourgeoise et l'excentrique disciple d'Alain déjà connue pour ses engagements politiques fervents mais saugrenus, le fossé semble ne pas avoir été facile à combler. Politiquement, Simone Weil est difficile à situer, en raison de son individualisme radical et de son refus d'adhérer à tout groupe ou dogme. Ses œuvres n'ont été largement connues qu'après sa mort en 1943, bien qu'elle ait écrit de son vivant de nombreux articles dans la presse⁵⁶⁵. On ne pourrait donc pas considérer Simone Weil comme représentante de la gauche de l'entre-deux-guerres, mais la profondeur et la sincérité de son engagement politique ne peuvent être mises en doute, et il n'est pas étonnant que Beauvoir dans ses mémoires cherche à plusieurs reprises à se situer par rapport à cette figure pour faire état de sa propre conscience politique : le contraste avec l'indifférence politique de Beauvoir à la même époque est frappant.

⁵⁶⁴ FA, p. 221-222.

⁵⁶⁵ Sur l'itinéraire politique de Simone Weil, voir Daniel Lindenberg, « Politique de Simone Weil », *Esprit*, août-septembre 2012, p. 30-48 ; Sophie Bourgault et Julie Daigle, « Introduction : Weil, Politics and Ideology », dans Sophie Bourgault et Julie Daigle (éds.), *Simone Weil Beyond Ideology?*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 1-20.

Cependant, les engagements politiques d'Aury comme de Weil pendant la guerre d'Espagne sont jugés futiles aux yeux de Beauvoir, comme elle l'explique dans le paragraphe suivant de *La Force de l'âge* :

Pour la première fois de notre vie, parce que nous prenions profondément à cœur le sort de l'Espagne, l'indignation n'était plus pour nous un exutoire suffisant ; notre impuissance politique, loin de nous fournir un alibi, nous désolait. Elle était totale. [...] Partir pour l'Espagne, il n'en était pas question ; rien dans notre vie ne nous disposait à ce coup de tête. D'ailleurs, à moins d'avoir des capacités techniques ou politiques définies, on risquait de jouer la mouche du coche. Simone Weil avait passé la frontière afin de s'engager comme milicienne ; elle réclama un fusil ; on l'affecta aux cuisines et elle renversa sur ses pieds une bassine d'huile bouillante. Colette Audry rencontra à Barcelone les dirigeants du POUM [Parti ouvrier d'unification marxiste, le mouvement des communistes de l'Espagne], elle parla dans des meetings ; elle en revint exaltée et heureuse, mais nous doutions de l'efficacité de ses discours.⁵⁶⁶

Encore une fois, c'est par rapport à Audry et Weil que Beauvoir explique son choix de non-engagement. Dans le paragraphe qui suit, la mémorialiste évoque l'histoire de Jacques-Laurent Bost qui voulait partir aussi en Espagne, mais à qui André Malraux avait rétorqué finalement qu'on n'avait pas besoin de combattants inexpérimentés. Là encore, Beauvoir a tendance à minimiser les engagements politiques de son entourage car elle ne semble jamais penser que la participation aux affaires publiques – en l'occurrence la Guerre civile espagnole – en tant qu'intellectuels ait une quelconque signification en soi.

Beauvoir explique comment elle a continué dans cette logique jusqu'en 1939. Elle part en vacances en été 1937 en Grèce avec Sartre et Bost, « par étourderie et mauvaise foi »⁵⁶⁷, même si la situation politique lui fait ressentir « un malaise qui touchait à l'angoisse »⁵⁶⁸ ; même pendant la Conférence de Munich, même si elle se « reprochai[t] avec fureur [s]on aveugle optimisme »⁵⁶⁹, dès la signature des Accords de Munich, elle retrouve son optimisme : « Après Munich, mes yeux ne se dessillèrent pas tout de suite ; au contraire la guerre avait reculé et je repris confiance dans l'avenir »⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ FA, p. 622-623.

⁵⁶⁷ FA., p. 635.

⁵⁶⁸ FA, p. 652.

⁵⁶⁹ FA, p. 666.

⁵⁷⁰ *Ibid.*.

3.1.2 « J'appris la solidarité »

C'est dans l'« Intermède » inséré entre les deux parties de *La Force de l'âge* que Beauvoir explique sa conversion, sa découverte de l'impossibilité d'échapper au monde dans lequel elle vit, son regret de ne pas s'être intéressée aux questions politiques. Selon la mémorialiste cette prise de conscience s'est accompagnée de regrets, de culpabilité, d'un sentiment de responsabilité à l'égard des gens qui l'entouraient. Par exemple, elle se souvient de ses pensées lorsqu'elle a appris la défaite des Républicains en Espagne par son ami, le peintre espagnol Fernand Gerassi : « Je commençais à comprendre que mon inertie politique ne me conférait pas un brevet d'innocence, et à présent quand Fernand grommelait : “Salauds de Français”, je me savais concernée »⁵⁷¹. À propos du moment où elle a appris les difficultés de son amie juive Bianca et de sa famille, elle écrit : « j'avais honte de mon égoïsme, moi qui m'obstinais à miser sur le bonheur »⁵⁷². Elle confesse d'ailleurs qu'elle regrettait beaucoup son indifférence politique quand elle pensait à Bost et aux jeunes hommes de leur génération qui allaient devoir se battre dans cette guerre :

La guerre ne pouvait plus s'éviter. Mais pourquoi en était-on venu là ? Je n'avais pas le droit de m'en plaindre, moi qui n'avais pas levé une phalange pour l'empêcher. Je me sentais coupable. [...] je pensais à Bost, à tous les garçons de son âge qui n'avaient pas eu la moindre opportunité d'agir sur les événements ; ils pouvaient à juste titre mettre en accusation leurs aînés : nous avons vingt ans, et nous allons mourir, par votre faute. Nizan avait eu raison de soutenir que l'engagement politique ne saurait d'aucune manière s'éluder : en s'abstenant, on prend position. Le remords me poignait. [...] Je renonçai à mon individualisme, à mon anti-humanisme. J'appris la solidarité.⁵⁷³

En écrivant ce passage dans l'« Intermède » avant de nous raconter l'histoire de sa vie après septembre 1939, la mémorialiste nous donne l'impression que c'est en 1939 qu'une conversion radicale s'est produite en elle et qu'elle a enfin bien compris la nécessité de l'engagement et l'impossibilité de l'abstention politique. Nous verrons plus loin que cette

⁵⁷¹ FA, p. 685.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ FA, p. 687.

affirmation doit être nuancée sensiblement car la conversion ne se produit que progressivement au cours des années suivantes.

3.1.3 « Par métier, par vocation, j'accorde une énorme importance aux paroles » : parler en tant qu'intellectuelle

Dans *La Force des choses*, la conscience politique de Beauvoir est clairement attestée dans le passage où elle raconte sa réaction au procès de Robert Brasillach après la guerre. Le raisonnement qui sous-tend chacune des décisions qu'elle prend – son refus de signer la pétition pour sauver Brasillach, son sentiment d'obligation d'écouter son procès, la conclusion qu'elle en tire – est, pourrait-on dire, irréprochable en tant qu'intellectuelle engagée, preuve de sa conversion à la politique.

Après avoir déclaré qu'elle approuvait la décision du CNE de ne pas contribuer à des publications où écrivent d'anciens collaborateurs, elle explique son refus de signer la pétition demandant l'indulgence envers Brasillach :

D'aucune manière, sur aucun plan je n'étais solidaire de Brasillach : [...] Ils [l'équipe de *Je suis partout* dirigée par Brasillach] avaient fait plus qu'accepter [les nazis] : ils avaient voulu la mort de [Valentin] Feldmann, de [Jean] Cavailès, de Politzer, de Bourla, la déportation d'Yvonne Picard, de [Alfred] Péron, de [Pierre] Kahn, de Desnos ; c'est de ces amis, morts ou moribonds, que j'étais solidaire ; si j'avais levé un doigt en faveur de Brasillach, j'aurais mérité qu'ils me crachent au visage. Pas un instant je n'hésitai, la question ne se posa même pas.⁵⁷⁴

Néanmoins, sachant en même temps que ce refus de signer la pétition impliquerait sa propre responsabilité vis-à-vis de Brasillach lui-même, elle décide de prendre part au procès : « Je voulais pourtant assister au procès : ma signature n'avait aucun poids, mon refus était symbolique : mais même dans un geste on engage sa responsabilité et il me semblait trop commode d'esquiver la mienne par l'indifférence. J'obtins une place dans la tribune de la

⁵⁷⁴ *FCI*, p. 959-960.

presse ; ce ne fut pas une expérience agréable »⁵⁷⁵. Elle dit avoir été « gênée par un appareil qui, transformant le bourreau en victime, donne à sa condamnation l'apparence de l'inhumanité »⁵⁷⁶, laissant entendre une critique de la peine de mort. Mais la véritable conclusion qu'elle tire de cette expérience est une morale de l'intellectuelle, dans un passage qui dénonce ceux qui, comme Brasillach, ont participé à la propagande hitlérienne et se sont servi des mots, le médium de l'écrivain, pour instiller la haine envers les autres, qu'elle résume comme suit :

Par métier, par vocation, j'accorde une énorme importance aux paroles. Simone Weil réclamait qu'on traduisît devant un tribunal ceux qui se servent de l'écriture pour mentir aux hommes et je la comprends. Il y a des mots aussi meurtriers qu'une chambre à gaz. Des mots ont armé l'assassin de Jaurès, des mots ont acculé Salengro au suicide. Dans le cas de Brasillach, il ne s'agissait pas d'un « délit d'opinion » ; par ses dénonciations, par ses appels à l'assassinat et au génocide, il avait directement collaboré avec la Gestapo.⁵⁷⁷

Ce passage se lit comme la déclaration de Beauvoir en tant qu'intellectuelle engagée et écrivaine, comme une sorte de vœu qu'elle fait, de devenir une écrivaine et une intellectuelle qui « accorde une énorme importance aux paroles ». C'est un serment fait pour exprimer sa responsabilité pour les mots qu'elle utilise, pour être toujours consciente du pouvoir que ses paroles peuvent avoir, un pouvoir qui peut être aussi destructeur que les chambres à gaz si elle ne fait pas attention. Dans ce passage, nous retrouvons le nom de Simone Weil, mais cette fois-ci, pour la première fois, sa pensée se trouve en accord avec celle de Beauvoir. L'affirmation ne peut être plus claire : Beauvoir est devenue, à travers l'expérience de cette guerre, une intellectuelle, avec un sens de la responsabilité pour ce qui se passe dans le monde, dans la société dans laquelle elle vit.

⁵⁷⁵ *FC I*, p. 960.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *FC I*, p. 960-961.

3.2 Portrait de Beauvoir en *hapax*

3.2.1 « La période morale », l'engagement par la littérature

Ainsi, dans ses mémoires, Beauvoir se dépeint comme une intellectuelle qui a appris l'importance de l'engagement politique avec le déclenchement de l'événement historique que fut la Seconde Guerre mondiale. Elle n'a jamais été aussi ignorante ou insouciante que Leduc – Beauvoir a toujours été entourée d'intellectuels engagés à gauche – mais elle était individualiste et irresponsable ; la guerre l'oblige à ouvrir les yeux, et elle fait son *mea culpa*, se rend compte qu'elle doit changer, pour devenir une intellectuelle engagée au moment de la Libération. Cependant, cette image de Beauvoir en tant qu'intellectuelle engagée, telle qu'elle apparaît dans les mémoires, doit être nuancée à la lumière d'autres textes de Beauvoir, notamment ses écrits intimes pendant la guerre, ainsi que d'autres faits concrets donnés dans ses écrits. C'est-à-dire qu'il faut tenir compte de la lenteur de la métamorphose, car il est patent qu'en réalité, même s'il est injuste de dire qu'elle était collaborationniste (il serait un peu cruel de l'accuser de collaboration pour avoir contribué aux émissions culturelles de Radio Vichy alors qu'elle était au chômage comme professeure), il faut admettre que Beauvoir n'a jamais été engagée dans la Résistance. Pendant l'Occupation, Sartre a eu à un moment donné l'idée de construire un réseau de Résistance nommé « Socialisme et liberté », auquel Beauvoir aurait collaboré, mais cela n'a jamais été mis en œuvre ; Beauvoir n'a jamais été impliquée ni comme écrivain contribuant à des publications clandestines, elle n'a jamais participé à une quelconque opération comme « agent de liaison » comme l'ont fait d'autres femmes telles qu'Aury ; elle est devenue membre du CNE mais affirme qu'elle n'a jamais assisté à leurs réunions bien qu'elle en ait eu l'occasion. Elle n'a donc jamais été un « écrivain résistant » ni un « écrivain dans la Résistance », pour reprendre les termes de Cécile Vast que nous avons évoqués précédemment.

Elle écrit dans *La Force de l'âge* : « il est certain que le printemps 1939 marque dans ma vie une coupure »⁵⁷⁸, affirmant que ce fut le moment où elle apprit la solidarité avec les autres et abandonna son individualisme. Cependant, il ne semble pas du tout « certain » que le moment crucial de la « coupure » soit survenu au printemps 1939. En effet, ses écrits intimes (journal et correspondance) attestent plutôt que la métamorphose de Beauvoir en intellectuelle engagée s'est faite beaucoup plus tard, ou plutôt comme un très lent processus de conversion, d'apprentissage. Il semble que le choc initial de la déclaration de guerre ait été si fort que Beauvoir n'a pas pu tout assimiler d'un coup et qu'elle vécut les premiers mois de la guerre non pas comme une intellectuelle engagée, consciente de la réalité et de la gravité de la situation, mais plutôt comme quelqu'un d'accablé, déconcerté par le déferlement des événements et incapable de penser à la conduite à tenir. Nous pouvons donc dire avec Delphine Nicolas-Pierre que « si l'Histoire “fond” sur Beauvoir, cet aveu rétrospectif est bien moins le signe programmatique d'une transformation idéologique visant à s'engager dans les luttes de son temps – selon une représentation idéalisée de la figure de l'intellectuel – que le constat tragique d'un évanouissement du sujet individuel au contact de l'Histoire »⁵⁷⁹ ; c'est-à-dire qu'au début il y a chez Beauvoir « la conscience désengagée et comme anesthésiée »⁵⁸⁰.

On peut comparer par exemple les mémoires avec le journal tenu à la même époque, *Le Journal de guerre*⁵⁸¹. *La Force de l'âge* cite de nombreux passages du journal écrit par l'auteure elle-même pendant la guerre, mais la mémorialiste prend soin d'omettre les passages qui révèlent ses relations et ses sentiments intimes, notamment envers Jacques-Laurent Bost, Louise Védrine et Nathalie Sorokine. En effet, Beauvoir écrit si souvent sur son quotidien et les émotions changeantes des membres de sa « famille » (amour, jalousie, désirs divers, etc.) et si peu sur la situation de la guerre et de la politique, qu'on peut se demander si elle a vraiment renoncé à son individualisme. Concernant Bost, par exemple, dans le passage de *La*

⁵⁷⁸ *FA*, p. 687.

⁵⁷⁹ Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, op. cit., p. 352.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 356.

⁵⁸¹ Simone de Beauvoir, *Journal de guerre (septembre 1939-janvier 1941)*, Paris, Gallimard, 1990.

Force de l'âge que nous avons cité plus haut, où elle dit « je pensais à Bost, à tous les garçons de son âge qui n'avaient pas eu la moindre opportunité d'agir sur les événements »⁵⁸², la mémorialiste met en avant son sentiment de culpabilité envers la génération des jeunes hommes comme Bost ; mais on apprend dans le journal qu'il était l'amant de Beauvoir, bien que cette relation ait été cachée à Olga (« Kos. » dans le journal) qui était également amoureuse de lui, et que Beauvoir s'inquiétait constamment de lui uniquement parce qu'elle était en relation intime avec lui ; c'est seulement la sécurité personnelle de Bost qui préoccupe Beauvoir et il n'y a aucune mention particulière de son sentiment de *responsabilité* pour son départ au front.

Ce n'est qu'après la Débâcle qu'elle semble prendre progressivement conscience de son historicité, de son rapport à la société et au monde. Ce n'est pas par une action politique directe, mais par la littérature, que Beauvoir réagit dans un premier temps. Alors que Sartre est prisonnier de guerre et qu'elle l'attend à Paris, elle a l'idée d'écrire un roman – qui deviendra *Le Sang des autres* – illustrant sa nouvelle vision du monde. On peut lire dans son journal écrit à la fin du mois de janvier 1941 : « Le prochain [roman] sera sur la situation individuelle, sa signification morale et son rapport avec le social. Importance de cette dimension métaphysique »⁵⁸³. A ce moment-là, elle est en train de terminer *L'Invitée* mais elle considère le dénouement de ce premier roman – le meurtre commis par Françoise – comme étant « puéril » et pense déjà à la conception de son prochain livre : « Je voudrais que mon prochain roman illustre ce rapport à autrui dans sa complexité existentielle. Supprimer la conscience d'autrui, c'est un peu puéril. Le problème rejoint le social, etc., mais doit exister à partir d'un cas particulier »⁵⁸⁴.

Comme on le sait, *Le Sang des autres*, qui ne sera publié qu'en 1945, est une histoire de la Résistance. Elle commence dans les années 30 et se termine en pleine Seconde Guerre

⁵⁸² FA, p. 687.

⁵⁸³ Simone de Beauvoir, *Journal de guerre (septembre 1939-janvier 1941)*, op. cit., p. 363.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 364.

mondiale, et se développe autour de deux personnages : Jean Blomart, un jeune homme né dans une famille bourgeoise mais qui refuse sa condition et devient un syndicaliste engagé dans les luttes de la gauche et qui se fait résistant pendant la guerre ; Hélène, une jeune femme amoureuse de Jean, qui ressemble à la romancière elle-même en ce qu'elle est individualiste et passe les années d'avant-guerre sans comprendre la nécessité de s'engager dans le monde, mais qui prend conscience de sa propre historicité à travers l'expérience de l'exode, et rejoint finalement la Résistance avant de mourir dans les luttes contre l'occupant.

Beauvoir est ici préoccupée par la question de l'Autre comme elle l'était dans *L'Invitée*, mais plutôt qu'une lutte à mort entre deux consciences qui aboutit au meurtre de l'une par l'autre, elle illustre dans *Le Sang des autres* le caractère inévitablement situé et relié des êtres humains dans le monde et la possibilité de la solidarité. Dans *La Force de l'âge*, l'auteur explique cette entrée dans ce qu'elle appelle sa « période morale » de la manière suivante :

Jusqu'à la guerre, j'avais suivi ma pente ; j'apprenais le monde et je me construisais un bonheur : la morale se confondait avec cette pratique ; c'était un âge d'or. Mon expérience était bornée, mais j'y adhérais corps et âme, je ne songeais pas à la discuter ; je pris à son égard juste assez de recul pour souhaiter la rendre présente à autrui : c'est ce que je tentai dans *L'Invitée*. À 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 ; c'est cette leçon que je m'efforçai de transmettre, sans me rendre compte qu'elle n'avait pas forcément la même fraîcheur pour le lecteur que pour moi. / Ainsi entrai-je dans ce que je pourrais appeler la « période morale » de ma vie littéraire, qui se prolongea pendant quelques années.⁵⁸⁵

En effet, les écrits de Beauvoir durant les années 1940 se concentrent autour de cette découverte, comme en témoignent ses essais philosophiques sur la question de la morale, *Pyrrhus et Cinéas* (1944), *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), et *Le Deuxième Sexe* (1949). L'œuvre littéraire reflète également cette conversion : outre *Le Sang des autres*, *Tous*

⁵⁸⁵ FA, p. 865.

les hommes sont mortels (1946), *Les Mandarins* (1954) ainsi que son unique pièce de théâtre *Les Bouches inutiles* jouée en 1945 abordent la question de la solidarité et de la responsabilité.

Il est donc indéniable que la guerre a introduit une rupture, une conversion chez Beauvoir qui a trouvé son exutoire non pas dans l'action politique directe mais dans des écrits philosophiques et littéraires, au moins dans un premier temps. Si Beauvoir n'a jamais saisi l'occasion de participer à la Résistance, elle a néanmoins réussi à écrire un roman de la Résistance. En d'autres termes, elle devient une « écrivaine de la Résistance » en faisant l'économie du statu d'« écrivaine résistante » et celle d'« écrivaine dans la Résistance ».

Curieusement, nous trouvons dans les mémoires de Beauvoir une erreur flagrante qui peut être liée à ce fait de sa non-participation à la Résistance : quand elle écrit sur *Le Sang des autres*, elle dit « mon roman était le premier qui parlât, à ciel ouvert, de la Résistance »⁵⁸⁶. Il s'agit là d'une énorme bévue car *Le Sang des autres* n'était en rien le premier roman sur la Résistance ; il y a notamment *Le Premier Accroc coûte deux cents francs* d'Elsa Triolet qui a obtenu le prix Goncourt quelques semaines avant la publication du roman de Beauvoir⁵⁸⁷. La question à poser serait donc : pourquoi Beauvoir a-t-elle dit que la sienne était la première ? La mémorialiste cherche-t-elle à triturer les faits pour minimiser l'importance des engagements littéraires des autres, pour légitimer sa propre tentative en oblitérant Triolet, dont l'œuvre était pourtant, contrairement au roman de Beauvoir, fondée sur une expérience de première main ?

3.2.2 Beauvoir, une convergence de la littérature avec le politique

Nous avons bien compris que Beauvoir a créé et institué à travers les deux volumes de ses mémoires, *La Force de l'âge* et *La Force des choses*, l'image de sa conversion dramatique

⁵⁸⁶ FC, p. 977.

⁵⁸⁷ Selon la note de l'édition de la Pléiade, il y en a plusieurs autres : Emmanuel Bove, *Le Piège* ; Romain Gary, *Éducation européenne* ; Roger Vailland, *Drôle de jeu*. (*Ibid.*, p. 1431, note 1.)

et radicale en une intellectuelle engagée politiquement. Nous avons aussi constaté que cette image de la conversion n'est pas sans failles, car en réalité la métamorphose ne s'est pas accomplie du jour au lendemain mais a pris plusieurs années, et elle n'a pas débouché sur un engagement effectif de l'écrivaine dans la Résistance. Comme l'écrit Annabelle Martin-Golay, « [s]i la Seconde Guerre mondiale lui avait découvert son "historicité", c'est véritablement au temps de la torture en Algérie que Beauvoir, en s'engageant politiquement, *se mobilise* »⁵⁸⁸ ; Delphine Nicolas-Pierre remarque aussi qu'« [i]l y a quelque chose de paradoxal à parler d'engagement chez un auteur qui s'est longtemps protégé de l'Histoire, qui a manifesté si longtemps une attention très limitée aux affaires publiques et, qui, enfin, ne s'est réellement engagé qu'avec la guerre d'Algérie. L'engagement direct de sa personne publique se verra confirmé et amplifié dans les années 1970 lors des luttes féministes »⁵⁸⁹.

Comment devons-nous penser cette lenteur, ce retard ? Pourquoi a-t-elle fini par ne rien faire alors même qu'elle vivait la guerre comme un adulte et qu'elle s'en sentait responsable ? Elle écrit dans *La Force de l'âge* que c'est au début de 1943 que Sartre a été invité à participer au CNE, mais que Beauvoir elle-même à cette époque n'avait pas le droit d'y adhérer car son premier livre n'était pas encore publié, et explique :

La résistance intellectuelle s'organisait. Au début de 1943, des intellectuels communistes proposèrent à Sartre de se joindre au CNE ; [...] Il participa donc aux réunions que présidait Éluard et collabora aux *Lettres françaises*. Je n'avais encore aucun livre publié et je ne l'accompagnai pas. Je le regrettais un peu, j'aurais aimé connaître des gens nouveaux Sartre me parla d'eux avec tant de minutie que j'eus presque l'impression de les avoir vus de mes yeux ; je cessai vite de l'envier. Je m'étais passionnée pour « Socialisme et Liberté » parce qu'il s'agissait alors d'une improvisation hasardeuse ; mais, d'après les récits de Sartre, les séances du CNE avaient quelque chose d'officiel et de routinier qui ne m'alléçait guère. Je me tourmentais un peu, chaque fois qu'il s'y rendait, et pendant tout le temps que durait son absence ; mais j'étais tout de même très contente que nous soyons sortis de notre isolement, d'autant plus que j'avais souvent senti combien la passivité pesait à Sartre.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Annabelle Martin-Golay, *Beauvoir intime et politique. La fabrique des Mémoires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2013, p. 185.

⁵⁸⁹ Delphine Nicolas-Pierre, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, op. cit., p. 341.

⁵⁹⁰ FA, p. 855.

Ce passage semble à nouveau illustrer une ambiguïté quant au sérieux avec lequel Beauvoir considérait le fait de résister. Elle se dit déçue de ne pouvoir participer aux réunions du CNE, mais comment comprendre qu'elle ait préféré l'« improvisation hasardeuse » de « Socialisme et Liberté » à « quelque chose d'officiel et de routinier qui ne [l]'alléçait guère » au CNE ? Ne voyait-elle les activités du CNE que comme une distraction pour les écrivains ? Elle dit que « la passivité pesait à Sartre », mais cette passivité ne pesait-elle pas pour elle-même ? Si l'on considère que d'autres femmes comme Aury, qui n'était que journaliste et éditrice au début de sa carrière, ou Clara Malraux, qui n'avait pas encore publié son premier livre, s'étaient engagées dans la Résistance non pas en tant qu'écrivaines mais par d'autres activités, pourquoi Beauvoir n'a-t-elle pas fait de même ? N'aurait-elle pas pu trouver d'autres occasions de participer à leurs activités si elle l'avait vraiment voulu ?

En tout état de cause, on peut observer chez Beauvoir une hésitation à concrétiser ses convictions sur la politique. En effet, comme l'a noté Jean-Louis Jeannelle, Beauvoir qui n'était pas impliquée dans les affaires publiques ne remplit pas de fait les conditions *sine qua non* de mémorialiste, puisque le genre exige essentiellement que son auteur soit une personne publique impliquée dans l'histoire collective, mais Beauvoir, en écrivant ses mémoires en pleine guerre d'Algérie contre laquelle elle était pleinement engagée, acquiert et légitime son statut de mémorialiste : « C'est en quelque sorte la publication même des deux tomes de 1960 et 1963 qui a peu à peu conduit la mémorialiste à incarner publiquement cette identité socioculturelle qu'elle projetait dans ses écrits [...] »⁵⁹¹.

Comment appréhender ce retard de près de vingt ans ? Une des raisons réside certainement dans le fait que c'était Sartre plutôt que Beauvoir qui a été au premier plan en matière de politique. Beauvoir elle-même explique ainsi ses raisons de sa non participation au CNE après avoir publié *L'Invitée* dans les termes suivants :

⁵⁹¹ Jean-Louis Jeannelle, « Les Mémoires comme “institution de soi” », dans Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser (éds.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, Lormont, Le bord de l'eau, 2008, p. 73-83 ; ici p. 83. Voir aussi Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008, p. 170-180.

Maintenant que j'avais un livre publié, il eût été normal que j'assiste aux réunions du CNE ; j'en fus éloignée par un scrupule qui souvent par la suite m'incita à des réserves analogues. Mon accord avec Sartre était si entier que ma présence eût vainement doublé la sienne ; inutile, elle devenait, me semblait-il, inopportune et ostentatoire ; je ne redoutais pas la malveillance d'autrui, mais ma propre gêne : j'aurais eu, intérieurement, l'impression de me livrer à une exhibition indiscreète. Cette censure n'aurait peut-être pas joué si j'avais pu dès les premiers jours accompagner Sartre au CNE ; et sûrement, j'aurais passé outre si ces séances m'avaient alléché : mais Sartre les trouvait plutôt fastidieuses. Je fus contente que Camus me demandât de donner *Le Sang des autres* aux Éditions de Minuit. J'aurais aimé « faire quelque chose » ; mais je répugnais à une participation symbolique et je restai chez moi.⁵⁹²

Ainsi, selon Beauvoir, la raison de sa non-participation est qu'au moment où elle devient éligible aux réunions du CNE, il était devenu « inopportun », trop tard, et elle ne voulait pas laisser croire qu'elle était frivole et s'intéressait à leurs activités tout d'un coup parce que la guerre se terminait. Pourtant le fait qu'elle soit une femme semble aussi jouer un rôle lorsqu'elle parle de son « impression de [se] livrer à une exhibition indiscreète ». En cela elle fait aussi partie de ces femmes du CNE « réduites au silence » évoquées plus haut par Gisèle Sapiro⁵⁹³. Elle explique aussi qu'elle avait laissé le domaine de la politique à Sartre dans les années d'après-guerre. :

[...] il lui fallait établir sa position, non seulement à travers des spéculations théoriques, mais par des options pratiques : ainsi se trouva-t-il engagé dans l'action d'une manière bien plus radicale que moi. Nous discutons toujours ensemble ses attitudes et parfois je l'influçais. Mais, dans leur urgence et leurs nuances, c'est à travers lui que les problèmes se posaient à moi. En ce domaine, c'est de lui qu'il me faut parler pour parler de nous.⁵⁹⁴

Comme l'a observé Anna Boschetti, « Simone de Beauvoir délègue à Sartre » la politique « selon l'usage qui en fait une prérogative masculine »⁵⁹⁵. Certes, c'est Beauvoir qui est au premier plan lorsqu'il est question de la rédaction des mémoires sur l'histoire du couple car Sartre lui-même ne les a pas écrits, déléguant ce travail à Beauvoir, mais il est vrai qu'au moins jusqu'à la fin des années 1950, les engagements de Beauvoir prennent la forme d'œuvres littéraires et philosophiques plutôt que d'actions politiques directes.

⁵⁹² FA, p. 880-881.

⁵⁹³ Voir *supra*, p. 209.

⁵⁹⁴ FC I, p. 942-943.

⁵⁹⁵ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes*, *op. cit.*, p. 241, note en bas de page.

On peut certes lui reprocher d'avoir attendu si longtemps pour agir, mais ne pourrait-on pas interpréter ce retard dans son action politique dans l'autre sens ? Autrement dit, ne serait-il pas à cause de ce retard, parce qu'elle n'a pas commencé sa carrière littéraire en tant qu'écrivaine engagée, à cause de son hésitation envers l'engagement direct, que Beauvoir a pu maintenir sa légitimité dans le champ littéraire et en même temps acquérir l'autorité nécessaire pour rendre son propre engagement politique suffisamment convaincant pour se poser en intellectuelle engagée malgré son appartenance à la gent féminine, malgré toutes les difficultés de l'engagement politique que rencontraient les écrivaines de sa génération ?

Car comme nous l'avons compris, ce n'est pas par la politique que Beauvoir s'est fait connaître dans le champ littéraire. Elle fait ses débuts en littérature avec une œuvre apolitique, *L'Invitée*, qui lance sa carrière comme une auteure légitime dans le champ littéraire. Elle connaît ensuite une profonde conversion personnelle qui se traduit par une forme littéraire (ainsi que philosophique) d'engagement politique, au terme de laquelle elle obtient le Goncourt en 1954, devenant ainsi une écrivaine consacrée. C'est après tout cela qu'elle s'engage réellement, progressivement, dans l'action politique. Entre-temps, dans ces années d'après-guerre, plusieurs changements ont eu lieu qui auraient facilité la posture de Beauvoir de femme intellectuelle engagée. Premièrement, le mouvement existentialiste de l'après-guerre a fait connaître son nom au public (bien que cela ait eu des répercussions, puisqu'elle n'était souvent connue que comme la compagne de Sartre, « la Grande Sartreuse ») ; deuxièmement, les femmes en France ont finalement obtenu le droit de vote en 1945, et l'idée d'une participation féminine à la politique devient progressivement acceptable sur le plan social ; troisièmement, Beauvoir avait écrit *Le Deuxième Sexe*, créant pour elle-même une sphère politique, le féminisme, appelé à l'époque « la question des femmes », dans lequel elle pouvait s'engager mieux que Sartre et dont l'impact social et politique sera progressivement connu à partir de la fin des années 1950 et qui éclatera comme nous le savons dans les années

1970. On peut ainsi supposer que c'est la concomitance de tous ces éléments qui a rendu possible la posture de Beauvoir en tant qu'écrivaine et intellectuelle engagée au féminin.

L'exemple de Beauvoir est une exception, un *hapax* parmi les écrivaines précisément parce qu'elle a pu s'engager politiquement sans que cela nuise trop à sa légitimité littéraire. Cette exceptionnalité pourrait mieux se comprendre si on la compare à d'autres écrivaines. Pour terminer cette partie, nous ferons ci-dessous un bref aperçu de quelques autres exemples d'écrivaines engagées contemporaines de Beauvoir pour faire ressortir cette exceptionnalité.

La difficile conciliation de l'engagement et la littérature

Un exemple probant qui illustre cette difficulté pour les femmes écrivains d'intégrer l'engagement à la politique est celui d'Elsa Triolet⁵⁹⁶. La contribution de Triolet en tant que résistante est indéniable. Elle a participé à diverses actions en tant qu'agent de liaison et en tant que membre fondatrice du CNE, et elle a écrit sur la Résistance dans des reportages comme journaliste ainsi que dans ses œuvres de fiction. Autrement dit, elle était à la fois « écrivaine résistante », « écrivaine dans la Résistance » et « écrivaine de la Résistance ». Son statut d'écrivaine est confirmé au moment de la Libération par le prix Goncourt qu'elle obtient pour *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*, recueil de nouvelles sur la Résistance. L'admiration pour cet ouvrage est unanime dans une conjoncture où l'Académie Goncourt a besoin de se légitimer en tant qu'acteur de la résistance⁵⁹⁷. Triolet est également largement saluée par la presse en tant que première femme lauréate du prix, et son écriture est souvent louée et qualifiée de manière stéréotypée comme étant très « féminine ». Cet accueil viendra encombrer son parcours au bout de quelques années. Elle écrit : « J'ai des yeux qui

⁵⁹⁶ Voir sur ce sujet Marie-Thérèse Eychart, « Réception du prix Goncourt 1944 : Elsa Triolet ou la constitution d'une légende », *Recherches croisées Aragon/Triolet*, n° 5, 1994, p. 197-228 ; Marianne Delranc-Gaudric, « Elsa Triolet dans la Résistance », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 979-980, novembre-décembre 2010, p. 225-240.

⁵⁹⁷ Voir Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, *op. cit.*, p. 629 *sqq.*

sont ceux d'Elsa. J'ai un mari qui est communiste. Communiste par ma faute. Je suis un outil des Soviets. [...] Je suis la muse et malédiction du poète »⁵⁹⁸. Ainsi, premièrement, sa consécration confinait ses œuvres dans la catégorie dite de la littérature féminine, et l'on peut aisément imaginer que la situation était aggravée par le fait qu'elle était aussi la muse d'Aragon – aujourd'hui encore nous sommes plus familiarisés avec « les yeux d'Elsa » qu'avec les écrits d'Elsa Triolet. Ensuite, ses engagements politiques en tant que communiste ont entravé la réception que son œuvre méritait, tant était forte l'animosité que ses actions politiques ont suscitée après la guerre. Elle en viendra à regretter sa consécration dans les années qui suivent, dans « La préface à la clandestinité » écrite en 1964 pour *Le Premier accroc coûte deux cents francs* :

J'ai donc eu le Prix Goncourt sans me douter de ses conséquences : au bout de quelque temps j'ai eu assez d'argent pour acheter une maison de campagne ; les gens trouvaient bien des qualités à ma littérature et, pour tout dire, on me courait après. Le théâtre, le cinéma, journaux et revues m'étaient grands ouverts. Mais au fur et à mesure que la Libération perdait ses belles couleurs, ma littérature, et moi-même, semblions perdre nos qualités. En fait de consécration littéraire, on faisait payer à mes romans, les uns la peur qu'ils avaient eue de la Libération, d'autres les désaccords extra-littéraires qui existaient même avec ceux que je pouvais considérer comme des amis. La littérature avait bon dos, c'est tout autre chose que l'on visait en ma personne si voyante à cause de ce sacré prix.⁵⁹⁹

Elle a écrit aussi, « Il est certain que, quoi que j'eusse écrit, cela n'aurait rien changé : l'opinion sur nous deux semblait être faite une fois pour toutes, nos livres jugés *à priori* »⁶⁰⁰. Aucun propos ne semble mieux illustrer la difficulté qu'une écrivaine peut avoir à concilier politique et littérature.

Un autre exemple que nous pourrions donner est celui d'Édith Thomas qui, comme nous l'avons déjà évoqué, a été confrontée au début de sa carrière à l'impossibilité de concilier ses aspirations littéraires et politiques. Sa contribution en tant que résistante était, comme dans le cas de Triolet, indéniable ; les *Contes d'Auxois* de Thomas notamment sont

⁵⁹⁸ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* t. 40, Monaco, Jaspard, Polus & Cie et Paris, Robert Laffont, 1973, p. 50..

⁵⁹⁹ Elsa Triolet, « Préface à la clandestinité », *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 5, Monaco, Jaspard, Polus & Cie et Paris, Robert Laffont, 1965, p. 27.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

publiés par les Éditions de Minuit en 1943 (presque en même temps que *Les Amants d'Avignon* de Triolet), et on se souvient de la résistante en elle. Or son œuvre littéraire semble avoir été largement oubliée surtout après sa mort en 1970, bien que la qualité de cette œuvre ait été plus ou moins reconnue de son vivant. Cet oubli est probablement dû en partie au fait qu'« elle n'était pas la femme d'Aragon », comme le dit Aury⁶⁰¹ (encore que, comme nous l'avons noté plus haut, être la femme d'Aragon n'apporte que la notoriété et pas nécessairement la reconnaissance). Thomas a également payé cher son départ du PC en 1949. À l'époque, elle avait terminé la rédaction d'un manuscrit qui devait être publié par les Éditeurs français réunis, mais l'éditeur étant associé au PC, a refusé de le prendre. De plus, comme si cela ne suffisait pas comme sanction, la maison d'édition est allée jusqu'à retirer les exemplaires restants de son autre livre, *Jeanne d'Arc*, de la distribution⁶⁰². Ainsi, chez Thomas, c'est son engagement politique qui a littéralement interféré avec sa position dans le champ intellectuel et littéraire. Dans une postface d'une réédition de la dernière œuvre de Thomas, *Le Jeu d'échecs*, recueil de nouvelles initialement publié en 1970, Nicolas Chevassus-au-Louis déplore : « Qui, aujourd'hui, se souvient d'Édith Thomas ? Voici donc une femme dont les actes politiques étaient suivis par la presse internationale, dont les livres étaient chroniqués de partout, et qui est pourtant tombée dans un oubli presque total. Car c'est bien l'inhérente fragilité du mariage que de devoir, telle une toile de Pénélope que chaque génération viendrait détruire de sa nuit, être reconstruit, entretenu et transmis alors que tout l'ordre social œuvre à la perpétuation du patrimoine »⁶⁰³. Le cas de Thomas semble donc aussi attester la difficulté à conjuguer littérature et politique avec la reconnaissance.

Nous pourrions également citer le nom de Clara Malraux comme une autre femme d'un écrivain célèbre qui était pleinement engagée dans la Résistance et qui écrira plus tard sur ses activités dans la Résistance dans ses mémoires. Elle devient écrivaine après la guerre

⁶⁰¹ Selon Dorothy Kaufmann, Dominique Aury a donné les raisons suivantes pour expliquer pourquoi Thomas n'était pas aussi connue qu'elle aurait pu l'être : « Elle était tonitruante, elle avait très mauvais caractère et elle n'était pas la femme d'Aragon ». (Dorothy Kaufmann, *Édith Thomas, passionnément résistante, op. cit.*, p. 17.)

⁶⁰² *Ibid.*, p. 195-196.

⁶⁰³ Édith Thomas, *Le Jeu d'échecs* [1970], Paris, Viviane Hamy, 2018, p. 198.

avec la publication de son premier livre, *Le Portrait de Grisélidis* ; elle traduit ensuite en français de nombreux ouvrages allemands et, de 1963 à 1979, elle rédige les six volumes de ses mémoires, *Le Bruit de nos pas*, dans lesquels on peut lire ses activités dans la Résistance ainsi que les aventures de sa jeunesse avec André Malraux. Sa difficulté n'était sans doute pas tant la conciliation de la littérature avec la politique comme dans le cas de Triolet ou de Thomas, mais plutôt l'autorité écrasante, tant dans le domaine littéraire que politique, de son mari divorcé dont elle a paradoxalement gardé le nom de famille. Pleinement consciente de l'infériorité de la position qui lui est attribuée, elle est très féministe, en ce sens qu'elle tient à s'affirmer comme un sujet pensant et indépendant. Par exemple, dans *...Et pourtant j'étais libre*, le dernier volume de ses mémoires, elle fustige André de l'avoir abandonnée pour Josette Clotis pendant la guerre et d'avoir voulu divorcer officiellement d'elle, malgré le fait que Clara était d'origine juive et donc persécutée et que leur fille unique, âgée de six ans seulement au début de la guerre, était malade. Rappelant amèrement comment ses amis à la NRF tels que Gide et Martin du Gard se sont rangés du côté d'André et non d'elle pour le divorce, elle écrit : « Après tout, ces hommes avaient raison de ne tenir aucun compte de mon passé, ni de l'aide que je venais d'apporter à André et qui lui permit de sortir du camp, ni bien entendu de mon appui financier en ses premiers jours de libéré : Malraux était homme et célèbre »⁶⁰⁴. Elle évoque également la présence d'André dans les termes suivants : « Il était mon délégué vers le monde extérieur qui ne me parvenait plus qu'à travers la brume d'une vitre dépolie. Vivre avec lui (d'autant qu'il vivait déjà avec une autre) était un cadeau royal que je payais de ma disparition. [...] Zelda (Fitzgerald) et moi avons souffert de compagnons trop brillants que nous avons choisis parce que nous avions quelque jugement »⁶⁰⁵.

Bien sûr, toutes les écrivaines n'ont pas ressenti le besoin de concilier littérature et politique, comme en témoigne la posture de Nathalie Sarraute vis-à-vis de la politique. Sarraute n'était pas indifférente à la politique. Si elle n'adhérait jamais aux partis politiques,

⁶⁰⁴ Clara Malraux, *... Et pourtant j'étais libre* [1979], Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2006, p. 29.

⁶⁰⁵ Christian de Bartillat, *Clara Malraux Biographie-témoignage*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, p. 19.

elle s'engageait occasionnellement dans la politique quand cela lui paraissait nécessaire. On peut évoquer non seulement sa signature au Manifeste des 121 en 1960 pour l'indépendance de l'Algérie, mais aussi son engagement dans les années 1930 dans les campagnes pour le droit de vote des femmes, où elle participa à la Ligue française pour le droit des femmes, présidée par Maria Vérone qui était une des premières avocates en France⁶⁰⁶, ou encore son engagement pendant mai 1968, où elle rejoignit le Comité d'action étudiants-écrivains révolutionnaire (CAFE) et signa la déclaration de la création de l'Union des écrivains, entre autres engagements.

Cependant, Sarraute est aussi soucieuse de séparer son travail littéraire de ses engagements politiques. Elle déclare par exemple dans son entretien avec Isabelle Huppert en 1994 : « J'ai un engagement politique en tant que citoyenne, pas en tant qu'écrivain [...] l'engagement signifie que vous poursuivez un but autre que de saisir la chose qui est là... Je suis entièrement concentrée là-dessus. Je ne peux pas m'occuper de savoir l'effet que cela produira, si ça va transformer les morales, amener un ordre nouveau... »⁶⁰⁷. Il est clair que chez elle, sa conception de la littérature n'aspire pas à une intégration de celle-ci avec la politique. L'auteure a tendance à s'abstenir de s'exprimer politiquement, de peur que ses actions politiques n'interfèrent avec la réception de sa littérature. Ainsi, chez Sarraute, le problème n'est pas tant d'être une femme, mais le dilemme classique de l'accumulation de la littérature avec la politique.

Un dernier exemple à considérer ici est celui de Françoise Sagan, qui s'est aussi engagée politiquement à plusieurs reprises. Elle a notamment signé le Manifeste des 121 ainsi que le Manifeste des 343 salopes pour le droit à l'avortement ; mais elle semble toujours manquer de l'autorité nécessaire pour imposer sa voix dans le champ politique. Elle est la

⁶⁰⁶ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 147-148. Sarraute dit dans un entretien en 1976 : « j'ai toujours lutté pour la libération de la femme. En 1935, je faisais des conférences pour obtenir le vote des femmes, mais il était très difficile de réunir des femmes qui s'intéressent à cette question. Maria Vérone et moi, nous avons fait des conférences devant dix personnes. » (Gretchen R. Besser, « Colloque avec Nathalie Sarraute 22 avril 1976 », *The French Review*, vol. 50, n° 2, décembre 1976, p. 284-289 ; ici p. 286.)

⁶⁰⁷ « Rencontre Nathalie Sarraute », *Cahiers du cinéma*, n° 477, mars 1994, p. 8-14, ici p. 14.

« romancière populaire à l'éthique aristocratique »⁶⁰⁸ dont l'image de jeune fille précoce et insouciante de *Bonjour tristesse* ne semble jamais s'estomper, et l'écrivaine elle-même en est parfaitement consciente.

Elle écrit en 1972 dans *Des bleus à l'âme* : « c'est bien connu : ma signature au bas d'un manifeste fait plutôt frivole. On me l'a souvent reproché, tout en me la demandant, d'ailleurs, cette signature, et je l'ai toujours accordée pour des raisons sérieuses. On ne m'a pas souvent prise au sérieux et c'est compréhensible »⁶⁰⁹. Elle dit plus tard dans *Derrière l'épaule* : « j'ai fait ce que j'ai pu, ce que je jugeais bon, et pour une fois, j'aurais articulé mes mots à la télévision, la colère m'assurant presque toujours une diction impeccable ». Ainsi, il est aussi question de sa diction saccadée si particulière, et probablement aussi sa posture physique devant le public, qui n'ont jamais été de ceux qui donnent l'impression d'une autorité capable d'orienter l'opinion public.

L'écrivaine est également consciente de son manque de culture nécessaire pour mériter la confiance politique. « Je n'ai pas de culture historique, mes opinions sont des réflexes en face des choses dont j'ai horreur : la violence, la misère, l'hypocrisie »⁶¹⁰, dit-elle, et se déclare de gauche ; et pourtant elle soutient De Gaulle en 1965, une décision dont on reprochera la naïveté⁶¹¹. Sagan se compare à Sartre et nous rappelle la différence entre elle et le philosophe : « Je ne suis pas sûre de pouvoir avoir une influence sur la transformation de la société. Pour en revenir à Sartre, par exemple : il a un potentiel de travail et d'intelligence qui lui a permis d'écrire des romans et de prendre part aux événements. Moi pas »⁶¹².

Sagan revendique également le droit des écrivains et écrivaines à ne pas s'engager. « Un écrivain doit ou ne doit pas s'intéresser à la politique. Il est libre. S'il se sent concerné par certains problèmes, il le fait – logiquement. S'il se sent uniquement préoccupé de

⁶⁰⁸ Céline Hromadova, *Françoise Sagan à contre-courant*, op. cit., p. 191.

⁶⁰⁹ Françoise Sagan, *Œuvres* [1993], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 674.

⁶¹⁰ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 83.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 83-84.

⁶¹² *Ibid.*, p. 86.

questions esthétiques, il ne le fait pas, c'est tout »⁶¹³. Cela l'amène à s'opposer à ceux qui lui reprochent de ne pas exprimer son engagement dans la littérature, de toujours dépeindre des personnages frivoles et insouciantes dans un monde bourgeois et jet-set :

On m'a souvent reproché de décrire des personnages qui ne semblent pas concernés par les problèmes du monde : ils me concernent directement, mais je ne veux pas en parler parce que je ne vois pas en quoi le fait qu'une de mes héroïnes émette son opinion sur la guerre du Vietnam, par exemple, pourrait y changer quelque chose. J'aurais l'impression d'utiliser « grossièrement » des choses qui ne sont pas utilisables d'une manière gratuite. Bien sûr, je suis contre la guerre du Vietnam... Pour ce qui est de signer des manifestes et de participer à des manifestations, je l'ai fait.⁶¹⁴

Ainsi, chez Sagan, ce n'est pas tant le manque d'intérêt pour la politique que la conscience de son propre manque d'autorité ainsi que la prudence vis-à-vis de la question de l'exploitation des événements politiques dans ses romans, qui la dissuadent de prendre la parole et de s'engager davantage dans les affaires politiques.

Nous pouvons donc comprendre, à travers l'examen des exemples de Triolet, Thomas, Clara Malraux, Sarraute et Sagan, les difficultés pour devenir une « écrivaine engagée », d'être à la fois reconnue comme écrivaine, engagée politiquement, et femme, à une époque où les deux champs, de la littérature et la politique, sans être totalement inaccessibles aux femmes, les excluaient plus ou moins. Certes, la combinaison de la littérature et de la politique à elle seule n'a jamais été évidente, comme on peut le voir avec le cas de Sarraute ou de nombreux écrivains masculins. Néanmoins, le fait d'être une femme semble ajouter des obstacles dans de nombreux cas. Ne pas avoir de partenaire masculin dans le champ littéraire peut laisser la femme écrivaine dans l'oubli, comme dans le cas d'Édith Thomas. Pourtant, les exemples de Triolet et de Malraux montrent que si la présence d'un homme puissant et engagé comme compagnon peut faciliter l'insertion initiale d'une écrivaine dans le champ littéraire et politique en faisant connaître son nom, elle peut à la longue devenir un obstacle qui la contraint à bien des égards. Beauvoir aurait pu rencontrer les mêmes obstacles que

⁶¹³ *Ibid.*, p. 85.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

Triolet, mais une partie de sa chance (avec d'autres facteurs comme le fait que Sartre n'ait pas fait de Beauvoir sa muse et qu'elle ne soit pas une étrangère comme Triolet) a pu être précisément qu'elle n'était pas aussi impliquée que Triolet dans le communisme et que la politique n'a pas interféré avec la réception de ses œuvres autant que dans le cas de Thomas ou Triolet. En somme, elle avait accumulé suffisamment de reconnaissance littéraire avant de s'aventurer en politique. En ce sens, le retard observé dans l'engagement de Beauvoir – la période de latence entre le moment où elle comprend la nécessité d'abandonner son individualisme et le moment de son engagement effectif – semble avoir joué un rôle essentiel dans l'établissement de la posture de Beauvoir en tant qu'écrivaine engagée.

Les écrivaines de la génération étudiée dans cette étude ont vécu un moment charnière dans l'histoire du rapport des écrivaines à la politique. Comme nous l'avons constaté, d'une part, l'exclusion des femmes de la politique va progressivement changer avec l'octroi du droit de vote en 1945. D'autre part, leur exclusion de la sphère culturelle est également toujours forte bien qu'en train de s'estomper. Cette double exclusion rend pourtant généralement difficile la conciliation de la carrière littéraire avec l'engagement politique. Le champ littéraire se politise de plus en plus dans les années 1930, mais toutes les femmes intellectuelles n'ont pas de conscience politique, comme c'est le cas de Leduc qui ne s'est jamais considérée comme une intellectuelle – pourquoi d'ailleurs, puisqu'elles n'ont même pas le droit de vote ? D'autres, dans un milieu plus ou moins intellectuel, étaient conscientes des enjeux politiques mais leurs réactions étaient inévitablement différentes. Aury a maintenu une position ambiguë et contradictoire par rapport à la politique avant, pendant et après la guerre ; ce qui est plus constant chez Aury, c'est sa croyance en l'autonomie littéraire. En revanche, Beauvoir subit une conversion à la politique, un apprentissage de la solidarité, qu'elle détaille en dramatisant dans ses mémoires. Cependant nous avons vu que sa transformation réelle, sa conversion de l'apolitisme et de l'individualisme à l'engagement plein, était en fait un processus échelonné dans le temps, et c'est ce décalage de son

engagement politique qui joue un rôle clé dans l'établissement de sa posture. Tout compte fait, c'est Beauvoir qui semble avoir le plus réussi, grâce à ce retard et à d'autres facteurs, à établir la posture d'une écrivaine engagée malgré les embûches sur la route. C'est en ce sens qu'elle constitue un *hapax*.

IV. Entre reconnaissance littéraire et succès économique

Prestige ou succès ?

L'écriture est, on le sait, une activité artistique qui ne nécessite généralement pas autant d'argent que d'autres arts comme le théâtre, l'art plastique ou le cinéma. Souvent, elle ne requiert qu'un simple stylo et du papier, une machine à écrire, aujourd'hui un ordinateur. Or, comme pour les autres arts, se pose le problème de la difficulté de faire cohabiter la reconnaissance dans le champ artistique et le succès économique. Les deux éléments vont en effet souvent à l'encontre l'un de l'autre, comme le constate Pierre Bourdieu :

Et la mystique chrétienne de l'« artiste maudit », sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer. On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme).⁶¹⁵

Bien sûr, le simple fait qu'un livre ne se vende pas bien ne suffirait pas pour être reconnu littérairement, et la perspective de quelque succès est souvent nécessaire pour qu'un éditeur accepte le manuscrit. Mais si un livre se vend trop bien, le fait même qu'il s'écoule bien, qu'il plaise trop au grand public, peut aussi avoir un impact négatif sur son appréciation par les pairs dans le champ littéraire. Il est donc difficile de trouver un équilibre dans ce « monde économique à l'envers ». Parfois, les écrivains qui parviennent à gagner beaucoup avec leurs œuvres deviennent des écrivains consacrés, mais essayer de vendre beaucoup serait néanmoins considéré comme un compromis. En même temps, si l'on n'essaie pas de vendre, il ne serait pas possible de gagner sa vie par l'écriture...

D'où la question du deuxième métier, de la nécessité pour les écrivains d'avoir une autre activité rémunératrice pour gagner leur vie. Cela implique un sacrifice sur le temps de l'écrivain, sur son identité ou sa personne, c'est-à-dire qu'il faut que l'écrivain s'endosse une autre identité, de professeur, de journaliste, par exemple⁶¹⁶. Poursuivre une carrière littéraire

⁶¹⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 141.

⁶¹⁶ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité, op. cit.*, p. 30 sqq.

serait donc plus facile si l'on était né dans une famille aisée, capable de bénéficier d'une « rente » comme Flaubert et bien d'autres, mais comme les choses ne se sont pas passées ainsi pour beaucoup d'écrivains, ils ont été obligés de trouver un autre gagne-pain⁶¹⁷. Parmi les seconds métiers les plus courants, on peut citer l'enseignement, le journalisme, l'édition ou d'autres professions liées à l'écriture, comme celles de critiques littéraire ou de scénariste. On peut aussi envisager une carrière complètement autre.

Il va sans dire que pour les femmes vivant au milieu du vingtième siècle en France, il était plus difficile d'être économiquement indépendantes que pour les hommes. Pendant les Trente Glorieuses, de plus en plus de femmes travaillent à l'extérieur de la maison, notamment comme employées dans le tertiaire, et le modèle de la femme au foyer décline. Mais les femmes sont souvent reléguées dans des emplois féminisés, au bas de la hiérarchie et donc moins rémunérés. Les possibilités d'un second métier pour les femmes ne sont donc pas aussi vastes que pour les hommes⁶¹⁸.

Bien sûr, certaines écrivaines comme Simone de Beauvoir ont pu surmonter ce problème. Mais Beauvoir était bien consciente du fait qu'elle faisait partie des quelques chanceuses, des privilégiées, comme elle l'écrit dans ses mémoires : « Économiquement je suis une privilégiée. Depuis 54, mes livres me rapportent beaucoup d'argent ; je me suis achetée une auto en 52 et en 55 un appartement. Je ne sors pas, je ne reçois pas ; fidèle aux répugnances de mes vingt ans, je n'aime pas les endroits de luxe ; je m'habille sans faste, je mange quelquefois très bien, d'ordinaire très peu ; mais de tout cela, seul mon caprice décide,

⁶¹⁷ Cette question est explorée dans l'ouvrage de Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La Double Vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

⁶¹⁸ Rose-Marie Lagrave écrit ainsi sur l'emploi des femmes en Occident pendant les Trente Glorieuses : « C'est le début des années folles de la consommation, véritable locomotive de la demande en main-d'œuvre. Les femmes s'engouffrent dans ces pays de cocagne ; on dit même désormais qu'elles participent à la richesse des nations. Elles y participent, oui, mais sont loin d'en tirer les bénéfices attendus. De plus en plus intégrées au système éducatif et au monde du travail, elles y sont simultanément reléguées à des postes de plus en plus féminisés donc dévalués, ou aux niveaux hiérarchiques les plus bas. Durant cette période, on voit se construire sous nos yeux le processus de naturalisation de la division sexuelle du travail, processus perceptible dans la période précédente mais qui à présent s'intensifie à la faveur des nouvelles données économiques. [...] En 1975, l'Europe franchit donc une étape économique et sociologique marquée par la quasi-liquidation du travail indépendant dans sa forme traditionnelle et le déclin du modèle de la femme au foyer. Les femmes sont à présent intégrées au secteur marchand dans lequel le secteur des services, nommé à cette époque secteur tertiaire, occupe une place prépondérante. » (Rose-Marie Lagrave, « Une émancipation sous tutelle. Éducation et travail des femmes au XX^e siècle », dans *Histoire des femmes en Occident t. V, XX^e siècle, op. cit.*, p. 581-623, ici p. 597-598.)

je ne me prive de rien »⁶¹⁹. Elle écrit aussi avec lucidité que cette situation la place dans « un assez grand isolement » car « [s]a situation objective [la] coupe du prolétariat, et la manière dont [elle] vi[t] subjectivement [l]’oppose à la bourgeoisie »⁶²⁰.

Les femmes de cette époque ont aussi la possibilité de se marier ou d’être entretenues par un partenaire masculin, mais le mariage pour les femmes signifie souvent qu’elles ont moins de temps pour se consacrer aux activités littéraires. Delphine Naudier a souligné, à travers son étude sociologique des écrivaines de la seconde moitié du XX^e siècle, que les femmes sont confrontées à ce qu’elle appelle « la double peine des Lettrées »⁶²¹, qu’elle explique comme suit :

L’activité littéraire s’effectue dans des plages de temps laissées par le planning professionnel et domestique où dominent les charges attribuées traditionnellement aux femmes. L’activité littéraire est placée sous le signe des contraintes de l’emploi du temps, mais, là aussi, ces contraintes ne pèsent pas du même poids sur les hommes et sur les femmes. Si les hommes ont tendance à évoquer les difficultés de création, liées à l’inspiration, les femmes, elles, mettent l’accent plus fréquemment sur les conditions pratiques de l’activité. Ces considérations plus pratiques sont plus éloignées du discours « artiste » qui nourrit le mythe de l’auteur tourmenté.⁶²²

Ainsi, selon Naudier, il y a d’abord le problème de la conciliation entre les activités littéraires, le travail professionnel, les tâches ménagères et la prise en charge des enfants – le fameux problème de la « double journée » imposée aux femmes –, auquel s’ajoute le temps d’écriture. L’emploi du temps d’une femme mariée ne facilite guère les choses, et c’est sans doute pour cela que beaucoup d’écrivaines sont restées célibataires ou ne sont pas restées mariées (ce qui fut le cas de Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Dominique Aury, mais aussi de Colette Audry, Édith Thomas et Clara Malraux, mère de famille cependant). Naudier écrit également : « Le manque de temps et d’espace pour écrire est un élément déclencheur, qui ajouté à d’autres, permet de franchir le cap du divorce. S’affirmer comme écrivaine bouleverse

⁶¹⁹ *FC II*, p. 373.

⁶²⁰ *FC II*, p. 375.

⁶²¹ Delphine Naudier, « La Cause littéraire des femmes. Modes d’accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2000, p. 152.

⁶²² *Ibid.*, p. 153.

l'équilibre du couple [...] »⁶²³. Deuxièmement, et plus important encore, Naudier signale un problème au niveau de l'imaginaire : il est plus difficile pour les femmes de mobiliser le mythe existant de l'artiste. Alors comment les femmes ont-elles créé leurs propres mythes, ou modifié les modèles existants pour créer leurs propres postures ? Comment ont-elles cherché à concilier leur besoin d'obtenir une appréciation littéraire avec leur besoin de gagner leur vie, de réussir économiquement ?

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux cas de Violette Leduc et Françoise Sagan, qui ont toutes les deux mobilisé le « discours "artiste" qui nourrit le mythe de l'auteur tourmenté », chacune à sa manière. Ni l'une ni l'autre des deux écrivaines n'a exercé un autre métier que celui d'écrivaine après avoir publié son premier livre, et elles n'ont pas cherché dans le mariage un soutien financier, mais elles ont, chacune de manière tout à fait singulière, cherché à surmonter le dilemme économique, et leurs œuvres dessinent deux solutions différentes, sinon radicalement opposées à notre question.

1. Violette Leduc ou la mise en scène de la pauvreté d'une poète maudite

Violette Leduc fait partie de ces écrivains et écrivaines qui ont constamment connu des difficultés financières, du moins jusqu'au succès tardif de *La Bâtarde* en 1964, alors qu'elle avait cinquante sept ans, car jusqu'alors ses livres ne se vendaient pas malgré l'estime de ses paires dans le champ littéraire.

Le fait qu'elle soit une femme peu diplômée, et célibataire sauf pendant la brève période de son mariage, a contribué à sa pauvreté. Comme nous l'avons déjà mentionné, lorsqu'elle était jeune, elle a travaillé chez les éditions Plon pendant quatre ans, un emploi qu'elle a dû quitter en raison d'une maladie. Elle est alors prise en charge par sa mère et son

⁶²³ Delphine Naudier, « Les Écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010, p. 39-63, ici 58.

amante de l'époque Denise Hergès (Hermine dans *La Bâtarde*) ; mais après sa rupture avec Denise, elle est obligée de reprendre le travail et trouve un poste de standardiste, fille de courses chez l'impresario Denise Batcheff. C'est à cette époque qu'elle commence également à travailler comme journaliste en écrivant des articles pour des magazines féminins. Pendant la guerre, elle écrit enfin son premier livre, et en même temps, elle commence à gagner sa vie dans le marché noir, faisant des allers-retours avec des provisions entre la Normandie et Paris ; elle continue cette entreprise illégale jusqu'à ce qu'elle ne soit plus rentable, quelque temps après la guerre. Dans *La Folie en tête*, Violette cherche à expliquer à sa mère la difficulté qu'on peut avoir à gagner sa vie avec sa plume : « J'expliquais à ma mère que la littérature était peut-être ma vie mais pas un métier. Je subsistais avec les bénéfices de mon marché noir, demain serait bientôt une aventure »⁶²⁴.

Son premier livre a été publié en 1946, mais il lui a fallu près de vingt ans pour devenir une écrivaine à succès, c'est-à-dire celle qui peut gagner sa vie grâce aux ventes de ses livres. Pendant ces années, c'est Beauvoir qui a joué le rôle de protectrice non seulement en la voyant régulièrement et en lisant son manuscrit, mais aussi en payant (d'abord avec l'argent de Sartre, ensuite avec ses propres revenus) les allocations mensuelles de Leduc via Gallimard, comme l'attestent ses lettres adressées à son amant Nelson Algren :

Bref, Sartre a décidé de lui allouer un peu d'argent chaque mois pendant un an, mais comme, sachant que ça provient de sa poche à lui, elle ne l'accepterait pas, il doit feindre que Gallimard, soi-disant convaincu que son prochain livre se vendra, lui fait une avance. Ça fend le cœur de permettre que Gallimard paraisse si attentionné et généreux, mais il le faut, cette femme est vraiment intéressante.⁶²⁵

Un mois plus tard, Beauvoir trouvera Leduc « transformée depuis qu'elle touche son “argent de Gallimard”. Plus besoin de psychiatre, elle travaille bien, elle mange, elle dort »⁶²⁶. Ces allocations mensuelles seront versées jusqu'à la gloire de Leduc en 1964. Ce geste est l'un de ceux qui prouvent l'intérêt de Beauvoir pour le talent de Leduc, bien qu'elle ait

⁶²⁴ FT, p. 237.

⁶²⁵ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, lettre 115 du mardi 21 décembre 1948, p. 263-264.

⁶²⁶ *Ibid.*, lettre 119, le mardi 18 janvier 1949, p. 270.

continuellement refusé les déclarations d'amour de Leduc et que, dans ses lettres à Algren, elle ait tendance à insister sur le fait qu'elle a du mal à maintenir une distance avec Leduc et que ses réunions avec elle l'épuisent⁶²⁷.

Par ailleurs, c'est Beauvoir qui finance parfois les vacances de Leduc, par exemple lorsqu'elle se rend dans le sud de la France en été 1951, un voyage qui sera raconté dans *Trésors à prendre*. Son autre protecteur et ami Jacques Guérin, industriel parfumeur et collectionneur de livres et de manuscrits, a aussi souvent financé ses vacances. Il lui offre par exemple le voyage à Ibiza en été 1955 raconté dans *La Chasse à l'amour*⁶²⁸, pour se consoler du refus par Gallimard de la première partie de *Ravages*, et incite l'auteur à préparer pendant ce voyage une édition de luxe de ce chapitre censuré (« Thérèse et Isabelle »), ce que Guérin lui propose de publier à titre privé ; de même, le voyage de Leduc en Italie en 1953 raconté dans *La Folie en tête*⁶²⁹ a été financé par le neveu de Guérin, François Reichenbach. Leduc pratique donc pendant ces années ce que son amie Françoise d'Eaubonne appelle à juste titre « une mendicité de haut niveau » : « De quoi peut vivre cette isolée qui ne peut qu'écrire, n'a pas de gagne-pain, ne doit compter ni sur sa famille, ni sur un homme ? C'est du don de ses admirateurs ; de ses amis ; de ces proches qu'elle s'éténue à décourager et repousser. [...] C'est une mendicité de haut niveau. Violette se déclare avec véracité "une clocharde de luxe" »⁶³⁰. Comme nous le verrons, cette image de la mendicante ou de la clocharde reviendra au premier plan dans ses œuvres, comme des représentations de la vieille femme pauvre.

C'est en 1964 que l'œuvre de Leduc rencontre enfin son public, avec la publication de *La Bâtarde* préfacé par Beauvoir. Bien que le livre ne remporte aucun prix littéraire malgré les attentes, il attire l'attention des médias et plus de 100.000 exemplaires sont vendus en

⁶²⁷ Par exemple Beauvoir écrit ainsi à Algren : « Lui parler un moment, c'est supportable, mais en fin de soirée ça devient terrible, sous l'effet de la saoulerie elle fait l'enfant, l'hystérique, et dit des sottises, je déteste ça et file aussi vite que possible. » (*Ibid.*, lettre 109, dimanche 28 novembre 1948, p. 255 ; « La femme laide m'a écrit une lettre de douze pages. J'aimerais mieux douze pages de vous et une seule d'elle. Douze pages durant elle ressasse son amour pour moi, dans la pleine conscience que jamais je n'y répondrai, elle se désole et se demande que faire. Rien, elle ne peut absolument rien faire. » (*Ibid.*, lettre 174, [Alger] lundi [13 mars 1950], p. 366.

⁶²⁸ CA, chapitre II, p. 55-79.

⁶²⁹ FT, p. 543-566.

⁶³⁰ Françoise d'Eaubonne, *La Plume et le bâillon. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac : trois écrivains victimes de la censure*, Paris, L'Esprit frappeur, 2000, p. 41.

quelques mois, ce qui lui permet de vivre économiquement plus à l'aise et d'acheter la maison de Faucon dans laquelle elle avait déjà séjourné à plusieurs reprises.

Bien que les années sans succès l'aient maintenue dans une situation économique précaire et une anxiété constante, nous pourrions dire que cette situation a également permis à l'écrivaine d'établir la posture de l'écrivaine sans succès et malheureuse. En d'autres termes, ses livres ne se sont pas bien vendus, mais Leduc mobilise cette situation, sa pauvreté et le manque de succès économique, pour créer la posture d'un « poète malheureux » typique, surtout dans les deux derniers volumes de son autobiographie, *La Folie en tête* et *La Chasse à l'amour*.

Dans cette section, nous étudierons d'abord comment l'auteure présente ses nombreuses expériences avec les livres invendus dans son autobiographie, où émerge la figure de Leduc en tant qu'écrivaine sans succès ; nous verrons également comment cela s'inscrit dans les autres grandes topiques du poète malheureux. Ensuite, l'examen de ses entretiens après 1964, des deux derniers volumes de son autobiographie écrite après son succès ainsi que de son œuvre de fiction *La Femme au petit renard* nous permettra de comprendre comment Leduc exprime son sentiment d'appartenance aux pauvres, aux gens ordinaires de la classe ouvrière, regrette en quelque sorte sa pauvreté, malgré la sécurité apportée par le succès de *La Bâtarde*, et décline le thème de l'indigence dans la fiction.

1.1 « Je pleure la nuit : on n'achète pas mon livre »

Dans son autobiographie, l'échec économique de chacune des publications de Leduc est dramatisé par le fait qu'il est impossible de trouver ses livres dans les librairies et par le désir de l'auteure de voir ses livres exposés dans les vitrines. La scène de la librairie apparaît à plusieurs reprises dans l'autobiographie. Par exemple, pour décrire sa déception de ne voir aucun exemplaire de son livre *L'Asphyxie* après sa publication, elle écrit :

Je pleure la nuit : on n'achète pas mon livre. On ne le voit pas aux vitrines des libraires. On n'en parle pas. Aussitôt imprimé, aussitôt disparu. [...] Pourquoi ne suis-je pas dans les nouveautés qui paraissent, avec les écrivains qui publient leur premier livre ? C'est un mystère, il me délabre. L'éditeur a honte. Les lecteurs de sa maison... ils ont honte aussi. J'ai été escamotée, je suis un lapin disparu dans un haut-de-forme. Ce n'est pas la faute de l'éditeur, c'est la faute de la littérature. Elle m'a tendu un piège. Je me suis laissé prendre, je me laisse encore prendre. Ou vais-je aller ? Qu'est-ce que je vais devenir ? Une pelure, si je n'écris pas. Ecrire, c'est persévérer. Ecrire n'est que cela.⁶³¹

L'auteure est profondément déçue, malgré les réactions positives du milieu littéraire, de ne pas pouvoir trouver son livre dans les librairies. Pour évoquer la disparition apparemment mystérieuse de son propre livre, elle compare son existence d'écrivaine au lapin d'un magicien qui disparaît dans les chapeaux, exprimant ainsi son grand étonnement face à cette absence de réponse, et au fait que tout ce qu'elle peut faire maintenant dans cette situation serait de continuer à écrire malgré tout.

Pour son livre suivant, *L'Affamée*, publié en 1949, elle décrit comment elle s'attendait, au moment du service de presse, à ce que les résultats soient les mêmes que la fois précédente, regrettant que, lorsqu'elle était secrétaire chez Plon, elle ait parfois traité les auteurs avec irrespect lorsqu'ils ne vendaient pas bien :

Je venais de signer un livre pas commercial dans le bureau sans fenêtres, entre les bibliothèques murales, parmi des noms qui pèsent le poids des statues. Je me sentais coupable : ce que j'avais écrit ne servirait à rien. Ce livre, dont on avait relié les cahiers, tombait dans les oubliettes avant d'être distribué aux libraires. [...] Je me souvenais trop de la maison Plon. Avec quelle hauteur, avec quel dédain silencieux nous traitions les auteurs quand il réapparaissaient, leur service de presse fini, quand ils demandaient de la publicité, quand il s'inquiétaient.⁶³²

Elle se demande : « Ai-je le droit de vivre, ai-je le droit de manger avec mes deux ou trois heures d'écriture par jour ? »⁶³³ et s'inquiète sans cesse du fait que, comme elle l'avait imaginé, *L'Affamée* ne se vend pas bien non plus.

L'Affamée ne se vend pas, je ne vois pas mon livre dans les librairies. Je gravis avec lui l'échelon supérieur de l'insuccès. Je ne me crois pas incomprise. Je me crois nulle. Jacques [Guérin] s'en réjouit, Jacques déteste la vulgarisation. Il préfère cacher ce qui lui plaît. Jacques mange. Bientôt je n'aurai plus de quoi

⁶³¹ FT, p. 189-190.

⁶³² FT, p. 373.

⁶³³ *Ibid.*

manger. Il devrait s'en préoccuper ; oublie-t-il qu'il m'encourage à écrire ?⁶³⁴

Ce passage illustre bien la position de Leduc dans le champ littéraire, celle d'une auteure dont la légitimité est plus ou moins reconnue – elle a un certain nombre de pairs qui font l'éloge de son travail – mais dont le travail est incompatible avec le profit économique. C'est précisément ce qui plaît à Guérin, son protecteur, car il est un fin connaisseur de la littérature et n'est naturellement pas mécontent du fait que sa protégée écrive pour des lecteurs comme lui et non une littérature commerciale, de vulgarisation, destinée au grand public.

Il n'est donc pas étonnant que lorsque Gallimard annonce à l'écrivaine quelques années plus tard que *L'Asphyxie* sera pilonné, elle considère cela comme une tragédie et s'en plaint dans un long passage dans *La Chasse à l'amour* :

Il y a sur cette lettre un mort frais comme un charnier, un mort abandonné comme une chaussure dépareillée sur le sable d'une carrière. Ils mettent au pilon *L'Asphyxie*. Mon livre meurt, il n'a pas vécu, il n'a pas été lu. Jour de deuil, je perds un enfant. Il n'a pas connu l'amour, il est sur mes genoux. Il est nu, il grelotte, il n'a rien obtenu de la vie. Il est vrai, il représente un malheur. C'est une nécessité pour l'éditeur, c'est une humiliation pour l'auteur. Si je pouvais me cacher sous les arbres qu'on abat pour se chauffer l'hiver... Il est maigre, mon mort aux jambes pendantes. Il n'était rien, il est mon géant. Un manœuvre voit ce qu'il construit. J'écrivais pour une entreprise de démolitions. Pleurer ? Je minauderais. Pleurer ? Pour l'écho d'une souffrance ? Trop volage. On cachait mon enfant, maintenant on le tue. L'éditeur manque de place. Il prenait donc tant de place dans la cave, mon petit rachitique ? La malchance m'entaîne, je suis au bord de l'abîme et ne perds pas l'équilibre. Ce grand malheur n'est pas une farce. Mettre au pilon. L'expression m'écœure. J'aurais préféré une bonne flambée.⁶³⁵

Après avoir cherché dans le dictionnaire ce que veut dire le mot « pilonner » au juste, elle comprend qu'après avoir été pilés, ses livres seront réduits en pâte et ne seront donc pas mis à feu, et se dit : « Mon enfant est piétiné après avoir éré séquestré. Job, voulez-vous m'aider avec vos cendres ? [...] Je m'emporte et me voilà confondant ce pilonnage avec un autodafé. Mon petit livre dont personne n'a voulu pour son coupe-papier entretient un brasier. Je relis, j'avais mal lu. Je peux racheter ces invendus avant qu'ils disparaissent. Il en reste 1727 exemplaires »⁶³⁶. L'auteure compare ses livres à des enfants, en utilisant la métaphore

⁶³⁴ FT, p. 393.

⁶³⁵ CA, p. 142-143.

⁶³⁶ CA, p. 143.

classique de l'analogie entre l'acte de création et celui de la procréation. Ce passage raconte un événement tragique pour l'écrivaine, mais le ton n'est pas dénué d'humour, car la narratrice est consciente de sa propre tendance à rendre les choses plus tragiques qu'elles ne le sont réellement lorsqu'elle dit : « Je m'emporte et me voilà confondant ce pilonnage avec un autodafé », après avoir affirmé que « Ce grand malheur n'est pas une farce ».

Au moment de la publication de *La Vieille Fille et le mort* en 1958, elle erre à nouveau dans les rues à la recherche de son livre dans quinze librairies différentes : « Mon texte imprimé est un exilé, il ne reviendra jamais. Et moi je veux le retrouver à la devanture d'une librairie. Je veux regarder mon titre et mon nom. Narcissisme »⁶³⁷. Cette fois, elle va jusqu'à demander au libraire d'exposer son nouveau livre en vitrine après lui avoir dit qu'elle en était l'auteure ; mais elle regrettera ensuite profondément sa démarche, sachant que sa « mendicité » honteuse ne servira à rien :

Mon bonheur, du vide. [...] Je courus, fort ébranlée, jusqu'au métro Odéon, je sanglotai sur le quai, assise comme d'habitude près de la machine à friandises. La libraire m'avait trop donné. Mes larmes, une lave salubre. / Les années ont passé. Ma mendicité est impardonnable. Écrire, c'est semer à tous vents. Tant pis si la graine ne germe pas. Accepter et se taire a toujours été mon idéal.⁶³⁸

On voit donc que dans *La Folie en tête* et *La Chasse à l'amour*, Leduc se donne constamment en spectacle comme l'écrivaine malheureuse, sans succès, qui ne trouverait jamais plus d'une poignée de lecteurs et dont les livres ne se trouvent jamais dans les librairies.

La répétition compulsive des scènes dans les librairies illustre que l'auteure n'écrit pas pour les critiques mais pour le public (« Nous écrivons pour être lus »⁶³⁹), pour les lectrices et les lecteurs ordinaires qui, comme elle, viennent chercher des livres dans une librairie. Ces passages nous rappellent également la scène dans *La Bâtarde* où elle a trouvé le courage de s'aventurer dans une librairie pour découvrir des auteurs contemporaines⁶⁴⁰.

⁶³⁷ CA, p. 168.

⁶³⁸ CA, p. 170.

⁶³⁹ CA, p. 167.

⁶⁴⁰ Voir *infra*, p. 72 *sqq.*

Les mauvaises ventes de ses livres se traduisent par une hésitation à devenir écrivaine, à assumer l'étiquette. C'est son identité d'écrivaine qui est menacée par les chiffres. Lorsqu'elle reçoit la lettre de Gaston Gallimard lui annonçant que lui verseront des indemnités mensuelles de 20.000 francs, elle réagit de la manière suivante : « Si je n'écris pas tous les jours, je volerai ce qu'on me donnera. On me paie, j'ai un métier. Si écrire n'est plus un choix, tant mieux. Je veux travailler et toucher ma paie. Écrire est une corvée, un châtement, un boulet qu'on traîne au pied. Cessons d'écrire. Ce sera un châtement pire que le précédent, une malédiction, on en meurt. Je me gobe : je serai payée pour ce que je ferai. »⁶⁴¹. Violette est rassurée mais en même temps se sent menacée car obligée de travailler et de s'affirmer en tant qu'écrivaine malgré son sentiment d'incertitude sur son propre talent et ses capacités. Après la publication de *L'Affamée*, en découvrant que les critiques se taisent à nouveau, la narratrice de *La Folie en tête* raconte comment elle a dit à Beauvoir qu'elle voulait cesser d'écrire : « Je lui [Beauvoir] dis : “Je veux laver des verres dans un café, je veux devenir votre femme de ménage” »⁶⁴².

Cependant, si la difficulté de sa situation financière et le fait que ses livres ne se sont pas bien vendus sont véridiques, il faut se rappeler que cela est dramatisé par la narratrice et souvent exagéré. On peut remarquer que Beauvoir ne semble jamais avoir cru que Leduc était sérieuse dans sa recherche d'un autre métier. En effet, voyant Leduc se lamenter après avoir découvert que ses mensualités proviennent non pas de Gallimard mais de Beauvoir, voici ce que Beauvoir écrit à Algren :

[...] elle savait parfaitement que c'était moi et non Gallimard qui lui accordais ses mensualités, et elle ne l'accepterait plus. Pleurs de crocodile, puisqu'elle n'essaie ni de trouver un travail ni de gagner elle-même sa vie, et dût-elle en avoir à moitié un arrêt du cœur, ses pleurs m'ont irritée autant que vous les miens lorsque je m'y jette. Il a fallu la persuader, la réprimander – elle n'attendait que ça bien entendu.⁶⁴³

⁶⁴¹ FT, p. 445.

⁶⁴² FT, p. 374.

⁶⁴³ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., lettre 196 Dimanche [15 octobre 1950], p. 405.

Une remarque qui suggère la tendance de Leduc à faire du pathos et à exagérer ses malheurs plus qu'il n'est réellement nécessaire. Si Leduc ne peut être qualifiée de rusée, il faut sans doute douter de sa sincérité. Une grande partie des larmes qu'elle prétend avoir versées dans son autobiographie pourrait être des « larmes de crocodile », comme dit Beauvoir...

1.2 La poète malheureuse

On pourrait dire que la posture de Leduc correspond parfaitement à celle du poète malheureux classique, dont les trois grandes topiques proposées par Pascal Brissette sont : la mélancolie, la pauvreté et la persécution⁶⁴⁴. Selon Brissette, « [les] topoi et représentations [du mythe de la malédiction littéraire] se rattachent globalement à trois objets de discours distincts : la mélancolie, la pauvreté et la persécution »⁶⁴⁵, et ce mythe de la malédiction littéraire, qu'il soit incarné par le Philosophe persécuté, le Poète malheureux, le Poète maudit, l'intellectuel désintéressé, ou l'Écrivain prolétarien, continue de nous servir depuis la fin du XVIII^e siècle.

En fait, ces trois topiques sont des thèmes majeurs des œuvres de Leduc⁶⁴⁶. Selon Brissette, la mélancolie, première topique, est traditionnellement l'une des quatre « humeurs » du corps humain en médecine depuis Aristote jusqu'à l'âge classique, et progressivement on en vient à la considérer comme une source non seulement de folie et de délire mais aussi de créativité et de sensibilité, celle qui fait souffrir mais qui engendre aussi un grand talent, bref, un génie. Comme nous le savons, la folie de Leduc, ses « persécutions », est un thème majeur dans *La Folie en tête*, comme l'indique le titre, ainsi que dans *La Chasse à l'amour*, où elle écrit notamment sur son séjour à la clinique de Versailles lors de sa crise psychiatrique et à la

⁶⁴⁴ Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005. L'étude de Brissette s'appuie sur les travaux de Pierre Bourdieu, Jean-Luc Steinmetz, et Paul Bénichou sur ce sujet.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴⁶ Chez Leduc, la malédiction est bien sûr liée aussi au thème de la bâtardise, comme lorsqu'elle se dit « Oui les bâtards sont maudits » en voyant que son livre *La Vieille Fille et le mort* ne se trouve pas sur les rayons de la librairie. (CA, p. 170.)

Vallée des Loups en 1954-55, et sur ses visites chez les psychanalystes. Brissette propose la persécution comme autre topique de la malédiction littéraire. Il se réfère ici aux autorités publiques ou aux circonstances politiques qui persécutent les écrivains, les poètes et les philosophes, les forçant à l'exil. Chez Violette Leduc, nous pouvons considérer la censure de *Ravages* en 1954 comme une telle persécution, une espèce d'exil de la communauté littéraire ; ce sont des points sur lesquels nous reviendrons dans le prochain chapitre. L'autre topique que Brissette propose, celui qui nous intéresse dans ce chapitre de notre étude, c'est la pauvreté. Comme nous l'avons vu plus haut, Leduc, dans son autobiographie, dramatise sa situation d'écrivain sans succès, de femme célibataire vieillissante sans autre métier, ce qui la conduit inévitablement au problème de la déchéance. Leduc mobilise ces trois thèmes à son profit dans son œuvre pour créer son propre mythe de la malédiction, ou plutôt pour renforcer le mythe qui lui avait déjà été inculqué depuis sa naissance en tant que bâtarde, pour forger son propre mythe de la Poète malheureuse.

La compatibilité de la posture de Leduc avec les topiques du mythe de la malédiction littéraire peut également se comprendre à partir de son admiration sans bornes pour Van Gogh attestée par les nombreuses références au peintre dans sa correspondance. Dans sa lettre à Georges, l'un des collégiens de Rennes, lecteur enthousiaste de son œuvre depuis les années 1940 avec qui elle correspondait, après avoir raconté longuement la vie de Van Gogh, elle termine ainsi :

Avant de mourir sur le drap vert, l'homme dit à son frère que « la misère ne finira jamais ». Ce frère meurt de chagrin deux mois après. L'homme, c'est Van Gogh, génie, martyr, et saint. / Il vendit une toile et eut un article. / Il est actuellement le peintre le plus cher au monde. Ses tableaux valent de cinq à sept millions chaque. / Je n'avais que cela à vous dire aujourd'hui.⁶⁴⁷

Van Gogh est bien sûr l'un des exemples les plus emblématiques de l'artiste maudit et malheureux, comparable à bien des égards à la figure du Poète malheureux en littérature incarné par des poètes comme Thomas Chatterton ou Nicolas Gilbert et mythifié par la

⁶⁴⁷ Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, op. cit., lettre à Georges, 9 mars 1948, p. 77.

postérité dans des œuvres comme le roman *Stella* d'Alfred Vigny⁶⁴⁸. Comme l'écrit ici Leduc, Van Gogh était dans la folie, pauvre, et il s'est suicidé, après quoi il a été reconnu comme un génie, et sa gloire a été complètement posthume. Si Leduc n'ose jamais se comparer à ce génie, l'enthousiasme ou l'admiration absolue qu'elle lui porte, exprimés ici et dans de nombreuses autres références au peintre dans la correspondance de Leduc, semblent attester naturellement son désir de gloire ainsi que son espoir que, même si elle meurt pauvre et délaissée, elle mourra en martyr et aura la possibilité de connaître une gloire posthume.

Ce que Leduc admire chez Van Gogh, ce ne sont pas que ses tableaux – bien qu'elle soit profondément émue lorsqu'elle contemple les peintures de Van Gogh aux Pays-Bas – mais aussi sa célèbre correspondance avec son frère Théo. Quelques années après sa lettre à Georges, Leduc évoque à nouveau son amour pour Van Gogh dans une lettre à Jacques Guérin, dans laquelle la question de la misère de l'artiste est évoquée :

Van Gogh est un génie populaire, un évangéliste, un admirable écrivain. Il peint des fleurs et ne quitte pas le peuple (je n'écris pas le mot « peuple » dans un sens péjoratif) de vue. Il porte les déshérités sur ses épaules pendant qu'il travaille et cette charge fatigue sa main qui tient le pinceau. [...] À propos de Van Gogh, justement, vous m'avez écrit le 11 août : « La misère de l'homme ne doit pas compter pour apprécier la grandeur du peintre. » J'avais trouvé votre réflexion trop dure pour Van Gogh et trop dure en général, même pour les ratés qui essaient mais d'abord pour Van Gogh. Voilà pourquoi, brutalement, j'avais cessé de vous écrire longuement après avoir eu votre lettre poste restante à Strasbourg.⁶⁴⁹

Cette lettre est révélatrice de l'importance que Leduc accorde à la misère de l'artiste. Contre Guérin, l'industriel richissime, Leduc insiste sur l'importance d'être parmi le « peuple », mot qu'elle utilise non pas par dédain mais pour souligner le caractère populaire de Van Gogh, son « génie populaire », l'attrait qu'il exerce sur les gens ordinaires, les démunis. L'écrivaine réfute Guérin qui lui avait écrit que la misère de Van Gogh ne devait pas avoir de rapport avec le jugement que l'on porte sur lui en tant que peintre, lui reprochant d'être trop dur pour les artistes – comme elle – qui sont obligés de vivre dans la pauvreté, et avoue que la brutalité de cette remarque l'a empêchée de répondre plus tôt à sa lettre. Ainsi, ce passage exprime son

⁶⁴⁸ Van Gogh fait d'ailleurs objet de l'étude de Nathalie Heinich dans son ouvrage *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

⁶⁴⁹ Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972, op. cit.*, lettre à Jacques Guérin, 21 octobre 1954, p. 261.

désir de croire au mythe de la malédiction de l'artiste. Autrement dit, comme pour beaucoup d'autres écrivains, le mythe joue pour Leduc « un double rôle de consolation et de légitimation : il fournit à l'écrivain la certitude que ses souffrances ne sont pas absurdes en l'inscrivant dans une lignée de génies sublimes et malheureux »⁶⁵⁰.

1.3 « Je suis surtout désarçonnée, et un peu amère »

1.3.1 Violette Leduc dans les médias

Déjà en 1958, avant le succès de Leduc en 1964, Madeleine Chapsal avait remarqué que la misère était un thème essentiel chez Leduc, dans un article éclairant sur l'ensemble des œuvres de celle-ci :

C'est l'élément fondamental où s'ébattent les personnages de Violette Leduc, leur air. Chambres lépreuses, nourritures insuffisantes, métiers ternes, obsession du portefeuille vide, crasseux, douloureux au regard ; cette misère inexorable, essentielle, n'existe presque plus dans la littérature d'aujourd'hui, qui, à l'image de cette société, est une littérature d'arrivisme. Le héros de roman réussit ou crève, il ne persiste pas dans la misère ; il faut remonter aux grands romanciers du XIX^e siècle pour retrouver ce monde nécessaire, et pourtant stable où loin d'être rabotés comme on le croira plus tard par la pauvreté, les sentiments romanesques, joies comme peines, s'y aiguisent et se purifient.⁶⁵¹

Bien qu'ici Chapsal se réfère au monde de Leduc dépeint dans ses œuvres, cela recoupe inévitablement la figure de l'auteure puisque la plupart des œuvres de Leduc sont autobiographiques. Son « monde nécessaire, et pourtant stable » était déjà détaillé notamment dans *L'Asphyxie*, où l'auteure mettait en scène sa propre enfance au milieu du peuple, dans les quartiers populaires.

Cette image évolue après 1964. Par exemple, un long article de janvier 1965 dans *Le Nouveau Candide* présente l'image inverse, avec une photographie de Leduc portant un

⁶⁵⁰ Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 368.

⁶⁵¹ Madeleine Chapsal, « Un jeu macabre », *L'Express*, 24 juillet 1958.

luxueux manteau de fourrure⁶⁵², et cette introduction de l'interviewer, le critique littéraire

Pierre Démeron, ami de Leduc à l'époque :

Il y a deux mois, Violette Leduc n'était guère connue que de Simone de Beauvoir, de Jean-Paul Sartre, de Jean Genet, de Marcel Jouhandeau qui depuis vingt ans s'efforçaient de faire savoir autour d'eux que l'auteur de « L'Asphyxie » était un écrivain. Parut « La Bâtarde », préfacée par Simone de Beauvoir, et ce fut un extraordinaire succès. Sans aucun Prix, le tirage de « La Bâtarde » dépasse cette semaine les 100.000 [...] et voici Violette Leduc multimillionnaire et à la mode. Henri Cartier-Bresson l'a photographiée.⁶⁵³

Bien que le terme « multimillionnaire » soit sans doute excessif, nous avons ici l'image de l'écrivaine qui a enfin atteint un grand succès. Néanmoins, sous la photo, on lit cette phrase de l'écrivaine : « Je me suis donné des consignes de modestie, de fidélité à moi-même ». Dans l'entretien, elle assure que son mode de vie n'a pas beaucoup changé.

Dans un autre entretien, elle confie son malaise face au fait qu'elle n'est plus pauvre : « Je ne fais pas encore partie des riches, mais je ne suis plus parmi ces pauvres pudiques dont j'aime parler dans mes livres... En suis-je heureuse ? Je suis surtout désarçonnée, et un peu amère »⁶⁵⁴. Encore dans un autre entretien, Leduc déclare qu'elle refuse toujours d'employer une femme de ménage pour ses tâches à la maison puisqu'elle ne sait pas comment donner des ordres aux autres. La journaliste Katia D. Kaupp précise que « Violette Leduc n'a pas su, ou n'a pas pu, passer sans vergogne d'une vie de femme pauvre – écrire pendant tant d'années, des livres pas invendables (la preuve maintenant...), mais invendus, avec 25 000 francs par mois – à une existence de riche. Cela l'attriste un peu, dit-elle, quand elle voit des gens pauvres, parce qu'elle a l'impression de les avoir quittés... »⁶⁵⁵. Kaupp ajoute plus loin dans l'article :

[...] tout au fond d'elle, même si elle pense qu'elle le mérite, elle ne peut s'empêcher non plus d'en avoir un peu honte de son argent de « la Bâtarde ». La preuve, sa maison de Faucon. Une maison qu'elle louait depuis six ans en Haute Provence, à six kilomètre [sic] de Vaison-la-Romaine. Mais aujourd'hui qu'elle se

⁶⁵² Voir Annexe 3.

⁶⁵³ Pierre Démeron, « Les Tentations de la bâtarde », *Le Nouveau Candide*, 21-28 janvier 1965.

⁶⁵⁴ Sonia Lescaut, « Violette Leduc, dame du Ventoux » dans *Arts, lettres, spectacles, musique*, le 29 septembre - 5 octobre 1965, p. 10-11, ici p. 11.

⁶⁵⁵ Katia D. Kaupp, « Les renards de Violette Leduc », *Le Nouvel Observateur*, 10-16 novembre 1965, p. 22. L'article porte sur *La Femme au petit renard*.

l'est enfin achetée, elle la trouve trop grande...⁶⁵⁶

Ainsi, Leduc exprime son léger sentiment de tristesse et de culpabilité face à sa réussite, même si c'est une réussite qu'elle attendait depuis longtemps. Ce sentiment d'attachement à sa vie de femme seule et pauvre, ce sentiment d'appartenance aux « pauvres » est peut-être la raison pour laquelle nous trouvons dans les deux derniers tomes de son autobiographie de nombreux passages où Leduc effectue des tâches ménagères, par exemple dans les dernières pages de *La Chasse à l'amour*⁶⁵⁷.

Quelques années plus tard encore, dans un entretien à la télévision en 1970 avec Pierre de Boisdeffre et son ami Pierre Démeron, elle affirme un sentiment nostalgique pour ses années de malheur :

Actuellement, bon, mes livres se vendent, j'ai, disons, réussi, mais c'est là où je me déssole sur moi-même. Je crois que je suis très timorée, je voudrais retourner en arrière, je voudrais encore pleurer dans le métro parce que rien ne va, je voudrais encore chercher de librairie en librairie mes livres en vitrine, [...] car tout de même, le malheur, c'est la pureté.⁶⁵⁸

Le malheur comme pureté : manifestement, l'idée est en phase avec le mythe du poète malheureux. On peut ainsi constater que Leduc est pleinement consciente de ce qu'en parvenant au succès économique, elle a dû renoncer, au moins partiellement, à son mythe.

1.3.2 Fascination pour le luxe, sentiment d'appartenance au peuple

Cependant, Leduc, si elle voulait croire à ce mythe, il faut relever aussi bien qu'elle a une fascination irrésistible pour tout ce qui touche au luxe, et c'est précisément pourquoi des personnes comme Jacques Guérin l'intéressent tant. Comme l'écrit Beauvoir dans *Tout*

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁵⁷ CA, p. 434-435.

⁶⁵⁸ « Le Fond et la forme », 21 mai 1970, archives INA. Pierre Démeron révèle dans cet entretien que Leduc mime parfois la pauvreté, faisant comme si elle était encore de condition modeste : « Je crois qu'elle n'a pas beaucoup changé, si vous voulez. Dans le temps, elle mimait, quand elle était pauvre, elle mimait la richesse, n'est-ce pas ? Et maintenant, qu'elle est riche et beaucoup dire, mais qu'elle est moins pauvre, elle mime parfois la pauvreté ». Leduc, en entendant cela, essaie de retenir un rire, et bien que Boisdeffre lui dise qu'elle a le droit de contredire Démeron, elle se contente de sourire et de dire : « Je préfère qu'il ait la parole, et qu'on voit mes réactions, c'est beaucoup mieux. »

compte fait : « Le luxe la fascinait ; les hommes très fortunés qui, généralement par snobisme, s'intéressaient à elle, ressuscitaient pour elle l'image mythique de son père : elle était séduite par leurs belles manières et par leurs raffinements. Mais en même temps elle décelait leurs failles : son bon sens, sa santé morale se révoltaient avec violence contre leur sophistication »⁶⁵⁹.

Cette duplicité de Leduc est illustrée à de nombreuses reprises dans son autobiographie. D'une part, sa fascination pour le luxe se manifeste par sa passion pour les hommes homosexuels riches tels que Sachs et Guérin – pour être plus précis, ceux qui ont les manières élégantes d'un homme riche mais avec lesquels Leduc ne courrait jamais le risque de tomber enceinte comme le fit sa mère. La passion pour le luxe est également présentée comme son intérêt pour la mode et les habits luxueux, comme dans la scène dans *La Bâtarde* où la narratrice se rend chez Schiaparelli avec son amante Hermine, scène suivie d'un passage dramatique et impressionnant sur le « tailleur anguille » où Violette, marchant sur le pont de la Concorde dans son nouveau tailleur, est humiliée par une passante pour cause de sa laideur et traumatisée⁶⁶⁰.

D'autre part, l'auteure décrit à plusieurs reprises son sentiment d'appartenance ou de proximité avec les gens ordinaires de la classe ouvrière. Cela se manifeste dans les diverses interactions de la narratrice avec ses voisins, les autres habitants de son immeuble. Par exemple, on peut évoquer son entente avec Mme Gavotte, une voisine qui travaille comme infirmière, dans cette conversation où les deux femmes vieillissantes boivent ensemble et se consolent :

C'est malheureux, je ne réussis pas. Qu'est-ce que réussir ? Mme Gavotte hausse les épaules, elle me commande : Buvez, buvez avec moi. Elle peut me dire ce que c'est que réussir ? Elle a voulu devenir infirmière-soignante, elle l'est devenue. D'accord elle me l'accorde, elle ne sera pas une surveillante, une chef. Le manque

⁶⁵⁹ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, *Mémoires*, t. II, *op. cit.*, p. 537.

⁶⁶⁰ Pour des analyses sur cette scène importante, voir Mireille Brioude, *Violette Leduc. La Mise en scène du « je »*, *op. cit.*, p. 25-29 ; Carlo Jansiti, « Métamorphoses du biographème », dans Paul Renard et Michèle Hecquet (éds.), *Violette Leduc*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 1998, p. 79-83 ; Colette Trout Hall, *Violette Leduc la mal-aimée*, Amsterdam et Atlanta (Georgia), Rodopi B. V., 1999, p. 81-84.

d'instruction. Alors ? Tout un concours de circonstances... Réussir, je n'en suis pas là. Pourtant il faut qu'elle me l'avoue : l'immeuble, la maison, les locataires, la mère de Marie-Lou [une autre voisine] me plaignent. L'autre jour, Marie-Lou l'expliquait dans la loge : Ça viendra après, quand je serai morte. A mon tour de hausser les épaules, c'est trop et trop peu la renommée quand on a cessé de respirer. Je verse du vin, nous trinquons. A boire, à boire.⁶⁶¹

Dans cette écriture serrée où Leduc rapporte la conversation dans un mélange du discours direct, indirect et indirect libre, le dialogue est rythmé avec les appels de l'une et de l'autre à boire (« Buvez, buvez » « À boire, à boire »), avec légèreté malgré le sérieux du contenu de la conversation. En buvant, les deux femmes se mettent à parler de leur vie professionnelle qui ne se déroule pas comme elles le souhaitent, et ici le malheur et l'insuccès de Violette comme écrivaine deviennent un moyen pour nouer des liens et solidariser avec Mme Gavotte et les autres voisins dans cet immeuble populaire.

Le sentiment d'appartenance aux gens ordinaires s'exprime également chez Leduc dans l'admiration et l'amour qu'elle porte à sa voisine Zézette et à sa famille lorsqu'ils fêtent le retour de Violette à son « réduit » de la rue Paul Bert après son séjour de plusieurs mois à la clinique de Versailles et à la Vallée aux Loups.

Les miens fêtèrent mon retour. Ils ne me demandèrent pas d'où j'atterrissais après une si longue absence. Je les serrais sur mon cœur, bouleversée par tant de discrétion. Baba grandissait, sa personnalité se développait. Elle s'enfermait. Elle lisait des romans, assise des heures sur la cuvette des cabinets. Antoine, doué pour le dessin, coloriait les machines sorties de son imagination. Il se bagarrait avec les images d'un western à la Télévision. Le poêle tirait mal, la franchise explosive de Thierry assainissait leur salle à manger. Les enfants criaient, ils imitaient leurs parents. Heureux au-delà de leurs acrobaties pour leur fin de mois. Unis et optimistes, donc jamais malades. Clémentine, la dernière petite fille, dormait sur la table, Basile dînait à dix heures du soir – heures supplémentaires obligent –, la télévision l'accaparait. Ses enfants se moquaient de lui s'il s'endormait la bouche ouverte, les yeux retournés, exténué. Ils me permettaient de m'asseoir autant que je voulais sur leur canapé-lit en skaï. J'aurais voulu célébrer leur entente, leur bonheur, leur union sur le violon d'un Vivaldi.⁶⁶²

La narratrice nous donne ici l'image d'une famille pauvre mais heureuse, qui semble contraster avec la vie plutôt solitaire et morne que Violette menait à La Vallée aux Loups, malgré le cadre privilégié qu'offrait cet ancien château de Chateaubriand transformé en maison de repos où séjournaient souvent des artistes et des écrivains. L'auteure souligne à

⁶⁶¹ FT, p. 437.

⁶⁶² CA, p. 133.

travers les descriptions de cette scène la pauvreté de la famille de Zézette qui vit dans la promiscuité dans le minuscule appartement : la description de Baba, la fille aînée, qui s'enferme dans la salle de bain parce qu'il n'y a pas d'autres espaces où elle peut rester seule ; la mention du poêle qui tire mal, les fins de mois difficiles qui nécessitent des « acrobaties », les longues heures du travail du père. Elle les dépeint néanmoins comme une famille heureuse, unie malgré tous les inconvénients et leur pauvreté, et leur exprime sa gratitude de l'avoir accueillie comme avant, comme pour dire que c'est ici qu'est sa place, parmi les gens ordinaires.

En effet, bien qu'elle soit pauvre, Leduc n'est ni ouvrière, ni employée, ni complètement intégrée dans le milieu intellectuel. Elle est protégée par Beauvoir, connaît et admire des gens du milieu littéraire comme Sachs, Cocteau, Genet, Sartre, Beauvoir, Sarraute, Colette Audry, Monique Lange (romancière qui est alors éditrice chez Gallimard) pour ne citer que quelques-uns de ses amis qui apparaissent dans son autobiographie, mais elle n'est jamais à l'aise avec les intellectuels ; elle évoque son dîner avec Yves Lévy, son ami et critique, et l'écrivaine Marie-Louise Villiers qui tous deux admiraient l'œuvre de Leduc : « Pourquoi je m'en vais dîner avec eux ? Je ne lis pas Taine, je ne comprends pas Husserl. [...] Ils me crispaient avec leur culture, leurs mots d'esprit. Je bus deux verres de bordeaux pendant le dîner. Ils m'intimidaient ; je prenais ma revanche, je les passais au crible. [...] Eux, ils faisaient de la gymnastique avec leur cervelle »⁶⁶³.

Ce sentiment de ne pas pouvoir s'intégrer au milieu intellectuel s'exprime à nouveau dans *La Chasse à l'amour* lors de la rencontre de Violette à Chevreuse avec René, son amant de courte durée, un maçon vivant dans un minuscule logement de la banlieue parisienne. Violette hésite à lui dire qu'elle écrit car elle sait qu'être écrivaine signifie être une intellectuelle, une personne appartenant à un monde éloigné des gens ordinaires. La

⁶⁶³ FT, p. 346.

conversation avec René qui avait découvert les photos de Simone de Beauvoir affichées dans sa chambre se déroule ainsi :

- Je dîne avec elle [Beauvoir] tous les quinze jours.

- Pourquoi ?

- « Pourquoi » ? Parce que j'écris.

René à retiré son doigt. On croirait qu'il se brûle.

- Vous écrivez ? Vous auriez pu me le dire !

Il m'en veut. Un gouffre est entre nous. Je l'ai déçu. [...] Je ne suis pas la petite brodeuse dans la prairie sur la route de Chevreuse, je ne suis pas la petite cuisinière qui réussit une crème. Il s'attarde à mon tablier fantaisie. Ce petit tablier, je ne le mérite pas. J'écris mais je ne réussis pas. J'écris mais je suis inconnue. J'écris mais je ne vends pas mes livres. Quoi lui dire de plus ? Me pardonnera-t-il ? Ce que j'écris, c'est si peu de chose. Je me renie et je renie Simone de Beauvoir puisqu'elle est mon travail et mon effort pour écrire.⁶⁶⁴

La première fois qu'elle avait rencontré René, elle faisait de la broderie dans les prairies à Chevreuse, et deux semaines plus tard, elle lui avait montré qu'elle savait bien cuisiner – requisit fort apprécié dans les foyers traditionnels –, démontrant ainsi sa féminité et lui donnant l'image d'une femme humble et l'esprit désencombré d'inutiles complexités. Pourtant, dans le passage ci-dessus, elle est amenée à dire à René qu'elle est écrivaine et amie de Simone de Beauvoir, l'intellectuelle par excellence dont même René connaissait le nom. La narratrice a bien conscience qu'en lui révélant cette information, elle risque de briser l'entente qu'elle a créée avec lui jusqu'à présent, que cela installerait un gouffre entre elle, dans le monde intellectuel et littéraire, et René, simple maçon qui ne lit que les policiers. Pour tenter de combler ce gouffre, Violette explique qu'elle n'a jamais eu de succès en tant qu'écrivaine, mais elle souffre aussi de cette dévalorisation de son propre travail, sachant qu'elle trahit en même temps Beauvoir qui a toujours valorisé et encouragé son travail littéraire. Ainsi Violette dans cette scène se montre littéralement tiraillée entre les deux mondes, le monde littéraire des intellectuels et des écrivains, et celui de René, des gens ordinaires, des pauvres, et de fait dans une posture de double transfuge de classe. À noter aussi est la question de l'identité féminine et de la féminité qui entre en jeu ici. Devant René, qui parmi les amants de Leduc est le plus « hétéroviril » et conforme aux normes

⁶⁶⁴ CA, p. 175.

hétérosexuelles⁶⁶⁵, Violette veut se conformer aux normes traditionnelles de la féminité, mais écrire des livres et être dans le milieu intellectuel va à l'encontre de ces normes de féminité, d'où son hésitation à en parler à René. Ce qui la place dans une double imposture... de genre cette fois.

1.3.3 *La femme au petit renard*, la figure de la femme pauvre dans la fiction

Ainsi, l'autobiographie de Leduc explore la fascination de l'auteure pour le luxe et la position inconfortable d'une écrivaine sans succès, déchirée entre le milieu intellectuel et les quartiers populaires dans lesquels elle se sent plus à l'aise, si ce n'était la pauvreté elle-même. On pourrait dire que ce thème trouve son expression plutôt dans une œuvre fictionnelle écrite peu de temps après *La Bâtarde*, *La Femme au petit renard* (1965), dans laquelle la représentation de la misère semble atteindre son paroxysme.

Ce texte poétique n'a pas véritablement d'intrigue, mais révèle l'état d'esprit d'une vieille fille d'origine bourgeoise appauvrie et sans nom, vivant près du métro aérien dans une petite chambre du septième étage. Un jour elle trouve une vieille fourrure de renard près de la poubelle, qu'elle rapporte chez elle et chérit jusqu'à la folie comme une sorte d'animal de compagnie, bien qu'il ne soit pas vivant. Cependant, manquant de nourriture, elle décide bientôt de vendre le renard pour obtenir des sous. Sa tentative échoue, bien évidemment, car personne n'achèterait une vieille fourrure pourrie trouvée dans une poubelle. Ainsi, elle commence à mendier à la station de métro.

On suit la pensée de cette vieille fille alors qu'elle se promène dans son quartier et se souvient de son passé, à travers un texte écrit à la troisième personne mais dont une partie substantielle est constituée d'une sorte de monologue qui suit le flux de conscience de la

⁶⁶⁵ Voir à ce sujet Anaïs Frantz et Alison Péron, « Le Cas René. Étude des manuscrits de *La Chasse à l'amour* », dans Mireille Brioude, Anaïs Frantz et Alison Péron (éds.), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017, p. 51-70.

femme, rapporté la plupart du temps comme un discours direct (mais sans guillemets) ou un discours indirect libre. La misère de cette femme est exprimée de façon extrême tout au long du texte, par exemple dans les nombreuses scènes où elle compte le nombre de grains de café ou de pommes de terre qu'il lui reste, s'inquiétant de la quantité qu'elle peut consommer ce jour-là et du temps qu'elle peut encore vivre :

Cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze, douze, treize, quatorze, quinze, seize, dix-sept... Combien dans une demi-livre de café ? Les grains qu'elle prenait par poignées, dans le paquet, tombaient un à un dans le saladier. Elle comptait, sa main tremblait à cause de son souci d'économie. Elle frissonna, ses jambes se dérobèrent. Trop d'efforts pour une sous-alimentée. Périr après avoir dé péri. Elle se nourrissait de sa salive, elle domptait sa faim, sa tête s'étalait sur son épaule, ses pieds étaient des crachats.⁶⁶⁶

Bien que la protagoniste de ce texte ne soit pas une écrivaine, on peut relever de nombreux points communs entre l'auteure et la femme au petit renard : elles ont approximativement le même âge, elles sont seules et appauvries, et leur esprit frôle la folie face à des situations difficiles. La petite chambre délabrée de la femme fictive nous rappelle celle de Leduc, qu'elle appelle son « réduit ». Comme Leduc elle-même, la femme au petit renard a tendance à se poser en martyr : « Elle s'offre un sourire de martyr, sa misère est de la tendresse »⁶⁶⁷. En outre, comme chez Leduc, on peut noter sa connivence avec la situation, son attitude de résignation face à sa vie dans des phrases telles que celle-ci : « l'idée qu'elle peut se présenter à la soupe populaire ne lui viendra jamais. [...] Complice souvent d'elle-même, maîtresse et victime de la situation, elle rit. La déchéance dit-elle avec emphase. [...] Foutaise, puisque naître c'est déchoir »⁶⁶⁸. Les différences majeures entre l'auteure et le personnage résident dans le fait que la femme au petit renard est belle et issue d'une famille bourgeoise. Comme l'a remarqué Carlo Jansiti, l'écrivaine « éprouvait peut-être [...] le besoin de nier les éléments clés de sa vie : laideur et bâtarde »⁶⁶⁹ dans son passage de l'autobiographie à la fiction.

⁶⁶⁶ Violette Leduc, *La Femme au petit renard*, Paris, Gallimard, 1965, p. 39.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶⁹ Carlo Jansiti, *Violette Leduc, op. cit.*, p. 371.

Cependant, nous pourrions dire que la femme au petit renard présente suffisamment de similitudes avec Leduc pour que les lectrices et les lecteurs de l'autobiographie se soient rappelés la figure de l'auteure elle-même, de telle sorte que l'image de la pauvreté de la femme seule arrivée à l'âge mûr dans ce texte poétique semble se répandre, se diffuser dans nos esprits comme celle complétant la figure de l'auteure présente dans ses autres textes.

En résumé, on pourrait dire que Leduc est l'exemple typique d'une auteure qui a progressivement établi après sa première œuvre une position légitime dans le champ littéraire, conquérant la reconnaissance de nombre de ses pairs, mais qui a longtemps manqué de succès économique. S'appuyant sur le mythe classique de la malédiction littéraire, Leduc mobilise cette situation pour créer sa propre posture de l'écrivaine pauvre, vieillissante et sans succès dans son autobiographie. Même après son succès, elle conserve un sentiment de solidarité avec, ou d'appartenance au peuple, aux pauvres, qui est perceptible non seulement dans ses entretiens mais aussi dans son autobiographie ainsi que dans sa fiction.

2. « *Bonjour tristesse [...]* me paya ma première voiture, une Jaguar » : Sagan, une success story ?

Pour ce qui est du succès économique, on peut situer l'exemple de Françoise Sagan au pôle opposé de celui de Leduc : contrairement à l'œuvre de Leduc qui n'était pas privée de l'appréciation littéraire de ses pairs mais manquait de succès économique et d'attention du public, les livres de Sagan ont connu un succès économique si époustouflant qu'il a paradoxalement entravé sa reconnaissance littéraire. Malgré les appréciations émanant de critiques influents que Sagan appelait ses « oncles », sa position dans le champ littéraire manquait de légitimité, non seulement parce qu'elle était jeune et qu'elle était une femme,

mais aussi parce qu'elle était devenue trop populaire, trop connue, qu'elle avait vendu trop d'exemplaires et gagné trop d'argent.

En plus de ce manque de reconnaissance littéraire, l'autre problème auquel elle a été confrontée réside dans le fait que sa propre légende, créée par sa popularité, a pris une telle ampleur qu'elle est rapidement devenue encombrante. De nombreux éléments de ce mythe, tels que les fêtes, les vacances à la plage, la conduite de voitures de luxe à 200 à l'heure et son style de vie jet-set et dépensier, ainsi que l'image de son insouciance, sont dus à son accession à une richesse et une célébrité extraordinaires à un si jeune âge. Certes, le mythe d'une écrivaine peut être créé en partie par les auteures elles-mêmes à travers leurs œuvres littéraires et l'image publique qu'elles produisent par le biais de divers médias. Dans le cas de Sagan, pourtant, l'attention médiatique semble être venue trop tôt, et le rôle joué par les médias trop important, étant souvent complètement incontrôlable pour l'auteure. Il semble donc que pour Sagan, le problème n'est pas tant de créer un mythe comme celui du Poète malheureux afin de solliciter l'intérêt des lecteurs, mais de déjouer ou d'éluder son propre mythe, pour se libérer de ce mythe devenu trop lourd.

Dans cette section, afin de voir comment Sagan gère sa contraignante légende, nous reprendrons certaines de ses œuvres autobiographiques. Nous nous intéresserons d'abord au cynisme qui imprègne sa posture dans ses œuvres autobiographiques, notamment dans *Réponses* et *Répliques*. *Réponses* (1974) est une compilation de questions et de réponses tirées de ses nombreux entretiens réalisés entre 1954 et 1974 ; *Répliques* est une suite de *Réponses*, reprenant cette fois les entretiens de 1975 à 1992. Alors que de nombreux journalistes peu scrupuleux qui ont interviewé Sagan semblent avoir inventé dans leurs articles n'importe quels propos qu'ils voulaient lui faire prononcer, le texte de ces deux livres a été recueilli et édité par l'auteure elle-même. Il est par conséquent *a priori* plus fidèle aux intentions de l'auteure que les entretiens parus dans la presse, et peut du moins être considéré comme constituant l'œuvre de Sagan. Dans un deuxième temps, nous verrons comment elle se met en

scène en tant qu'écrivaine, ou tente de mettre en scène son travail d'écriture dans le texte autobiographique, non seulement dans *Réponses* et *Répliques* mais aussi dans *Des bleus à l'âme* publié en 1972. Cela nous permettra de considérer comment Sagan fait évoluer son propre mythe, joue avec lui et le décline dans son œuvre pour créer une image et une posture qui divergent de celles de sa légende habituelle.

2.1 L'argent comme mythe saganien

2.1.1 Phénomène commercial et manque de légitimité littéraire

Nous avons déjà noté au chapitre II le caractère exceptionnel de ses débuts glorieux en littérature. On pourrait ajouter que la popularité et la célébrité de Sagan ressemblent plus à celles d'une star de cinéma ou d'une chanteuse vedette qu'à celles d'une écrivaine. Elle est sensible au manque d'appréciation littéraire que cela entraîne, comme elle le dit dans *Réponses* :

À dix-huit ans, j'étais riche et célèbre : on ne me l'a pas pardonné. Le succès des autres se digère pour certains difficilement. On ne me classe pas dans la littérature mais dans les phénomènes commerciaux. Je tiens certainement une place dans l'édition, mais dans la littérature ? Je ne sais pas, je ne peux pas dire... [...] Chaque publication ressemblait à une déclaration d'impôts. J'espérais confusément chaque fois qu'on me parlerait de littérature, mais non ! Il n'était question que de mon compte en banque...⁶⁷⁰

Plus tard, dans *Répliques*, elle semble être un peu plus sûre de sa place dans le champ littéraire et affirme qu'elle n'est plus seulement un phénomène, mais une écrivaine, tout en étant parfaitement consciente que les critiques sont loin d'être unanimes quant à la valeur littéraire de ses œuvres :

La presse, les gens ont parlé de phénomène. Je suis un écrivain dont on lit les livres. Cela n'a rien de phénoménal. C'est ce qu'on peut appeler un destin si l'on

⁶⁷⁰ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 40.

est romantique et un peu emphatique ; une carrière si l'on est cynique et pratique ; un accident si l'on n'aime pas mes livres ; une bonne chose si on les aime ; une réussite si on se place du point de vue du succès...⁶⁷¹

Les médias avaient rapidement créé une « légende Sagan », l'associant toujours à la fête, la mer, les voitures et la vitesse, ou « whisky, Ferrari, jeu »⁶⁷², comme le dit l'écrivaine. Si l'auteure concède que c'est « une image plus distrayante que tricot, maison, économie » de la femme bourgeoise traditionnelle, elle avoue aussi : « L'image qu'on a donnée de moi pendant des années n'est pas forcément celle que j'aurais souhaitée »⁶⁷³. Le mythe devient vite un fardeau car trop fort, trop grand, obligeant l'auteure à « mettre un masque », comme elle l'explique dans *Réponses* :

J'ai mis assez longtemps à comprendre qu'il me fallait un masque, le mettre sur ma figure. J'ai mis le masque de ma légende et elle a cessé de me déranger. J'aimais bien aller vite, j'aimais bien faire la fête bien que ce soit un faux-semblant, une manière bigarrée de tromper la solitude, et puis j'aimais la gaieté, les rencontres. C'était un masque et aussi un petit peu moi ; dans ces conditions, c'était parfait. Il n'y avait plus trop d'efforts à faire. D'ailleurs, derrière les masques, vous savez ce qu'il y a ? Rien d'étonnant, un être humain. [...] Enfin, je ne parlais jamais de moi vraiment, je me contentais d'abonder dans le sens de ma légende, celle qu'on m'avait faite. Je me disais, tout le monde a une légende, plus ou moins stupide, j'aime mieux ça que si on me voyait en train de faire la cuisine ! Et puis celle-là ou une autre... Je me disais aussi que ce qui est grave, c'est quand les héros des légendes y croient et essaient de ressembler vraiment à leur légende. [...] Et puis enfin, il est arrivé que je m'en suis fichue. Je me suis sentie déchargée de tout devoir public. Probablement à force d'accumuler les bêtises, le moment est venu où la coupe était pleine, comme on dit. Je n'étais plus prisonnière du monstre Sagan.⁶⁷⁴

Ces mots recèlent une ambiguïté quant à la réaction de l'écrivaine à sa légende. Elle semble accepter sa légende telle qu'elle est lorsqu'elle affirme qu'elle a appris à mettre un masque et qu'elle ressemble aussi à son masque sur certains points (« C'était un masque et aussi un petit peu moi » ; « je me contentais d'abonder dans le sens de ma légende »). Cependant, elle le renie ou dénie, affirmant que ce n'est qu'un masque, que derrière le masque, son image devant le public, elle est un « être humain », laissant entendre qu'elle n'a jamais totalement correspondu à la légende. Enfin, elle affirme qu'à un moment donné, elle a appris à s'en

⁶⁷¹ Françoise Sagan, *Répliques*, op. cit., p. 28.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 16.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 35-36.

moquer et qu'elle s'est libérée de sa légende, comme au terme d'un processus d'éloignement et de désassignation salutaire.

2.1.2 Le cynisme saganien

Tout au long de ses entretiens et de ses essais, Sagan maintient une attitude qu'on peut qualifier de cynique envers l'argent. Pour elle, l'argent n'est qu'un moyen de rester indépendante et libre dans la société de son temps : il « donne la possibilité de ne pas faire la queue sous la pluie pour attendre l'autobus, celle de prendre l'avion pour passer quelques jours au soleil »⁶⁷⁵, et elle n'ignore pas que c'est un privilège. En même temps, elle affiche un mépris total pour toute avidité ou même pour l'idée d'économiser, déclarant qu'elle « n'aime pas posséder, ni économiser de l'argent »⁶⁷⁶ et qu'elle n'a « aucun respect pour l'argent »⁶⁷⁷. Cela conduit à son insouciance quant à l'utilisation de l'argent mais aussi à sa sympathie pour les gens, ceux qui n'ont pas eu la même chance qu'elle : « Je déteste, non pas ce qu'il procure, mais les rapports qu'il introduit entre les êtres humains et la vie qu'il inflige à la majorité des Français. Ils n'ont plus de temps, ils sont coincés de tous les côtés »⁶⁷⁸. Son cynisme, ou en tout cas son ironie mordante à l'égard du conformisme bourgeois est également visible dans des phrases telles que celles-ci : « Je ne sais pas d'ailleurs si ce qu'on me reproche le plus, c'est d'avoir gagné beaucoup d'argent ou bien de l'avoir dépensé. J'ai l'impression que si j'avais acheté des chaînes de snack-bars, assuré ma vie pour mes vieux jours, les gens seraient moins scandalisés »⁶⁷⁹.

Sa réaction à sa légende est ambivalente car elle semble ne cesser, tout au long de *Réponses et Répliques*, de faire référence à maintes reprises à son capital et à ses relations avec son argent, entretenant et parfois même *amplifiant* son mythe, mais aussi les rectifiant et

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

expliquant ses vues. Par exemple, on peut noter qu'elle assume sa légende dans la réponse suivante à une question lui demandant si elle avait une idée de la somme d'argent qu'elle a gagnée et dépensée jusqu'à présent :

Mes premiers romans m'ont rapporté des sommes folles. Tout mon argent était chez Julliard et quand j'en voulais, je téléphonais. Il m'envoyait un chèque. [...] J'ai acheté un appartement rue de Grenelle où j'habitais avec mon frère ; il y avait là une foule de gens que je pouvais entretenir gaiement, je pouvais prendre l'avion pour aller à Saint-Tropez passer la soirée, j'achetais des voitures, des bateaux, je me promenais et de nombreux amis vivaient à mes crochets d'une manière extrêmement gentille. C'était charmant. Tout cela n'existait pas, j'avais le carnet de chèques, l'argent partait : rien de plus commode. J'avais vingt ans, cet argent me semblait un peu fou en lui-même. Je ne comptais jamais, j'en envoyais à des personnes que je ne connaissais pas du tout mais qui m'écrivaient : « Il me faut de l'argent pour acheter une machine à laver » ; j'en envoyais à des mères de famille accablées. Je faisais un chèque, c'était pratique, enfantin. Aujourd'hui, je n'ai toujours pas le sens de l'argent ; à dix-huit ans, c'était la complète indifférence. Il ne faut pas croire d'ailleurs que je menais une vie vraiment folle. On a fait des récits épiques de cette époque à Saint-Tropez, mais c'était simplement gai. Il y avait Vadim, Christian Marquand, Annabel, moi, toute une bande de gens, Fifi et compagnie, et on se dorait au soleil. Nous étions jeunes, insoucians.⁶⁸⁰

Bien qu'elle nous mette en garde à la fin de ce passage de ne pas croire tous les « récits épiques » qu'on a faits d'elle, affirmant qu'elle n'a pas mené « une vie vraiment folle », l'écrivaine nous livre ici toutes les composantes de la légende Sagan ou ses « mythes » : l'argent, Saint-Tropez, les « soirées », les véhicules de luxe (voitures, bateaux, avions), sa « bande » composée de vedettes du cinéma et de la musique, sa gaieté, sa jeunesse, son insouciance, ainsi que des épisodes un peu loufoques comme l'achat d'appareils ménagers pour des inconnues. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est Sagan elle-même qui a édité ce volume, l'auteure aurait donc pu omettre ces refrains sur son argent si elle l'avait voulu, mais elle a choisi de les inclure avec de nombreux autres épisodes illustrant sa générosité et son style de vie dépensier, perpétuant ainsi son mythe.

Un autre de ses mythes sur l'argent est l'épisode racontant comment elle est devenue propriétaire de sa maison en Normandie, selon lequel elle a acheté la maison impulsivement un matin après avoir joué toute la nuit au casino, suite à sa chance consécutive avec le chiffre 8. Elle le rapporte en ces termes dans *Répliques* :

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 44-45.

C'était un 8 août, en jouant le 8 à la roulette, j'avais gagné huit millions. Ce matin-là, je devais quitter la maison que j'avais louée pour les vacances et il y avait un inventaire interminable à faire dans cette immense baraque délabrée. Le propriétaire, grognon, pas aimable, était devant la porte avec sa petite liste à la main. Quand il m'a dit qu'il voulait vendre cette maison pas cher, juste huit millions, je n'ai pas hésité.⁶⁸¹

On remarque ici la même impulsivité et insouciance que celle racontée dans le passage précédent concernant son argent et sa façon de le dépenser. L'auteure reviendra sur cet épisode sur sa maison dans *Avec mon meilleur souvenir* en 1984 dans un chapitre précisément intitulé « Le jeu »⁶⁸², où elle étoffe la légende Sagan en ajoutant des phrases comme les suivantes : « Je tirai des billets de mon sac à main du soir, qui en débordait, et les lui [au propriétaire] mis dans la main, avant d'aller me coucher, triomphante, dans ce qui allait être – et qui est resté jusqu'ici – mon seul bien sur la terre, une maison toujours un peu déglinguée [...] »⁶⁸³. Il semble donc que l'auteure préfère non seulement assumer sa propre légende, mais qu'elle la renforce parfois et joue avec elle dans ses œuvres autobiographiques.

La légende sur l'argent devient un objet de moquerie dans son septième roman publié en 1968, *Le Garde du cœur*, comme l'affirme l'auteure : « Avec *Le Garde du cœur*, je me suis amusée à me moquer de cette image que les journaux donnaient de moi. J'y ai mis le whisky à flots, l'argent, le jeu, les voitures ; le luxe, mais multiplié par quinze ! »⁶⁸⁴. En effet, nous assistons à de nombreuses scènes avec des Jaguars et des Rolls Royce, beaucoup de whisky, de drogues et de fêtes dans cette histoire comique qui, tout en parodiant le roman policier, raconte l'histoire de Dorothy Seymour, une scénariste américaine de quarante-cinq ans travaillant à Hollywood, et sa relation avec Paul, son riche et bel amant, et un étrange jeune homme nommé Louis, qui tombe amoureux de Dorothy mais se révèle être un psychopathe capable de tuer tous ceux qu'il croit être les ennemis de Dorothy. Le cynisme de la description que Dorothy, la narratrice à la première personne, nous fait de sa carrière au début du roman nous rappelle également le cynisme avec lequel Sagan parle de sa carrière littéraire :

⁶⁸¹ Françoise Sagan, *Répliques*, op. cit., p. 22.

⁶⁸² Françoise Sagan, *Avec mon meilleur souvenir*, op. cit., p. 30-31.

⁶⁸³ *Ibid.*, p.31.

⁶⁸⁴ Françoise Sagan, *Réponses*, op. cit., p. 43-44.

Je suis une de ces affreuses exceptions qui font honte à Hollywood : à vingt-cinq ans, j'obtins, en tant qu'actrice, un succès foudroyant dans un film intellectuel, à vingt-cinq ans et demi, je partis croquer l'argent gagné avec un peintre de gauche en Europe, à vingt-sept ans, je revins inconnue, sans un dollar, et avec quelques procès sur les bras, dans ma ville natale : Hollywood. N'étant plus solvable, on arrêta là les procès et l'on décida de m'employer en tant que scénariste, l'énoncé de mon nom glorieux ne faisant plus aucune impression sur les foules ingrates. J'en fus plutôt ravie, les autographes, les photographes et les honneurs m'ayant toujours ennuyée. Je devins « Celle qui aurait pu » (comme certains chefs indiens).⁶⁸⁵

Bien que Dorothy débute non pas en tant qu'écrivaine mais en tant qu'actrice, et qu'il faille se garder de confondre l'auteure et le personnage (une confusion souvent vivement déplorée par l'auteure), la célébrité initiale de Dorothy, sa façon de « croquer l'argent », le dégoût et l'ennui avec lesquels elle observe sa célébrité, et son attitude cynique de détachement à l'égard de son statut social et de sa richesse retracent parfaitement celle de Sagan exprimée dans *Réponses*, qui paraîtra quelques années plus tard.

Cependant, Sagan ne prétend pas non plus être totalement indifférente aux gains économiques de ses activités littéraires. Cela se dégage clairement de ce qu'elle dit dans *Derrière l'épaule* à propos de son rêve d'écrire de la poésie, lequel ne se réalisera jamais :

J'ai longtemps envié aux poètes leur possibilité de vivre leur poésie et de jeter les cris d'amour ou de haine les plus outrés au milieu de la place publique. [...] Bien sûr, il n'y a pas que les poètes qui poétisent mais les rares romanciers séduits par la plus difficile et la plus exigeante, la plus pointue et la plus ouverte forme de la langue française, savent qu'il leur faudra rembourser un beau jour l'éditeur. Il n'y a eu que Prévert, il y a trente ans et plus, pour faciliter et enrichir, au sens matériel du terme, la vie du poète.⁶⁸⁶

Si la poésie est généralement placée au-dessus du roman dans la hiérarchie des genres littéraires, elle n'a jamais été aussi rentable que le roman, hormis des cas exceptionnels comme celui de Jacques Prévert. Ce passage révèle le respect de Sagan pour les poètes qui persévèrent dans leur entreprise économiquement périlleuse, et en même temps l'impossibilité de le faire elle-même, et démontre ainsi à quel point il était important pour elle de pouvoir gagner sa vie grâce à ses activités littéraires.

⁶⁸⁵ Françoise Sagan, *Le Garde du cœur*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 491.

⁶⁸⁶ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule*, op. cit., p. 62-63.

Son cynisme s'adresse également aux critiques. Elle déplore que très rares soient ceux qui parlent plus des livres que de l'auteure elle-même, et s'explique ainsi : « J'ai plutôt l'impression depuis vingt ans d'être entourée d'une famille grognon ou aimable, qui chante toujours le même refrain : "Tu ne travailles pas assez, tu bois trop, tu vois des gens impossibles, tu vas trop vite en voiture." Ce sont des reproches d'ordre plus familial que littéraire »⁶⁸⁷. Elle manifeste ainsi son mécontentement à l'égard de certains critiques qui ne l'ont pas traitée sérieusement.

On trouve également dans *Derrière l'épaule* de nombreux passages où Sagan imite les critiques parlant de ses livres, essayant de les citer de mémoire, sur un ton mi-ironique, mi-affable, exprimant à la fois sa familiarité et sa distance avec les critiques. Par exemple, pour *Dans un mois, dans un an*, son troisième roman écrit juste après son accident de voiture en 1957, l'auteure admet que ce fut au moins « un enfant prématuré », sinon un échec, et reproduit le ton des critiques dans le passage suivant :

Les critiques s'abattirent sur lui : « Voici un vrai brouillon ! Madame Sagan semble avoir perdu les qualités de clarté de son style, la concision qui faisait le charme de ses livres. On n'a pas le temps de s'intéresser à un personnage qu'il disparaît de la scène pour être remplacé par un autre dont on ne se souvient pas... », etc. Néanmoins, on en vendit plus de deux cent cinquante mille en deux jours, les lecteurs pensant que ce serait le dernier.⁶⁸⁸

Se manifeste aussi une pointe de désillusion à l'égard du public qui, quelle que soit la qualité littéraire de l'œuvre, s'est précipité sur le livre. Il y a une résignation face au fait que, malgré les ventes spectaculaires de ses livres, elle ne serait pas correctement lue, ce qui explique sans doute pourquoi elle reste modeste sur ses ambitions littéraires, comme elle le raconte dans *Réponses* : « Je pense que s'il y a cinq ou six personnes qui lisent mes livres et qui éprouvent un léger soulagement à reconnaître une voix qui apporte une solution plus ou moins apaisante, tendre ou lyrique, à leurs problèmes, ce sera toujours ça de gagné »⁶⁸⁹.

⁶⁸⁷ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸⁸ Françoise Sagan, *Derrière l'épaule*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸⁹ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 123.

2.2 Jouer avec le masque : mise en scène du travail de l'écriture dans le texte autobiographique

2.2.1 De *Réponses* à *Répliques* : questions d'ordre littéraire

Lorsqu'on compare les deux volumes de *Réponses* et *Répliques*, on constate que de nombreux thèmes se recourent – des questions sur la lecture, l'amour, l'argent, l'engagement politique apparaissent dans les deux, par exemple – mais une différence majeure serait que, alors que dans *Réponses*, seules quelques pages sont consacrées à l'écriture et au travail de Sagan en tant qu'écrivaine, dans le deuxième volume, elle parle beaucoup plus longuement de son travail et de l'écriture en général. Elle répond à des questions telles que « Pourquoi écrivez-vous ? », « Avez-vous une méthode de travail ? », « Qu'est-ce qui vous a conduit à l'écriture ? », « Est-ce difficile d'écrire ? », « Finalement, êtes-vous heureuse de faire ce métier ? », ou « Lorsque vous écrivez, le livre vous suit-il dans la rue ? »⁶⁹⁰, pour ne citer que quelques-unes des questions contenues dans les dizaines de pages consacrées au propos sur son écriture, ses livres, et sa façon de travailler. Ce changement semble suggérer que c'est dans la seconde moitié de sa carrière (la période qui correspond aux entretiens dans *Répliques*) que Sagan a finalement pu établir un certain statut en tant qu'écrivaine et que les journalistes ont commencé à lui poser davantage de questions sur la littérature et son travail plutôt que sur les voitures et les jeux, et que Sagan elle-même est devenue plus encline à parler de son travail.

Au départ, le mythe saganien associait l'auteure à une image d'insouciance, d'imprudence, d'hédonisme, de facilité et d'absence d'effort, que ce soit pour décrire sa façon de dépenser de l'argent, de consommer de l'alcool, de conduire une voiture ou d'écrire ses livres. Ses œuvres ont souvent été qualifiées de « bâclées » et de « minces », comme si elles

⁶⁹⁰ Françoise Sagan, *Répliques*, *op. cit.*, p. 29-36.

étaient écrites sans effort par quiconque qui n'était dicté que par son caprice, sans aucun sérieux ni aucune profondeur, comme si l'auteure ignorait ce que cela signifie de créer véritablement. Sagan elle-même l'a dit : « Je me conçois plus insouciante que futile [...] »⁶⁹¹, et l'épithète écrite par l'écrivaine elle-même pour un dictionnaire des écrivains édité par Jérôme Garcin assume également ce caractère qui lui est propre : « Sagan, Françoise. Fit son apparition en 1954, avec un mince roman, *Bonjour tristesse*, qui fut un scandale mondial. Sa disparition, après une vie et une œuvre également agréables et bâclées, ne fut un scandale que pour elle-même »⁶⁹².

Or, dans *Répliques*, elle tente aussi, sans jamais renier complètement son insouciance ou son hédonisme, de contrer cette image de facilité. Elle insiste par exemple sur la difficulté de l'écriture qu'elle éprouve chaque fois qu'elle commence un livre :

Au début, c'est physiquement très pénible. L'écrivain est aussi un pauvre animal, enfermé dans une cage avec lui-même. Cela peut être même très humiliant. Parfois, on travaille toute la nuit et le matin, on se dit : « C'est pas ça. » [...] Il y a toujours un mauvais moment à passer. Quand l'histoire se met en place et que je ne sais pas très bien comment m'y prendre. C'est un travail de bûcheron, d'artisan. On place des pierres, on essaie de coller du ciment et puis, patatras, tout s'écroule. Puis, une fois que c'est parti, qu'ils existent, ça y est. On n'a plus qu'à les suivre.⁶⁹³

Bien que Sagan ne se martyrise pas comme le fait Leduc, elle compare sa situation à celle d'un animal enfermé dans une cage, une image contraire à celle de sa liberté et son insouciance, et souligne ainsi la part de risque que comporte parfois l'écriture. Elle introduit aussi l'idée d'écriture comme une activité qui demande du travail, en utilisant les métaphores du bûcheronnage et de l'artisanat.

Elle affirme également que l'écriture est sa vocation, bien qu'elle reste réservée quant à sa position dans la littérature, ne se considérant jamais comme un génie. Elle affirme cependant avoir créé « une littérature qui est la [s]ienne »⁶⁹⁴ et prétend avoir plus de « talent »

⁶⁹¹ Françoise Sagan, *Réponses*, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁹² Jérôme Garcin (éd.), *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*, Paris, François Bourin, 1988, p. 390. Je souligne. Ces phrases sont inscrites sur sa tombe, dans son cimetière familial de Seuzac, dans le Lot.

⁶⁹³ Françoise Sagan, *Répliques*, *op. cit.*, p. 32-33.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

que la plupart des autres personnes : « Je considère que j'ai du talent. Plus de talent que beaucoup de gens ne le disent. Mais peut-être moins que certains ne l'affirment. Plus de talent que les neuf dixièmes des gens qui sont publiés actuellement. Mais je ne suis pas Sartre, je n'ai pas écrit *Les Mots* »⁶⁹⁵. À la question « Vous arrive-t-il de vous décourager lorsque vous écrivez ? », elle répond, « Oui, mais comme j'ai envie de continuer, je continue. [...] Je ne crois pas que je pourrais faire autre chose. Je n'imagine pas de vivre sans écrire »⁶⁹⁶.

Ainsi, Sagan insiste sur la difficulté d'écrire et sur la nécessité de cette activité pour elle, sans pour autant mythifier sa littérature comme celle d'un génie, ni se martyriser comme un Poète maudit. Au contraire, elle affirme qu'elle ne supporte pas de se montrer comme une écrivaine martyrisée, maudite ou inspirée, et revendique plutôt son besoin de paresse :

Dans l'ensemble, je n'aime pas les gens qui se vantent de travailler beaucoup, ou qui attendent l'inspiration, bref, qui font un numéro d'écrivain. J'utilise toujours ma paresse au maximum. La paresse est nécessaire. C'est beaucoup avec du temps perdu qu'on fait des livres, avec de la rêverie, en ne pensant à rien. Et puis, un jour, les personnages se forment.⁶⁹⁷

Sagan rejette la figure romantique de l'artiste maudit et malheureux en dénigrant ceux qui « font un numéro d'écrivain ». Elle nie l'idée que l'inspiration suffirait à créer, car l'écriture exige de l'assiduité et des efforts ; mais dans un mouvement symétrique, sa revendication de la paresse implique l'idée qu'il faut parfois prendre le temps d'attendre le moment juste pour que « les personnages se forment ».

Ainsi, dans cet entretien imaginaire, Sagan se présente comme une écrivaine travailleuse et douée dans son métier, tout en préservant l'image de l'écrivaine paresseuse et aisée. Cette posture de l'auteure se présente également dans un autre texte, *Des bleus à l'âme*, sur lequel nous allons maintenant nous attarder.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 43. Je souligne.

2.2.2 « La malheureuse écrivassière » dans *Des bleus à l'âme*

Des bleus à l'âme, publié en 1972, est la deuxième des œuvres autobiographiques de Sagan après *Toxique* (1965), son journal intime témoignant du douloureux processus de sa cure de désintoxication à la morphine en 1957. *Des bleus à l'âme* n'est cependant pas une œuvre autobiographique au sens strict du terme. Cette œuvre constitue un récit exceptionnel parmi les œuvres saganienues en ce qu'elle est mentionnée comme un « roman » mais est de fait un texte qui oscille entre la fiction et l'essai autobiographique.

La narratrice, qu'on peut identifier à l'auteure, alterne entre les passages racontant une histoire fictionnelle sur Sébastien et Éléonore Van Milhem, des personnages repris de *Château en Suède*, sa pièce de théâtre de 1960, et les passages qui se rapprochent plutôt d'un essai autobiographique, où l'auteure développe des réflexions personnelles sur son travail d'écriture, la littérature, la société, sa vie, etc.

Ce qu'elle met en exergue dans l'essai, entre autres, c'est l'état de sa dépression et son syndrome de la page blanche, et ce faisant, elle rend visible à ses lecteurs le dur travail que nécessite l'écriture. Par exemple, le premier paragraphe du texte porte la mention « mars 1971 » (certains paragraphes sont datés et sont en ce sens comparables à un journal intime), et elle commence par nous expliquer l'état général de sa vie à ce moment-là :

[...] j'essaye péniblement, aujourd'hui, de me rappeler quand et comment « cela » a commencé. « Cela » étant ce désaveu, cet ennui, ce profil détourné que m'inspire une existence qui, jusqu'ici, et pour de fort bonnes raisons, m'avait toujours séduite. Plus. Je crois que ce fut en 69 et je ne crois pas, hélas, que les événements de 68, leur élan et leur échec, y soient pour grand-chose. Ni l'âge : j'ai trente-cinq ans, de bonnes dents, et si quelqu'un me plaît, généralement, cela marche encore. Seulement, je n'en ai plus envie. J'aimerais aimer et même souffrir et même trembler au téléphone. Ou mettre un disque dix fois de suite, et respirer le matin, en me réveillant, cet air de bénédiction naturelle qui m'était familier. [...] Mais en tout cas cela ne marche plus et je ne sais même pas si je vais montrer ces pages à mon éditeur. Ce n'est pas de la littérature, ce n'est pas une vraie confession, c'est quelqu'une qui tape à la machine parce qu'elle a peur d'elle-même et de la machine et des matins et des soirs, etc. Et des autres. Ce n'est pas beau, la peur, c'est même assez honteux et je ne la connaissais pas. Voilà tout. Mais ce « tout » est terrifiant.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Françoise Sagan, *Des bleus à l'âme*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 651.

Nous apprenons ainsi que la narratrice est dans un état de dépression et qu'elle est confrontée à un syndrome de la page blanche. Les thèmes tels que l'ennui et la solitude ont toujours été des sujets majeurs de Sagan dans les romans publiés avant cette œuvre-là, mais à la différence de ses romans, ici, elle écrit à la première personne, en tant que Françoise Sagan elle-même. L'auteure s'était déjà révélée en état de souffrance dans *Toxique*, mais alors que dans ce journal de sa désintoxication, les raisons de sa souffrance étaient claires – son addiction au « Palfium » après son accident de voiture presque mortel – ici dans *Des bleus à l'âme*, les causes de sa dépression ne sont pas connues – elle dit qu'elle ne peut être imputée ni à la politique, ni à son âge avancé, à rien en particulier – mais apparemment une pure panne d'inspiration, une crise dans sa carrière d'écrivaine.

Néanmoins, le chapitre suivant, qui commence par la phrase « Sébastien montait quatre à quatre, en sifflant et en soufflant un peu »⁶⁹⁹, lance l'histoire de Sébastien et Éléonore Van Milhem, un frère et une sœur issus d'une famille aristocratique suédoise. Ces deux personnages qui sont déjà apparus dans la pièce de théâtre *Château en Suède* vivent oisivement en habitant toujours chez les autres ; ils mènent une vie de parasitisme étrange, en nouant librement à leur guise des relations amoureuses avec celles et ceux qui les entourent, mais sans jamais perdre la complicité, la connivence qui existe entre eux deux.

Au début de l'histoire, on apprend qu'ils sont complètement désargentés, mais ils semblent pourtant se soucier très peu de leur situation financière. Ils empruntent d'abord un appartement à Paris à leur ami Robert Bessy, un imprésario, puis ils vivent en parasites dans la villa de la riche Nora Jedelman, avec laquelle Sébastien a une liaison. Quant à Éléonore, elle séduit Bruno Raffet, un jeune acteur prometteur découvert par Robert Bessy, mais ce dernier, homosexuel et déjà amoureux de Bruno, est bouleversé d'apprendre la complicité des trois autres et se suicide. Telle est la trame de la partie fictionnelle du texte, une histoire à la fois sinistre, absurde et saugrenue.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 654.

Parallèlement à ce texte fictionnel, il existe un « métarécit » sur le processus d'écriture de l'histoire du Van Milhem et le quotidien de l'écrivaine qui tente de surmonter son syndrome de la page blanche. L'anxiété de la narratrice marque un contraste avec l'insouciance des Van Milhem. Dès le début, nous savons que les Van Milhem sont financièrement dans une situation critique : « leur situation se présentait mal. [...] ils ne devaient pas avoir grand-chose en banque, ni dans leurs poches »⁷⁰⁰. Et pourtant ils sont peu inquiets, ils mangent au restaurant avec leurs derniers sous. Lorsque Sébastien décide de commencer à travailler dans l'entreprise de Robert Bessy et que ce dernier tente de lui expliquer quelles seraient les conditions de son emploi, Sébastien répond simplement à la stupéfaction de Bessy : « Je ne parle jamais d'argent devant une femme »⁷⁰¹ ; mais curieusement, ils ne rencontrent jamais de réels problèmes sur le plan pécuniaire.

L'auteure revendique cette oisiveté de ses personnages, son droit de s'évader : « Oui, je sais : me voici retombée en pleine frivolité... Ce fameux petit monde saganesque où il n'y a pas de vrais problèmes. Eh bien, oui »⁷⁰². Mais elle est constamment anxieuse de ne pas pouvoir construire son histoire, de ne pas pouvoir continuer à écrire malgré sa réclusion dans sa maison en Normandie. On lit par exemple au début du cinquième chapitre daté de « janvier 1972 » ceci :

Voilà bientôt six mois que j'ai abandonné ce roman, mes réflexions pertinentes et mes impertinents Suédois. Des circonstances contraires, une vie de fous, la paresse... Et puis, en octobre dernier, cet automne si beau, si roux, si déchirant dans sa splendeur que je me demandais, à force de bonheur, comment y survivre. Seule en Normandie, aussi gaie qu'épuisée, regardant avec stupeur une longue égratignure près du cœur se refermer à toute vitesse, la regardant se transformer en une cicatrice rose, plate, imperceptible, que je toucherais sans doute d'un doigt incrédule plus tard – celui de la mémoire – comme pour me convaincre de ma propre vulnérabilité. Mais retrouvant le goût de l'herbe, le parfum de la terre, m'enfouissant dans les deux, chantant *la Traviata* à tue-tête (c'est le terme) au volant de ma voiture, descendant jusqu'à Deauville. [...] Fini ce chapitre-excuse, ce chapitre-alibi. Aujourd'hui, me revoilà en Normandie. Il pleut, il fait froid, je ne sortirai d'ici que ce livre fini ou par la force des baïonnettes.⁷⁰³

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 654-655.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 686.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 669.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 665-666.

On comprend ici que l'écriture de l'histoire fictive n'a pas progressé, bien que l'auteure ne se martyrise pas. Au contraire, elle semble vouloir résoudre le problème en écrivant ce passage sur son incapacité à écrire, en confiant sa douleur dans son écriture, en nous révélant sa vulnérabilité – quelle qu'en soit la cause – et le processus de son rétablissement progressif à travers son voyage en voiture jusqu'à Deauville dans le magnifique paysage d'automne.

Tout au long du texte, nous retrouvons l'écrivaine qui s'interroge et nous explique ses raisons d'écrire, réfléchit à sa situation et aux dix-huit dernières années qu'elle a passées en tant qu'écrivaine.

Le soleil rouge de février se couchait derrière les arbres noirs. À la fenêtre de sa maison de Normandie, la malheureuse écrivassière regardait se terminer le jour. Depuis quarante-huit heures, elle ne parvenait plus à écrire le moindre mot. Elle aurait dû en être triste. Essayer d'écrire sans y parvenir, c'était comme faire l'amour sans plaisir, boire sans s'enivrer, voyager sans jamais arriver. C'était l'enfer, l'échec. [...] Elle avait écrit, à dix-huit ans, une jolie dissertation française, que l'on avait publiée et qui l'avait rendue célèbre. Elle avait refusé de prendre tout cela au tragique, voire au sérieux : de toute façon, écrire était *a priori* un plaisir pour elle. Et voilà que dix-huit ans plus tard, elle était obligée de se prendre vraiment au sérieux si elle ne voulait pas que sa situation, celle de sa petite famille, devînt tragique. Et là, elle n'avait aucune envie d'écrire. Et déjà le remords de n'avoir rien fait « ce jour-là » pesait sur sa conscience. Des histoires d'impôts, de dettes, des histoires lugubres gâchaient sa rêverie poétique. On laisse se faire les choses, se créer des habitudes de facilité, on laisse les autres dessiner de nous-même un portrait-robot, on laisse tout filer : le temps, l'argent et les passions, et l'on se retrouve devant une machine à écrire muette comme une comptable épuisée.⁷⁰⁴

Tout en écrivant son angoisse face à son incapacité d'écrire, Sagan insiste sur le sérieux avec lequel elle considère désormais son activité littéraire, par opposition à la légèreté avec laquelle elle a entrepris son premier livre et à l'hédonisme, au plaisir qu'elle a pris à écrire, qui a guidé les romans suivants. Sa démarche est ici double, car l'expression « malheureuse écrivassière » semble bien démontrer la sévérité avec laquelle l'écrivaine s'évalue, mais ce faisant, elle valorise et donne du poids à son activité d'écriture et atteste qu'elle y a investi son temps et son énergie, elle dont l'écriture a toujours été qualifié de « légère » et « bâclée ».

Ainsi, l'écrivaine entre dans un état profondément dépressif. Elle n'est cependant jamais dénuée de toute touche d'humour, notamment lorsqu'elle commente avec autodérision

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 687-688. Je souligne.

le processus d'écriture de ce récit sur les Van Milhem. Elle écrit par exemple : « Eléonore et le jeune homme dansaient dans une boîte de nuit... / Catastrophe ! Qu'ai-je dit ? Me voici retombée dans le petit monde de Sagan et des boîtes de nuit... »⁷⁰⁵. Elle se moque d'elle-même et du monde de ses romans, ce que les autres appellent souvent « le petit monde de Sagan » où les événements se déroulent généralement dans des boîtes de nuit. Dans un autre passage, après avoir rédigé une belle description du paysage qui s'étend devant sa fenêtre, elle se dit : « Tut-tut, quelle jolie composition française ! [...] Ma vie est d'ores et déjà une dissertation accélérée et bâclée, celle de la mauvaise élève [...] »⁷⁰⁶. En anticipant les critiques qui lui sont souvent adressées, elle se défend, et en adoptant un point de vue extérieur, par l'autodérision, elle démontre en même temps son sens de l'humour.

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette œuvre, c'est qu'à la fin, les deux niveaux du texte, celui de la fiction et celui de l'essai autobiographique avec la narratrice à la première personne, fusionnent en un seul : dans le dernier chapitre, la narratrice finit par rencontrer les Van Milhem et les invite chez elle en Normandie. La fin tragique de l'histoire fictionnelle, c'est-à-dire le suicide de Robert Bessy, est en quelque sorte récupérée par la narratrice, et cela contribue à la réhabilitation de la narratrice elle-même. Elle se dit : « Ma cicatrice à moi étant moins grave, [...] je décidais d'essayer de les [les Van Milhem] aider »⁷⁰⁷, et au fil des jours passés ensemble, elle en vient à penser que « [c]ela aurait pu être la vie, bien sûr, une vie bizarre mais réelle parce qu'en aucune façon astreignante, [...] oui, cela ressemblait à quelque chose »⁷⁰⁸. Nous comprenons ici que, tandis que les Van Milhem se remettent lentement de la mort tragique de Robert Bessy, la narratrice se remet de sa dépression. Comme le remarque Céline Hromadova, cette transgression de la frontière entre les deux niveaux narratifs, c'est-à-dire cette métalepse, est un « court circuit » dans lequel « l'incursion des personnages de fiction dans le monde réel souligne l'incapacité de l'auteure

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 693.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 697.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 722.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 723.

à s'occuper de ses personnages devenues de ce fait autonomes » ; mais « [e]n racontant l'histoire de Robert Bessy, croisée avec celle de Sébastien et d'Éléonore, la narratrice parvient à lutter contre le syndrome de la page blanche qui la paralysait »⁷⁰⁹.

On peut donc conclure que *Des bleus à l'âme* est une œuvre dans laquelle Sagan s'explique sur elle-même et sur son rapport à l'écriture à partir de l'histoire fictive de Van Milhem, se mettant en scène dans sa maison en Normandie et révélant toutes les difficultés de l'écriture, sa peur, son anxiété, son état dépressif. Ce n'est pas la première fois que Sagan écrit sur la dépression : en 1969, dans *Un peu de soleil dans l'eau froide*, elle avait déjà raconté l'histoire de Gilles qui est profondément déprimé dès le début ; de plus, dans ce roman, Sagan avait déjà conclu l'histoire par le suicide d'un des personnages principaux, l'héroïne Nathalie. Ce n'était pas non plus la première fois qu'elle écrivait sur un écrivain aux prises avec le syndrome de la page blanche : en 1957, dans *Dans un mois, dans un an*, elle avait déjà inventé le personnage de Bernard, un écrivain qui tente d'écrire un roman et qui connaît le syndrome de la page blanche. Néanmoins, on peut dire que c'est la première fois qu'elle écrit sur ces problèmes dans un texte autobiographique, se révélant dans un état de vulnérabilité, et il semble que cela opère un certain changement dans son image et sa posture, permettant de les faire évoluer.

L'auteure informe les lecteurs et les lectrices dans le troisième des vingt et un chapitres du livre que ce texte ne sera pas une autobiographie où elle raconte sa légende : « [...] avertissement au malheureux et présumé fidèle lecteur : de même qu'il n'y aura pas de polissonnerie dans ce livre, de même qu'il n'y aura aucun élément autobiographique, aucun souvenir drolatique de Saint-Tropez 54, rien sur mon mode de vie, mes amis, etc. »⁷¹⁰. Elle nous prévient ainsi que si elle s'exprime en son nom propre à la première personne, ils ne retrouveront pas la Françoise Sagan *habituelle* avec ses souvenirs heureux à Saint-Tropez et ses soirées entre amis. Au lieu de l'image d'insouciance et de facilité qu'on a pu avoir

⁷⁰⁹ Céline Hromadova, « *Des Bleus à l'âme* ou l'accident littéraire chez Françoise Sagan », *Crossways Journal*, vol. 3, n° 2, 2019, sans pagination.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 660.

jusqu' alors, on trouve ici une écrivaine angoissée, déprimée, troublée de ne pas pouvoir écrire, même si elle conserve son sens de l'humour et n'est pas complètement désespérée.

Comme nous l'avons déjà noté, c'est après *Des bleus à l'âme* que Sagan écrira ses autres textes autobiographiques (*Réponses, Répliques, Avec mon meilleur souvenir*, etc.), et elle y reprendra de nombreux thèmes abordés dans cet essai ; en ce sens, on peut dire que cette œuvre marque le début de la série de textes autobiographiques publiés dans la seconde moitié de sa carrière. Ainsi, *Des bleus à l'âme* a été, d'une certaine manière, non seulement une entreprise autothérapeutique qui a rendu possible sa guérison de la dépression, mais a également contribué au processus d'évolution de sa posture. Il lui a permis de se détacher de son mythe pesant et de présenter une image de soi différente, créant une nouvelle posture, celle de la « malheureuse écrivassière » qui est néanmoins déterminée à continuer à écrire.

Négocier sa posture

Dans ce chapitre, nous avons abordé les œuvres de Violette Leduc et de Françoise Sagan, qui proposent chacune deux postures différentes, deux stratégies ou réponses distinctes face à la tension qui se trouve entre le succès économique et la reconnaissance littéraire dans le champ littéraire. Les œuvres autobiographiques que nous avons examinées ici sont parfaitement contemporaines : *La Folie en tête* a été publié en 1970, *La Chasse à l'amour* en 1973, *Des bleus à l'âme* en 1972, et *Réponses* en 1974 ; et elles reflètent toutes d'une manière ou d'une autre les deux ou trois dernières décennies de l'itinéraire de chacune des auteures.

Dans son œuvre autobiographique, Leduc met en scène la figure de l'écrivaine malheureuse et sans succès, se dépeint sans cesse comme une vieille femme pauvre, et manifeste son sentiment d'appartenance aux pauvres, aux gens ordinaires. Elle adopte la posture d'une double transfuge de classe, tiraillée entre les intellectuels et la classe ouvrière, et décline le thème de la misère dans *La Femme au petit renard*.

Le mythe de Sagan, en revanche, celui de la jeune écrivaine insouciante et richissime, a été forgé et imposé par les médias. Dans ses entretiens et dans d'autres œuvres, elle négocie cette image soit en manifestant de l'indifférence ou du cynisme, soit en jouant avec des éléments de sa propre légende et en la renforçant. L'évolution de sa posture se manifeste notamment dans *Des bleus à l'âme*, où l'auteure se présente comme une écrivaine dépressive incapable d'écrire, infirmant ainsi son propre mythe de son insouciance et sa légende selon laquelle son œuvre est toujours bâclée et légère.

Il est intéressant de noter comment les trajectoires de ces deux écrivaines forment un contraste frappant l'une avec l'autre. Pour Leduc, le problème est que ses livres se sont trop peu vendus et que l'auteure n'a pas reçu l'attention et la reconnaissance qu'elle recherchait ; chez Sagan, au contraire, la difficulté réside dans le fait que les livres se sont trop vendus, que l'auteure a toujours été un objet de commentaire de la part des critiques et des journalistes mais souvent dénigrée et rarement prise au sérieux en tant qu'écrivaine. Tandis que Leduc présente dans ses œuvres la figure de l'écrivaine pauvre et d'âge mûr, la légende de Sagan porte l'image de la jeune écrivaine ; du moins elle est encore capable de se dire : « si quelqu'un me plaît, généralement, cela marche encore »⁷¹¹. Alors que Leduc *construit*, ou *forge* son mythe dans son œuvre pour séduire ses lecteurs et lectrices en mobilisant les topiques du Poète malheureux, Sagan tente de contrer ou de défaire son propre mythe créé par les médias et devenue trop grande et encombrante pour elle. La similitude des deux écrivaines réside dans le fait qu'elles insistent toutes les deux sur la difficulté d'écrire, se mettant en scène comme l'auteure tourmentée et déprimée. Mais même les états de dépression des deux écrivaines s'opposent : alors que Leduc se dépeint dans un état dépressif qui frise la folie, Sagan se met en scène aussi comme dépressive mais lucide et cynique. Ainsi, face à l'antinomie entre prestige littéraire et le succès économique, les deux écrivaines, à leur manière et à travers leurs œuvres autobiographiques respectives, se sont mises en scène en tant qu'écrivaines, ont mobilisé et exploité leur situation pour créer, développer, et négocier

⁷¹¹ Françoise Sagan, *Des bleus à l'âme*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 651.

leurs propres postures.

V. Quand les femmes écrivent la sexualité

Une période répressive

Les décennies entre la fin de la Première Guerre mondiale et les années 1960 constituent dans l'histoire des femmes une période où la répression de leur liberté sexuelle des femmes est particulièrement forte en France. Elles ont été privées de leur droit de disposer de leur propre corps malgré les nombreuses avancées technologiques qui ont rendu le contrôle des naissances possible pour toutes les femmes. Si l'entre-deux-guerres voit l'apparition de figures féminines émancipées qui semblent jouir d'une certaine indépendance, y compris sur le plan sexuel (à l'instar des « garçons »), dans les faits, cette figure ne correspond pas à un modèle auquel beaucoup de femmes peuvent aspirer. La loi de 1920 a renforcé la répression de l'avortement et interdit toute propagande anticonceptionnelle, et cette politique nataliste de l'entre-deux-guerres se poursuit sous le gouvernement de Vichy ainsi que sous les gouvernements qui se succèdent après la Seconde Guerre mondiale, soutenus aussi bien par la droite que par la gauche. Ce n'est qu'en 1956 que l'association Maternité heureuse est fondée par la gynécologue Marie-Andrée Lagroua Weill-Hallé et la sociologue Évelyne Sullerot, et les femmes en France devront attendre la loi Neuwirth de 1967 pour la légalisation de la pilule, et la loi Veil en 1975 pour le droit à l'avortement⁷¹².

L'immédiat après-guerre constitue également une période de répression dans l'histoire de l'édition littéraire, connue pour de nombreux cas de censure d'ouvrages de littérature érotique et autres publications mettant en scène la sexualité d'une manière ou d'une autre. Pour citer quelques cibles de la censure, on peut évoquer les œuvres de Sade, Jean Genet, Henry Miller, ou Boris Vian (sous le pseudonyme de Vernon Sullivan), ainsi que certains

⁷¹² Selon Sylvie Chaperon, c'est vers le milieu des années 1960 que les transformations de la société deviennent statistiquement visibles. « En 1964, après un deuxième pic de fécondité, le taux de natalité décline, doucement mais régulièrement, passant de 18,1% à 16,7% en 1970 (il ne cessera de diminuer par la suite), la nuptialité commence à baisser légèrement et les divorces à augmenter. La tendance à la baisse de l'âge moyen au mariage, continue depuis la guerre, s'inverse à partir de 1970. Le taux d'activité féminin, qui avait connu une longue stagnation de 1921 à 1962, remonte. Pour la première fois, le pourcentage des filles reçues au baccalauréat dépasse celui des garçons (14,3% contre 13,4% pour les élèves nés en 1945). L'écart s'accroît dans les promotions suivantes. En 1968, le profil traditionnel de la courbe d'activité par âge, dit à deux bosses, s'aligne sur un modèle plus régulier. » (Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, op. cit., p. 268.)

éditeurs, notamment Jean-Jacques Pauvert et Éric Losfeld, régulièrement condamnés pour leurs publications⁷¹³. La loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse abolit la censure préventive et les éditeurs n'avaient donc plus besoin de soumettre un manuscrit à une autorité officielle avant publication, mais cette loi définit aussi les limites de la liberté d'expression, dont l'outrage aux mœurs.

Deux autres lois qui concernent la censure ont été établies au XX^e siècle : le décret du 29 juillet 1939 sur la protection de la famille et de la natalité française et la loi du 16 juillet 1949 consacrée aux publications destinées à la jeunesse, qui prévoient la triple interdiction (l'interdiction aux mineurs, à l'affichage, à la publicité) des publications considérées comme dangereuses pour la jeunesse, deux lois qui auront un grand impact sur l'édition littéraire dans les années d'après-guerre. Les autorités disposaient de deux modes de censure : les poursuites judiciaires, qui requièrent un débat public sur la nécessité et la pertinence de la censure, et l'interdiction administrative, qui ne nécessite aucun débat public. Conformément à la loi de 1949, une Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse a été créée en 1950 afin de recenser les publications et de faire des propositions sur celles à censurer aux autorités ministérielles, sur la base desquelles le Ministère de l'Intérieur déciderait ou non de poursuivre les éditeurs ou d'interdire administrativement les publications. Au début, ces propositions concernaient principalement des publications destinées aux enfants, mais à partir du milieu des années 1950, l'attention de la Commission s'est tournée de plus en plus vers les livres et les magazines pornographiques destinés aux adultes. Ces lois ont été établies dans le contexte d'après-guerre de la popularisation des bandes dessinées, des illustrés, du roman policier et de la littérature étrangère (surtout américaine) qui étaient tous observés avec méfiance non seulement par les conservateurs de la droite mais aussi par la gauche anti-américaine.

⁷¹³ Pour un aperçu des cas de censure dans l'édition française pendant cette période, y compris la censure politique, voir Martine Poulain, « La Censure », dans Pascal Fouché (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, op. cit., p. 556-560.

Ce contexte historique a fait des années 1950 un moment extrêmement répressif pour l'édition. Ce « cycle-ultra-répressif » s'achèvera, selon Anne Urbain-Archer, vers 1960, « entre 1959 et 1961 », même s'« il est vrai, cependant, que cette censure est devenue visible [vers 1964-1965] et qu'elle a désormais pignon sur rue », puisqu'« [a]près s'être attachée aux pornographes spécialisés évoluant à la marge du système éditorial, elle étend en 1964-1965 son champ d'action à des cibles jusque-là épargnées : la presse et l'édition généralistes »⁷¹⁴. Les années 1965-1974 représentent donc une période où la France connaît « une législation et une justice en décalage avec la société »⁷¹⁵, où socialement le public se montre de plus en plus tolérant vis-à-vis de la publication d'écrits audacieux sur la sexualité dans le climat de libération de mai 1968, mais où les censeurs ne le sont pas encore. Cette période de décalage entre la justice et la société prendra fin vers 1975, comme en témoigne Jean-Jacques Pauvert : « Le régime gaulliste s'est terminé avec Raymond Marcellin au ministère de l'Intérieur. [...] Il est resté ministre de l'Intérieur jusqu'en 1974. À ce moment précis, déjà, la pression d'une partie de la société était devenue trop forte »⁷¹⁶.

Ainsi, les années sur lesquelles nous nous concentrons dans notre étude constituent une période de répression en ce qui concerne l'écriture des mœurs et de la sexualité. Dans ce contexte historique, que signifie pour une femme en France d'écrire sur le sujet ? Pour répondre à cette question, nous examinerons dans ce chapitre les cas de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury, trois écrivaines qui ont osé aborder la thématique et ont laissé des œuvres pionnières dans leurs domaines respectifs. Ces auteures ont-elles pu éviter la censure ? L'érotisme est-il plus susceptible d'être censuré quand c'est une femme qui

⁷¹⁴ Anne Urbain-Archer, « Aux frontières de la liberté. Le Relâchement de la censure morale française (1960-1970) », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 231-245, ici p. 232-233.

⁷¹⁵ Martine Poulain « La Censure », in Pascal Fouché (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, op. cit., p. 554-593 ; ici p. 576.

⁷¹⁶ Propos de Jean-Jacques Pauvert tirés par Olivier Bessard-Banquy de son entretien avec Pauvert, cités dans Olivier Bessard-Banquy, « Le Livre érotique de 1945 à 1968. Tendance subversive », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 211-229, ici p. 213.

écrit ? Quelles ont été les réactions du champ littéraire face aux écrits de ces femmes sur la sexualité, et comment ces réactions ont-elles façonné et conditionné la posture de l'auteure ?

Avant de nous pencher sur les cas individuels, notons toutefois quelques éléments auxquels nous devons être attentifs lorsque nous abordons cette question.

Il y a tout d'abord la question de la terminologie : selon les cas, outre les termes d'érotisme et de pornographie, nous utiliserons le terme « érographie » dans ce chapitre pour désigner l'écriture érotique et/ou pornographique. En effet, ces deux genres ne sont pas faciles à délimiter ou à différencier. Claudine Brécourt-Villars dans l'introduction de son excellente anthologie des textes érotiques écrits par des femmes depuis le XIX^e siècle, affirme : « [c]aractériser l'érotisme en général, et a fortiori l'érotisme en littérature, n'est pas simple »⁷¹⁷ ; « [l]e caractère scandaleux de ce genre littéraire ne peut donc, en réalité, qu'avoir celui qu'on veut bien lui accorder. Et les qualificatifs de "pornographique" ou d'"érotique", qu'on lui impute le plus souvent sans distinction, apparaissent avec le recul d'autant plus arbitraires qu'ils ne se recouvrent pas »⁷¹⁸ ; mais alors quelle littérature désignerait-on sous la dénomination d'érotique ? Et où commencerait la pornographie ?⁷¹⁹ Le néologisme « érographie » proposé par Gaëtan Brulotte et adopté par Alexandra Destais dans ses travaux sur les œuvres érotiques ou pornographiques des femmes en France nous permettrait de surmonter ce problème, car il est « un hyperonyme désignant le domaine d'écriture d'Éros et

⁷¹⁷ Claudine Brécourt-Villars, *Écrire d'Amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, Paris, Ramsay, 1985, p. 19.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁷¹⁹ Gaëtan Brulotte écrit ainsi sur cette nébuleuse distinction : « Cette différence [entre l'érotique et le pornographique] est pourtant motivée, aux yeux de plusieurs, de diverses façons (et qui se recoupent plus ou moins) : 1) par un argument d'ordre psychologique : le matériau érotique est celui qui, individuellement, soulève le désir, le pornographique, non; ou, aménagement autre : "L'érotisme est de la pornographie à l'usage personnel" ; 2) par un argument éthique : la pornographie, c'est l'érotisme des autres, ce qui peut sous-entendre une norme sexuelle, celle-là même du groupe qui juge et rejette ce qui n'y est pas conforme ; 3) par un argument d'ordre social : l'érotisme, c'est le nom gracieux pour la pornographie de la classe au pouvoir ; l'érotique est d'inspiration aristocratique, le pornographique est de source populaire ; ou bien : l'érotisme conserve un ordre établi, la pornographie le menace et le bouleverse ; 4) par le biais du genre des auteurs : quand les hommes écrivent ce type de récits, c'est de la basse pornographie, quand ce sont les femmes, c'est de l'érotique sublime lié à quelque nouvelle liberté d'expression ; 5) ou, encore, par un argument esthétique qui agit tel un blanchiment artistique de la sexualité et qui détermine, à chaque époque, ce qui est objet d'art et ce qui ne l'est pas, le recevable et son contraire, le bon goût, démarqué du mauvais goût, le stylisé du brutal, le littéraire du paralittéraire, l'élitiste du reste de la vie ». (Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan et Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 5-6) ; « Aussi propose-t-on de substituer à ces termes suspects et chargés le néologisme *érographique* pour se dégager des connotations restrictives des deux autres mots. » (*Ibid.*, p. 6-7.)

englobant les œuvres singulières qui ont été accueillies tantôt comme “érotiques”, tantôt comme “pornographiques” »⁷²⁰. En employant ce terme, nous pourrions nous dispenser de faire la distinction entre érotisme et pornographie, distinction qui ne peut être que nébuleuse car les connotations de chaque terme varieraient en fonction de qui les utiliserait.

Il faudra également être attentif à la question de savoir comment l’identité féminine de l’auteure entre en jeu dans les œuvres érographiques. Dans le contexte que nous avons vu plus haut, de libération sexuelle et de déferlement du mouvement des femmes à partir de la fin des années 1960, un nombre croissant d’ouvrages d’érographie féminine sont publiés après Mai 68⁷²¹. Bien entendu, cela ne veut pas dire que les femmes n’ont pas écrit d’érographie avant la seconde moitié du XX^e siècle. L’anthologie de Brécourt-Villars illustre précisément que les érographes femmes étaient nombreuses, même si l’utilisation de pseudonymes rend parfois difficile leur identification. Pourtant, il faut aussi noter la différence des conditions de publication de l’érographie sous la plume des hommes et des femmes, et l’évolution de cette différence. Comme l’affirme Destais, « considérer que l’identité féminine du sujet scripteur, loin d’être anecdotique, informe d’autant plus son œuvre que le domaine érographique met en scène les rapports intimes entre les sexes, joue de leur complémentarité et de leurs différences » ; autrement dit, « parce qu’il met en mots et en images l’intimité sexuelle, les jeux des corps sexués, l’érotisme littéraire n’est pas tout à fait abordé de la même façon selon que l’auteur est un homme ou bien une femme »⁷²².

Le troisième point à prendre en considération serait la question de l’évolution de la frontière entre littérature érotique et littérature générale. En effet, c’est au cours de ces années d’après-guerre que le genre traditionnellement appelé littérature érotique est progressivement

⁷²⁰ Alexandra Destais, « L’Émergence de la littérature érographique féminine en France. 1954-1975 », *op. cit.*, p. 3.

⁷²¹ Par exemple, Destais évoque divers ouvrages tels que *Oh ! Violette ou la Politesse des végétaux* de Lise Deharne, *La Mise au monde* de Claudine Chonez, *La Surprise de vivre* de Jeanne Galzy, *Une fille à marier* de Janine Aeply, *La Béatitude érotique* de Céline Rolin, *Les Guerrillères* de Monique Wittig, tous publiés dans l’année 1969. (Alexandra Destais, « L’Émergence de la littérature érographique féminine en France. 1954-1975 », *op. cit.*, p. 549-551.)

⁷²² Alexandra Destais, « Vers un érotisme littéraire féminin ? », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 265-287 ; ici p. 267.

intégré à la littérature générale. Comme le constate Michel Murat : « Pour la littérature érotique, cela signifie un changement de statut, et en termes d'édition et de diffusion, un changement de rayon » ; Murat affirme même que « les années 1950 ont été celles d'une libération des mœurs littéraires. Elles ont prélué à la libération sociale des mœurs qui allait marquer les deux décennies suivantes, ouvrant cet âge d'or de la sexualité qui s'étend des années pilule (1967) aux années sida »⁷²³. C'est durant cette période que les classiques de la littérature érotique tels que Sade et Apollinaire sont réédités, que de nouvelles œuvres de littérature érotique telles que celles de Georges Bataille ou de Pauline Réage sont écrites et publiées (souvent clandestinement), et de plus, sous l'influence de la littérature érotique dans les pays anglophones comme James Joyce, D. H. Lawrence et Henry Miller, des écrivains français tels que Sartre, Nizan, Genet et Rebatet décrivent la sexualité dans leurs œuvres respectives publiées dans la littérature générale⁷²⁴. Il serait donc important pour nous de noter que la sévérité de la répression par les autorités ou le nombre d'incidents de censure durant cette période ne sont pas nécessairement en corrélation avec le degré de fécondité, de prolifération de l'érographie. En d'autres termes, si l'existence d'une censure rigoureuse a pu dissuader les éditeurs de littérature générale de publier certaines œuvres érographiques (comme nous le verrons avec le cas de Violette Leduc), elle ne dissuade pas nécessairement les écrivaines d'adresser la question sexuelle, ou d'inventer d'autres formes d'érographie ou d'adopter des modes particuliers de publication (comme nous le verrons avec les cas de Beauvoir ou d'Aury).

⁷²³ Michel Murat, « Un érotisme aux couleurs de *La Nouvelle Nouvelle Revue française*. *Le Lis de mer* d'André Pieyre de Mandiargues », in Amélie Auzoux et Camille Koskas (éd.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XXe siècle*, op. cit., p. 151-169, ici p. 151.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

1. « [M]on public le plus sérieux, ce serait des femmes »⁷²⁵ : le succès de scandale du *Deuxième Sexe*

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de la présente étude, Beauvoir était déjà perçue après la publication de *L'Invitée* comme une femme scandaleuse, indécente et immorale. Cette image est renforcée au moment de la publication du *Deuxième Sexe* en 1949, l'essai qui, comme nous le savons, deviendra dans la seconde moitié du siècle une bible du féminisme de la seconde vague dans le monde entier. L'essai n'est pas une œuvre *littéraire*, mais nous pourrions dire qu'il a été un texte fondateur en termes d'écriture féminine sur la sexualité ; de plus, il est un ouvrage essentiel lorsqu'on considère l'évolution de la posture de Beauvoir, raison pour laquelle nous la traitons dans cette section. Nous considérerons d'abord la réception de ce livre au moment de sa publication dans le champ intellectuel en France, puis nous nous intéresserons à l'évolution de la posture de Beauvoir. La réception du *Deuxième Sexe* a déjà fait l'objet d'étude dans plusieurs travaux scientifiques, mais nous porterons une attention particulière à la question du langage scientifique employé dans le livre, qui, nous semble-t-il, a permis au livre d'échapper à la censure, sans pour autant l'empêcher d'être considéré comme scandaleux.

⁷²⁵ *FCI*, p. 1135.

1.1 « On me reprocha tant de choses : tout ! »⁷²⁶ : *Le*

Deuxième Sexe, un succès de scandale

1.1.1 La genèse dans le contexte historique

Quelles étaient les motivations de Beauvoir pour écrire *Le Deuxième Sexe* ? Elle raconte dans *La Force des choses* qu'à l'origine, elle voulait écrire une œuvre autobiographique semblable à *L'Âge d'homme* de Michel Leiris, qu'elle admirait profondément. Pourtant, chez Beauvoir, ce projet aboutit non pas à une écriture confessionnelle comme celle de Leiris pour libérer ses propres désirs et passions, mais à un autre questionnement, inévitable, à savoir « qu'est-ce que cela avait signifié pour moi d'être une femme ? », et au final à cette question : « qu'est-ce qu'une femme ? ». Comprenant après quelques recherches l'importance que recèle cette question, elle en viendra à effectuer une étude approfondie sur le sujet et à écrire *Le Deuxième Sexe*. Son voyage aux États-Unis et sa liaison avec son amant américain Nelson Algren, qui a commencé pendant qu'elle écrivait ce livre, lui ont certainement donné l'occasion de se poser des questions sur l'amour, la sexualité, la fidélité ou le mariage, ainsi que le fait d'être une femme⁷²⁷.

L'une des plus grandes caractéristiques du *Deuxième Sexe* est qu'il aborde frontalement la question de la sexualité. L'ouvrage est un essai sur les femmes, un travail théorique sur le féminisme qui se fonde sur les conceptions phénoménologiques et existentialiste, mais qui incorpore en même temps les nouvelles connaissances de la

⁷²⁶ *FC I*, p. 1129.

⁷²⁷ Sur ce passage du projet autobiographique à l'essai sur les femmes, elle écrit dans *La Force des choses* : « En fait, j'avais envie de parler de moi. J'aimais *L'Âge 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'ai d'abord cru pouvoir m'en débarrasser vite. Je n'avais jamais eu de sentiment d'infériorité, personne ne m'avait dit : « Vous pensez ainsi parce que vous êtes une femme » ; ma féminité ne m'avait gênée en rien. « Pour moi, dis-je à Sartre, ça n'a pour ainsi dire pas compté. – Tout de même, vous n'avez pas été élevée de la même manière qu'un garçon : il faudrait y regarder de plus près. » Je regardai et j'eus une révélation : ce monde était un monde masculin, mon enfance avait été nourrie de mythes forgés par les hommes et je n'y avais pas du tout réagi de la même manière que si j'avais été un garçon. Je fus si intéressée que 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 » (*FC I*, p. 1035-1036). Comme on le sait, il faudrait attendre jusqu'à la parution des *Mémoires d'une jeune fille rangée* pour que ce projet autobiographique voie le jour.

psychanalyse et de la sexologie. Pour explorer l'expérience vécue des femmes, Beauvoir s'appuie sur une grande variété de sources, allant des cas psychiatriques aux témoignages dans les journaux et mémoires de femmes, en passant par des œuvres de fiction et des histoires dont elle avait entendu parler dans son expérience personnelle, et dont beaucoup révèlent divers aspects de la sexualité des femmes. C'est sur la base de toutes ces lectures qu'elle affirme la nécessité de légaliser l'avortement. Aujourd'hui, s'interroger et aborder les questions relatives à la sexualité des femmes peut sembler être un geste féministe qui va de soi, mais il faut rappeler ici que peu de féministes de l'époque prirent sérieusement en considération le sujet. Comme l'écrit Sylvie Chaperon, « [a]u moment où elle écrit ces pages, les féministes, à de rares exceptions près, ne se sont pas mobilisées pour la contraception, l'avortement ou la libération sexuelle des femmes »⁷²⁸ ; si les années 1930 voient l'invention de plusieurs nouveaux moyens de contraception tels que le stérilet, le diaphragme, la cape cervicale ou les spermicides, la vaine néo-malthusianiste des féministes s'intéressant au contrôle des naissances avait décliné en France, et les questions de contraception et de sexualité étaient relégués au profit d'autres priorités⁷²⁹. C'est dans ce contexte que les femmes en France obtiennent le droit de vote en 1945. Comme l'écrit Beauvoir dans le dernier chapitre du *Deuxième Sexe* « La Femme indépendante », « le code français ne range plus l'obéissance au nombre des devoirs de l'épouse et chaque citoyenne est devenue une électrice »⁷³⁰, et sur le plan juridique les femmes sont égales aux hommes ; mais Beauvoir affirme quelques pages plus loin que « c'est dans le domaine sexuel que les problèmes les plus difficiles vont se poser »⁷³¹, indiquant à juste titre que désormais le véritable problème des femmes se situe dans le domaine de la sexualité.

Rétrospectivement, on pourrait dire que si Beauvoir elle-même n'appelle pas explicitement à un changement social dans *Le Deuxième Sexe*, elle a présenté dans cet

⁷²⁸ Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir*, op. cit., p. 162.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 162-163 ; Christine Bard, *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995, p. 366-382.

⁷³⁰ *LDS II*, p. 587.

⁷³¹ *LDS II*, p. 593.

ouvrage la plupart des questions qui seront ensuite reprises par les féministes de la deuxième vague dans les années 1970. Les deux tomes de l'ouvrage, dont le premier examine et critique la manière dont les femmes ont été étudiées dans différentes disciplines (biologie, histoire, psychanalyse, etc.) et représentées dans les mythes et la littérature, et dont le second retrace et analyse les expériences vécues par les femmes, constituent un texte encyclopédique qui condense une grande variété d'éléments et ont servi de matrice pour la pensée féministe des générations suivantes. Ce qui était décisif dans cet essai du point de vue de la théorie féministe, c'est qu'il démontre comment les femmes sont constamment objectivées, considérées comme l'Autre dans la société actuelle, malgré leur besoin de vivre en tant que sujets, en tant que « liberté » – pour reprendre les termes existentialistes de Beauvoir –, et c'est dans cette contradiction que réside le conflit des femmes. Un autre point important que Beauvoir a apporté est le rejet du déterminisme biologique, c'est-à-dire l'idée que l'anatomie ou la physiologie définissent les conditions sociales et culturelles des femmes. Beauvoir ouvrira la voie au dépassement du dualisme traditionnel corps-esprit par l'élaboration du concept phénoménologique d'« expérience vécue » et de corps comme « situation ».

Malgré toutes ces idées qui seront plus tard considérées comme fondamentales pour la théorie féministe, *Le Deuxième Sexe* a été considéré au moment de sa publication comme un ouvrage provocateur, obscène et scandaleux, bien qu'il n'ait jamais été censuré. Pourquoi ? Pour quelles raisons exactement a-t-il été ainsi critiqué ?

1.1.2 La réception du *Deuxième Sexe* en 1949

La réception initiale en France du *Deuxième Sexe* a déjà été commentée non seulement par Beauvoir elle-même dans ses mémoires⁷³², mais aussi par des chercheurs comme Michel Winock⁷³³, Sylvie Chaperon⁷³⁴ et Ingrid Galster. La collection de comptes

⁷³² *FC I*, p. 1128-1135.

⁷³³ Michel Winock, « Deuxième Sexe », dans *Le Siècle des intellectuels* [1997], Paris, Seuil, 1999, p. 548-557.

⁷³⁴ Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, op. cit., p. 151-201.

rendus sur *Le Deuxième Sexe* rassemblée par Galster⁷³⁵ est particulièrement utile pour comprendre la réception médiatique du livre dans le champ intellectuel. Elle ne comprend pas moins de 35 comptes rendus publiés en 1949 et 1950, témoignant de l'intérêt que cet essai a suscité et de l'impact qu'il a eu au moment de sa publication.

L'essai a été attaqué aussi bien par la droite que par la gauche. Après la publication d'un extrait du chapitre « L'initiation sexuelle de la femme » dans *Les Temps modernes*, François Mauriac, jugeant que « Nous avons littérairement atteint les limites de l'abject »⁷³⁶ mène une enquête dans *Le Figaro littéraire* auprès de la jeunesse, leur demandant si « le recours systématiques, dans les Lettres, aux forces instinctives et à la démence, et l'exploitation de l'érotisme qu'il a favorisée constituent un danger », et interrogeant : « Le sujet traité par Mme Simone de Beauvoir [...] est-il à sa place au sommaire d'une grave revue philosophique et littéraire ? »⁷³⁷.

La réponse de la gauche, cependant, n'a pas été mieux inspirée, malgré les espoirs de Beauvoir que les intellectuels de gauche comprendraient mieux son projet. L'auteure écrit à regret dans *La Force des choses* au sujet de la réponse de Camus au livre : « Camus m'accusa, en quelques phrases moroses, d'avoir ridiculisé le mâle français »⁷³⁸. Des réactions similaires émanent des membres du parti communiste écrivant dans des publications telles que *Les Lettres françaises* ou *La Nouvelle Critique* placées sous le contrôle du PCF. Jeannette Prenant dans *La Nouvelle Critique*, par exemple, critique Beauvoir en affirmant que l'ennemi des femmes n'est pas l'homme mais le capitalisme, et s'oppose au malthusianisme et à l'avortement, conformément à la politique nataliste du parti⁷³⁹.

Cela ne veut pas dire que cet ouvrage n'a pas trouvé de soutien auprès des

⁷³⁵ Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004.

⁷³⁶ Françoise Mauriac, « Demande d'enquête », *Le Figaro*, 30 mai 1949, p. 1, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 21-23, ici p. 22.

⁷³⁷ « Annonces d'enquête », *Le Figaro littéraire*, 4 et 11 juin 1949, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 29-31, p. 31.

⁷³⁸ *FC I*, p. 1132.

⁷³⁹ Jeannette Prenant, « "kirche, kuche, kinder" : Les trois "K" de la démocratie occidentale. À propos de S. de Beauvoir et de quelques autres », *La Nouvelle Critique*, avril 1951, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 272-284.

intellectuels. Parmi les défenseurs de Beauvoir, on retrouve les noms des critiques du cercle des *Temps modernes* tels que Maurice Nadeau, Francis Jeanson et Colette Audry. Un autre article qui mérite d'être mentionné est celui d'Emmanuel Mounier, fondateur de la revue *Esprit* et philosophe catholique connu pour être critique de l'existentialisme sartrien, mais qui fait preuve d'une bonne compréhension du projet de Beauvoir et le défend⁷⁴⁰. Thierry Maulnier prend également la défense de Beauvoir, en critiquant ceux qui l'ont attaquée par des articles calomnieux et en affirmant l'importance des questions qu'elle a soulevées⁷⁴¹. Ces critiques positives, comparées à la réaction de Mauriac, semblent suggérer que le degré d'intérêt que suscite l'ouvrage chez les intellectuels masculins peut dépendre non pas tant des positions politiques ou de la croyance, mais au moins partiellement de la génération à laquelle ils appartiennent – Mauriac est né en 1885, Mounier en 1905, et Maulnier en 1909 –, bien que cela soit difficile à généraliser.

À une époque où non seulement le gouvernement mais aussi le PCF soutiennent une politique nataliste, il n'est pas étonnant que les arguments de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, qui ne conçoivent pas nécessairement la maternité de manière positive – car pour Beauvoir, la façon dont la maternité est vécue dépendrait de la « situation » de chaque femme – et qui revendiquent ouvertement le droit des femmes à l'avortement, se heurtent à des oppositions. Cependant, ce n'est probablement pas la seule raison du scandale que ce livre a provoqué. De nombreux critiques attestent qu'en plus de la position politique de Beauvoir concernant le contrôle des naissances, c'est le langage employé par l'auteure pour parler de la sexualité qui a été jugé scandaleux par beaucoup.

⁷⁴⁰ Emmanuel Mounier, « La Condition humaine », *Esprit*, n° 12, décembre 1949, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 225-231.

⁷⁴¹ Thierry Maulnier, « Une femme parle des femmes », *Hommes et mondes*, no 38, septembre 1949, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 186-190.

1.2 Le tabou de la langue scientifique sur la sexualité employée par une femme

Armand Hoog, l'un des détracteurs de Beauvoir, est représentatif du type de critique que le livre a reçu concernant le langage utilisé. Dans sa critique sur *Le Deuxième Sexe* intitulée « Madame de Beauvoir et son sexe », il exprime une attitude anti-féministe en affirmant que la revendication de Beauvoir fait partie de « la vieille rêverie suffragette », lui reprochant d'avoir nié le destin anatomique, mais il écrit aussi les phrases suivantes à propos du langage employé dans le livre :

[...] plus que les hardiesses pornographiques, ce qui m'étonne chez Mme de Beauvoir, c'est son extraordinaire faculté de déguisement verbal. Elle joue sur deux tableaux linguistiques avec une précision et une virtuosité surprenantes. Le même thème engendre chez elle, parallèlement, une suite de descriptions aussi nues et concrètes que possible, puis une version hautement abstraite et philosophique de ces mêmes descriptions. On ne saurait dire qu'il y a exactement progrès dans la pensée, mais à coup sûr on assiste à un bel exercice de traduction. [...] elle prononce les mots crus avec les médecins ou les psychanalystes, elle habille sa pensée de termes plus subtils pour les séances de la Société de Philosophie.⁷⁴²

Selon Hoog, ce qui était considéré comme inacceptable, c'est le mélange des descriptions « nues et concrètes », « les mots crus » utilisés en sexologie ou en psychanalyse, avec le langage philosophique. Pourtant ce constat nous amène à nous poser les questions suivantes : la psychanalyse n'avait-elle pas déjà pratiqué cela, à savoir l'utilisation du langage philosophique avec des descriptions de cas concrets en matière de sexualité ? Beauvoir n'est-elle pas accusée simplement parce que, cette fois, c'est une femme qui employait le langage de la psychanalyse ?

Mais avant d'envisager ces questions, il faudrait se demander de quel type de langage il est question exactement. Comment Beauvoir parle-t-elle de la sexualité dans *Le Deuxième Sexe* ? Qu'est-ce qui dérange dans le langage de cet ouvrage ?

Considérons par exemple le chapitre « Initiation sexuelle » du second tome, dont des

⁷⁴² Armand Hoog, « Madame de Beauvoir et son sexe », *La Nef*, n° 56, août 1949, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir, op. cit.*, p. 161-164 ; ici p. 161.

extraits ont été publiés dans *Les Temps modernes* avant la parution du livre et qui, contrairement aux extraits du premier tome jugés plus ou moins passables, ont fait sensation. Dans ce chapitre sur l'initiation sexuelle des femmes, Beauvoir s'appuie sur divers documents pour expliquer et prouver comment les jeunes filles et les femmes vivent leur premier rapport sexuel. Elle affirme que l'initiation sexuelle des femmes est souvent violente (selon elle, la pénétration, ou « l'intervention du mâle [...] constitue toujours une sorte de viol [...] c'est une violence qui la [la femme] change de fille en femme »⁷⁴³) et devient une expérience traumatisante pour elles, rendant nombre d'entre elles frigides et entraînant l'appauvrissement de leur vie sexuelle. Elle souligne l'existence de la relation dominant-dominé au sein du couple, ou la hiérarchie entre les hommes et les femmes dans leurs relations intimes, et soutient que c'est cela qui rend difficile pour la plupart des femmes (vivant dans les normes et coutumes bourgeoises existantes) la réalisation d'une vie sexuelle satisfaisante.

Pour affirmer cela, Beauvoir s'appuie sur diverses références, dont une grande partie sont des récits de femmes à la première personne sur la sexualité féminine, des confessions qui comprennent des descriptions crues des désirs de femmes. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le livre a été considéré comme obscène. Beauvoir se réfère ici à de nombreux récits dans des œuvres littéraires, aussi bien dans la fiction que dans les écrits autobiographiques : *Le Rapport d'Uriel* de Julien Benda, *Monsieur Vénus* de Rachilde, mais aussi dans les écrits de Renée Vivien, Colette, Balzac, Maria de Hardouin, Isadora Duncan et Marie Bashkirtseff, pour ne citer que quelques-uns. Examinons par exemple le passage suivant de *Ma vie* de la danseuse américaine Isadora Duncan, évoquant son désir pour un acteur dont elle est tombée amoureuse et l'initiation sexuelle qui s'en est suivie :

Je me sentais troublée moi aussi, la tête me tournait et un désir irrésistible de l'étreindre plus étroitement montait en moi jusqu'à ce qu'un soir, perdant tout contrôle de lui-même et comme pris de furie, il m'emportât sur le canapé. Épouvantée, ravie d'extase puis criant de douleur, je fus initiée au geste de l'amour. J'avoue que mes premières impressions furent une horrible frayeur, une

⁷⁴³ *LDS II*, p. 147.

douleur atroce, comme si l'on m'avait arraché plusieurs dents à la fois [...].⁷⁴⁴

Dans *Le Deuxième Sexe*, nous trouvons de nombreux passages comme ceux-ci dans lesquels les femmes écrivent sur leurs désirs et leurs expériences sexuelles, et dont certains pourraient bien être considérés comme « érotiques ».

Dans le cas de Duncan, la liaison est vécue en fin de compte avec bonheur, ce qui n'est pas le cas dans la plupart des autres exemples. La source que Beauvoir cite le plus souvent et le plus longuement dans ce chapitre est *La Femme frigide*, une étude portant précisément sur le problème de la frigidité des femmes, par le médecin autrichien Wilhelm Stekel. Beauvoir s'était déjà intéressée à cet ouvrage dans les années 1930, comme elle l'atteste dans ses mémoires : « Nous [elle et Sartre] nous passionnâmes pour *La Femme frigide* de Stekel parce qu'il proposait une psychanalyse qui rejetait la notion d'inconscient »⁷⁴⁵. Beauvoir cite abondamment des passages de cas étudiés dans ce livre, c'est-à-dire qu'elle fournit aux lecteurs et aux lectrices de nombreuses pages de récits à la première personne des patientes de Stekel comme celui-ci :

Je commençai à flirter passionnément. Il me fallait un « chatouillement des nerfs » (sic). Danseuse passionnée, je fermais les yeux en dansant pour m'abandonner complètement à ce plaisir... En dansant, j'exprimais une sorte d'exhibitionnisme parce que la sensualité l'emportait sur la pudeur. Pendant la première année, je dansais passionnément. J'aimais dormir et je dormais beaucoup et je me masturbais souvent jusqu'à ce que inondée de sueur, incapable de continuer à cause de la fatigue, je m'endormais... Je brûlais et j'aurais accepté celui qui aurait voulu m'apaiser. Je ne cherchais pas l'individu, mais l'homme.⁷⁴⁶

Bien qu'il soit tiré d'une étude scientifique et cité dans un cadre scientifique pour éclairer l'expérience réelle de l'initiation sexuelle chez les femmes, le passage lui-même est une expression franche d'intense désir de la part de la danseuse. En fait, *Le Deuxième Sexe*, en particulier le deuxième volume consacré à l'expérience vécue par les femmes, regorge de récits à la première personne et de témoignages de femmes comme celui-ci, tirés de cas de

⁷⁴⁴ *LDS II*, p. 163-164.

⁷⁴⁵ *FA*, p. 619. Sur l'utilisation de cet ouvrage de Stekel dans *Le Deuxième Sexe*, voir Meryl Altman, « Unhappy Bodies : The Frigid Woman in *The Second Sex* », dans *Beauvoir in Time*, Leiden et Boston, Brill Rodopi, 2020, p. 15-83.

⁷⁴⁶ *LDS II*, p. 152.

psychanalyse ou de psychiatrie ou d'œuvres littéraires, et ce genre de passages peut très bien être la raison pour laquelle on a considéré le livre comme érotique ou quelque peu obscène.

Trente ans plus tard, Jean-Jacques Pauvert fera une remarque analogue sur l'érographie du *Deuxième Sexe*, dans sa monumentale *Anthologie historique des lectures érotiques* dans laquelle il rassemble et commente toutes sortes de textes érotiques, qu'ils soient ceux habituellement classés dans la catégorie « pornographie », « littérature érotique », voire même « sexologie ». Bien que cet éditeur et spécialiste de l'érotisme n'apprécie guère l'œuvre romanesque de Beauvoir, il exprime son admiration pour *Le Deuxième Sexe* pour avoir « cristallis[é] la sensibilité » de son époque, et il note : « [...] son livre aura dans tous les cas tout fait pour provoquer les convulsions par lesquelles nous aurons dû passer avant d'en arriver là. Il n'aurait pas été impossible d'extraire du *Deuxième Sexe* quelques pages de lecture érotique »⁷⁴⁷. Ainsi, il existerait certainement des pages de cet essai de Beauvoir qui ont été lues comme des textes érotiques.

Il semble pourtant que ce n'était pas la seule présence de ces récits à la première personne qui était considérée comme scandaleuse, mais aussi le fait que Beauvoir exploite le langage et le cadre scientifiques dans son ouvrage qui a dérangé de nombreux lecteurs.

Beauvoir se réfère par exemple au rapport Kinsey qui vient d'être publié ; qu'elle se réfère à cet important rapport de sexologie paru en anglais en 1948, l'année précédant la publication du *Deuxième Sexe*, indique que son livre a été écrit avec quelques-unes des études les plus pointues de son temps dans ce domaine, et c'est ainsi que l'on trouve dans *Le Deuxième Sexe* des phrases écrites dans le langage scientifique comme : « le spasme clitoridien est comme l'orgasme mâle une sorte de détumescence qui s'obtient de manière quasi mécanique »⁷⁴⁸. Cette déclaration est suivie de l'affirmation selon laquelle l'orgasme vaginal n'est en réalité atteint qu'avec de l'expérience, souvent avec difficulté, et seulement lorsque les femmes sont traitées non pas comme des objets mais comme des sujets libres. Si le

⁷⁴⁷ Jean-Jacques Pauvert (éd.), *Anthologie historique des lectures érotiques*, t. IV, *De Félix Gouin à Emmanuelle*, Paris, Éditions Ramsay, 1980, p. 140.

⁷⁴⁸ *LDS II*, p. 147.

contenu de cette affirmation a pu provoquer des attaques de la part des adversaires antiféministes, c'est peut-être aussi ce type de langage qui a été reproché car, comme le note Chaperon, ce qui était nouveau dans l'ouvrage de Beauvoir, c'était qu'elle « décrit sans fausse pudeur les multiples expériences sexuelles des femmes » et que l'auteure nomme « sans litote ni euphémisme » les organes sexuels⁷⁴⁹. À la fin du chapitre, cette revendication est formulée en termes philosophiques, en utilisant des concepts beauvoiriens existentiels tels que « le sujet transcendant et libre » et « l'ambiguïté de la condition humaine »⁷⁵⁰.

Beauvoir elle-même était consciente de l'effet que son utilisation du langage scientifique avait sur les lecteurs du livre. Elle l'écrit avec lucidité dans *La Force des choses* en 1960 : « cette placidité qui a exaspéré beaucoup de mes lecteurs masculins : un grand cri rageur, la révolte d'une âme blessée, ils l'auraient accueilli avec une condescendance émue ; ne me pardonnant pas mon objectivité, ils feignaient de ne pas y croire »⁷⁵¹. L'auteure constate donc qu'elle a été critiquée non pas simplement à cause des citations de passages érographiques, mais parce qu'elle, une femme, au lieu de recourir elle-même à des confessions à la première personne, avait utilisé le langage scientifique, se plaçant ainsi du côté des psychanalystes et des sexologues (masculins) avec leur regard soi-disant objectif, et non du côté des patientes. Autrement dit, elle avait exploité le langage scientifique, considéré jusqu'alors comme une prérogative masculine, ce qui a été considéré comme un scandale.

La même remarque avait déjà été faite par Dominique Aury qui avait écrit sa critique sur le livre de Beauvoir en 1950. Ses commentaires perspicaces sur la question méritent d'être cités longuement ici :

Non pas que la thèse qu'elle défend soit particulièrement audacieuse. Ni les revendications, nouvelles [...] Ni ses arguments, ni même son langage, surprenants : ce sont les arguments et le langage des sociologues et des

⁷⁴⁹ *LDS II*, p. 166.

⁷⁵⁰ « L'expérience érotique est une de celles qui découvrent aux êtres humains de la façon la plus poignante l'ambiguïté de leur condition ; ils s'y éprouvent comme chair et comme esprit, comme l'autre et comme sujet. C'est pour la femme que ce conflit revêt le caractère le plus dramatique parce qu'elle se saisit d'abord comme objet, qu'elle ne trouve pas tout de suite dans le plaisir une sûre autonomie ; il lui faut reconquérir sa dignité de sujet transcendant et libre tout en assumant sa condition charnelle : c'est une entreprise malaisée et pleine de risque ; elle sombre souvent. » (*LDS II*, p. 188.)

⁷⁵¹ *FC I*, p. 1132.

psychanalystes. Ils ne surprennent ni chez Marx, ni chez Freud. Mais il est encore entendu, il semblait entendu une fois pour toutes, qu'il existe des domaines réservés, deux fois tabous, interdits au premier degré au commun du public, et au second degré aux femmes. Qu'une femme discute longuement et en termes dits scientifiques de la physique de l'amour, elle attente au plus grave de tous les tabous, elle viole en même temps les règles de la pudeur et de la bonne éducation. [...] D'où les rires parce que les détours du langage philosophique ont parfois des effets comiques, mais surtout parce que ce même langage est généralement sans détours et que c'est une femme qui l'emploie. [...] Sous la plume d'une femme et sur ce sujet, un langage clair est une usurpation, un scandale. C'est pourquoi le livre de Simone de Beauvoir fait date, moins par son contenu que par son accent de liberté. Il serait agressif qu'il serait moins scandaleux. Mais il est écrit comme s'il allait de soit de l'écrire, comme si la question ne s'était jamais posée de savoir si une femme pouvait ou non l'écrire.⁷⁵²

Certains, comme Armand Hoog que nous avons évoqué plus haut, ont critiqué et se sont moqués de Beauvoir pour le mélange de descriptions concrètes de l'amour physique et du langage philosophique, ou pour ce qu'Aury appelle « des effets comiques » créés par « les détours du langage philosophique ». Cependant, Aury affirme que ce n'est pas la seule raison pour laquelle Beauvoir est ridiculisée ; sensible à la misogynie des propos des détracteurs, Aury fait remarquer que c'est parce que Beauvoir est une femme et qu'elle a écrit comme Freud qu'elle est fustigée. On peut noter aussi le sentiment de solidarité qu'Aury manifeste à l'égard de Beauvoir⁷⁵³. Bien qu'elles n'aient jamais été amies, les deux femmes de la même génération, appartenant dans le même milieu littéraire et intellectuel – dans deux revues différentes et donc dans des cercles différents, mais autour de la même maison Gallimard –, semblent partager la même volonté de résister aux voix misogynes qui s'élèvent contre les femmes écrivant sur la sexualité.

Néanmoins, nous pouvons également supposer que c'est précisément ce langage scientifique, la dimension savante de l'ouvrage, qui constitue l'un des facteurs qui lui ont permis d'éviter la censure, malgré les passages jugés obscènes et la défense sans équivoque

⁷⁵² Dominique Aury, « Le visage de Méduse », *Contemporains*, décembre 1950, repris dans Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 266-271 ; ici p. 266-267.

⁷⁵³ Aury lit dans *Le Deuxième Sexe* un pouvoir transformateur et affirme que ce livre aidera encore longtemps les femmes dans leur « effort de prise de conscience », ce qui est une analyse perspicace à la lumière de la réception du livre dans les décennies suivantes : « [...] ce qui pour le lecteur est l'essentiel, l'effort de prise de conscience, s'ébranlera-t-il du même coup ? Il semble probable au contraire qu'on y trouvera longtemps encore l'étrange réconfort qu'on trouve à contempler le tableau de son malheur sans le reconnaître tout à fait, non parce qu'il est inexact, mais parce qu'il est quotidiennement surmonté. De passer dans l'esprit, puis dans les mots, le malheur change. Il devient différent de soi, on s'en dépouille. C'est en cela surtout que Simone de Beauvoir transforme quelque chose. » (*Ibid.*, p. 271.)

par Beauvoir du droit à l'avortement, une revendication qui aurait pu théoriquement être considéré comme une infraction à la loi de 1920 sur l'interdiction de la provocation à l'avortement⁷⁵⁴. En effet, on peut imaginer plusieurs raisons pour lesquelles le livre de Beauvoir n'a pas été censuré. Premièrement, le livre, en raison de son langage scientifique et de son aspect érudit, serait considéré comme moins dangereux que les ouvrages de fiction et les livres illustrés puisque moins accessible au grand public. Deuxièmement, la loi du 16 juillet 1949 consacrée aux publications destinées à la jeunesse n'avait été adoptée que peu de temps avant la publication du livre et n'avait pas encore été appliquée avec rigueur. Ces deux faits, ajoutés à l'établissement progressif de la position de Beauvoir au sein de la maison Gallimard et plus largement dans le champ littéraire et intellectuel, a dû permettre au livre d'éviter toute censure.

L'autre facteur important est l'aspect économique. Le fait que le livre ait été écrit comme un ouvrage savant ne signifie pas qu'il ne s'est pas bien vendu. Selon l'auteure, « Le premier volume fut bien reçu : on en vendit vingt-deux mille exemplaires dans la première semaine. On acheta aussi beaucoup le second, mais il scandalisa »⁷⁵⁵. Dans une lettre à Nelson Algren, Beauvoir mentionne également une mise au ban du livre dans le Nord :

Le Deuxième Sexe vient au troisième rang dans la liste des best-sellers des derniers mois, Sartre n'est que septième, pas mal pour un essai, non ? Tous les autres titres sont des romans. Dans le Nord la police a fait irruption dans les librairies et en a raflé les exemplaires parce qu'une « ligue nordique de vertu » l'a ostracisé comme immoral. Effrayés, les libraires de là-bas n'osent plus l'exposer en vitrine. Gallimard va traîner cette ligue en justice.⁷⁵⁶

Ainsi, *Le Deuxième Sexe*, contrairement à *Ravages* de Violette Leduc que nous examinerons plus loin dans ce chapitre, était manifestement un livre rentable pour l'éditeur, et c'est un facteur qui l'aurait motivé à défendre Beauvoir, ou plus précisément à défendre son droit de vendre son livre contre ceux qui tentent de l'interdire au nom de la morale.

⁷⁵⁴ Pourtant *Le Deuxième Sexe* a été mis à l'index en 1956, probablement pour avoir revendiqué le droit à la contraception et à l'avortement. Voir Ingrid Galster (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, op. cit., p. 288-306.

⁷⁵⁵ *FC I*, p. 1128.

⁷⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, op. cit., lettre 153 du samedi [le 2 décembre 1949], p. 326-327.

Nous pouvons donc noter le double aspect de l'emploi par Beauvoir du langage savant dans un livre traitant de la sexualité. C'est ce langage qui a permis au livre d'échapper à la censure ; le livre a néanmoins été considéré comme obscène parce que c'était une femme qui l'avait écrit, en s'appropriant un langage censé être l'apanage des hommes, et qui plus est était une intellectuelle sans être mère de famille, vivait dans un hôtel et écrivait dans des cafés devant le public. C'est à cette image de l'auteur que nous nous intéresserons maintenant, pour voir comment elle a accepté et s'est accommodée de sa nouvelle posture de féministe, de femme intellectuelle qui écrit sur les femmes, pour les femmes.

1.3 Un livre fondateur sur la question des femmes

Quel a été l'effet de cette réception du *Deuxième Sexe* sur Beauvoir ? L'ouvrage a été ce que l'on appelle un succès de scandale. C'est avec cette œuvre que se consolide l'image négative de l'auteure en tant que femme intellectuelle immorale. Pourtant, cette œuvre lui permet aussi de construire progressivement sa position dans le champ intellectuel et littéraire en tant que femme qui écrit sur les femmes et pour les femmes, et d'adopter la posture d'une intellectuelle féministe.

1.3.1 « On a forgé de moi deux images »⁷⁵⁷ : deux facettes complémentaires d'une écrivaine

Lorsqu'elle raconte dans *La Force des choses* le moment de la publication de son essai féministe, Beauvoir se souvient de la façon dont son entourage et le public ont réagi à son livre ; bien que *Le Deuxième Sexe* ne soit évidemment pas une œuvre autobiographique, beaucoup de ses opposants ont réagi en forgeant des images d'elle comme une figure féminine monstrueuse et scandaleuse : « Insatisfaite, glacée, priapique, nymphomane,

⁷⁵⁷ FC II, p. 369.

lesbienne, cent fois avortée, je fus tout, et même mère clandestine »⁷⁵⁸. Elle évoque aussi quelques pages plus loin les réactions de certains critiques, qui ressemblent aux calomnies des lettres qu'elle avait reçues : « J'étais une "pauvre fille" névrosée, une refoulée, une frustrée, une déshéritée, une virago, une mal baisée, une envieuse, une aigrie bourrée de complexes d'infériorité à l'égard des hommes, à l'égard des femmes, le ressentiment me rongait »⁷⁵⁹. Elle est considérée comme excessive à tous égards, ayant trop ou pas assez d'intérêt pour les affaires sexuelles, tout sauf la figure féminine idéale de son époque, séduisante, agréable, heureuse, saine, maternelle et aimante.

Dans l'épilogue de *La Force des choses*, l'écrivaine revient sur sa vie et sur l'image que l'on s'est forgée d'elle au cours de sa carrière, et propose une analyse des deux grandes figures féminines auxquelles elle a été assimilée, celle de l'« excentrique » et celle du « pur cerveau » :

On a forgé de moi deux images. Je suis une folle, une demi-folle, une excentrique. [...] J'ai les moeurs les plus dissolues ; une communiste racontait, en 45, qu'à Rouen, dans ma jeunesse, on m'avait vue danser nue sur des tonneaux ; j'ai pratiqué tous les vices avec assiduité, ma vie est un carnaval, etc. / Souliers plats, chignons tiré, je suis une cheftaine, une dame patronnesse, une institutrice (au sens péjoratif que la droite donne à ce mot). Je passe mon existence dans les livres et devant ma table de travail, pur cerveau. « Elle ne vit pas », ai-je entendu dire par une jeune journaliste. [...] Le journal *Elle* proposant à ses lectrices plusieurs types de femmes, avait inscrit sous ma photo : « Vie exclusivement intellectuelle. » / Rien n'interdit de concilier les deux portraits. On peut être une dévergondée cérébrale, une dame patronnesse vicelarde ; l'essentiel est de me présenter comme une anormale. [...] Le fait est que je suis écrivain : une femme écrivain, ce n'est pas une femme d'intérieur qui écrit mais quelqu'un dont toute l'existence est commandée par l'écriture. Cette vie en vaut bien une autre. Elle a ses raisons, son ordre, ses fins auxquels il faut ne rien comprendre pour la juger extravagante. La mienne fut-elle vraiment ascétique, purement cérébrale ? Mon Dieu !⁷⁶⁰

Elle exprime ici son ressentiment à l'égard du fait qu'il n'existe encore que ces deux types d'images pour les écrivaines et les intellectuelles : celle d'une femme excentrique et dévergondée, ou celle d'une femme froide, pur intellect, qui ne s'intéresse qu'à sa vie intellectuelle et n'a jamais été amoureuse, de toute façon « anormale ».

⁷⁵⁸ *FC I*, p. 1129.

⁷⁵⁹ *FC I*, p. 1130-1131.

⁷⁶⁰ *FC II*, p. 369-370.

Certes, on peut imputer la création de ces images au moins partiellement aux romans de Beauvoir tels que *L'Invitée* ou *Les Mandarins*, où les protagonistes féminines sont des femmes indépendantes et intellectuelles ; Françoise dans *L'Invitée* ainsi qu'Anne dans *Les Mandarins* sont des femmes qui passent leurs temps dans les cafés et les bars, qui ne font pas le ménage, et qui aiment librement en dehors du mariage. Cependant, l'impact que *Le Deuxième Sexe* a eu ne peut être négligé lorsqu'on considère l'établissement et la consolidation de l'image de Beauvoir : c'est dans *Le Deuxième Sexe* que l'écrivaine a parlé directement de la sexualité des femmes en tant qu'intellectuelle, d'une manière savante, philosophique, théorique, sans recourir à aucun euphémisme et sans cacher son nom ni son visage.

1.3.2 Écrire pour des femmes

L'image publique de Beauvoir qui avait été créée par *Le Deuxième Sexe* était donc négative, mais les conséquences de la publication de ce livre pour l'auteure ne furent pas seulement négatives, puisque c'est avec *Le Deuxième Sexe* que l'on observe la naissance d'un nouveau domaine d'étude, celui que l'on appelait à l'époque « la question des femmes », dont Beauvoir sera considérée comme une pionnière et son essai une référence incontournable. Bien que le domaine ne soit pas encore institutionnalisé de quelque manière que ce soit, d'autres figures féministes importantes comme Françoise d'Eaubonne, Geneviève Gennari, Colette Audry et Méné Grégoire viendront après Beauvoir pour constituer ce domaine⁷⁶¹.

Certes, ce n'est qu'en 1965 dans son entretien avec Francis Jeanson que Beauvoir parvient à déclarer publiquement qu'elle est « radicalement féministe »⁷⁶². Mais comme

⁷⁶¹ Sylvie Chaperon, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, op. cit., p. 192-201. Un numéro de *La Table Ronde* de 1956 intitulé « Psychologie de la littérature féminine » témoigne aussi de l'apparition de ce domaine. On y trouve de longs articles sur la question de la part d'écrivaines telles que Geneviève Gennari et Claudine Chonez ; il s'y trouve également les résultats d'une enquête menée auprès d'une vingtaine d'écrivaines, dans laquelle des auteures telles que Christine Arnothy, Dominique Rollin, Suzanne Lilar, Thyde Monnier, Lise Deharme, Maria Le Hardouin, Beatrix Beck répondent à des questions concernant leur activité littéraire, et plusieurs des contributrices citent *Le Deuxième Sexe* comme une référence importante. (*La Table ronde*, n° 99, « Psychologie de la littérature féminine », mars 1956, p. 9-108.).

⁷⁶² Simone de Beauvoir, « Entretien avec Francis Jeanson », dans *Mémoires*, t. II, op. cit., p. 1190-1206 ; ici p. 1196.

l'affirme Michel Winock, la publication du *Deuxième Sexe* est cruciale dans la mesure où, avec elle, Beauvoir « appartient désormais à la haute intelligentsia non plus comme le double, l'ombre, la sœur jumelle de Sartre » puisque « *Le Deuxième Sexe* lui confère une puissance de rayonnement autonome »⁷⁶³ et elle en vient à assumer et revendiquer sa position indépendamment de Sartre. .

Ce n'est pas seulement sur les intellectuels que le livre de Beauvoir a eu un impact, mais aussi sur le grand public, surtout sur les femmes, et il est intéressant de noter que c'est à travers l'interaction avec ses lectrices que Beauvoir semble devenir de plus en plus consciente de l'importance de s'adresser à elles dans ses livres. Beauvoir témoigne dans *La Force des choses* des réactions qu'elle a reçues de ses lectrices, et médite dans les termes suivants :

Je n'ai jamais nourri l'illusion de transformer la condition féminine ; [...] Je n'ai pas non plus apporté de remède à chaque trouble particulier. Du moins ai-je aidé mes contemporaines à prendre conscience d'elles-mêmes et de leur situation. / Beaucoup d'entre elles, certes, ont désapprouvé mon livre : je les dérangeais, je les contestais, je les exaspérais ou je les effrayais. Mais à d'autres j'ai rendu service, je le sais par de nombreux témoignages et d'abord par une correspondance qui dure depuis douze ans. Elles ont trouvé dans mes exposés un secours contre les images d'elles-mêmes qui les révoltaient, contre des mythes qui les écrasaient ; elles ont réalisé que leurs difficultés ne reflétaient pas une disgrâce singulière, mais une condition générale ; cette découverte leur a évité de se mépriser, certains y ont puisé la force de lutter. [...] Des psychiatres m'ont dit qu'ils faisaient lire *Le Deuxième Sexe* à leurs patientes, et non seulement à des intellectuelles, mais à des petites-bourgeoises, des employées, des ouvrières. « Votre livre m'a été d'un grand secours. Votre livre m'a sauvée », m'ont écrit des femmes de tous les âges et de diverses conditions.⁷⁶⁴

Il faudra du temps pour que *Le Deuxième Sexe* pénètre dans le public en raison de son aspect intellectuel et de la difficulté qu'il présente pour de nombreuses lectrices, mais comme nous le savons, dans les deux décennies qui ont suivi la publication, le livre sera progressivement connu et lu comme une bible des féministes, qu'il soit admiré et vénéré ou rejeté par elles. On peut également noter que c'est la publication des *Mémoires d'une jeune fille rangée* qui a relancé l'intérêt pour *Le Deuxième Sexe* chez de nombreuses femmes. L'étude de Marine Rouch sur les lettres reçues par Beauvoir démontrent que ce n'est qu'après

⁷⁶³ Michel Winock, « Deuxième Sexe », dans *Le Siècle des intellectuels* [1997], Paris, Seuil, 1999, p. 548-557 ; ici p. 557.

⁷⁶⁴ *FC I*, p. 1134-1135.

la publication du premier volume de ses mémoires en 1958 que Beauvoir commence à recevoir plus de lettres de femmes que d'hommes. Jusque là, « on se souvient du *Deuxième Sexe* comme d'un traité philosophique, certes révélateur mais difficile »⁷⁶⁵, mais cela change après la publication des mémoires, car c'est la relation avec ses lectrices qui évolue avec la parution des mémoires : « les lectrices se font donc une idée précise de l'écrivaine : proche de son public et, par extension, de ses semblables ; pas si différente d'elles ; et finalement solidaire et bienveillante. En retour, les Mémoires suscitent une nouvelle lecture et une réappropriation du *Deuxième Sexe*, consolidant ainsi le statut beauvoirien de référence pour les femmes et pour le féminisme »⁷⁶⁶.

Ainsi, les mémoires réactivent en un sens *Le Deuxième Sexe* chez ses lectrices ; et cette interaction avec ses lectrices en retour a contribué à transformer la posture de Beauvoir elle-même, puisqu'elle écrit en 1963 :

On m'aurait surprise et même irritée, à trente ans, si on m'avait dit que je m'occuperais des problèmes féminins et que mon public le plus sérieux, ce serait des femmes. Je ne le regrette pas. Divisées, déchirées, désavantagées, pour elles plus que pour les hommes il existe des enjeux, des victoires, des défaites. Elles m'intéressent ; et j'aime mieux, à travers elles, avoir sur le monde une prise limitée, mais solide, que de flotter dans l'universel.⁷⁶⁷

Beauvoir en vient ainsi à assumer pleinement sa position d'écrivaine qui écrit sur les problèmes des femmes, pour des lectrices, une possibilité qu'elle n'avait même pas imaginée lorsqu'elle était plus jeune. On peut noter que cette évolution de sa posture est en phase avec la conception beauvoirienne de la littérature comme communication, selon laquelle « le monde littéraire est le lieu privilégié de l'intersubjectivité ; [...] le lieu où les consciences communiquent les unes avec les autres, en tant qu'elles sont séparées les unes des autres »⁷⁶⁸. C'est en communiquant avec ses lectrices et ses lecteurs à travers ses livres que Beauvoir transforme sa posture.

⁷⁶⁵ Marine Rouch, « “Vous êtes descendue d'un piédestal”. Une appropriation collective des mémoires de Simone de Beauvoir par ses lectrices (1958-1964) », *Littérature*, n° 191, septembre 2018, p. 68-82 ; ici p. 72.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁶⁷ *FC I*, p. 1135.

⁷⁶⁸ Simone de Beauvoir, « Mon expérience d'écrivain », *Mémoires*, t. II, *op. cit.*, p. 1206-1216 ; ici p. 1215.

Ainsi, dans l'ensemble, il ne fait aucun doute que *Le Deuxième Sexe* a été ce que nous appellerions un succès de scandale, un livre qui a été considéré comme un scandale en raison de ses analyses sur la sexualité et qui a contribué à forger une certaine image négative de son auteure, mais qui lui a aussi permis de toucher un large public. Cet essai a contribué à la création de sa posture d'écrivaine écrivant pour les femmes et à l'établissement de sa position dans le champ intellectuel, qui sera bientôt suivie par la consolidation de sa position dans le champ littéraire avec le succès des *Mandarins* et des mémoires. Ce qui n'était pas du tout le cas de Violette Leduc, que nous abordons à présent et dont les œuvres étaient également innovatrices à sa manière en tant qu'expressions de la sexualité, mais loin de devenir un succès.

2. « C'est un assassinat »⁷⁶⁹

L'écriture de la sexualité constitue un élément important de l'œuvre de Violette Leduc. Des descriptions crues et réalistes du corps et de la sexualité caractérisent souvent ses écrits. C'est le cas dans sa trilogie autobiographique où elle évoque son premier amour avec Isabelle, son amour hétérosexuel avec René après sa ménopause, ainsi que de nombreuses autres expériences, mais l'expression de la sexualité est également un aspect majeur de son troisième livre, le roman autobiographique *Ravages*, paru en 1955 mais censuré avant publication par les éditeurs chez Gallimard qui craignaient la censure des autorités. Mais pour quelles raisons précisément le livre a-t-il été censuré, et comment la posture de l'auteure a-t-elle été affectée par cette censure ? Dans cette section, nous situerons d'abord la censure dans son contexte historique, afin de voir ensuite comment Leduc réagit à la censure dans ses œuvres ultérieures. Cela nous permettra de comprendre comment, dans ses œuvres ultérieures, l'auteure procède à une autocensure mais reste en même temps déterminée à ne pas renoncer à écrire la

⁷⁶⁹ CA, p. 22.

sexualité ; nous verrons également comment cet incident de censure et ses conséquences sont mobilisés par l'auteure pour renforcer son mythe de l'écrivaine malheureuse.

2.1 La censure éditoriale de *Ravages*

Ravages est une œuvre dont la rédaction fut longue pour Leduc, beaucoup plus longue que ses deux œuvres précédentes. Sa correspondance atteste qu'il lui a fallu six ans pour écrire ce roman : elle a commencé à l'écrire au printemps 1948, peu après avoir terminé son deuxième livre *L'Affamée*, et elle ne l'a terminé qu'au printemps 1954. Malgré ces longues années de travail acharné, le livre a été censuré par les éditeurs chez Gallimard. Ce sont Jacques Lemarchand et Raymond Queneau qui ont lu le manuscrit et ont exigé que des modifications substantielles soient apportées avant la publication. Selon la thèse d'Alexandre Antolin⁷⁷⁰ sur la genèse de *Ravages* qui explore en détail la version originale du livre remise à l'éditeur et les circonstances de cette censure, ce n'est pas une mais plusieurs scènes qui posaient problème aux yeux des éditeurs.

Leduc écrit dans sa lettre à Beauvoir l'informant du refus des éditeurs :

Tel quel, mon manuscrit est refusé. Lemarchand me l'a rendu. Il a été très net et très ferme. Voici ce qu'il m'a dit : il faut enlever *Isabelle-Thérèse* mais il n'est pas question de publier ce récit sous le manteau chez Gallimard. Pour envisager une publication en édition ordinaire, il faudrait supprimer l'érotisme et garder l'affectivité et ajouter au moins cinquante pages. Quant à la deuxième et la troisième partie, il faut supprimer ou bien atténuer la scène du taxi, la scène dans la chambre d'hôtel. L'avortement est trop long, trop technique.⁷⁷¹

Trois éléments posaient donc problème : premièrement, toute la première partie consacrée à l'amour saphique entre la protagoniste Thérèse et son premier amour Isabelle ; deuxièmement, les scènes décrivant la violence sexuelle que Thérèse subit de la part de Marc, d'abord dans

⁷⁷⁰ Alexandre Antolin, « "La société se dresse avant que mon livre paraisse". Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : *Ravages* de Violette Leduc », *op. cit.* Par contre, Dominique Aury était pour la publication du manuscrit tel quel. (Voir p. 135-139 de la thèse d'Antolin.)

⁷⁷¹ Violette Leduc, *Correspondance 1945-1972*, *op. cit.*, lettre du 16 mai 1954, p. 248.

un taxi, puis dans un hôtel (Leduc dépeint ici ce qui serait aujourd'hui considéré comme un viol) ; et troisièmement, la description de son avortement illégal.

Bien que la suppression ou les modifications exigées de ces scènes soient totalement contre sa volonté, Leduc, ne parvenant pas à trouver d'autres éditeurs malgré le soutien de Beauvoir, réécrit le manuscrit comme on le lui demande et publie le livre en 1955. Le premier chapitre supprimé, *Thérèse et Isabelle*, fut publié à titre privé par Jacques Guérin en édition de luxe la même année, et ce n'est qu'en 1966, après le succès de *La Bâtarde*, que ce chapitre fut publié en édition ordinaire chez Gallimard, indépendamment de *Ravages*⁷⁷².

La logique des éditeurs derrière la censure n'est pas totalement incompréhensible. La description des trois nuits d'amour saphique entre les deux collégiennes dans *Thérèse et Isabelle*, bien qu'elle puisse être qualifiée de lyrique et de métaphorique plutôt que d'obscène et qu'elle soit conforme à la tradition de l'amour saphique chez Colette ou Renée Vivien⁷⁷³, risquait d'être condamnée par les autorités gouvernementales pour outrage aux bonnes mœurs. De plus, les descriptions de la scène de l'avortement dans le manuscrit original étaient si concrètes et pratiques que la scène risquait de contrevenir à la loi de 1920 interdisant toute propagande sur le contrôle des naissances ; dans la version imprimée, cette partie a été substantiellement modifiée afin qu'on ne puisse pas comprendre les procédures réelles d'avortement ou de fausse couche volontairement provoquées⁷⁷⁴.

La raison de la répulsion des éditeurs envers la scène du taxi peut être légèrement différente. Comme le dit Beauvoir dans une lettre à Sartre, il est possible qu'elle ait été expurgée parce que cette scène « blesse [les éditeurs] littéralement en tant que mâles »⁷⁷⁵. En

⁷⁷² En dehors de l'édition de 1966, une version « intégrale » du livre éditée par Carlo Jansiti a été publiée en 2000 (Violette Leduc, *Thérèse et Isabelle*, texte intégral, préface et notes de Carlo Jansiti, Paris, Gallimard, 2000). Il est intéressant de noter aussi que cette séparation du premier chapitre saphique ne fut pas conservée dans la traduction japonaise de *Ravages* publiée en 1971. Cette édition d'un seul volume est composée d'une traduction de *Thérèse et Isabelle* (la version publiée en 1966 en France), suivie par la traduction de *Ravages*. Leduc a même écrit pour cette édition japonaise une page de transition à insérer entre les deux parties. (Violette Leduc, *Ai no kaisô*, trad. Kôzô Sakakibara, Tokyo, Futami-shobô, 1971. Voir Annexe 4.)

⁷⁷³ Alexandre Antolin, « "La société se dresse avant que mon livre paraisse". Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : *Ravages* de Violette Leduc », *op. cit.*, p. 151-160.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 272-288.

⁷⁷⁵ Simone de Beauvoir, *Lettres à Sartre*, t. II, Paris, Gallimard, 1990, p. 424.

effet, le manuscrit original présente Marc comme un jeune homme qui tente de dominer Thérèse en l'obligeant à lui faire une fellation dans le taxi mais qui finalement ne peut assumer parfaitement sa virilité car le récit de Thérèse montre qu'elle n'est jamais complètement consentante ni obéissante⁷⁷⁶. Il se peut donc que cette scène ait été censurée non seulement parce qu'elle était considérée comme obscène et dangereuse à publier, mais aussi parce qu'elle offensait directement la virilité des rédacteurs eux-mêmes. Cela nous rappelle aussi les lignes suivantes de Beauvoir dans ses mémoires : « Ils jugèrent impubliables certaines scènes qui ne dépassaient pas en audace bien d'autres qui sont imprimées : mais l'objet érotique, c'était l'homme et non la femme, et ils se sentirent outragés »⁷⁷⁷.

Se pose également le problème du genre littéraire. Comme l'a noté Françoise d'Eaubonne, *Ravages* est une œuvre qui « n'appartient pas à la littérature spécialisée mais à la littérature générale »⁷⁷⁸. Il contient certainement quelques scènes érotiques, mais la représentation de la sexualité n'est qu'une composante de l'ensemble de l'histoire. Le roman n'est pas nécessairement centré sur les scènes de rapports sexuels, et c'est la scène de l'avortement vers la fin du livre – une scène qui conduit à la liquidation de la relation plutôt toxique de Thérèse avec sa mère – qui constitue le point culminant du roman, et non une scène érotique. Ainsi, *Ravages* est une œuvre qui devait être intégrée à la littérature générale, mais qui contenait des scènes bien trop osées pour qu'un éditeur de littérature générale l'accepte en 1954.

En plus de ces interrogations sur le contenu du roman, d'autres facteurs auraient dissuadé les éditeurs de prendre le risque de publier *Ravages* dans sa version originale. À savoir que, premièrement, Leduc en 1954 n'était pas encore une écrivaine à succès, et ses

⁷⁷⁶ Selon Antolin, « Thérèse, accroupie dans le taxi, maintenue par son agresseur, qui lui impose son sexe dans sa gorge, est, d'un point de vue objectif, dominée. En revanche, l'écriture leducienne à la première personne, qui ne donne une intériorité qu'à la narratrice, ne la fait pas victime dans cet instant. Au contraire, c'est elle qui décide d'accompagner le martyr jusqu'au bout de ses souffrances. Elle est confrontée à la décision de le faire vivre ou de le faire mourir et exerce, par ce choix, une domination absolue sur son violeur. Bien évidemment, cette position de juge est toute symbolique, mais elle rompt avec les traditions de la victime passive. » (Alexandre Antolin, « “La société se dresse avant que mon livre paraisse”. Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : *Ravages* de Violette Leduc », *op. cit.*, p. 221-222)

⁷⁷⁷ *FC II*, p. 47.

⁷⁷⁸ Françoise d'Eaubonne, *La Plume et le bâillon. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac: trois écrivains victimes de la censure*, *op. cit.*, p. 43.

livres étaient loin d'être rentables pour l'éditeur. Deuxièmement, Leduc ne bénéficiait pas de la protection du milieu littéraire, contrairement à Jean Genet, par exemple, qui était connu pour ses descriptions sulfureuses de l'homosexualité considérées comme obscènes par les autorités (et dont Leduc vénérât certaines œuvres). *Querelle de Brest* et *La Galère* de Genet ont d'ailleurs été condamnés en 1952 pour outrage aux bonnes mœurs, même si la décision sera annulée en 1956⁷⁷⁹. Mais Genet disposait d'un bataillon d'écrivains puissants prêts à le protéger, à commencer par Cocteau et Sartre. On peut rejoindre sur ce point Françoise d'Eaubonne qui écrit : « Certes, il [Gallimard] a publié Genet (épuré par endroits) grâce à de puissants appuis, et parce que l'auteur vient de bénéficier d'une grâce du président Vincent Auriol ; [...] surtout, Genet, cas exceptionnel et hors norme, est un homme »⁷⁸⁰. Leduc avait bien sûr pour protectrice Beauvoir, qui était déjà connue et une auteure importante pour Gallimard, mais il faut noter que la position de Beauvoir dans le champ littéraire au début de 1954 n'était pas aussi solidement établie que dans les années suivantes. Ce n'est qu'après le prix Goncourt qu'elle obtient à l'automne 1954, donc quelques mois après la censure de *Ravages*, que Beauvoir consolide sa position, qui sera renforcée par le succès de ses mémoires après 1958. On pourrait donc situer la censure de *Ravages* dans ces circonstances tout à fait désavantageuses pour Leduc.

2.2 Les conséquences de la censure

2.2.1 La réception de *Ravages* en 1955

Comment les critiques ont-ils alors lu ce livre en 1955 ? Si les recensions ne semblent pas avoir été nombreuses, et si toutes n'ont pas été encourageantes pour l'auteure, il y en a eu qui ont écrit des articles en sa faveur et ont manifesté leur soutien. Par exemple, Guy Dupré

⁷⁷⁹ Martine Poulain, « La Censure », art. cit., p. 567.

⁷⁸⁰ Françoise d'Eaubonne, *La Plume et le bâillon. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac : trois écrivains victimes de la censure*, op. cit., p. 42.

dans sa recension sur *Ravages* non seulement mentionne le fait que le livre a été censuré, mais atteste également avoir lu la partie manquante sur Thérèse et Isabelle et évoque son contenu dans le passage suivant : « Aux amours de Thérèse et d'Isabelle il n'est malheureusement fait qu'allusion, un scrupule tardif ayant poussé l'éditeur, qui est l'éditeur de Genet, à censurer le chapitre. J'ai lu ce chapitre. Il y a là cent pages d'une véracité étourdissante sur la révélation et le partage du plaisir par deux collégiennes. Ce chapitre interdit devrait tenter Jean-Jacques Pauvert ou l'éditeur du *Roman de Violette*. Il mérite l'imprimatur »⁷⁸¹. En mentionnant le fait que l'éditeur qui a refusé *Thérèse et Isabelle* est aussi celui de Genet, Dupré semble vouloir reprocher à Gallimard son manque de courage ; ainsi il lance publiquement un appel à d'autres éditeurs pour publier le manuscrit.

Dans un long article anonyme, Claude Lanzmann, qui a sûrement entendu la totalité de l'histoire par Beauvoir, explique plus en détail comment ce livre a subi la censure au sein de la maison Gallimard et condamne l'éditeur. Il imagine les soucis que ce livre aurait pu causer à Gaston Gallimard, et tente de reproduire dans l'article la pensée de Gallimard lui-même dans un monologue imaginé :

Si j'intègre cette ravageuse [Violette Leduc] à mon écurie – comme ils disent – j'ai contre moi les ligues d'action morale, les pères et les mères de famille, les parents d'élèves, la moitié du pays. À elle, on ne pardonnera pas d'être une femme et de parler des hommes et de l'amour comme seuls jusqu'ici les hommes ont parlé des femmes. Et moi on va me ruiner en chicanes, en procès. Non, ce livre ne portera pas le sigle « Écurie Gallimard ».⁷⁸²

Il explique ensuite comment Gallimard ainsi que Queneau et Lemarchand auraient demandé à Leduc, de façon autoritaire, de supprimer les chapitres et les passages considérés comme obscènes ou gênants :

Violette Leduc comparut devant ses juges [les éditeurs] et se défendit avec passion : pour elle, mutiler son livre c'était vraiment comme mutiler sa vie, puisque ce morceau de littérature explosive n'était rien d'autre que sa propre expérience. On marchanda, on discuta chaque scène, chaque mot ; la mort dans

⁷⁸¹ Guy Dupré, « J'ai lu : Violette Leduc, *Ravages* », *Combat Lettres*, le 16 juin 1955. *Le Roman de Violette* est un roman érotique écrit par la Marquise de Mannoury d'Ectot, paru pour la première fois en 1883.

⁷⁸² Article anonyme, « Violette Leduc parle de l'amour comme un homme », *France dimanche*, le 22 mai 1955. L'article n'est pas signé mais est évoqué par Lanzmann lui-même dans le documentaire d'Esther Hoffenberg, *Violette Leduc, la chasse à l'amour*, 2013, 57 minutes.

l'âme elle concéda à ses bourreaux trois nuits d'amour entre deux adolescentes dans un collège de jeunes filles – qu'aucun lecteur ne lira jamais – et une vingtaine d'épisodes, dont celui du taxi.⁷⁸³

Ces articles de Dupré et de Lanzmann sont intéressants car ils attestent que les lectrices et les lecteurs de 1955 étaient déjà informés de l'existence des scènes qui avaient été censurées, ainsi que de son contenu. Bien sûr, le public ne disposait d'aucun moyen d'accéder à la version originale ; mais il était informé que des parties substantielles du livre, telles que les scènes d'amour entre les deux adolescentes, avaient été coupées, et que des scènes comme celle du taxi avaient été écrites initialement d'une manière différente. Ainsi, ces critiques, en écrivant ces articles, participent au combat de Leduc contre une censure qu'elle juge injuste.

Dominique Aury se réfère également à *Ravages* dans une de ses chroniques dans la *NRF*. Étant éditrice chez Gallimard, elle s'abstient de critiquer directement ses collègues comme l'a fait Lanzmann, mais elle défend le livre dans les termes suivants : « [...] une farouche résolution de tout dire, un ton de véracité sans compromission, une langue cruelle et claire, font de *Ravages* une œuvre qui peut apparaître indécente et intolérable, mais dont la valeur et l'importance sont évidentes. Elle témoigne d'un courage admirable. À la fin du livre, sauvée, perdue, peu importe, Thérèse a parlé, et ce qu'elle a dit reste. Qui voudrait davantage ? »⁷⁸⁴. Aury écrit ici comme pour consoler l'auteure, consciente du mal que Leduc a eu à tenter de publier l'ouvrage comme elle le souhaitait, sachant qu'en réalité Thérèse/Leduc n'a pas encore pu « tout dire », mais assurant que son message est parvenu à Aury et qu'au moins « ce qu'elle dit reste ».

Contrairement aux œuvres de Genet ou de Sade qui ont été publiées avant d'être poursuivies par les autorités et jugées et qui sont ainsi devenues des objets de débat public, la censure de *Ravages* a été éditoriale et n'a donc été rendue publique ni par les éditeurs ni par les autorités. Mais les articles de Dupré et de Lanzmann servent à révéler cette censure

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Dominique Aury, « Les Enfants perdus », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955, p. 113-117, ici p. 117. Aury consacrera aussi un article à Leduc au moment de la parution de *La Chasse à l'amour*. Voir « Violette Leduc », *La Nouvelle Revue Française*, n° 255, mars 1974, p. 114-116, repris dans Dominique Aury, *Lecture pour tous II*, *op. cit.*, p. 176-181.

éditoriale au public, en remettant en question la nécessité ou la pertinence des décisions des éditeurs. En ce sens, on peut dire que si le manuscrit original n'a jamais été publié, le simple fait que Leduc l'ait soumis à Gallimard et que quelques personnes l'aient lu – même s'il ne s'agit que d'une poignée de lecteurs – n'est pas sans importance. En écrivant et en soumettant ce manuscrit, elle a tenté de négocier les limites de ce qui est dicible dans la littérature générale, en repoussant et en étendant ses frontières.

2.2.2 La question de l'autocensure

Après *Ravages*, c'est en 1964 avec *La Bâtarde* que Leduc reviendra à l'écriture de cette période de sa vie et racontera à nouveau l'histoire de ses amours avec Isabelle, Cécile et Marc, les deux derniers étant rebaptisés cette fois Hermine et Gabriel (l'expérience de l'avortement est également évoquée mais pas en détail). *La Bâtarde* reçoit cependant un accueil différent car le livre connaît un grand succès sans avoir de problèmes avec les censeurs, qu'il s'agisse des éditeurs ou des autorités extérieures de chez Gallimard. Pourquoi ? Qu'est-ce qui donc a changé en dix ans, entre 1954 et 1964 ?

L'un des changements, pourrait-on dire, est celui des mœurs de la société. Comme nous l'avons noté au début de ce chapitre, c'est à cette époque que l'idée de liberté sexuelle et de droits reproductifs commence progressivement à infiltrer la société, et que la répression des livres par la censure s'atténue peu à peu. De plus, Beauvoir qui a préfacé *La Bâtarde* avait également consolidé sa position dans le champ littéraire en 1964, se montrant désormais en capacité de servir de garante de la qualité littéraire du livre⁷⁸⁵.

Cependant, il existe un autre facteur important qui a probablement permis au livre de contourner la censure des éditeurs et des autorités : l'autocensure. Comme nous l'avons déjà

⁷⁸⁵ En fait, *La Bâtarde* a été publié à la rentrée de 1964, à un moment où Beauvoir et Sartre faisaient l'objet d'une grande attention médiatique en raison de la publication d'*Une mort très douce* de Beauvoir et de la parution en poche des *Mémoires d'une jeune fille rangée*, ainsi que du refus du prix Nobel par Sartre. Cela a probablement contribué à l'attention médiatique dont Leduc a fait l'objet cette année parce que dans la presse son nom est souvent évoqué avec ceux du couple existentialiste. Voir le dossier de presse dans le Fonds Violette Leduc à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), cote LDC 17.17, 17.18 et 17.19.

mentionné dans le chapitre précédent, la censure exercée par les éditeurs a été une expérience traumatisante pour Leduc, entraînant une aggravation de ses problèmes de santé mentale, à tel point qu'elle a dû passer par une longue période de traitement et de convalescence. Comme on pouvait s'y attendre, *La Bâtarde*, écrit après cette expérience traumatisante, est connue pour avoir été autocensurée. C'est Catherine Viollet qui a étudié ce problème à travers l'épisode du « sac de Mademoiselle Godfroy », qui se trouve dans les manuscrits de *Ravages* mais disparaît dans la version imprimée, et ne resurgit que très brièvement dans *La Bâtarde*⁷⁸⁶. Dans la version originale, la scène décrit la protagoniste qui va chercher, sous l'ordre de Mademoiselle, le sac à main que cette institutrice avait oublié dans la bibliothèque, et ce sac est érotisé et fétichisé puisque comparé au sexe de la propriétaire. Pourtant, dans l'autobiographie, les éléments érotiques sont gommés à un tel point qu'ils sont devenus presque incompréhensibles. Viollet conclut ainsi :

Il est alors paradoxal, mais néanmoins significatif, que le texte « officiellement » autobiographique de *La Bâtarde* soit, à bien des égards, nettement plus allusif, plus édulcoré que celui de *Ravages*, qui relève pourtant du label « roman ». Question de style, diront certains. Mais y aurait-il eu autocensure dans *La Bâtarde* s'il n'y avait eu censure de *Ravages* ? C'est très probablement la crainte obsessionnelle de Violette Leduc vis-à-vis de la censure qui est à l'origine de cette mise entre parenthèses, dans *La Bâtarde*, de certains épisodes dont l'écrivain a, par ailleurs, affirmé le caractère essentiel.⁷⁸⁷

Alexandre Antolin évoque aussi « l'affadissement » de l'histoire d'Isabelle dans *La Bâtarde* par rapport à ce qui a été écrit dans le manuscrit original de *Ravages*, à cause de l'autocensure des scènes érotiques dans l'autobiographie⁷⁸⁸. Il a remarqué aussi que la scène du viol dans le taxi disparaît dans *La Bâtarde* mais se trouve dispersé, diffracté dans plusieurs épisodes avec des personnages divers. Selon lui c'est « en morcelant le récit du viol, à travers l'ensemble du livre » que « Violette Leduc a réussi à l'insérer dans son autobiographie »⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ *LB*, p. 72.

⁷⁸⁷ Catherine Viollet, « Processus d'écriture : l'incipit de *Ravages* », dans Paul Renard et Michèle Hecquet (éd.), *Violette Leduc*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 1998, p. 109-122 ; ici p. 122.

⁷⁸⁸ Alexandre Antolin, « “La société se dresse avant que mon livre paraisse”. Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : *Ravages* de Violette Leduc », *op. cit.*, p. 386-391.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 393.

Bien sûr, cette différence peut être une question de style, comme le remarque Viollet dans la citation ci-dessus, ou une différence découlant de la différence des genres littéraires. *Ravages* est un roman alors que *La Bâtarde* est une autobiographie et cette dernière présente nécessairement plus de personnages, plus de scènes anecdotiques ; la narratrice se concentre donc moins sur un personnage ou une scène en particulier, ce qui peut donner l'impression d'un affadissement ou une dispersion de certains épisodes. Dans *La Bâtarde*, la narratrice maintient également une distance avec la protagoniste Violette, en racontant sa propre histoire sur un ton tragi-comique, plus léger que dans *Ravages* ; c'est une distance qui n'existe pas avec la narration à la première personne de Thérèse dans *Ravages*, et cette distance se traduit par un certain adoucissement de l'intensité du ton de la narration dans *La Bâtarde*. L'atténuation des scènes érotiques peut donc être imputée, au moins partiellement, au changement de genre littéraire ; il semble néanmoins probable, d'après les études ci-dessus, que Leduc se soit censuré elle-même en matière d'érographie dans *La Bâtarde*.

Ce constat ne signifie pas pour autant qu'elle a complètement renoncé à écrire des scènes érotiques. Outre la scène d'initiation sexuelle avec Isabelle, la trilogie autobiographique comporte de nombreuses scènes mettant en scène la sexualité sous ses différentes formes. Par exemple, dans *La Bâtarde*, on lit l'histoire d'un homme qui propose de payer pour voir Violette faire l'amour avec son amante Hermine dans un hôtel, offre qu'elles acceptent finalement afin d'acheter une table laquée que Violette désirait et qui, autrement, aurait été trop chère à acheter⁷⁹⁰. Certes, un homme observant deux femmes faire l'amour constitue une scène de voyeurisme classique, mais écrire sur de telles scènes de voyeurisme est en soi un acte audacieux ; de plus, l'acceptation volontaire de l'offre par les deux femmes – après quelques hésitations, discussions et concertations – et le fait qu'elles le fassent uniquement pour acheter un objet de luxe semblent révéler leur goût d'indépendance.

⁷⁹⁰ *LB*, p. 237-244.

Dans les volumes suivants de l'autobiographie, Leduc se montre souvent encore plus audacieuse, sans doute parce que ces livres ont été écrits après le succès de *La Bâtarde* et que l'auteure craignait moins la censure qu'auparavant. *La Folie en tête*, par exemple, raconte un épisode où Violette est invitée par Flavien, un collégien à Rennes et un lecteur assidu de ses livres avec lequel elle correspondait, dans sa ville natale. Elle reste dans un hôtel avec lui pendant une nuit avant d'être découverte par la police. On y trouve de longues descriptions de la négociation entre Violette qui ne cache pas son désir pour le garçon, et le garçon qui ne peut faire plus que l'embrasser, alors que c'est lui qui l'a invitée, et qui finira par s'en excuser auprès d'elle. Le désir de Violette s'exprime par des phrases audacieuses comme celles-ci : « J'avais pris le train pour toi, mon sexe intercède. [...] Viens remuer, viens t'accoupler. Comment pourrais-tu te séparer de nos vieux bourlingueurs de vagins ? »⁷⁹¹.

Dans *La Folie en tête* se trouve aussi un passage impressionnant où après s'être masturbée elle réfléchit sur l'acte de se masturber :

Hermine m'apprit ce qu'elle avait appris en lisant un livre de Freud. Apprendre qu'elle s'était aimée avant de me connaître me vexait. A l'époque où Hermine se préparait à se sauver, je dus m'absenter un jeudi. Le soir, je lui demandai à quoi elle s'était occupée. « J'ai fermé les doubles rideaux, je me suis aimée », me répondit-elle. Je fus atterrée. De quoi pouvais-je être jalouse ? De quoi pouvais-je être amoureuse sinon de sa franchise ? [...] Je m'aimai ensuite avec beaucoup d'audace, de la persévérance, de l'indécence, des postures. [...] Je l'ai caché jusqu'à maintenant. Je viens d'enlever mon baïllon. Absurde baïllon. Si quelqu'un m'avait prise en flagrant délit, s'il l'avait raconté, je serais tombée malade de honte. Au début, je croyais que je me damnais. Je ne me disais pas : Chasteté et refoulement font perdre la raison. Je me disais : Ce sont de vilaines manies, il faut se guérir ou les passer sous silence. Solitaires, maudits, isolés, martyrs de la solitude, ne vous frappez pas pour si peu. J'aurai bientôt soixante ans. Je suis plutôt fière de le signaler : ma vigueur me revient plusieurs fois par an.⁷⁹²

Elle explique ainsi comment elle a appris grâce à Hermine à affirmer l'acte au lieu d'en avoir honte, à ne pas répugner à s'aimer, à explorer sa sexualité même lorsqu'elle est seule. De plus, elle revendique le droit d'en parler sans honte, même si elle est une sexagénaire, affirmant ainsi l'acte de masturbation comme une forme légitime et ordinaire de sexualité. On trouve également des représentations de la sexualité dans le volume suivant de son autobiographie,

⁷⁹¹ FT, p. 390.

⁷⁹² FT, p. 298-299.

La Chasse à l'amour, où elle raconte son histoire d'amour avec René que nous avons déjà évoqué au chapitre précédent et qui comprend des scènes de rapports sexuels intenses.

Il serait important de noter qu'aucune des scènes dans l'œuvre de Leduc ne dépeint le rapport hétérosexuel procréatif et normatif. Même dans le cas de sa liaison avec René, qui semble être une exception car elle est relativement proche de celle d'un couple hétérosexuel conventionnel, il ne faut pas oublier que Violette a ici cinquante ans et est déjà stérile – « Merveilleuse stérilité »⁷⁹³, dit-elle – tandis que René n'a que trente-cinq ans, et qu'ils forment donc, en termes d'âge, encore un couple peu conventionnel. Avec René, Leduc évoque son « premier orgasme à cinquante ans, celui qui le ramenait irrésistiblement parmi les hommes et les femmes qui jouissaient l'un par l'autre »⁷⁹⁴ et ne nie pas sa joie de pouvoir agir comme un couple hétérosexuel *normal*, mais immédiatement après, elle ajoute, « Quel chichi dirait une prostituée. Oui, quelle chichi »⁷⁹⁵, se moquant de son propre conformisme.

Le refus de Leduc de renoncer à écrire la sexualité est également exprimé dans ses entretiens. Par exemple, dans un des entretiens donnés en 1964, elle s'exprime de la manière suivante contre les critiques qu'elle a reçues pour certains passages « scandaleux » de *La Bâtarde* :

Ça me désole beaucoup. Parce que je ne les trouve pas scandaleux. [...] j'ai été sincère dans l'érotisme, comme j'ai été sincère dans mon égoïsme, dans mon narcissisme. En plus je ne trouve pas qu'ils sont scandaleux [...] au point de vue de l'érotisme, je voudrais donner du courage aux femmes, qu'elles s'en libèrent le plus possible, et que plus tard, des écrivains femmes se disent, « Cette petite Violette Leduc, elle a eu un peu de courage, ayons en davantage qu'elle. »⁷⁹⁶

On voit à travers ces mots que si Leduc s'exprime rarement sur des questions éthiques ou politiques, lorsqu'il est question du droit des femmes à écrire sur la sexualité, elle se révèle résolument féministe et militante. Ainsi, l'expérience de la censure avec *Ravages* a certainement été une rude épreuve pour l'auteure et l'a conduite à s'autocensurer dans *La Bâtarde*, mais il est sans doute tout aussi important de noter son acharnement dans son œuvre

⁷⁹³ CA, p. 202.

⁷⁹⁴ CA, p. 201-202.

⁷⁹⁵ CA, p. 202.

⁷⁹⁶ « Violette Leduc, Confrontation », émission citée.

ultérieure, c'est-à-dire sa persévérance à écrire la sexualité, à être « sincère dans l'érotisme ».

2.3 L'expérience de la censure comme matière

littéraire : les délires de Violette dans *La Chasse à l'amour*

Continuer à écrire sur la sexualité n'était pas le seul moyen pour Leduc de contrer la censure. Les premières pages de *La Chasse à l'amour*, auxquelles nous allons maintenant nous intéresser, peuvent également être interprétées comme un acte de revanche pris par l'auteure contre les censeurs. Elle le fait en écrivant sur la censure elle-même dans son autobiographie.

Ce troisième volume de la trilogie autobiographique s'ouvre sur une longue scène dramatique de délire provoquée par le refus de *Ravages* par les éditeurs, suivie d'autres scènes de folie. Des scènes similaires se trouvent dans *La Folie en tête* puisque les problèmes mentaux de Violette ont commencé bien avant l'incident de la censure, mais les premières pages de *La Chasse à l'amour* semblent constituer un point culminant parmi les nombreuses scènes de délire dans cette trilogie en raison de leur intensité et de leur longévité. En d'autres termes, ces pages peuvent être lues comme un moyen pour Leduc de mobiliser le topos de la folie – l'une des trois topiques majeurs de la malédiction littéraire que nous avons évoqués dans le chapitre précédent – pour renforcer sa posture de poète maudite. Nous constatons que dans les années 1970, lorsqu'elle écrit *La Chasse à l'amour*, Leduc est capable d'utiliser son expérience douloureusement vécue comme matière pour sa propre littérature.

En effet, la première centaine de pages du livre est consacrée à une série de scènes de délire et de persécution. Le livre s'ouvre *in media res* avec un monologue de la narratrice, à travers lequel on comprend progressivement que la narratrice est en proie à des pensées suicidaires et qu'elle s'adresse à un rasoir Gillette qui lui permettrait de mourir. Après trois

pages de monologue tendu qui expriment l'état critique de la narratrice sur le point de se suicider, le ton devient plus lyrique, et les dernières lignes de ce premier passage se lisent ainsi :

Longues pluies d'octobre, pluies interminables, messes des pauvres, tristes vêpres, pauvre corbillard sous le brouillard givrant, le crête et la boue, cérémonie des gouttes d'eau dans les tonneaux, chapelets funèbres venus du ciel, je me confonds avec vous.

Longues heures de malheur, tombez en pleurs de mes yeux éteints. J'ai beaucoup de peine, je ne meurs pas. Régularité des pluies d'hiver, il pleuvait, je pleure avec régularité, Mes larmes à terre, mes feuilles tombées. Pleurer est un devoir. Le mien. Je pleure, je pleure, lame Gillette n'est pas entrée dans mon poignet. Pleurons sur pauvre Violette, qui pleurerait pour elle ?⁷⁹⁷

La pluie est donc associée à l'image des funérailles, évoquant la mort, qui est ensuite associée aux larmes de Violette elle-même. Ces paragraphes sont chargés d'effets de sonorité. On peut noter par exemple le parallélisme entre « Longues pluies d'octobre » du premier paragraphe et « Longues heures de malheur » du deuxième paragraphe qui compare la pluie avec le malheur et les pleurs de l'écrivaine ; l'effet rythmique créé par les mots qui riment, comme « corbillard » et « brouillard », « eau » et « tonneaux », ou « heures », « malheur », « pleurs » et « meurs » ; la répétition du mot « pleure » et « pleurer » ainsi que l'allitération en « pl » dans les phrases comme « des pluies d'hiver, il pleuvait, je pleure » ou en « p », « v » et « r » dans la dernière phrase « Pleurons sur pauvre Violette, qui pleurerait pour elle ? ». Leduc poétise ainsi sa tristesse dans ce passage lyrique, et ce faisant, elle mobilise sa situation psychologique critique pour faire preuve de ses qualités littéraires dans un passage techniquement élaboré, démontrant une certaine préciosité.

Ce premier passage est suivi d'un second d'une dizaine de pages illustrant l'état de son délire complet : la protagoniste est obsédée par l'idée qu'il y a quelqu'un (un vampire) qui cherche à lui faire du mal dans son appartement ; elle croit que la chaise de sa chambre se moque d'elle et la jette à travers la pièce, etc. C'est après cette dizaine de pages que nous apprenons les raisons concrètes de ce « spectacle » de folie :

⁷⁹⁷ CA, p. 12.

Pourquoi tant de spectacles ? Pourquoi tant de grimaces ? Pourquoi tant d'imitations grotesques ? [...] Pourquoi tant de misère puisque j'ai été assassinée ? Ils ont refusé le début de *Ravages*. C'est un assassinat. Ils n'ont pas voulu de la sincérité de Thérèse et d'Isabelle. Ils craignent la censure. Où perche-t-elle la censure ? [...] On ne dérange pas la censure, on ne frappe pas à sa porte, on n'entre pas chez elle sur la pointe des pieds. On ne peut pas l'aborder. Elle tranche vos feuillets, elle part sans être venue. C'est une guillotine cachée. Je construisais un collège... un dortoir... un réfectoire... une salle de solfège... une cour de récréation... Chaque pierre, une émotion. Chaque chevron, un bouleversement. Ma truelle aux souvenirs. Mon mortier pour sceller les sensations. Ma construction était solide. Ma construction s'écroule. La censure a fait tomber ma maison du bout du doigt. Si je pouvais me jeter à ses pieds, je m'y jetterais. Je m'expliquerais. Je lui dirais le début de *Ravages* n'est pas sale. Il est vrai. Il salira celui qui veut être sali. C'est de l'amour, ce sont des découvertes. Thérèse et Isabelle sont toutes neuves. Elles s'aiment dans un collège pendant trois jours et trois nuits. Elles ne voient pas le mal. La censure le verrait-elle où il n'est pas ? [...] Je décrivais la fougue, les élans, les grandioses imprudences d'Isabelle ; l'obéissance exaltante de Thérèse... Mon encre : du plasma ; ma plume : un cordon ombilical. Mon texte dactylographié : un nouveau-né. La censure a tout zigouillé. Devrai-je ranger mes deux sacrifiées dans un tiroir ? C'est probable. Je végétais sous mes deux livres invendus. Je barbote dans le sang de mes deux mortes.⁷⁹⁸

Nous comprenons enfin ici que c'est le refus du manuscrit de *Ravages* qui a déclenché cette crise psychologique. Une fois encore, Leduc compare son travail de création à la procréation ; la censure est personnifiée et comparée à un assassin qui a silencieusement tué son enfant, « un nouveau-né ». Ce passage montre également que parmi les nombreux passages censurés, c'est surtout le refus de l'histoire de Thérèse et Isabelle qui posait problème à Leduc. Cela se comprend non seulement parce qu'Isabelle occupe une place privilégiée chez Leduc – elle est d'ailleurs le seul personnage qui garde son prénom, son vrai prénom, tout au long de *Ravages* et de l'autobiographie – mais aussi parce que cet effacement, comme l'écrit Leduc dans ce passage, affecte la construction de tout le roman : en supprimant les détails de l'histoire de la première idylle éphémère de Thérèse avec Isabelle, l'auteure va devoir laisser les lecteurs et les lectrices sans une compréhension de ce qu'est l'amour idéal auquel Thérèse aspire (mais qu'elle ne parvient pas à atteindre) dans ses relations ultérieures avec Cécile et Marc.

Ensuite, dans le reste du premier chapitre, nous assistons à une série d'incidents qui illustrent sa folie : Violette s'imagine que tous ses malheurs ont été complotés par son ami

⁷⁹⁸ CA, p. 21-22.

Jacques Guérin ; elle est convaincue que tous ceux qu'elle voit, qu'il s'agisse d'un jeune couple dans la rue, de spectateurs au cinéma ou d'enfants, essaient également de profiter d'elle d'une manière ou d'une autre ; les gens autour d'elle lui conseillent de voir un médecin alors qu'elle croit elle-même : « Me soigner ? Je ne suis pas malade »⁷⁹⁹. Le deuxième chapitre décrit son séjour à Ibiza offert par Jacques Guérin, qui lui donne un répit provisoire, mais là encore nous sommes confrontés à une scène dans laquelle Violette tombe dans une sorte de délire⁸⁰⁰, à la fin de laquelle nous apprenons qu'elle souffre d'insolation et d'intoxication. Dans le troisième chapitre, une autre série de scènes dépeint sa folie : elle est convaincue que le séquestré de la pièce de Sartre *Les Séquestrés d'Altona* est calqué sur elle-même, ce qui l'amène à interroger Beauvoir et blâmer Sartre. Beauvoir finit par lui suggérer d'aller voir le psychanalyste Diatkine. Les visites à son cabinet constitueront une autre série d'épisodes importante dans l'œuvre, au cours de laquelle la protagoniste sera obligée de se rendre à la maison de cure de Versailles. Ainsi, les épisodes qui concernent la folie de Violette sont au centre de l'histoire dans cette première partie de *La Chasse à l'amour*. On pourrait dire que chez Leduc, même le délire provoqué par l'expérience douloureuse de la censure devient matière pour la littérature, et que l'incident de la censure permet à l'auteure de mobiliser pleinement le *topos* de la folie ; autrement dit, il contribue à dramatiser et à renforcer sa posture d'écrivain malheureux.

Pour conclure, nous sommes amenée à constater que l'expérience de la censure éditoriale a été cruelle pour Violette Leduc et a conduit à l'autocensure dans *La Bâtarde*. Il semble cependant important de souligner qu'elle a persévéré dans son entreprise d'écriture de la sexualité dans ses œuvres ultérieures. Sa trilogie autobiographique comporte en effet de nombreuses scènes osées en matière de sexualité ; par ailleurs elle s'est exprimée sur cet aspect de son écriture dans des entretiens après son succès en 1964, affirmant que sa littérature n'est ni obscène ni scandaleuse mais une œuvre sincèrement écrite. De plus, elle se

⁷⁹⁹ CA, p. 50.

⁸⁰⁰ CA, p. 67-72.

venge des censeurs en écrivant dans *La Chasse à l'amour* sur la censure qu'elle a subi, revendiquant l'injustice faite à son entreprise littéraire qui, selon elle, était non seulement la plus sincère mais aussi *vitale*, en ce sens qu'elle avait engagé complètement sa vie dans l'écriture de *Ravages*. Comme elle le dit, elle a « donné [s]a vie en écrivant le texte de *Thérèse et Isabelle* »⁸⁰¹. Ce faisant, Leduc repousse les limites de l'acceptable, du dicible, contribuant à une extension de l'espace des possibles dans l'écriture de la sexualité dans la littérature générale.

3. Le paradoxe d'*Histoire d'O*

Aujourd'hui, *Histoire d'O* est connu comme une œuvre classique de la littérature érotique. Le roman a certes été écrit par une femme et raconte d'un point de vue féminin l'histoire d'amour et d'érotisme qui conduit à l'autodestruction de la protagoniste, mais à la différence de l'œuvre de Violette Leduc qui compte de nombreux ouvrages autobiographiques, *Histoire d'O* est assurément une histoire fictive. Si O incarne certains fantasmes ou idéaux de la romancière, elle ne peut être assimilée à l'auteure elle-même et ne révèle pas, du moins pas de façon directe, la posture de l'auteure. Cependant, une lecture d'*Histoire d'O* accompagnée de ses paratextes, c'est-à-dire avec la suite publiée en 1969, *Retour à Roissy*, ainsi que la préface de celle-ci écrite par Réage et intitulée « Une fille amoureuse », nous permettra de comprendre une certaine évolution de la posture de l'auteure au fil des années.

3.1 1954, *Histoire d'O*

3.1.1 Un livre condamné ?

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut dans cette étude, *Histoire d'O* a reçu

⁸⁰¹ CA, p. 23.

peu d'attention de la part de la presse lors de sa publication en 1954, ce qui ne signifie pas que le risque de poursuites judiciaires n'était pas réel durant les années suivantes. À deux reprises, une première fois en 1958 et une seconde en 1959, Pauvert et Paulhan ont reçu des assignations à comparaître en personne pour outrage aux bonnes mœurs, Pauvert pour avoir publié *Histoire d'O* et Paulhan en tant que complice de l'éditeur. Il est à noter que l'auteure elle-même échappe à ces assignations puisque les autorités n'ont aucun moyen de déterminer son identité civile. Pour une raison ou une autre, l'affaire n'est jamais portée devant les tribunaux et les poursuites sont abandonnées au bout de quelques années, bien que les triples interdictions aient été effectives pendant longtemps par la suite, comme en témoigne Pauvert dans ses mémoires :

La Commission dut se contenter (!?) de prononcer contre le livre les trois interdictions : vente aux mineurs, affichage, publicité, qui, fort graves, n'équivalaient pas tout à fait à l'interdiction totale, mais en restreignirent encore la diffusion. On peut dire que, pendant plusieurs années, le livre ne circula que confidentiellement, comme un livre condamné. / Mais un mouvement secret poussait irrésistiblement le texte à se répandre, à coups d'exemplaires prêtés, ou même volés, ou vendus à prix d'or...⁸⁰²

Ainsi, le livre n'a jamais été édité sous le manteau, mais a été autorisé à circuler uniquement sous ces restrictions. Les raisons du non-lieu du procès ne sont pas claires. Dans son entretien avec Nicole Grenier, Aury raconte un épisode selon lequel elle aurait négocié avec Édouard Corniglion-Molinier, ministre de la Justice à l'époque et dont la compagne était une bonne amie à elle. Dans cette version de l'histoire, le ministre, après avoir rencontré Aury, content de faire la connaissance de la personne qui avait rédigé ce récit fascinant, aurait arrêté les poursuites⁸⁰³. Selon Pauvert, c'était son avocat Maurice Garçon qui aurait négocié avec une de ses connaissances dans la magistrature⁸⁰⁴. Mais Pauvert ajoute une autre raison qu'il juge plus importante :

J'ajouterai une troisième raison, qui à mon avis eut son poids : l'existence à l'époque, comme je l'ai dit, de magistrats et de fonctionnaires larges d'esprit, et

⁸⁰² Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, op. cit., p. 238.

⁸⁰³ VC, p. 114-117.

⁸⁰⁴ Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre*, op. cit., p. 238.

sensibles au ridicule. Car que pouvait-on reprocher à *Histoire d'O* ? L'obscénité, la grossièreté de ses termes ? Paulhan avait raison de louer dans sa préface « l'extraordinaire décence » de l'expression de Pauline Réage. Alors le fond lui-même, l'évocation de scènes immorales ? C'était la négation de la littérature.⁸⁰⁵

Bien sûr, nous ne savons pas si ce fut réellement une telle magnanimité des magistrats et des fonctionnaires des cercles judiciaires qui a influencé la décision finale comme Pauvert l'affirme ; mais dans tous les cas, il semble certain que ce roman était considéré par beaucoup comme un chef-d'œuvre de la littérature érotique, qui plaisait à beaucoup d'hommes – contrairement aux *Ravages* de Leduc qui, comme nous l'avons vu, leur a souvent déplu.

En fait, *Histoire d'O* avait attiré l'attention de nombreux écrivains et critiques autour de Paulhan dès avant sa première édition, car Paulhan avait fait paraître « Le Bonheur dans l'esclavage », le texte qui allait devenir la préface du livre, dans la revue belge dirigée par Franz Hellens, *Le Disque vert*. Des écrivains comme André Pieyre de Mandiargues, Maurice Blanchot et Léon Bopp avaient déjà manifesté leur intérêt pour le roman dans leurs lettres à Paulhan avant la publication du livre⁸⁰⁶. Après sa publication, bien que personne ne sût qui l'avait écrit, de nombreux lecteurs de l'entourage de Paulhan tels que Jean Grosjean, Georges Lambrichs, le sociologue et essayiste Jules Monnerot, le critique d'art René de Solier, l'écrivain et critique littéraire Robert Poulet, Albert Camus, Gilbert Lély et Claude Elsen ont dans leur correspondance avec Paulhan exprimé des réactions favorables et formé des conjectures sur l'identité de l'auteure. Camus a tenu à préciser que « Ça ne peut pas avoir été écrit par une femme », tandis que Gilbert Lély, poète et spécialiste de Sade, devinait à partir d'une analyse perspicace du roman et des critiques de Dominique Aury sur Fénelon que celle-ci devait être l'auteure du roman⁸⁰⁷. Ainsi, *Histoire d'O* est une œuvre qui, malgré sa parution discrète, la dissimulation de l'identité de l'auteure et le peu d'attention suscitée par les médias, a reçu un accueil enthousiaste, bien qu'en privé, de la part de critiques et d'écrivains éminents

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ Voir à ce sujet Bernard Baillaud, « Notice » au « Bonheur dans l'esclavage, préface à *Histoire d'O* (1954) » de Jean Paulhan, dans *Œuvres complètes*, t. IV, *Critique littéraire I*, éd. Bernard Baillaud, Paris, Gallimard, 2018, p. 553-556.

⁸⁰⁷ Aury témoigne ainsi : « Quand *Histoire d'O* a été publié, Gilbert Lély, l'auteur de la célèbre *Vie du marquis de Sade*, m'a écrit. Mettant en parallèle mon étude sur Fénelon et des fragments du roman, il a conclu : "On pourra me dire tout ce qu'on voudra, c'est vous qui l'avez écrit". Pas si bête... » (VC, p. 107).

gravitant autour de Paulhan, grâce à la position de celui-ci dans le champ littéraire et au pouvoir qu'il y détenait.

3.1.2 Un érotisme noir soutenu par le milieu littéraire : la réception en 1954

L'une des raisons majeures de cet engouement serait que cette œuvre s'inspire des éléments de la tradition de la littérature érotique – en utilisant un décor du XVIII^e siècle dans un cadre contemporain, par exemple – mais s'inscrit aussi parfaitement dans le contexte de « l'érotisme noir » et mortifère de son époque.

Rappelons le déroulement de l'histoire : dans un premier chapitre intitulé « Les Amants de Roissy », O, la protagoniste, est emmenée par son amant René dans un château de cette localité. Dans le taxi en direction de Roissy, René enlève soigneusement les sous-vêtements d'O et la prépare pour son séjour dans un château. Une fois arrivée au château, on la déshabille, la maquille et lui explique les règles du château. Elle doit toujours suivre ce que disent les hommes qui sont ses maîtres, elle doit toujours se tenir à leur disposition en ouvrant son corps, et elle doit toujours se taire et ne jamais répliquer. Convaincue par René qu'elle doit passer par cette initiation pour prouver son amour pour lui, O consent à ces règles et subit toutes sortes de sévices pendant les deux semaines de son séjour à Roissy en éprouvant du bonheur d'être traitée ainsi pour son amant. Dans le deuxième chapitre intitulé « Sir Stephen », elle reprend sa vie parisienne de photographe de mode. Un jour d'hiver, René présente O à un Anglais, Sir Stephen, et lui dit que si elle aime René, elle doit aussi se soumettre à Sir Stephen. O y consent. Elle se rebelle dans un premier temps contre Sir Stephen, qui est plus sévère envers elle que René, mais elle cède progressivement et y trouve plaisir. Entre-temps, on apprend qu'O est attirée par Jacqueline, un mannequin qu'elle a rencontré au travail. Dans le troisième chapitre, intitulé « Anne-Marie et les anneaux », O séduit Jacqueline et la convainc de vivre avec elle, pour satisfaire René et Sir Stephen qui envisagent d'emmenner Jacqueline à

Roissy. En juillet, Sir Stephen emmène O chez une femme qui s'appelle Anne-Marie, dans une maison habitée uniquement par des femmes, où O est non seulement fouettée mais subit aussi une transformation corporelle supplémentaire : elle porte désormais des anneaux qui percent son sexe et les initiales de Sir Stephen sont marquées au fer rouge sur ses hanches. Le quatrième chapitre, « La Chouette », se déroule dans le Midi, où O est en vacances avec René, Sir Stephen, Jacqueline et la petite sœur de celle-ci, Natalie, qui admire O intensément et souhaite se rendre à Roissy. Dans la dernière scène du chapitre, O porte un grand masque en forme de chouette avec une laisse attachée à son sexe et est emmenée à une soirée où les invités la traitent comme un objet, après quoi Sir Stephen et un autre homme appelé « Commandant » la possèdent. L'histoire se termine brusquement ici.

Ce roman se situe parmi les œuvres de l'« érotisme noir » des années de l'immédiat après-guerre, pour emprunter la terminologie proposée par Alexandra Destais. Elle désigne un courant littéraire représenté, à part Réage, par des écrivains comme Sade qui connaît à cette époque un renouveau d'intérêt, ainsi que Georges Bataille, André Pieyre de Mandiargues, ou Henry Miller. Selon Destais, « [p]lutôt qu'une façon dionysiaque d'être au monde, les partisans de l'érotisme noir privilégient la mise en scène de comportements et de sentiments humains hostiles. Ils relient dans une logique mortifère *Éros* et *Thanatos* en des fêtes souvent sanglantes où le beau se mêle à l'horrible, le plaisir à la douleur, l'interdit à sa transgression »⁸⁰⁸. On peut dire qu'*Histoire d'O* est précisément un roman d'érotisme noir dans lequel « le beau se mêle à l'horrible, le plaisir à la douleur, l'interdit à sa transgression » car l'amour absolu d'O conduit inéluctablement à la mort, et Eros et Thanatos y sont liés de manière indissociable. L'opposé de cet érotisme noir serait l'« érotisme solaire » à l'instar de celui d'Emmanuelle Arsan dans *Emmanuelle*, le roman publié clandestinement par Éric Losfeld pour la première fois en 1959 et qui fait date dans l'histoire de l'érographie féminine car l'érotisme y est « conçu comme un instrument au service d'une double libération mentale

⁸⁰⁸ Alexandra Destais, *Éros au féminin. D'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 25.

et physique mais aussi comme un art de vivre et d'aimer, résolument progressiste et humaniste »⁸⁰⁹.

Deux articles semblent importants pour la réception d'*Histoire d'O* comme œuvre d'érotisme noir : ceux de Bataille et de Mandiargues. Bataille dans son article sur l'impossibilité de l'érotisme, paru en mai 1955 dans la *NRF*, affirme qu'« [é]rotique, la littérature peut se dérober, ou même elle peut céder à la répétition, mais elle est, dès l'instant où elle se libère, une expression de l'impossible »⁸¹⁰ et loue ce roman dans les termes suivants, comme une œuvre qui exprime précisément cette impossibilité :

Un roman aussi admiré qu'*Histoire d'O*, par un côté semblable à la littérature de répétition, en diffère néanmoins dans la mesure où, magnifiant l'érotisme, il en est néanmoins l'accablement. Il n'en est pas l'accablement si le langage en lui ne peut prévaloir sur un profond silence qui est comme la trahison de la mort, la trahison dernière que la mort est risiblement. L'érotisme d'*Histoire d'O* est aussi l'impossibilité de l'érotisme. L'accord donné à l'érotisme est aussi un accord donné à l'impossible, que dis-je, il est fait du *désir* de l'impossible. Le paradoxe d'O est celui de la visionnaire qui *mourait de ne pas mourir*, c'est le martyr où le bourreau est le complice de la victime. Ce livre est le dépassement de la parole qui est en lui, dans la mesure où, à lui seul, il se déchire, où il résout la fascination de l'érotisme dans la fascination plus grande de l'impossible. De l'impossible qui n'est pas seulement celui de la mort, mais celui d'une solitude qui se ferme absolument.⁸¹¹

Ainsi Bataille situe *Histoire d'O* (ainsi que *Roberte ce soir* de Pierre Klossowski publié en 1953) dans sa propre conception de l'érotisme et de la littérature, selon laquelle l'érotisme est une impossibilité et la littérature la « voix brisée » exprimant cette impossibilité.

Ce qui ne veut pas dire que les récits érotiques de Bataille sont tout à fait comparables à *Histoire d'O*. Des éléments importants qui apparaissent dans les œuvres de Bataille tels que la scatologie et la nécrophilie ne sont pas présents dans le roman de Réage, et l'érotisme chez O n'est pas « sous le signe de la souillure » comme l'est celui de Bataille⁸¹². Cependant, il n'est pas étonnant de voir que l'excessivité d'O qui ne pourrait conduire qu'à sa

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 108. Selon Destais, le roman d'Arsan « apporte un vent de fraîcheur dans un paysage érotique marqué par la mise en scène de passions mortifères » (*Ibid.*).

⁸¹⁰ Georges Bataille, « Le Paradoxe de l'érotisme », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 29, mai 1955, p. 834-839, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. XII, *Articles 2. 1950-1961*, Paris, Gallimard, 1988, p. 321-325 ; ici p. 323.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 324-325.

⁸¹² Jean-François Louette, « Introduction » dans Georges Bataille, *Romans et récits*, éd. Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XLV-XCI ; ici p. LI.

mort et la dimension mystique de l'amour de celle-ci ont attiré l'attention de Bataille qui a toujours affirmé l'aspect religieux de l'Eros tout en transgressant les interdits.

La même année, en juin, André Pieyre de Mandiargues écrira un article sur *Histoire d'O* dans la revue littéraire *Critique*, dirigée par Bataille, où il développe une lecture du roman qui se penche encore plus que Bataille sur la dimension mystique de l'amour d'O. Mandiargues avait déjà manifesté son enthousiasme pour le roman l'année précédente dans les termes suivants, dans une lettre adressée à Pauvert :

Je n'ai pas besoin de vous dire à quel point je suis enchanté par l'*Histoire d'O*. C'est assurément le plus beau roman qui ait paru en français depuis la guerre (et même avant), le plus neuf aussi. Cette écriture précieuse et si chaste jusque dans les pires horreurs est admirable, intelligente, perfide. J'aime aussi que le livre soit tellement fantastique en toute simplicité.⁸¹³

Dans son article de 1955, « Les Fers, le feu, la nuit de l'âme », Mandiargues lit *Histoire d'O* non comme un roman érotique mais comme un roman mystique :

L'Histoire d'O [sic] n'est pas à proprement parler un livre érotique. En effet, des deux plans sur lesquels il est construit, celui de l'esprit (ou mieux : de l'âme) domine impitoyablement celui de la chair. [...] l'on dirait volontiers que c'est un roman mystique. Car le sujet, sous le vêtement et par les voies de l'érotisme, est l'épanouissement tragique d'une femme dans l'abdication de ses libertés, dans l'esclavage consenti, dans l'humiliation, dans la prostitution imposée par ses maîtres, dans la torture et jusque dans la mort qu'ils ne refuseront pas à sa prière, quand tout le reste aura été subi.⁸¹⁴

Mandiargues nie donc d'une certaine manière l'érotisme du roman, pour admirer sa dimension mystique. Il déclare que la transformation d'O est « une complète transformation spirituelle [...] ce que d'autres nommeraient une ascèse »⁸¹⁵, comparable à celle de La Religieuse portugaise ou de Sainte Thérèse d'Avila⁸¹⁶.

Cette lecture mystique n'est pas infondée, car on trouve dans *Histoire d'O* des passages comme celui-ci qui affirme effectivement l'analogie entre la transformation d'O et celle d'une religieuse :

⁸¹³ Lettre de Mandiargues que Pauvert avait reçue, du 10 août 1954, citée dans Jean-Jacques Pauvert, *La Traversée du livre, op. cit.*, p. 211.

⁸¹⁴ André Pieyre de Mandiargues, « Les Fers, le feu, la nuit de l'âme », *Critique*, n° 97, juin 1955, p. 510-514, repris dans André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, p. 81-90 ; ici p. 84-85.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 86.

Une affreuse satiété de la douleur et la volupté dut la rejeter peu à peu sur des berges insensibles, proches du sommeil ou du somnambulisme. Mais au contraire. [...] Chaque jour et pour ainsi dire rituellement salie de salive et de sperme, de sueur mêlée à sa propre sueur, elle se sentait à la lettre le réceptacle d'impureté, l'égout dont parle l'Écriture. Et cependant les parties de son corps les plus constamment offensées, devenues plus sensibles, lui paraissaient en même temps devenues plus belles, et comme ennoblies : sa bouche refermée sur des sexes anonymes, les pointes de ses seins que des mains constamment froissaient, et entre ses cuisses écartelées les chemins de son ventre, routes communes labourées à plaisir. Qu'à être prostituée elle dût gagner en dignité étonnait, c'est pourtant de dignité qu'il s'agissait. Elle en était éclairée comme par le dedans, et l'on voyait en sa démarche le calme, sur son visage la sérénité et l'imperceptible sourire intérieur qu'on devine aux yeux des recluses.⁸¹⁷

Pour O, le coït est un rituel, et il n'y a rien de méprisable ou de sordide à offrir son corps à n'importe quel homme au sein du château de Roissy. C'est plutôt un acte « ennoblissant », un acte de dignité qui lui confère la tranquillité et la pureté d'une religieuse. Paulhan dans « Le Bonheur dans l'esclavage » évoque la « décence impitoyable »⁸¹⁸ d'O ; Mandiargues va plus loin en qualifiant non seulement la personnalité d'O mais aussi le style de Réage de « chaste », comparable à *La Princesse de Clèves*, et affirme que cette chasteté servirait à contrer « les écrivains [qui], suivant le fastidieux exemple de Céline, ont tendance à se servir sans raison des termes [...] de l'érotologie ou de la scatologie »⁸¹⁹. Il est vrai que dans *Histoire d'O*, même lorsque les actes sont extrêmes, les descriptions restent prudentes et ne sont pas crues. Par exemple, pour nommer les parties sexuelles du corps, Réage se limite à des expressions comme « ventre », « lèvres » et « membres » ; en comparaison, Leduc donnerait une description plus directe et crue en évoquant, pour décrire le sexe masculin, « la peau fripée, fragile comme une paupière »⁸²⁰.

Mandiargues n'était pas le seul à évoquer une lecture mystique, et la spiritualisation de l'érotisme n'est certainement pas un fait nouveau en littérature. Jean-François Louette remarque, par exemple, que dans des œuvres érotiques telles que *Hécate* de Pierre Jean Jouve, *Belle de jour* de Joseph Kessel, *Le Dieu des corps* de Jules Romains, ou *Amour, terre inconnue* de Martin Maurice, toutes publiées chez Gallimard en 1928, l'érotisme est

⁸¹⁷ *HO*, p. 63-64. Je souligne.

⁸¹⁸ *HO*, p. 13.

⁸¹⁹ André Pieyre de Mandiargues, « Les Fers, le feu, la nuit de l'âme », art. cit., p. 90.

⁸²⁰ Violette Leduc, *Ravages* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 46.

spiritualisé et que c'est précisément la raison pour laquelle ces romans ont été considérés comme « recevables » chez Gallimard, contrairement à *Histoire de l'œil* de Bataille, refusé par celui-ci la même année puisqu'elle défie ce type de spiritualisation de l'érotisme⁸²¹.

Ce que cette première réception du roman nous apprend, c'est qu'*Histoire d'O* a été soutenu non seulement par Paulhan, le destinataire initial du récit, mais aussi par quelques-uns des écrivains les plus importants en matière de l'érotisme de l'époque tels que Bataille et Mandiargues. C'est sur ce point que la réception de l'œuvre de Réage diffère largement de celle de *Ravages* de Leduc que nous avons étudiée précédemment. Cette différence est perceptible aussi dans l'attitude contrastée de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert à l'égard d'Aury et de Leduc : on sait que si celui-ci a été particulièrement enthousiaste à l'idée de publier *Histoire d'O*, il a refusé la sollicitation, à peu près à la même époque, émanant vraisemblablement de Dominique Aury elle-même, de publier *Ravages*⁸²². Bien sûr, cela ne signifie pas que l'œuvre de Réage n'a subi aucune critique ; François Mauriac par exemple était scandalisé par le livre et en a fait part à Paulhan⁸²³. Néanmoins, de façon générale, on peut supposer que la spiritualisation de l'érotisme, la « chasteté » de son langage, et le fait qu'*Histoire d'O* participe au courant littéraire de « l'érotisme noir » ont œuvré pour gagner l'adhésion de lecteurs – masculins – légitimés dans le champ littéraire, ce qui lui a permis d'éviter la censure éditoriale ; on peut également supposer que même en cas de procès, *Histoire d'O* aurait pu compter sur le soutien de nombreux écrivains et critiques comme dans le cas des œuvres de Sade, défendues dans les années 50 par des personnalités littéraires éminentes telles que Paulhan, Bataille, Breton et Cocteau.

⁸²¹ Jean-François Louette, « 1928, année érotique ? Le Recevable et l'interdit », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, op. cit., p. 137-150.

⁸²² Alexandre Antolin, op. cit., p. 62 sqq. Dans *La Folie en tête*, Leduc décrit sa rencontre avec Pauvert chez son ami Jacques Guérin au moment où elle termine *L'Affamée*, donc quelques années avant *Ravages*, et témoigne dans les termes suivants du manque d'enthousiasme que l'éditeur a manifesté pour son écriture : « Jacques [Guérin], toujours glacial au téléphone, m'avait invitée à déjeuner chez lui un jeudi. Jean-Jacques Pauvert, recommandé par Genet pour l'édition de luxe de *L'Affamée*, viendrait. [...] C'était, en ce temps-là, un jeune homme froid, très froid, distant, très distant, une sorte d'œuvre d'art glacée, avec un visage agréable au sourire méprisant d'Asiatique. [...] Pauvert assis en face de moi m'évitait, on le comprend. [...] Pauvert, poli et attentif, semblait se foutre de ce que j'écrivais. » (FT, p. 333-334.)

⁸²³ Bernard Baillaud, « Notice » au « Bonheur dans l'esclavage, préface à *Histoire d'O* (1954) », op. cit., p. 557.

3.1.3 Une œuvre innovatrice ou antiféministe ?

Ainsi, on constate qu'*Histoire d'O* peut être situé parmi les œuvres d'érotisme noir et a été défendu comme tel, mais ce roman a-t-il innové en matière de littérature érotique ? En quoi se distingue-t-il des autres œuvres érotiques de son époque ? Les érographes féminines qui lui ont succédé, comme Emmanuelle Arsan ou Régine Deforges, ont déclaré se sentir redevables envers Réage⁸²⁴, mais pour quelles raisons ? Selon Destais, la nouveauté du roman de Réage s'explique de la manière suivante :

Histoire d'O signale véritablement l'entrée des femmes dans le champ de l'érotisme littéraire. [...] pour la première fois, une femme donne résolument tort à un préjugé tenace qui leur ôte toute faculté à intellectualiser leur rapport au sexe. [...] Pour la première fois aussi, un sujet extrême est mis en mots *via* une écriture exempte de mots crus. Pour la première fois surtout – là sans doute est l'essentiel – il y a confrontation brutale entre les ressources de l'érotisme masculin et le code sentimental de l'amour à l'origine de nombreux récits féminins.⁸²⁵

Ainsi, la nouveauté d'*Histoire d'O* serait d'abord qu'il a été écrit par une femme, par une écrivaine capable d'explorer la sexualité dans une œuvre littéraire à travers une conscience féminine. Il est à noter que la voix narrative dans le roman est hétérodiégétique mais elle n'est pas omnisciente, de sorte que la narration est centrée la plupart du temps sur O et nous fait comprendre la pensée d'O, notamment avec l'utilisation fréquente du discours indirect libre⁸²⁶. Ensuite, Destais observe que l'œuvre n'utilise aucun mot cru bien que le thème – celui de l'amour absolu qui mène à la mort – soit extrême. Troisièmement, Destais avance sa thèse selon laquelle Réage a combiné les codes de l'érotisme masculin avec ceux du roman sentimental, ou *ars amatoria*, un genre traditionnellement ouvert aux écrivaines, et a ainsi renouvelé l'érotisme littéraire.

Cependant, nous devons admettre que, d'un point de vue féministe, l'héroïne de ce

⁸²⁴ Dans son recueil d'essais *L'Hypothèse d'Éros*, Emmanuel Arsan évoque ainsi l'influence d'*Histoire d'O* : « Sans l'*Histoire d'O*, peut-être *Emmanuelle* n'aurait-elle jamais vu le jour. [...] la rencontre de cette autre pensée m'a doublement provoquée. D'une part, elle a achevé de me convaincre que ce n'est pas être nu que se cacher pour être nu. [...] D'autre part, en donnant l'exemple d'une indépendance d'esprit qui n'était pas une pose, Pauline Réage m'a aussi aidé à reconnaître en moi et à proclamer franchement ce qui me distinguait d'elle. Car elle faisait mon admiration, me ralliait à ses buts de guerre, mais non au régime de son aristocratique royaume. » (Emmanuelle Arsan, *L'Hypothèse d'Éros*, Paris, Filipacchi, 1974, p. 265.)

⁸²⁵ Alexandra Destais, *Éros au féminin. D'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁸²⁶ Sur la narration dans *Histoire d'O*, voir Muriel Walker, « Pour une lecture narratologique d'*Histoire d'O* », *Études littéraires*, vol. 32 n° 3-vol 33 n° 1, automne 2000-hiver 2001, p. 149-168.

roman est une figure féminine conventionnelle, voire réactionnaire, dans la mesure où elle reproduit les fantasmes masculins sur la femme idéale qui se soumet aux hommes. Paulhan aussi semble en être conscient lorsqu'il écrit dans « Le Bonheur dans l'esclavage » : « Je me demande, pour tout dire, si elle [Réage] n'exagère pas un peu ; si les femmes, ses pareilles, lui sont bien aussi pareilles qu'elle suppose. Mais c'est ce que plus d'un homme lui accorde trop volontiers »⁸²⁷. En ce sens, nous ne pouvons nier que l'auteure, bien qu'elle soit une femme qui écrit un roman audacieux et innovant en adoptant un point de vue féminin, est également complice de l'érotisme masculin traditionnel.

Dans le récit, O semble avoir des désirs pour les hommes et les femmes. Mais O se soumet aux hommes, à René et à Sir Stephen, et sa soumission à ces hommes est toujours privilégiée sur ses désirs envers les femmes, alors qu'elle est indéniablement sadique avec les femmes. Le désir d'O envers les femmes est d'abord expliqué dans les termes suivants :

Ce qu'elle cherchait dans les jeunes femmes qu'elle poursuivait, O s'en faisait une idée assez claire. Ce n'était pas qu'elle voulût se donner l'impression qu'elle rivalisait avec les hommes, ni compenser, par une conduite masculine, une infériorité féminine qu'elle n'éprouvait aucunement. [...] le goût qu'elle avait pour la douceur de très douces lèvres peintes cédant sous les siennes, pour l'éclat d'émail ou de perle des yeux qui se ferment à demi dans la pénombre des divans, à cinq heures d'après-midi, quand on a tiré les rideaux et allumé la lampe sur la cheminée, pour les voix qui disent : encore, ah ! je t'en prie, encore, pour la tenace odeur marine qui lui restait aux doigts, ce goût-là était réel et profond. Aussi vive était la joie que lui donnait la chasse. [...] Elle menait, elle, et elle seule, le jeu (ce qu'avec un homme elle ne faisait jamais, autrement que par le biais). C'était elle qui avait l'initiative des paroles, des rendez-vous, des baisers, [...] ⁸²⁸

O est une femme moderne, une femme sexuellement libre et économiquement indépendante aussi, travaillant en tant que photographe de mode. Elle n'éprouve aucune « infériorité féminine » face aux hommes, et elle ne nie pas son désir pour les femmes non plus. Pourtant, elle a une attitude duplice, car alors qu'elle prend l'initiative quand elle est avec une femme, elle ne le ferait jamais avec un homme.

Un peu plus loin, la nature de sa relation avec les femmes est révélée de manière explicite par exemple dans la description de son désir pour Jacqueline :

⁸²⁷ HO, p. 21.

⁸²⁸ HO, p. 111-112.

Le pouvoir qu'elle reconnaissait à ses amies sur elle lui était en même temps garant de son pouvoir à elle sur les hommes. Et ce qu'elle demandait aux femmes (et ne leur rendait pas, ou si peu), elle était heureuse et trouvait naturel que les hommes fussent acharnés à le lui demander. Ainsi était-elle à la fois et constamment complice des unes et des autres, et gagnait sur les deux tableaux. Il y avait des parties difficiles. Qu'O fût amoureuse de Jacqueline, ni moins ni plus qu'elle l'avait été de beaucoup d'autres, et en admettant que le terme d'amoureuse (c'était beaucoup dire) fût celui qui convînt, aucun doute.⁸²⁹

On observe ici une curieuse logique, centrée sur la présence des hommes, selon laquelle le pouvoir que les femmes exercent sur O et leurs attraits seraient la preuve du pouvoir qu'O elle-même exercent sur les hommes. Plus loin dans l'histoire, on voit qu'O, qui dans un premier temps avait l'horreur de l'idée d'envoyer Jacqueline à Roissy, est « heureuse » d'entendre René dire que Jacqueline sera emmenée à Roissy même si elle ne le voulait pas, car « on la forcera »⁸³⁰. Si le désir d'O pour Jacqueline est réel, il a une tendance sadique, et il est utilisé au bout du compte pour satisfaire les désirs de Sir Stephen ou de René.

Cette soumission d'O aux hommes a essuyé des reproches de la part des féministes dans les années 1970 et 80 qui ont pris ce roman pour cible pour soutenir leurs propres positions politiques. En France, en 1975, au moment de la sortie du film *Histoire d'O* par Just Jaeckin, des extraits du roman ainsi que l'entretien de Réage avec Régine Deforges ont été publiés avec appui de la journaliste Françoise Giroud dans *L'Express*⁸³¹, un magazine réputé être sérieux, mais ce numéro devient un grand scandale dans la presse, entraînant la démission du journaliste Paul Guimard de son poste au sein de ce magazine⁸³². Françoise d'Eaubonne l'a critiqué par exemple dans un article paru dans le *Magazine littéraire*. Plutôt que de s'en prendre au livre de Réage, sa critique vise *L'Express* et le sensationnalisme à peine caché de celui-ci. d'Eaubonne concède que ce qui est décrit dans *Histoire d'O* se liite à des fantasmes et reconnaît même que le livre est une « réussite littéraire incontestable »⁸³³, mais elle termine son article en suggérant aux lecteurs d'acheter, plutôt que le roman de Réage, *Crie moins fort*,

⁸²⁹ *HO*, p. 113-114.

⁸³⁰ *HO*, p. 154.

⁸³¹ *L'Express*, dossier « Le Choc d'*Histoire d'O* », n° 1260, 1-7 septembre 1975.

⁸³² Jennifer L. Sweatman, *The Risky Business of French Feminism. Publishing, Politics, and Artistry*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2014, p. 68-70.

⁸³³ Françoise d'Eaubonne, « Histoire d'O », *Magazine littéraire*, n° 107, décembre 1975, p. 85-86 ; ici p. 85.

les voisins vont l'entendre d'Erin Pizzey, un livre documentant les expériences des femmes battues, publié en France en 1975 par les Éditions des Femmes. Aux yeux de d'Eaubonne, la politique prime sur la littérature : la nécessité de protéger ces victimes de violence dans la vie réelle passe avant le droit de la littérature d'écrire des fantasmes⁸³⁴.

Nombre de ces critiques, visant plus à affirmer leurs positions politiques qu'à lire attentivement l'ouvrage, ne semblent pas être toujours pertinentes, surtout lorsqu'elles supposent sans aucune preuve que le roman n'aurait pas pu être écrit par une femme ou lorsqu'elles en négligent les paratextes. Mais la question s'impose : que pensait l'auteure de ces réactions féministes ? Plus précisément, comment a-t-elle considéré le décalage entre la vie qu'elle mène en tant que femme moderne, émancipée et intellectuelle et la volonté d'O de se soumettre aux hommes ? Comment voyait-elle sa propre contradiction alors que le mouvement de libération des femmes prenait de plus en plus de l'ampleur dans la société ?

Dans son entretien avec Deforges où elle s'exprime sous le nom de Réage, l'auteure émet des réserves à l'égard du MLF :

Je suis bien embarrassée pour en [le MLF] penser quelque chose parce que, premièrement, il est de fait qu'elles [les femmes] végètent sous un mépris et sous une misogynie encore très répandue. [...] Je ne crois pas d'autre part que le M.L.F. soit une solution. [...] Je n'ai jamais fait partie d'un mouvement féministe, mais j'ai toujours été féministe.⁸³⁵

Ces propos n'auraient certainement pas plu aux militantes féministes, surtout en cette année 1975 où le mouvement atteint son apogée et réalise des objectifs tant attendus comme la légalisation de l'avortement. Cependant, pour considérer la question de la contradiction d'Aury soulevée plus haut, il faudrait ici se référer non seulement aux entretiens, mais aussi à la suite d'*Histoire d'O* publiée en 1969, *Retour à Roissy*, sur laquelle nous allons maintenant porter notre réflexion.

⁸³⁴ Voir par exemple Andrea Dworkin, « Woman as Victim. "Story of O" », *Feminist Studies*, vol. 2, n° 1, 1974, p. 107-111 ; Susan Griffin, « Sadomasochism and the Erosion of Self. A Critical Reading of *Story of O* », dans Robin Ruth Linden *et als* (éds.), *Against Sadomasochism. A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto (California), Frog in a Well, 1982, p. 184-201 ; Nancy K. Miller, « The Text's Heroine. A Feminist Critic and Her Fiction », *Diacritics*, vol. 12, n° 2, 1982, p. 48-53. Pour une réflexion féministe plus récente sur les violences sexuelles qui s'inspire du roman de Réage, voir Cornelia Möser, « Identités et différences sexuelles. Sur les économies de violences et les plaisirs transgressifs », *Rue Descartes*, n° 95, 2019, p. 126-141.

⁸³⁵ *O*, p. 48.

3.2 1969, l'évolution de la posture de Pauline Réage

Rappelons d'abord les différents éléments qui constituent les paratextes du roman ainsi que leur ordre de publication. Comme nous l'avons déjà évoqué, à l'origine, l'histoire n'a pas été écrite en vue de publication, mais c'était Paulhan qui a voulu le publier. Gallimard refusa le manuscrit, les Éditions Deux Rives hésitèrent. Le manuscrit fut finalement transmis à Jean-Jacques Pauvert, qui fut immédiatement séduit et décida tout de suite de le publier. L'édition originale ainsi publiée en 1954 comprenait comme préface « Le Bonheur dans l'esclavage », un texte de Paulhan sur le roman. Puis en 1969, une suite du roman a été publiée, intitulée *Retour à Roissy*, précédé d'un autre texte, une préface par Réage appelée « Une fille amoureuse ». En 1975, s'ajoute à ce deuxième volume une postface d'André Pieyre de Mandiargues, un texte inédit intitulé « Roissy-en-France » et dans lequel Mandiargues nous démontre sa propre lecture de *Retour à Roissy*. Depuis 1999, tous ces textes – « Le Bonheur dans l'esclavage », *Histoire d'O*, « Une fille amoureuse », *Retour à Roissy* et « Roissy-en-France » – sont réunis dans un seul recueil intitulé *Histoire d'O suivi de Retour à Roissy*⁸³⁶.

3.2.1 Briser le rêve : *Retour à Roissy*

Tout en gardant ces éléments à l'esprit, nous devons prendre en compte les deux versions différentes de la fin du récit évoquées à la fin d'*Histoire d'O* sous la forme d'une note séparée du texte. On y lit : « Dans un dernier chapitre, qui a été supprimé, O retournait à Roissy, où Sir Stephen l'abandonnait. Il existe une seconde fin à l'histoire d'O. C'est que, se voyant sur le point d'être quittée par Sir Stephen, elle préféra mourir. Il y consentit »⁸³⁷. On pourrait supposer que c'est ce dernier chapitre supprimé et mentionné dans la première phrase

⁸³⁶ Il convient également de noter qu'aujourd'hui encore, on ne trouve nulle part dans l'édition de poche du recueil le nom de Dominique Aury.

⁸³⁷ *HO*, p. 203.

de cette note qui a été publié quinze ans plus tard en 1969 sous le titre *Retour à Roissy*, car c'est effectivement l'abandon d'O par Sir Stephen que relate la suite du roman⁸³⁸.

Retour à Roissy commence là où *Histoire d'O* s'est arrêtée, en septembre de la même année. Jacqueline est déjà partie pour Roissy avec René, et sa sœur Natalie, qui devait y aller plus tard avec O, est renvoyée chez ses parents, et Sir Stephen envoie O seule à Roissy, mais à ce moment-là, O commence à remettre en question la manière dont Sir Stephen la traite, pressentant qu'il a changé. Il exige des choses qu'il n'a jamais demandées auparavant ; par exemple, qu'elle soit possédée par d'autres hommes. Elle se rend compte qu'il la traite comme une prostituée et se sent désespérée. En même temps, elle commence à douter de lui : Ne gagne-t-il pas de l'argent en vendant O à d'autres ? O apprend aussi à son arrivée à Roissy que son premier séjour au château a été payé par René et donc qu'à l'époque elle n'appartenait pas à ce club, mais que cette fois-ci, personne n'a payé pour elle, ce qui signifie que tous les hommes qui la possèdent la paieraient. Petit à petit, nous apprenons à travers la perspective d'O les mécanismes de ce club privé, ce bordel, qu'on appelle Roissy : ses ressources et son modèle d'affaires ; comment Anne-Marie prévient et contrôle les maladies vénériennes des filles et les aide à avorter si les circonstances l'obligent. Ce qui ressemblait auparavant à un lieu de rêve se transforme brusquement en réalité, un bordel pour de riches hommes parisiens. Un jour, un homme du nom de Carl, une connaissance de Sir Stephen devenue un client régulier d'O, lui offre des diamants et lui demande de venir en Afrique avec lui. O est déconcertée, et dix jours plus tard, elle découvre que Carl, qui avait investi dans le Congo belge et y avait fait des profits considérables grâce aux mines de métaux rares, a été assassiné. Sir Stephen étant le principal suspect, O est interrogée par la police mais est libérée après avoir dit qu'elle n'avait pas vu Sir Stephen depuis deux mois. L'histoire se termine par les phrases suivantes.

⁸³⁸ Il n'est d'ailleurs pas du tout étonnant que Réage ait préparé de multiples fins. L'histoire a également deux débuts. Après avoir raconté comment O a été emmenée à Roissy par René dans un taxi, le narrateur dit au lecteur qu'« Une autre version du même début était plus brutale et plus simple [...] » (*HO*, p. 27) et continue en racontant une version légèrement différente du début.

« Tu es libre, maintenant, O, dit Anne-Marie. On peut t'enlever tes fers, le collier, les bracelets, effacer la marque. Tu as des diamants, tu peux retourner chez toi. » O ne pleurait pas, elle ne se plaignait pas. Elle ne répondit pas à Anne-Marie. « Mais si tu veux, dit encore Anne-Marie, tu peux rester.⁸³⁹

Comment faut-il interpréter cette suite, cette brusque tournure policière dans les dernières pages ? Au début de ce dernier chapitre, l'auteure a inséré encore une fois une note liminaire qui guide l'interprétation : « Les pages que voici sont une suite à l'*Histoire d'O*. Elles en proposent délibérément la dégradation, et ne pourront jamais y être intégrées »⁸⁴⁰.

On peut noter donc le statut contradictoire de ce chapitre qui, tout en constituant une suite à *Histoire d'O*, ne peut pas être intégré au reste du récit. L'auteure introduit ici une rupture : *Retour à Roissy* serait une suite qui *détruit* le monde créé dans *Histoire d'O*. Ici, nous pouvons rejoindre Mandiargues, qui interprète le texte en ce sens dans sa postface écrite en 1975, « Roissy-en-France » :

« Retour à Roissy » est bien moins une aile ajoutée au quasiment mystique château d'« O » pour l'achever qu'une sape poussée dans ses fondations à l'intention de le miner et puis de le détruire. [...] le nouveau récit nous montre, au lieu du cloître voué à la transfiguration de l'amour, un banal bordel de luxe, sorte de « country-club » comme on en rencontre, selon les initiés, aux environs de la plupart des métropoles de la société capitaliste [...] les pensionnaires de la maison, O comprise, cette fois, ne sont plus que d'ordinaires putains dressées à servir de riches idiots aussi communs que leurs partenaires. [...] Réage [...] n'est-elle pas fidèle à son premier dessein, qu'elle ne fait que pousser à toute extrémité par la dégradation de l'ascèse de son héroïne, par la vulgarisation de celle-là qui du point sublime où la première histoire, après la scène de la chouette, l'avait laissée, retombe à la bassesse d'une pute que l'on paye en diamants ?⁸⁴¹

Ainsi la dimension absolue, quasi-mystique de l'amour d'O est ici brisée. Alors que dans la première partie du récit, l'amour d'O pour René et Sir Stephen était un amour absolu et presque mystique, dans *Retour à Roissy*, il n'y a plus de mysticisme ; l'atmosphère onirique du récit se perd avec l'entrée des descriptions minutieuses sur le fonctionnement du bordel.

Ce qui est douloureux pour O, ce n'est pas seulement l'abandon par Sir Stephen, mais aussi la découverte que son amour n'avait rien d'extraordinaire ou d'absolu. En regardant les autres filles, elle est « troublée par cette sorte de décalque multiplié,

⁸³⁹ HO, p. 275.

⁸⁴⁰ HO, p. 217.

⁸⁴¹ HO, p. 281-282.

d'incarnation à plusieurs exemplaires de ce qui avait été elle-même »⁸⁴². En même temps, ce dernier chapitre se lit aussi comme le réveil d'O, comme si on lui disait soudain d'arrêter de rêver, d'ouvrir les yeux sur la réalité, de reprendre ses esprits. Par exemple, O devient plus attentive à l'existence des femmes autour d'elle et se rend compte pour la première fois des désirs qu'elles auraient dû éprouver de la connaître :

O n'avait pas soupçonné, à son premier séjour, quels désirs elle avait dû éveiller autour d'elle, désir de lui parler, de l'aider, de savoir qui elle était, de l'embrasser, chez les filles qui l'avaient, à son arrivée, déshabillée, lavée, coiffée, fardée, revêtue de son corset et de sa robe, qui chaque jour ensuite avaient pris soin d'elle et avaient si vainement tenté de lui parler quand elles croyaient n'être pas vues ; d'autant plus vainement qu'elle n'avait jamais essayé de répondre.⁸⁴³

Mandiargues dans sa postface ne voit dans ces pensionnaires de Roissy que des « putains ordinaires » et vulgaires, mais on peut aussi noter dans le regard d'O une certaine admiration pour ces filles, par exemple lorsqu'elle contemple Noelle, avec qui elle forme une équipe à Roissy :

Son nez court et ses lèvres roulées, toujours entrouvertes, lui donnaient un air riant. Mais c'était vrai qu'elle était gaie : quand elle entraît quelque part, on aurait toujours dit qu'elle arrivait à une fête. Il y avait dans son allégresse quelque chose de désarmant. [...] Quand elles rentrèrent dans le salon, où les lampes étaient allumées, O put admirer et la grâce de Noelle, et le succès qu'obtenait cette grâce. [...] O la [Noelle] regarda : qu'elle était ravissante, renversant la tête et le col pour mieux tendre ses seins, creusant la taille pour mieux offrir ses fesses. Était-ce pour ce plaisir qu'elle prenait à se faire voir et caresser qu'elle éveillait si bien le désir ?⁸⁴⁴

Ici, O semble envier la jeune fille qui a toujours l'air gaie et heureuse et qui ne cache pas ses propres plaisirs, avec un regard qu'on pourrait qualifier d'admiratif, qui n'est pas celui de la prédatrice sadique qu'elle était envers Jacqueline. Ainsi, la dégradation de l'amour d'O pour Sir Stephen ne lui a-t-elle pas permis de revenir à la réalité, au monde, à la *vie* (à l'opposé de l'amour pour Sir Stephen qui était mortifère) ? Sans doute. Pourtant, ce n'est pas sûr, car si Réage dépeint la figure de Noelle qui est « gaie » et « ravissante » et qui se prostitue avec brio, elle ne va pas jusqu'à dépeindre des femmes qui chantent les louanges de la liberté sexuelle.

⁸⁴² HO, p. 270.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ HO, p. 251.

O est loin de l'érotisme solaire d'Emmanuelle dans le roman éponyme d'Emmanuelle Arsan. Avec Réage, même lorsque l'érotisme mortifère est voué à la disparition, l'érotisme solaire reste une impossibilité.

3.2.2 Recréer le mythe : « Une fille amoureuse »

Retour à Roissy introduit ainsi une rupture, une contradiction profonde au cœur de l'œuvre de Réage. Le monde onirique de Roissy créé dans *Histoire d'O* est complètement subverti dans *Retour à Roissy* qui se veut une dégradation délibérée de la première partie de l'histoire. Toutefois, ce qui est intéressant à nos yeux dans ce livre, c'est que la force destructrice de *Retour à Roissy* est compensée par la création d'un autre mythe d'amour dans « Une fille amoureuse », le texte qui précède *Retour à Roissy* et qui en constitue la préface.

Dans « Une fille amoureuse », la voix narrative féminine nous raconte une autre histoire, non pas d'O, mais de la genèse de l'histoire d'O. En relatant cette genèse, l'auteure opère non seulement une recontextualisation du récit, mais ajoute également une nouvelle dimension à sa posture auctoriale, raison pour laquelle ce texte en particulier attire notre attention. Le texte commence par la phrase suivante, comme un conte de fées : « Une fille amoureuse dit un jour à l'homme qu'elle aimait : moi aussi je pourrais écrire de ces histoires qui vous plaisent... Vous croyez ? répondit-il »⁸⁴⁵. La suite du texte nous raconte les rencontres secrètes de ces amants qui ne pouvaient se voir que quelques fois par semaine, souvent à la hâte, dans différents endroits de Paris, pour regagner leurs foyers respectifs le soir. La narratrice évoque également leur passion commune pour la littérature : « Les livres étaient leur seule entière liberté, leur commune patrie, leurs vrais voyages ; ils habitaient ensemble les livres qu'ils aimaient comme d'autres une demeure de famille »⁸⁴⁶. Le texte comporte vraisemblablement de nombreux éléments autobiographiques et peut être lu aujourd'hui comme l'histoire d'Aury et de Paulhan, pour qui la littérature était indéniablement une

⁸⁴⁵ *HO*, p. 207.

⁸⁴⁶ *HO*, p. 208.

« commune patrie ». Néanmoins, nous aurions tort de le lire comme un récit fidèle ou un témoignage véridique de leur vie. Il se lit plutôt comme une version poétique et mythifiée de leur histoire, une fable que l'auteure a forgée à partir de quelques éléments réels de leur histoire d'amour.

À un moment donné, la « fille » se met à écrire ses propres fantasmes la nuit dans son lit et à montrer ces écrits à son amant, fragment par fragment, chapitre par chapitre. Commence alors l'aventure, à la fois amoureuse et littéraire :

Un soir, après ce « Vous croyez ? » de la première page, et sans avoir idée qu'elle trouverait un jour sur un cadastre le nom de Réage et se permettrait d'emprunter à deux célèbres dévergondées, Pauline Borghèse et Pauline Roland, leur prénom, un soir, celle pour qui je parle aujourd'hui, à bon droit, puisque si je n'ai rien d'elle, elle a tout de moi, et d'abord la voix, un soir cette fille, au lieu de prendre un livre avant de s'endormir, couchée en chien de fusil sur le côté gauche, un crayon bien noir dans la main droite, commença d'écrire l'histoire qu'elle avait promise.⁸⁴⁷

Sur ce déroulement, Destais évoque à juste titre la figure de Schéhérazade⁸⁴⁸. De plus, le texte révèle ou affirme un certain nombre de faits sur la genèse du roman. Il nous confirme d'abord l'identité féminine de l'auteure. Il nous révèle aussi que le récit est née d'une conversation entre une femme et son amant, avec qui elle partageait sa passion pour la littérature, comme une sorte de défi pour lui montrer qu'elle aussi peut écrire des histoires qu'il aimerait. En évoquant cette conversation, elle réfute en même temps la supposition persistante et infondée de ces lecteurs qui prétendaient que l'auteur ne pouvait pas être une femme. Elle nous informe aussi des origines du pseudonyme Pauline Réage, un nom qu'elle prétend avoir pris par hasard de « deux célèbres dévergondées » nommées Pauline. Mais on remarque que cette « fille » qui écrit l'histoire, qui est « amoureuse » de cet homme et dont le moyen de séduction passe par la rédaction de ce récit, semble loin d'être une « dévergondée ». L'utilisation du mot « fille » plutôt que « femme » pour désigner l'écrivaine renforce l'aspect mythique du récit non seulement en rajeunissant la figure de l'écrivaine, mais aussi en conférant à son amour un caractère plus pur et innocent. Quant au nom « Réage », l'auteure

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ Alexandra Destais, « L'Émergence de la littérature érogographique féminine en France. 1954-1975 », *op. cit.*, p. 574.

laisse planer le mystère sur cette partie de son pseudonyme, même si on peut imaginer qu'il serait une anagramme de « Borghèse » et de « Roland ». Notons aussi la relation complexe qu'introduit la distinction entre la voix narrative « je » et la « fille ». La narratrice « je » se sépare de cette « fille » en l'évoquant à la troisième personne, tout en déclarant « si je n'ai rien d'elle, elle a tout de moi » et affirmant ainsi que cette fille est aussi la narratrice elle-même.

L'auteure joue également avec son identité cachée lorsqu'elle écrit : « Quant à savoir comment le manuscrit de son histoire parvint entre les mains de Jean Paulhan, j'ai promis de ne pas le dire, comme de ne pas dire le vrai nom de Pauline Réage »⁸⁴⁹, une phrase étrange à lire aujourd'hui quand on sait que l'amant dont elle parle n'était autre que Paulhan. Elle nous donne aussi quelques indices sur les modèles des personnages du roman, mais elle s'abstient de révéler d'autres éléments qui pourraient nous permettre de les identifier, comme leur âge ou sa profession. Dès lors, on pourrait dire que l'auteure de ce texte révèle ingénieusement aux lecteurs et lectrices suffisamment d'informations sur elle pour affirmer sa propre auctorialité – démentant ainsi les hypothèses selon lesquelles l'auteure serait Paulhan ou un écrivain masculin de son entourage, bien que les doutes sur son auctorialité ne disparaissent complètement qu'en 1994 –, sans jamais révéler les éléments qui leur permettraient de déterminer l'identité de l'écrivaine et d'associer le nom de Pauline Réage à Dominique Aury.

Une autre affirmation importante qu'Aury formule dans ce texte concerne la fictionnalité du récit. Elle explique que ce qu'elle a écrit dans *Histoire d'O* n'a rien à voir avec la réalité de sa vie et qu'elle a simplement transcrit ses propres fantasmes :

Qui suis-je enfin, dit Pauline Réage, sinon la part longtemps silencieuse de quelqu'un, la part nocturne et secrète, qui ne s'est jamais publiquement trahie par un acte, par un geste, ni même par un mot, mais communique par les souterrains de l'imaginaire avec des rêves aussi vieux que le monde ? D'où me venaient ces rêveries répétées et si lentes [...], je n'en sais rien. Je sais seulement qu'elles m'étaient bénéfiques, et me protégeaient mystérieusement. [...] Je n'ai jamais su apprivoiser ma vie. Cependant tout se passait comme si ces étranges songeries y aidaient, comme si quelque rançon était payée par les délires et les délices de

⁸⁴⁹ *HO*, p. 211.

l'impossible : les journées qui suivaient en étaient bizarrement allégées [...] ⁸⁵⁰

Elle assure ainsi la fictionnalité de l'histoire et souligne les bénéfices de l'écriture de ces fantasmes en attestant qu'ils l'ont aidée à affronter sa vie quotidienne. Elle réfute également, dans les lignes suivantes pleines d'ironie, ceux qui ont supposé sans réfléchir qu'*Histoire d'O* était fondée sur l'expérience réelle de l'auteure : « Un grand écrivain scandalisé a beau voir dans mon récit les mémoires d'une Belle [...] il se trompe deux fois : ce ne sont pas des mémoires et je ne suis pas une Belle, si courtoise que soit l'expression » ⁸⁵¹.

Cette affirmation sur l'importance des fantasmes et des rêves recoupe des propos dans son entretien avec Deforges en 1975, lorsqu'elle soutient que la littérature permet de soulager l'être humain de sa part d'ombre, de ce qu'il a d'abominable, et qu'elle insiste sur l'importance de l'érographie, que ce soit des œuvres littéraires distinguées ou des textes pornographiques vulgaires :

Que dans l'homme une part d'abomination a besoin de venir au jour. À mon sens, c'est à cela que sert en grande partie la littérature, à faire venir au jour cette part d'abomination que la littérature délivre. Quand vous avez vu des films de guerre, lu des livres sur les camps ou la torture, ce qu'il y a d'horrible en vous est en quelque sorte rassasié. [...] Je trouve absolument scandaleux qu'on interdise la littérature pornographique, la plus basse soit-elle. Laissez les gens lire ou regarder ce qu'ils veulent et si c'est vulgaire, qu'est-ce que cela peut vous faire ? Ce ne sont pas ces gens-là qui vont commettre des crimes, ce n'est pas vrai, de même que ce ne sont pas les gens qui lisent Sade qui ont fait les camps de concentration. Ce sont des gens qui n'avaient jamais lu Sade. ⁸⁵²

Elle défend ainsi ses fantasmes en soutenant l'idée que nous ne devons pas nier l'existence des atrocités humaines, mais plutôt écrire et lire à leur sujet pour nous en décharger. C'est ce principe qui est appliqué à *Histoire d'O* quand elle souligne la fictionnalité du récit et défend l'écriture de ses fantasmes. .

Dans « Une fille amoureuse », l'auteure se livre donc simultanément à plusieurs opérations. Elle offre une explication sur la genèse du roman ; elle réfute l'hypothèse selon

⁸⁵⁰ *HO*, p. 211-212.

⁸⁵¹ *HO*, p. 215. Voir aussi Jean-Jacques Pauvert (éd.), *Anthologie des lectures érotiques de Félix Guoin à Emmanuelle*, Paris, Ramsay et Jean-Jacques Pauvert, 1980, p. 206. Ce « grand écrivain », en l'occurrence, est François Mauriac qui, ne sachant pas qui en était le véritable auteur, a reproché au roman de Réage « l'exhibitionnisme des vieillards ». Dans cette anthologie, Pauvert riposte en appelant Mauriac « le vieil adolescent éternellement boutonneux ».

⁸⁵² *O*, p. 149.

laquelle le livre ne pourrait pas avoir été écrit par une femme ; elle nie la supposition selon laquelle l'histoire est une expérience vécue. Surtout, en mobilisant des éléments de sa propre histoire intime avec Paulhan, elle se crée une nouvelle mythologie, celle précisément d'« une fille amoureuse » et de son amant liés par une aventure littéraire⁸⁵³. Ainsi, le texte octroie une nouvelle dimension à la figure de l'auteure Pauline Réage. Elle, qui jusqu'alors était entourée de mystère et dont on mettait en doute même l'existence, acquiert ici un nouveau visage, celui d'une conteuse en amour.

3.2.3 « Je suis constamment en contradiction avec moi-même »

Cette stratégie s'est avérée efficace car, comme on peut l'imaginer, « Une fille amoureuse » a reçu des réactions favorables de la part des critiques qui y ont vu une compensation pour la dégradation d'*Histoire d'O* qu'elle avait opérée avec *Retour à Roissy*, ce dont on lui a fait grief⁸⁵⁴. Selon John de St Jorre, le journaliste américain qui a révélé l'identité de Pauline Réage en 1994, Aury explique ainsi l'existence de ce chapitre :

Je ne savais pas comment le terminer, alors je l'ai laissé ouvert. Pourquoi pas ? Je ne suis pas une romancière, vous savez. [...] C'était extrêmement mauvais, abominable. C'était une erreur... c'était l'autre face du rêve... c'était une dégradation dans la réalité... la prostitution, l'argent, la force, etc. *Histoire d'O* était un pur rêve, une pure fantaisie. *Retour à Roissy* était la réalité avec toute sa banalité, sa dureté, sa sordidité. C'était « une mauvaise fabrication », comme on dit. Il aurait dû être supprimé.⁸⁵⁵

Nous ne savons pas exactement qui a décidé de supprimer le chapitre (St Jorre mentionne un

⁸⁵³ Notre lecture rejoint ici celle d'Alexandra Destais qui écrit : « Si *Retour à Roissy* constitue une variante prosaïque qui désacralise l'œuvre originelle, *Une fille amoureuse* renforce la charge mythique d'*Histoire d'O* en fournissant une explication non réaliste de l'origine amoureuse du récit, en poétisant l'histoire intime » (Alexandra Destais, « L'émergence de la littérature érographique féminine en France. 1954-1975 », *op. cit.*, p. 578.)

⁸⁵⁴ Sur la réception de *Retour à Roissy* et d'« Une fille amoureuse », voir Alexandra Destais, « L'Émergence de la littérature érographique féminine en France. 1954-1975 », *op. cit.*, p. 593-604.

⁸⁵⁵ John de St Jorre, *Venus Bound. The Erotic Voyage of the Olympia Press and its Writers*, New York, Random House, 1994, p. 219. « I didn't know how to end it, so I left it open. Why not? I am not a novelist, you know. [...] It was extremely bad, abominable. It was a mistake... it was the other side to the dream... it was a degradation into reality... prostitution, money, force, etc... *Story of O* was pure dream, pure fantasy. *Return to the Château* was reality with all its banality, harshness, and sordidness. It was "une mauvaise fabrication," as we say. It should have been suppressed. »

désaccord entre Aury, Paulhan et Pauvert sur la suppression⁸⁵⁶), mais la question que nous devons nous poser est la suivante : si l'auteure pense que ce chapitre était « une erreur », pourquoi ce chapitre devait-il être écrit, et pourquoi a-t-elle décidé de le publier en 1969, quinze ans après la publication d'*Histoire d'O* ?

Dans l'ouvrage de John de St Jorre sont évoquées les raisons financières de Pauvert : l'éditeur avait besoin d'argent et a demandé à Aury s'il pouvait publier le chapitre supprimé, une proposition qu'elle a acceptée et à laquelle elle a ajouté une préface, « Une fille amoureuse », qu'elle a rédigée alors que Paulhan était mourant. Ceci nous amène à l'autre raison probable de la publication de *Retour à Roissy* : la mort de Paulhan en 1968. *Histoire d'O* a été écrite pour cet homme, et avec sa mort, l'auteure avait perdu sa complice dans ce projet. Détruire et démystifier le monde onirique d'O par la publication de *Retour à Roissy* serait une manière d'accepter la fin de cette complicité avec son amant. Pour compenser la destruction du pur rêve qu'était *Histoire d'O*, elle a écrit un autre mythe pour le couple, cette fois non pas un monde de fantasmes mais l'histoire de la genèse du livre qui était nécessairement une histoire de leur amour et de leur passion commune pour les livres. Autrement dit, « Une fille amoureuse » et *Retour à Roissy* se lisent comme un tombeau pour Paulhan.

Cependant, nous pouvons sans doute avancer ici un autre paramètre qui aurait pu inciter Aury à publier ce dernier chapitre, à savoir son désir de *dire* ses propres contradictions, de faire connaître la partie contradictoire d'elle-même, en réponse au climat de libération sexuelle des femmes de son temps. Bien qu'elle ait écrit ses propres fantasmes dans *Histoire d'O* et qu'elle en ait autorisé la publication, bien qu'elle ait rêvé d'un amour mortifiant et d'une soumission absolue aux désirs masculins, on peut supposer que l'auteure a eu également le besoin d'agir contre ces fantasmes et de dire au monde qu'elle-même n'y croyait pas, qu'elle savait très bien, en tant que femme intellectuelle moderne du vingtième siècle, que son histoire n'était que des fantasmes.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

Comme nous l'avons déjà remarqué, le fait que Réage ne pouvait pas nous proposer une érographie avec une héroïne positive et libérée sexuellement peut être considéré, certes, comme une *limite* au regard de l'érotisme solaire féminin qui sera adopté et approprié par de nombreuses écrivaines par la suite, après la libération sexuelle à partir des années 1960. Mais en publiant *Retour à Roissy*, Aury nous fait savoir à quel point elle est consciente de ses propres contradictions. Lorsque Régine Deforges demande à Réage pourquoi elle a décidé d'accepter son interview tout en continuant à dissimuler son identité, elle répond : « je suis constamment en contradiction avec moi-même »⁸⁵⁷. L'œuvre de Réage, qui construit puis détruit les fantasmes de l'auteure, reflète les contradictions d'Aury elle-même, contradictions qui ressemblent à celles de son temps. L'auteure vit dans une période où les femmes commencent à intellectualiser leur propre rapport à la sexualité et à revendiquer leur liberté sexuelle, tout en étant encore contraintes de se soumettre aux désirs des hommes, aux fantasmes masculins ; en cela, l'œuvre de Réage est bien celle de son époque.

Une période féconde, une phase de latence

À travers l'étude des trois cas de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury, trois écrivaines contemporaines qui ont écrit sur la sexualité et laissé des œuvres pionnières dans leurs domaines respectifs, nous avons tenté de mettre en lumière ce que cela impliquait pour une femme d'écrire sur la question sexuelle en France dans les quelques décennies suivant la Seconde Guerre mondiale avant le changement radical des années 1970.

Par leurs écrits originaux et innovants, ces écrivaines ont toutes exploré une/la conscience féminine en matière de sexualité et d'Eros. La contribution de Beauvoir au féminisme ne fait plus aucun doute ; *Le Deuxième Sexe* a introduit la question de la sexualité

⁸⁵⁷ O, p. 167.

dans le féminisme, ce qui se révélera déterminant pour le mouvement des femmes dans la seconde moitié du siècle. Violette Leduc a exploré dans son œuvre différentes formes non normatives de la sexualité d'un point de vue féminin, et a revendiqué le droit des écrivaines à écrire sur leur sexualité dans la littérature générale, tandis que Dominique Aury redynamise la littérature érotique en écrivant elle aussi d'un point de vue féminin. Si Aury reproduit dans *Histoire d'O* les fantasmes masculins en idéalisant la subordination de la femme aux hommes et son auto-destruction, en publiant *Retour à Roissy* en 1969, elle a également démontré sa conscience des contradictions que ses propres fantasmes recèlent.

Il semble certain que les écrits sur la sexualité et l'érotisme sont traités différemment lorsqu'ils sont signés par une femme. Nous avons constaté, dans le cas de Beauvoir, que bien que *Le Deuxième Sexe* ait été un succès de scandale, le langage scientifique utilisé pour aborder la sexualité était considéré comme inacceptable par beaucoup, précisément parce que l'auteure était une femme. Dans le cas de Violette Leduc, les raisons de la censure éditoriale sont multiples, mais le fait que Violette Leduc ait reçu peu de protection du milieu littéraire par rapport à des écrivains comme Genet semble suggérer que le problème pour elle résidait au moins partiellement dans le fait qu'elle était une femme. Quant à Dominique Aury, de nombreux lecteurs et lectrices (même féministes) ne croyaient même pas qu'*Histoire d'O* pouvait être écrit par une femme, malgré la signature féminine. Pour les féministes, c'était inconcevable simplement parce que le roman semblait trop fidèle aux fantasmes masculins pour être l'œuvre d'une femme, tandis que pour d'autres, c'était inimaginable probablement parce qu'il s'agissait d'une œuvre novatrice dans laquelle les rapports des femmes à la sexualité étaient intellectualisés.

Divers paramètres ont déterminé si un livre allait être effectivement censuré ou non, et par qui. Dans le cas du *Deuxième Sexe*, c'est l'aspect érudit du livre, le moment de sa publication peu avant le renforcement effectif de la censure par la loi de 1949, ainsi que la position de l'auteure en tant qu'intellectuelle et écrivaine à succès chez Gallimard qui le protège de toute censure. En revanche, *Ravages* de Leduc subit la censure éditoriale de

Gallimard en 1954, en raison non seulement du risque croissant de censure pendant les années 1950, mais aussi du manque de succès économique de ses œuvres précédentes, en plus du contenu de l'érographie de ce roman autobiographique qui déplaisait aux lecteurs masculins de la maison Gallimard. Dans le cas d'*Histoire d'O* de Réage, avec la parfaite complicité de Paulhan et Pauvert, le livre est publié subrepticement mais légalement, et bien qu'il subisse la triple interdiction de vente, l'auteure évite ingénieusement la censure grâce à son pseudonyme, et le récit emporte l'admiration de nombreux critiques et écrivains éminents autour de Paulhan et de la *NRF*, notamment de la part de ceux qui ont contribué à cette époque à l'épanouissement du courant de « l'érotisme noir ».

Les différentes réceptions de leurs œuvres respectives ont en retour affecté les postures de chacune des écrivaines et provoqué leur évolution. Le succès de scandale du *Deuxième Sexe*, qui, s'il a instauré l'image de Beauvoir en tant qu'intellectuelle immorale et donc de femme anormale, lui a permis également au fil des années de s'adresser à de nombreuses lectrices et l'a menée non seulement à ses revendications politiques et féministes, mais surtout à sa prise de conscience de soi comme une écrivaine qui écrit sur les femmes et pour les femmes. Pour Violette Leduc, l'expérience traumatisante de la censure éditoriale de 1955 la conduit à l'autocensure dans ses œuvres ultérieures, mais elle parvient néanmoins à renforcer sa propre posture d'écrivaine maudite en écrivant son expérience de la censure. Quant à Pauline Réage, sa véritable identité ne sera révélée qu'en 1994, mais on peut percevoir une évolution de sa posture, ou plutôt une nouvelle dimension de celle-ci, dans la mythologie qu'elle se crée en écrivant « Une fille amoureuse ».

S'il faut attendre les années du MLF pour assister à un changement massif des mœurs dans la société et à une libération sexuelle généralisée, à travers les enjeux respectifs de ces trois écrivaines durant cette période d'après-guerre et d'avant le MLF, on constate que les conditions de l'écriture des femmes sur la sexualité sont déjà en train d'évoluer pendant cette période, et avec elles, les postures des écrivaines elles-mêmes, chacune dans sa singularité. Bien que ces années représentent une période de répression où la censure à l'égard

des écrits sur la sexualité fut sévère, les œuvres de Beauvoir, Leduc et Aury attestent que ce fut aussi une période féconde pour les écrivaines, constituant une phase de latence où les évolutions se firent déjà sentir dans le domaine restreint des intellectuels et des littéraires, préparant les vastes transformations sociétales à venir.

Conclusion

Tout au long de nos cinq chapitres, nous avons considéré les postures des écrivaines et leur devenir au milieu du XX^e siècle à travers l'étude de quelques écrivaines de la même génération, en prenant les exemples de Simone de Beauvoir, Violette Leduc et Dominique Aury comme corpus principal et ceux de Nathalie Sarraute et Françoise Sagan comme corpus secondaire. Nous avons tenté d'éclairer leurs postures d'auteure, leurs mises en scène, leurs positions dans le champ littéraire, leurs stratégies d'entrée et de survie dans ce champ, leurs « manières d'être » et l'évolution de celles-ci, à travers l'étude de leurs divers textes autobiographiques (mémoires, autobiographies, lettres, journaux, etc), leurs entretiens et leurs apparitions dans la presse.

Quatre thèmes ont été explorés dans les cinq chapitres de notre étude. Le premier thème, étudié dans les deux premiers chapitres, portait sur le début de la carrière littéraire des cinq écrivaines de notre corpus.

Nous avons d'abord rapidement passé en revue, dans une perspective socio-historique, les expériences d'éducation et de lecture des écrivaines en question. La plupart des écrivaines de cette génération sont encore issues d'un milieu privilégié, mais leur jeunesse correspond à une période où les femmes sont pour la première fois officiellement autorisées à accéder à l'enseignement supérieur, et le système éducatif public a joué un rôle majeur pour l'entrée en littérature de certaines écrivaines comme Beauvoir ou Aury, non seulement en leur octroyant formation et diplômes, mais aussi en leur permettant de s'intégrer au milieu intellectuel de leur génération. Bien entendu, nous avons également constaté que la compatibilité avec l'école n'est pas un impératif pour devenir écrivaine, comme en témoigne Leduc, dont la scolarité se milite à l'enseignement secondaire, qui se considère comme une non-intellectuelle et se met en scène comme telle dans son autobiographie. Quant aux expériences de lecture, il est évident qu'elles jouent un grand rôle dans la formation de toute écrivaine et de tout écrivain, mais nous avons vu que chez les filles, les lectures étaient souvent censurées par les adultes, et que l'accès à la littérature contemporaine leur était

souvent interdit ou restreint. De nombreuses écrivaines ont donc été obligées, dans leur jeunesse, de trouver des moyens de surmonter ces obstacles. Ainsi, l'acte de lecture, en se présentant souvent comme un acte de révolte ou de transgression, configure souvent les relations de ces jeunes filles aux autres.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé comment chacune de ces auteures a débuté sa carrière d'écrivaine à travers un processus qui commence généralement par le déclenchement de l'activité littéraire, en passant par l'intransitivité de l'écriture et atteint la publication de leur première œuvre. Nous avons constaté que les facteurs qui déterminent l'entrée effective d'une écrivaine en littérature sont nombreux, tout comme les obstacles et les embûches qui peuvent entraver l'entrée dans le champ littéraire de l'aspirante écrivaine. Les diverses formes de sociabilité littéraire jouent un rôle important car ils peuvent proposer des mentors, des instigateurs ou des agents d'adoubement dans un champ littéraire où les femmes ont tendance à être reléguées à des positions marginales et plus faibles. Bien que les femmes commencent aussi à jouer ce rôle de guide pour d'autres femmes, le plus souvent, les intellectuels masculins jouent un rôle important pour l'entrée des femmes en littérature à cette époque, comme dans le cas de Sartre pour Beauvoir et Sarraute, Thierry Maulnier et Jean Paulhan pour Aury, ou Maurice Sachs pour Leduc. Cependant les rapports avec des hommes peuvent aussi être un écueil car ils sont aussi susceptibles d'entraver l'auctorialité des écrivaines ou d'infléchir l'interprétation des œuvres. Même lorsqu'elles sont publiées, elles courent le risque d'une stigmatisation de leur œuvre comme sexuée, et d'une catégorisation subséquente de leur travail dans ce qu'on appelait la « littérature féminine », une catégorie qui ne devait pas être confondue avec la « littérature » tout court. Certaines, comme Dominique Aury, échappent à ce dilemme en utilisant des pseudonymes, tandis que d'autres, comme Beauvoir et Leduc, font face à des réactions plus ou moins misogynes de la part de la critique, que leurs œuvres soient louées ou fustigées.

Le troisième chapitre de notre étude s'est intéressé aux rapports entre les écrivaines et la politique pendant les années de la Seconde Guerre mondiale. À travers les exemples

d'Aury, qui défend la posture de l'esthète, et de Beauvoir pour qui la guerre provoque une conversion radicale, et en les comparant à d'autres exemples – nous avons évoqué les itinéraires politiques de Violette Leduc, Édith Thomas, Elsa Triolet, Clara Malraux, Nathalie Sarraute, et Françoise Sagan – nous avons constaté que la conciliation de l'engagement avec le prestige littéraire a été difficile pour la plupart des femmes. Dans le paysage littéraire et politique de l'après-guerre, Beauvoir ressort comme un *hapax* parmi les écrivaines, car elle est la seule à avoir réussi à concilier l'engagement politique et la littérature, même si cette posture n'a été rendue possible que tardivement. De fait, c'est précisément parce qu'elle ne s'est engagée qu'après la guerre et que sa position dans le champ littéraire était établie qu'elle a pu assumer cette posture malgré sa condition de femme.

En nous concentrant sur le problème de l'incompatibilité entre le prestige littéraire et le succès économique, nous avons étudié dans le quatrième chapitre, à travers les exemples de Violette Leduc et de Françoise Sagan, la possibilité pour les écrivaines de négocier leurs postures. Ces deux écrivaines ont affronté et mis en scène leur propre situation d'écrivaine dans leurs œuvres autobiographiques, mobilisé le mythe de l'artiste tourmenté, et ce faisant, ont modifié et négocié leurs propres images et postures. Nous avons noté la mise en scène par Leduc de la figure de l'écrivaine malheureuse sans succès, son autoportrait de vieille femme pauvre qui garde un sentiment d'appartenance aux pauvres, aux gens ordinaires même après son succès en 1964, bien qu'elle soit intégrée partiellement dans le milieu littéraire des intellectuels bourgeois. Nous avons analysé d'autre part le cas de Sagan : la réception initiale de cette auteure engendre sa légende de jeune fille riche et insouciante, et ses œuvres ne sont vues que comme des best-sellers qui ne méritent pas de reconnaissance littéraire, mais l'écrivaine négocie cette image au fil du temps non seulement à travers ses entretiens et ses essais, mais aussi en se mettant en scène dans *Des bleus à l'âme* comme l'écrivaine dépressive en panne d'inspiration, faisant face à ses angoisses et travaillant dur pour créer.

Dans le dernier chapitre, notre étude s'est concentrée sur l'écriture de la sexualité par les femmes, notamment sur *Le Deuxième Sexe* de Beauvoir, quelques œuvres de Leduc, et

Histoire d'O de Pauline Réage et ses paratextes, lus dans leur contexte historique. Chacune de ces écrivaines a exploré la conscience féminine en lien avec la sexualité et a apporté des innovations dans leurs genres respectifs. À travers l'étude de la réception de ces œuvres, nous avons exploré les divers paramètres de la censure, ainsi que l'évolution des postures des auteures en lien avec l'écriture et la publication de ces livres. Les deux décennies qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale constituent une période répressive où la censure s'est renforcée, mais cette période s'est également révélée particulièrement féconde pour le développement de l'écriture des femmes sur la sexualité.

Les questions explorées dans cette étude (la difficulté d'entrée en littérature, la contradiction entre la nécessité de l'engagement politique et l'exigence de l'autonomie littéraire, la difficile conciliation de la reconnaissance littéraire et le succès économique, les luttes ou les négociations avec la censure et la question sexuelle) portent sur les contradictions et les apories qui ne concernent pas exclusivement les écrivaines. Mais nous avons essayé d'identifier les spécificités qui doivent être prises en compte lorsque ces questions sont appliquées aux femmes de cette époque, et à travers l'étude des exemples de Beauvoir, Leduc et Aury avec d'autres écrivaines de leur génération, nous avons tenté d'explorer les postures de chacune. Cependant, il resterait encore beaucoup à découvrir et à étudier.

Dans notre réflexion sur la nécessité d'avoir des mentors et des agents d'adoubement pour permettre aux écrivaines d'entrer en littérature, nous avons identifié l'importance des rôles joués non seulement par les hommes mais aussi par les réseaux intellectuels féminins et les amitiés littéraires entre femmes. Lors de la première publication des livres de Leduc et de Sagan, nous avons vu qu'ils étaient publiés grâce à un réseau de femmes dans le milieu intellectuel et littéraire : les écrivaines se sont entraïdées pour entrer en littérature. De plus, tout au long de l'étude, nous avons vu que ces écrivaines sont liées entre elles : par exemple, Aury, en tant que critique, a écrit plusieurs fois sur les œuvres de Beauvoir et de Leduc (ce qui était inhabituel étant donné le peu d'intérêt que les critiques de la *NRF* portaient à celles qui

entouraient Sartre et Beauvoir⁸⁵⁸) ; de façon plus générale, les œuvres des écrivaines occupent une place importante dans son travail de critique. Ce type d'amitiés littéraires mériterait d'être étudié de manière plus approfondie⁸⁵⁹.

Nous avons choisi dans cette étude de comparer les écrivaines entre elles, ce qui nous a permis d'être attentif aux divergences entre elles, mais une autre piste pour élargir cette recherche serait de comparer les écrivaines féminines avec les écrivains masculins. Il serait possible par exemple d'étudier les trajectoires synchrones d'une cohorte entrante d'écrivaines féminines et d'une cohorte entrante d'écrivains masculins, pour mesurer plus objectivement les retards ou les différences des réseaux sur lesquels ils se sont appuyés.

Troisièmement, l'après-guerre est une période qui a connu une grande expansion de la radio et de la télévision, où les gens ont commencé à entendre les voix des écrivaines et des écrivains et à les voir visuellement sur les écrans, où leur présence ne se limitait plus à leurs livres et à la presse. Conscients que l'étude de la posture d'une écrivaine ou d'un écrivain implique une réflexion sur sa médiatisation, nous avons exploité une partie des iconographies et des matériaux audiovisuels concernant les écrivaines de notre corpus, mais nous avons en même temps constaté qu'il reste encore beaucoup de travail à entreprendre avec ces matériaux.

Enfin, comme nous l'avons mentionné en introduction, cette étude ne prétend nullement à l'exhaustivité ; le choix de Beauvoir, Leduc et Aury n'échappe pas à une part de subjectivité. Il serait donc naturellement possible d'étendre la sphère de cette étude à d'autres écrivaines de la même génération, par exemple à d'autres écrivaines canoniques comme Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar et Elsa Triolet, ou à d'autres auteures moins canoniques de la même génération évoquées dans cette étude, comme Édith Thomas, Colette Audry, Clara Malraux, ou encore Louise de Vilmorin ou Hélène Bessette (1918-2000), l'écrivaine d'avant-garde et auteure de treize romans qui ont paru entre 1953 et 1973. Il

⁸⁵⁸ Voir Camille Koskas, *Jean Paulhan après la guerre. Reconstruire la communauté littéraire*, op. cit., p. 259-279.

⁸⁵⁹ Sur le rapport entre Beauvoir et Leduc, voir notamment : Jean-Louis Jeannelle, « Simone de Beauvoir et Violette Leduc. Retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, p. 153-172 ; Michel Murat, « Chapitre V. La Vie écrite. Sartre, Beauvoir, Genet, Leduc », dans *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, 2017, p. 245-293.

faudrait également comparer Sagan à d'autres écrivaines qui ont débuté leur carrière à peu près à la même époque ou qui sont de sa génération : Françoise d'Eaubonne et Françoise Mallet-Joris que nous avons mentionnées, mais aussi Christiane Rochefort (1917-1998) dont *Le Repos du guerrier* paraît en 1958, Christine de Rivoyre (1921-2019) dont *La Mandarine* est publiée en 1957, ou Monique Wittig (1935-2003) qui commence sa carrière littéraire en 1964 avec *L'Opopanax*, pour n'en donner que quelques exemples.

Il serait également intéressant d'appliquer l'approche de notre étude au XXI^e siècle, aux écrivaines contemporaines. En 2021 encore, Annie Ernaux affirme : « J'ai eu droit au mépris social – et au mépris sexiste. Le retournement s'est fait avec *Les Années*, mais c'était factice, le mépris est vite revenu, *Regarde les lumières mon amour* l'a rallumé : qu'essaie-t-elle de faire ? De la littérature dans les supermarchés, ces non-lieux où l'on croise n'importe qui ? On m'a appelée la Madone du RER, aussi »⁸⁶⁰. Si les différentes vagues des mouvements féministes à partir des années 1970 ont permis des avancées considérables en matière de droits des femmes dans la société, en quoi la situation a-t-elle évolué pour les écrivaines depuis la génération beauvoirienne, et de quelle manière la différence des sexes intervient-elle pour les écrivaines d'aujourd'hui ? Autant de questions qui devront être abordées à l'avenir.

⁸⁶⁰ Annie Ernaux, « Je suis toujours révoltée », *Marie Claire* [en ligne], n° 823, avril 2021 ; URL : <https://www.marieclaire.fr/annie-ernaux-interview-sexisme-feminisme-ivg-metoo-romans,1371731.asp> *Les Années* paraît en 2008 chez Gallimard, *Regarde les lumières mon amour* en 2014 chez Seuil.

Annexes

Annexe 1

Autour de l'*Introduction à la poésie française* (1939) éditée par Thierry Maulnier et Dominique Aury : la page du catalogue de la BNF, où l'on lit « illustrations poétiques choisies avec la collaboration de Dominique Aury » (consultée le 10 octobre 2022).

{BnF Catalogue général

Rappel de la demande : 1 notice(s) bibliographique(s) sélectionnée(s)

Forme : **Notices complètes sans exemplaire**

Format : **Public**

Notice bibliographique

Type(s) de contenu et mode(s) de consultation : Texte noté : sans médiation

Auteur(s) : [Maulnier, Thierry \(1909-1988\)](#)

Titre(s) : Introduction à la poésie française [Texte imprimé] / Thierry Maulnier ; Illustrations poétiques choisies avec la collaboration de Dominique Aury

Publication : Paris : Gallimard, 1939

Description matérielle : 365 p. ; in-8°

Autre(s) auteur(s) : [Aury, Dominique \(1907-1998\)](#). Collaborateur

Identifiants, prix et caractéristiques : Prix : 30 F

Identifiant de la notice : [ark:/12148/cb324316585](#)

Notice n° : FRBNF32431658

Identifiant de la notice au format public : [ark:/12148/cb324316585_public](#)

Annexe 2

« Pauline Réage » reçoit le Prix des Deux Magots en 1955 pour *Histoire d'O*, avec Albert Simonin (à gauche) et Raymond Queneau (à droite). Selon Jean-Jacques Pauvert, la femme au milieu n'est pas Dominique Aury. (Bettman / via Getty Images)



Annexe 3

« Les Tentations de la bâtarde », *Le Nouveau Candide*, 21-28 janvier 1965.

Violette Leduc dans la presse en 1965, après le succès de *La Bâtarde*, en manteau de fourrure.

26

LETTRES

Violette Leduc
100.000 exemplaires après

LES TENTATIONS DE LA BATARDE

“J’ai si longtemps connu la solitude, l’insuccès, la pauvreté j’ai voulu oublier...”

Il y a deux mois, Violette Leduc n’était guère connue que de Simone de Beauvoir, de Jean-Paul Sartre, de Jean Genet, de Marcel Jouhandeau qui depuis vingt ans s’efforçaient de faire savoir autour d’eux que l’auteur de « L’Asphyxie » était un écrivain. Parut « La Bâtarde », préfacée par Simone de Beauvoir, et ce fut un extraordinaire succès. Sans aucun Prix, le tirage de « La Bâtarde » dépasse cette semaine les 100.000 (« Les Faus-saire » de Jean Blanzat, Prix Femina, en est à 65.000 !) et voici Violette Leduc multimillionnaire et à la mode. Henri Cartier-Bresson l’a photographiée, Françoise Sagan a voulu la connaître et l’a emmenée chez Régine, « Vogue » lui a commandé un article sur Balenciaga.

Pierre Demeron qui l’avait déjà interviewée à la parution de « La Bâtarde » (*Candide* n° 186) est retourné la voir. Il voulait savoir ce qu’était devenue Violette Leduc, 100.000 exemplaires après.

A PRES le succès inespéré de « La Bâtarde », Violette Leduc, vous sentez-vous toujours aussi seule ?

— Oui, je suis toujours aussi seule. Ce n’est sans doute pas gentil pour mon éditeur qui a fait ce qu’il pouvait pour mon livre, ni pour les lecteurs qui ont acheté « La Bâtarde » et dont beaucoup ont dû se priver puisqu’il vaut 23 francs, mais si je me laisse aller au bout de ma pensée, ce succès c’est le néant. Un néant dont je ne suis pas du tout mécontente, puisque je m’étais donnée des consignes de modestie, de fidélité à moi-même, envers les humbles et ceux qui m’entouraient.

Il y a eu quelque chose de plus fort que le succès : ce bras que je me suis cassé.

— Avec ce bras cassé, je retourne à zéro. Ayant écrit une autobiographie, je croyais que je m’étais déliée et surtout de mon enfance, et me voilà repoussée dedans. J’ai eu un bras cassé à sept ans : c’était ce même bras gauche. La première sensation de souffrance que j’ai connue — je l’ai racontée dans « La Bâtarde » — ce fut la reéducation de ce bras, trois mois de plâtre. Finalement je suis un enfant de sept ans avec une petite automobile sur une table et qui doit réapprendre à se servir d’un bras.

— Comment vous êtes-vous cassé ce bras ?

— J’étais allée signer dans une librairie à Orléans. Les étudiants étaient si je puis dire très contents de moi, plus que cordiaux. Le soir en allant chez un routier dîner avec un ami, j’ai été prise de panique. J’ai cru que j’avais perdu les clés de mon appartement. Je les ai retrouvées dans l’auto. Je suis revenue et je les ai montrées, triomphante.

— J’étais plus contente d’avoir retrouvé ces clés que d’avoir signé mes livres tout l’après-midi — quand on me présentait un livre, d’ailleurs, j’avais l’impression de signer sur un nuage tant il était léger. A ce moment-là, j’ai glissé. Je suis tombée et je me suis cassé le bras.

Je souffrais et j’étais seule

— Prise d’un souci d’heroïsme, inconsciemment je suis rentrée chez moi. J’ai commis une sérieuse imprudence en passant la nuit sans me faire radiographier ni plâtrer jusqu’au lendemain soir. Par goût du martyre, probablement, j’ai retiré toute seule mon bras et, sous très ajusté Poul y arriver. J’ai dû tendre mon bras presque droit, je n’ai jamais eu une souffrance aussi terrible de ma vie.

Cette nuit-là, il n’était plus question de « La Bâtarde », des livres vendus de l’argent gagné. Je souffrais, j’étais seule.

— Et puis tout recommence-toutjours. J’ai fini d’écrire « La Bâtarde ». Maurice Sachs est mort depuis vingt ans, c’est fini. Eh bien, quelque chose, sentimentalement à l’évidence qui ne regarde que moi-même et qui rappelle étrangement ce que j’ai déjà vécu.

— On a été mis au monde. On a eu le crâne pour une situation, pour un être. Un homme retrouve l’espérance de la femme qu’il a précédemment aimée dans la forme du sein de la femme qu’il aime. Il ne cherche et n’y le trouve. Eh bien, il y a eu j’ai rencontré un homme avec qui ça semble très fort à Maurice

Sachs, qui a les yeux de Maurice Sachs et son regard très triste, qui aime pleurer, briller, comme Maurice Sachs et comme lui beaucoup plus profond qu’il n’en a l’air.

— Je me suis rapprochée de lui en sachant qu’il n’y avait rien à en espérer, pas plus que de Maurice Sachs. J’ai eu un peu de tendresse de cet homme qu’il a dû me donner, ne disons pas par pitié, ce serait ignoble, mais qui le restera. Tout cela m’a vertigineusement attachée à lui.

— Je lui ai donné le seul objet qui me restait de Maurice Sachs : un petit réveille-matin.

— Mais peut-on vraiment être seul avec cent mille lecteurs ?

— J’imaginais que lorsqu’on avait du succès, on se rapprochait très fort du lecteur. Sais-je autrement que les autres ? Il me semble que je suis en chemin de fer dans un train qui roule à 50 à l’heure. Tout le long du parcours, il y a ces 100 000 lecteurs qui lisent « La Bâtarde ». Je ne peux pas m’approcher d’eux, ils ne peuvent pas s’approcher de moi.

Petits vertiges

— Au fond, j’étais plus près de mes lecteurs lorsque j’écrivais mon livre, je songeais alors à un lecteur que je ne verrai jamais, à la fois plus proche et plus éloigné de moi qu’aucun de mes 100 000 lecteurs d’aujourd’hui.

— Si les lecteurs ne vous sont d’aucun secours, il y a eu au moins tout ce bruit autour de vous qui a dû rompre, troubler cette solitude, vous en distraire, peut-être même par moment vous étourdir ?

— Evidemment, je ne suis pas une sainte. J’ai eu de la grise-

rie, des petits vertiges de contentement, mais ce qui m’a fait le plus plaisir, c’est que je n’ai pas éveillé de sentiments bas par ma réussite. Je n’ai jamais senti de jalousie autour de moi. Comme si on avait toujours pensé à mes vingt ans de résignation, de difficultés.

J’ai ressenti une injustice

— J’ai éprouvé un de ces petits vertiges, par exemple, le jour du Femina, chez Gallimard, quand tout le monde m’entourait, me réchauffait.

— Vous aviez besoin d’être réchauffée ?

— Bien sûr. Après les déclarations de Mme Simone, et malgré la sympathie de Dominique Rolin et de Jeanne Galzy, je savais pourtant que je n’aurais pas le Prix. Ce jour-là, je faisais un ménage monotone. J’ai le goût du ménage, j’ai le goût de la culture physique qu’une femme puisse faire.

— Quand j’ai appris par le radio que je n’avais pas le Prix, je faisais briller mes chandeliers en cuivre, je m’y attendais, je n’ai pas réagi et puis, à cinq heures et demie, j’écoutais un peu de jazz quand on retransmis une déclaration de Dominique Rolin.

— En l’entendant parler de moi de « La Bâtarde », avec tant de fougue, de sincérité, et chevaleresque, j’ai fondu en larmes. Je ne pensais pas à la gloire du Prix, mais Dominique Rolin m’avait tellement ému, m’avait fait tellement comprendre que j’aurais dû l’avoir, que j’ai pleuré. Plus par sympathie pour elle que par sympathie pour mon livre. J’ai pleuré pour sa générosité : j’étais désolée de ne pas lui avoir fait



« Je m’étais donnée des consignes de modestie, de fidélité à moi-même. »



PIERRE DEMERON

Annexe 4

Violette Leduc, *Ai no kaisô*, trad. Kôzô Sakakibara, Tokyo, Futami-shobô, 1971, p. 80.

Cette édition japonaise de *Ravages* de Violette Leduc est composée de la traduction de *Thérèse et Isabelle* (la version publiée en 1966 en France), suivie par celle de *Ravages*. Leduc a rédigé pour cette édition japonaise une page de transition à insérer entre les deux parties, où elle raconte les débuts du rapport de Thérèse avec Cécile après sa séparation avec Isabelle.

そうだ、テレーズとイザベルの別れは決定的なものだった。

*

イザベルがいなくなってしまうと、いつしかテレーズは、同じ学校の放課時間に聞えてくるJ・B・パッハの《イタリア協奏曲》に耳を傾けるようになった。それは、この寄宿学校の若い舎監が付属幼稚園の教室でピアノの練習をしているのだった。テレーズは教室の開いている窓から覗いてみて、その舎監セシールの腕の動きと、音楽に対する激しい情熱に、すっかり心奪われてしまった。こうして、パッハとセザール・フランクの音楽が、テレーズとセシールを、あるいは廊下で、あるいは古い廻廊のガラス窓の下で結びつけたのである。

ある夜のこと、テレーズは大胆にも、《高学年》の寄宿舎にある自分の部屋から脱け出して、《中学年》の寄宿舎にいるセシールに会いに行った。そして夜明けになってから、やっと自分の部屋へ戻った。

二人の仲はたちまちスキャンダルをまき起し、二人は譴責された。

舎監に対する罰のほうが重かった。彼女は生徒から引き離され、ある村の学校に転校させられた。こうして彼女は、女流ピアニストになることを断念しなければならなかった。

しかし、テレーズとセシールは、なおも、ひそかに文通し合っていた。

このことがまた、スキャンダルとなり、二度目の処分が行なわれた。

今度は、テレーズが退学処分を受けた。そして彼女はバリの親元に引きとられることになったが、それからは思う存分にセシールに手紙を書くことができた。とうとう彼女は学業を中途で放棄してしまった。このころ、すでにテレーズに再会していたセシールは、再び転校させられることになった。そして、セリス・エ・マルスにある学校の教師として、新しく赴任した。

さて今、テレーズとセシールは同棲生活を送っているが、テレーズから引き離されたイザベルの叫び声も、決して聞えなくなったわけではなかった。それは、いつまでも、テレーズの耳元で鳴り響いていることだろう。ともすれば、テレーズが横暴に走ることがあるとすれば、それは彼女がイザベルを失った悲しみゆえに荒廃させられているからである。なお、テレーズとセシールが同棲している別荘にとつせん現われ、二人のまわりにもつわりつく、あの異常な犠牲者マルクについていえば、読者はこの男を、過去の中にも、あるいは現在の中にも、見出されるだろう。

Bibliographie

I. Autour de Simone de Beauvoir

Œuvres de Simone de Beauvoir

Pour les volumes de la collection « Folio », nous indiquons la date d'impression entre parenthèses, la pagination étant souvent différente selon les éditions.

Les titres suivis de Mémoires, t. I ou Mémoires, t. II sont compris dans l'édition de référence : Mémoires, éd. Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, 2 vol.

L'Invitée [1943], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (2012).

Pour une morale de l'ambiguïté, suivi de Pyrrhus et Cinéas [1944 et 1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2003 (2008).

Le Sang des autres [1945], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (2010).

Les Bouches inutiles [1945], Paris, Gallimard, 1974.

Tous les hommes sont mortels [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 (2012).

Le Deuxième sexe, t. I, *Les Faits et les mythes* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (2013).

Le Deuxième sexe, t. II, *L'Expérience vécue* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 (2012).

Les Mandarins, t. I [1954], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (2010).

Les Mandarins, t. II [1954], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (2012).

Mémoires d'une jeune fille rangée [1958], dans *Mémoires*, t. I.

La Force de l'âge [1960], dans *Mémoires*, t. I.

La Force des choses [1963], dans *Mémoires*, t. I.

La Force des choses [1963], dans *Mémoires*, t. II.

Une mort très douce [1964], dans *Mémoires*, t. II.

« Entretien avec Madeleine Gobeil (1964) », dans *Mémoires*, t. II, p. 1181-1189.

« Entretien avec Francis Jeanson (1965) », dans *Mémoires*, t. II, p. 1190-1206.

Les Belles images [1966], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (2009).

« Mon expérience d'écrivain (1966) », *Mémoires*, t. II, p. 1206-1216.

La Femme rompue [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (2012).

Tout compte fait [1972], dans *Mémoires*, t. II.

Les Écrits de Simone de Beauvoir. La vie – L'écriture, éd. Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979.

Anne, ou quand prime le spirituel [1979], avant-propos de Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 (2008).

La Cérémonie des adieux, suivi d'Entretiens avec Jean-Paul Sartre, août-septembre 1974, Paris, Gallimard, 1981.

Journal de guerre (septembre 1939-janvier 1941), Paris, Gallimard, 1990.

Lettres à Sartre, Paris, Gallimard, 1990, 2 vol.

Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964, Paris, Gallimard, 1997.

Cahiers de jeunesse 1926-1930, Paris, Gallimard, 2008.

Réception : Simone de Beauvoir vue à travers la presse

ARLAND Marcel, « Recherches », *Comœdia*, n° 113, 28 août 1943, p. 2.

BOUSQUET Joë, « Les livres », *Confluences*, décembre 1943, p. 629-635.

BLANCHOT Maurice, « Le Roman du regard », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, éd. Christophe Bident, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007, p. 517-523, repris partiellement dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (éds.), *Cahiers de l'Herne. Maurice Blanchot*, Paris, L'Herne, 2014, p. 141-143.

GALSTER Ingrid (éd.), *Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004 [recueil de recensions du *Deuxième Sexe*].

MAULNIER Thierry, « Causerie littéraire », *L'Action française*, le 21 octobre 1943, p. 3.

Études universitaires sur Simone de Beauvoir

ALTMAN Meryl, *Beauvoir in Time*, Leiden et Boston, Brill Rodopi, 2020.

DEGUY Jacques, « Il y a Xavière », *Roman 20-50*, n° 13, juin 1992, p. 53-63.

GALSTER Ingrid (éd.), *Simone de Beauvoir : Le Deuxième Sexe. Le Livre fondateur du féminisme moderne en situation*, Paris, Champion, 2004.

- JEANNELLE Jean-Louis, « Les Mémoires comme “institution de soi” », dans Julia Kristeva, Pascale Fautrier, Pierre-Louis Fort et Anne Strasser (éds.), *(Re)découvrir l'œuvre de Simone de Beauvoir. Du Deuxième Sexe à La Cérémonie des adieux*, Lormont, Le bord de l'eau, 2008, p. 73-83.
- LE DŒUFF Michèle, *L'Étude et le rouet. Des femmes, de la philosophie, etc.*[1989], Paris, Seuil, 2008.
- LEVÉEL Éric, « *Quand prime le spirituel : Beauvoir avant Beauvoir* », dans Thomas Stauder (éd.), *Simone de Beauvoir cent ans après sa naissance. Contributions interdisciplinaires de cinq continents*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 299-308.
- MARTIN-GOLAY Annabelle, *Beauvoir intime et politique. La fabrique des Mémoires*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2013.
- MOI Toril, *Simone de Beauvoir. Conflits d'une intellectuelle*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Diderot Éditeur Arts et Sciences, 1995.
- NICOLAS-PIERRE Delphine, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- ROUCH Marine, « “Vous êtes descendue d'un piédestal”. Une appropriation collective des mémoires de Simone de Beauvoir par ses lectrices (1958-1964) », *Littérature*, n° 191, septembre 2018, p. 68-82.
- SALLENAVE Danièle, *Castor de guerre* [2008], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
- SIMONS Margaret, « Confronting an Impasse. Reflections on the Past and Future of Beauvoir Scholarship », *Hypatia*, vol. 25, n° 4, automne, 2010, p. 909-926.
- WINOCK Michel, « Deuxième Sexe », dans *Le Siècle des intellectuels* [1997], Paris, Seuil, 1999, p. 548-557.

II. Autour de Violette Leduc

Œuvres de Violette Leduc

- L'Asphyxie* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1987.
- L'Affamée* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.
- Ravages* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.
- La Vieille Fille et le mort* [1958], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2015.
- Trésors à prendre* [1960], préface de Mireille Brioude et Anaïs Frantz, Paris, Gallimard, coll.

« L'Imaginaire », 2022.

La Bâtarde [1964], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1977.

La Femme au petit renard, Paris, Gallimard, 1965.

Le Taxi, Paris, Gallimard, 1971.

La Folie en tête [1970], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994.

La Chasse à l'amour [1973], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2000.

Thérèse et Isabelle, texte intégral, préface et notes de Carlo Jansiti, Paris, Gallimard, 2000.

Correspondance. 1945-1972, éd. Carlo Jansiti, Paris, Gallimard, 2007.

Traduction d'une œuvre de Violette Leduc

Ai no kaisô, trad. Kôzô Sakakibara, Tokyo, Futami-shobô, 1971 (traduction japonaise de *Ravages et Thérèse et Isabelle*).

Archives audiovisuelles

« Actualité du livre », 29 mars 1949, archives INA.

« Violette Leduc », *Confrontation*, le 27 décembre 1964, archives INA.

« Le Fond et la forme », 21 mai 1970, archives INA.

Réception : Violette Leduc vue à travers la presse

La plupart des articles consultés sont conservés dans le dossier de presse du Fonds Violette Leduc à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), cotes LDC 17.17, 17.18 et 17.19. Ceux qui ne s'y trouvent pas sont précédés d'un astérisque ().*

AURY Dominique, « Les Enfants perdus », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955, p. 113-117.

*---, « Violette Leduc », *La Nouvelle Revue Française*, n° 255, mars 1974, p. 114-116, repris dans Dominique Aury, *Lecture pour tous II*, Paris, Gallimard, 1999, p. 176-181.

CHAPSAL Madeleine, « Un jeu macabre », *L'Express*, 24 juillet 1958.

*COTTEZ Henri, « Notes de lecture », *La Fontaine*, le 1 juillet 1946, p. 315-316.

DÉMERON Pierre, « Les Tentations de la bâtarde », *Le Nouveau Candide*, 21-28 janvier

1965.

DUPRÉ Guy, « J'ai lu : Violette Leduc, *Ravages* », *Combat Lettres*, le 16 juin 1955.

KAUPP Katia D., « Les Renards de Violette Leduc », *Le Nouvel Observateur*, 10-16 novembre 1965, p. 22.

*KEMP Robert, « La Vie des livres », *Nouvelles littéraires*, le 20 juin 1946, p. 3.

LANZMANN Claude (article anonyme), « Violette Leduc parle de l'amour comme un homme », *France dimanche*, le 22 mai 1955.

LESCAUX Sonia, « Violette Leduc, dame du Ventoux », *Arts. lettres, spectacles, musique*, le 29 septembre - 5 octobre 1965, p. 10-11.

*NADEAU Maurice, « Circonstances », *Gavroche*, le 11 juillet 1946.

*ROUSSEAUX André, « La Collection "Espoir" », *Le Figaro littéraire*, le 22 juin 1946.

Films autour de Violette Leduc

HOFFENBERG Esther (réalisatrice), *Violette Leduc, la Chasse à l'amour* [documentaire], 2013, 57 minutes.

PROVOST Martin (réalisateur), *Violette* [biopic], 2013, 132 minutes.

Études universitaires et critiques sur Violette Leduc

ANTOLIN Alexandre, « "La société se dresse avant que mon livre paraisse". Étude d'un cas de censure éditoriale dans les années 1950 : *Ravages* de Violette Leduc », thèse de doctorat, Université de Lille, 2019.

BRIOUDE Mireille, *Violette Leduc. La Mise en scène du « je »*, Amsterdam, Rodopi, 2000

BRIOUDE Mireille, FRANTZ Anaïs et PÉRON Alison (éds.), *Lire Violette Leduc aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017.

CECCATY René de, *Éloge de la bâtarde*, Paris, Stock, 2013.

COURTIVRON Isabelle de, *Violette Leduc*, Boston, Twayne Publishers, 1985.

D'EAUBONNE Françoise, *La Plume et le bâillon. Violette Leduc, Nicolas Genka, Jean Sénac : trois écrivains victimes de la censure*, Paris, L'Esprit frappeur, 2000.

FRANTZ Anaïs, *Le Complexe d'Ève. La Pudeur de la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Champion, 2013.

- FRANTZ Anaïs (éd.), *Violette Leduc. Genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.
- JANSITI Carlo, « Métamorphoses du biographème », dans Paul Renard et Michèle Hecquet (éds.), *Violette Leduc*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 1998, p. 79-83.
- , *Violette Leduc* [1999], Paris, Grasset, 2013.
- MARSON Susan, *Le Temps de l'autobiographie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.
- PÉRON Alison, « La Poétique du décentrement dans l'œuvre de Violette Leduc », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2017.
- TROUT HALL Colette, *Violette Leduc la mal-aimée*, Amsterdam et Atlanta (Georgia), Rodopi B. V., 1999.
- VIOLLET Catherine, « Violette Leduc. Écriture et sexualité », *Tangence*, 1995, n° 47, p. 69-83.
- , « Processus d'écriture : l'incipit de *Ravages* », dans Paul Renard et Michèle Hecquet (éd.), *Violette Leduc*, Villeneuve d'Ascq (Nord), Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 1998, p. 109-122.
- , « Violette Leduc, de *Ravages* à *La Bâtarde* » dans Philippe Lejeune et Catherine Viollet (éds.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 105-122.

III. Autour de Dominique Aury

Recueil d'articles de Dominique Aury

Lecture pour tous, Paris, Gallimard, 1958.

Lecture pour tous II, Paris, Gallimard, 1999.

La Révolte de Madame de Merteuil et autres chroniques, préface de Jean-Claude Zylberstein, Paris, Les Belles Lettres, 2020.

Une sélection d'articles de Dominique Aury (non compris dans les recueils)

« Turner et Blake », *L'Insurgé*, n° 5, le 10 février 1937.

« Villon sans romantisme », *L'Insurgé*, n° 8, le 3 mars 1937.

« Les Nouvelles salles du Louvre. Une grande époque de la sculpture française : le seizième siècle », *L'Insurgé*, n° 5, le 17 mars 1937.

« Commémorations du front populaire. On néglige Descartes, on méprise Corneille, on célèbre Zola », *L'Insurgé*, n° 11, le 24 mars 1937.

« Exposition du front populaire. Paris défiguré », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

« Poignant témoignage de la sensibilité d'un peuple. L'art catalan », *L'Insurgé*, n° 14, le 14 avril 1937.

« À propos de l'exposition de l'art chinois. Un classicisme méconnu », *L'Insurgé*, n° 21, le 2 juin 1937.

« La peinture chinoise à la Bibliothèque Nationale, un art de pure contemplation », *L'Insurgé*, n° 42, le 27 octobre 1937.

« Histoire de trois vocations », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 19, juillet 1954, p. 105-111.

« Monique Nathan : Virginia Woolf », *Nouvelle Revue française*, mars 1957, n° 51, p. 544-545.

« Le *Journal* de Virginia Woolf », *Nouvelle Revue française*, juillet 1958, n° 67, p. 112-116.

Anthologies éditées par Dominique Aury

Introduction à la poésie française, préface de Thierry Maulnier, illustrations poétiques choisies avec la collaboration de Dominique Aury, Paris, Gallimard, 1939.

Poètes précieux et baroques du XVII^e, introduction de Thierry Maulnier, choix de poèmes et notes de Dominique Aury, Angers, Jacques Petit, 1941.

Anthologie de la poésie religieuse française [1943], présentation et choix de Dominique Aury, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1997.

La Patrie se fait tous les jours. Textes français 1939-1945, préface de Jean Paulhan, éd. Jean Paulhan et Dominique Aury, Paris, Éditions de Minuit, 1947.

Poètes d'aujourd'hui, préface de Jean Paulhan, textes réunis par Dominique Aury et Jean Paulhan, Paris et Lausanne, Éditions de Clairefontaine, 1947.

Deux poètes d'aujourd'hui, Paris et Lausanne, Éditions de Clairefontaine, 1947 [volume isolé des *Poètes d'aujourd'hui* contenant des poèmes d'Aragon et d'Eluard].

Entretiens de Dominique Aury

Vocation : clandestine. Entretiens avec Nicole Grenier, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1999.

« Propos », recueillis par Arnaud Guillon et Frédéric Badré, *Tel Quel*, n° 55, automne 1996, p. 21-33.

Œuvres et entretiens de Pauline Réage

DEFORGES Régine, *O m'a dit. Entretiens avec Pauline Réage* [1975], nouvelle édition, Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1995.

RÉAGE Pauline, *Histoire d'O suivi de Retour à Roissy* [1954-1972, 1969, 1975], Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, coll. « Le Livre de poche », 1999.

Autres éditions consultées :

RÉAGE Pauline, *Histoire d'O*, avec une préface de Jean Paulhan, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954.

---, *Retour à Roissy* précédé de *Une fille amoureuse*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1969.

Archives audiovisuelles de Dominique Aury

« Entretiens de Marcel Arland avec Dominique Aury », *Quinzaine de la lecture*, France Culture, le 28 novembre et les 1, 5 et 8 décembre 1967, archives INA.

« Dominique Aury : une vie consacrée à La littérature », *Agora*, France Culture, le 2 juillet 1986, archives INA.

MUNIER Jacques (présentateur et producteur), « Dominique Aury », *Mémoire du siècle*, Radio France, 25 août 1987, archives INA.

Archives

Correspondance avec Édith Thomas, Archives nationales, Fonds Édith Thomas, cote 318AP14.

Réception : Dominique Aury/Pauline Réage à travers la presse

BATAILLE Georges, « Le Paradoxe de l'érotisme », *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 29, mai 1955, p. 834-839, repris dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. XII,

Articles 2. 1950-1961, Paris, Gallimard, 1988, p. 321-325.

D'EAUBONNE Françoise, « Histoire d'O », *Magazine littéraire*, n° 107, décembre 1975, p. 85-86.

L'Express, dossier « Le Choc d'*Histoire d'O* », n° 1260, 1-7 septembre 1975.

MANDIARGUES André Pieyre de, « Les Fers, le feu, la nuit de l'âme », *Critique*, n° 97, juin 1955, p. 510-514, repris dans André Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, Paris, Grasset, 1958, p. 81-90.

Études et articles critiques consacrés à Dominique Aury/Pauline Réage

BADRÉ Frédéric *et al.*, *Un Bouquet pour Dominique Aury. Témoignages, études, entretiens, illustrations et documents et poèmes de Dominique Aury*, Mazamet, Babel-Éditeur, 2007.

BARTHÉLÉMY Clarisse, « Poètes d'aujourd'hui ou le dernier espoir de la poésie. Une anthologie de Jean Paulhan et Dominique Aury », dans Didier Alexandre (éd.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 124-138.

DAVID Angie, *Dominique Aury*, Paris, Léo Scheer, 2006.

DESTAIS Alexandra, « L'Émergence de la littérature érogaphique féminine en France. 1954-1975 », thèse de doctorat, Université de Caen Normandie, 2006.

DWORKIN Andrea, « Woman as Victim. "Story of O" », *Feminist Studies*, vol. 2, n° 1, 1974, p. 107-111.

GRIFFIN Susan, « Sadomasochism and the Erosion of Self. A Critical Reading of *Story of O* », dans Robin Ruth Linden *et al.* (éds.), *Against Sadomasochism. A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto (California), Frog in a Well, 1982, p. 184-201.

MILLER Nancy K., « The Text's Heroine. A Feminist Critic and Her Fiction », *Diacritics*, vol. 12, n° 2, 1982, p. 48-53.

MÖSER Cornelia, « Identités et différences sexuelles. Sur les économies de violences et les plaisirs transgressifs », *Rue Descartes*, n° 95, 2019, p. 126-141.

ST JORRE John de, *Venus Bound. The Erotic Voyage of the Olympia Press and its Writers*, New York, Random House, 1994.

WALKER Muriel, « Pour une lecture narratologique d'*Histoire d'O* », *Études littéraires*, vol. 32 n° 3-vol 33 n° 1, automne 2000-hiver 2001, p. 149-168.

IV. Autour de Françoise Sagan

Œuvres de Françoise Sagan

Sont précédées d'un astérisque () les œuvres qui sont reprises dans l'édition de référence Œuvres [1993], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005.*

**Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954.

**Un Certain Sourire*, Paris, Julliard, 1956.

**Dans un mois, dans un an*, Paris, Julliard, 1957.

**Château en Suède*, Paris, Julliard, 1960.

**La Chamade*, Paris, Julliard, 1965.

Toxique [1964], illustrations de Bernard Buffet, Paris, Stock, 2009.

**Le Garde du cœur*, Paris, Julliard, 1968.

**Un peu de soleil dans l'eau froide*, Paris, Flammarion, 1969.

**Des Bleus à l'âme*, Paris, Flammarion, 1972.

Réponses, Paris, Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1974.

Avec mon meilleur souvenir [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014.

Répliques, Paris, Quai Voltaire, 1992.

...*Et toute ma sympathie*, Paris, Julliard, 1993.

Derrière l'épaule [1998], Paris, Plon, 2000.

Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992, Paris, Stock, 2014. (Ce volume rassemble *Réponses* et *Répliques*.)

Réception : Françoise Sagan vue à travers la presse

ARLAND Marcel, « Françoise Sagan : *Bonjour tristesse* (Julliard) », *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n° 18, juin 1954, p. 1100-1111.

AUDRY Colette, « *Bonjour tristesse*, par Françoise Sagan (Julliard éd.) », *Les Temps modernes*, n° 103, juin 1954, p. 2293.

HENRIOT Émile, « *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan. Un petit chef-d'œuvre de cynisme et de cruauté », *Le Monde*, le 26 mai 1954.

MAURIAC François, « Le Dernier Prix », *Le Figaro littéraire*, le 1 juin 1954.

ROUSSEAUX André, « L'Ennui de Françoise Sagan », dans *Littérature du vingtième siècle*, vol. 6, Paris, Albin Michel, 1958, p. 268-281.

Études et biographies sur Françoise Sagan

DELASSEIN Sophie, *Aimez-vous Sagan ?*, Paris, Fayard, 2002.

HROMADOVA Céline, *Françoise Sagan à contre-courant*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

---, « *Des Bleus à l'âme* ou l'accident littéraire chez Françoise Sagan », *Crossways Journal*, vol. 3, n° 2, 2019.

LAMY Jean-Claude, *Sagan*, Paris, Mercure de France, 1988.

MIRARCHI Valérie, *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire*, édition revue et augmentée, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2020.

MORELLO Nathalie, *Françoise Sagan. Une conscience de femme refoulée*, New York, Peter Lang, 2000.

ROUSTANG Ève-Alice, *Françoise Sagan, la générosité du regard*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

VIRCONDELET Alain, *Sagan, un charmant petit monstre*, Paris, Flammarion, 2002.

WESTHOFF Denis, *Sagan et fils*, Paris, Stock, 2012.

V. Autour de Nathalie Sarraute

Œuvres et entretiens de Nathalie Sarraute

Enfance, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

BENMUSSA Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.

BESSER Gretchen R., « Colloque avec Nathalie Sarraute 22 avril 1976 », *The French Review*, vol. 50, n° 2, décembre 1976, p. 284-289.

« Rencontre Nathalie Sarraute », *Cahiers du cinéma*, n° 477, mars 1994, p. 8-14.

SARRAUTE Nathalie et SAPORTA Marc, « Portrait d'une inconnue (conversation biographique) », *L'Arc. Cahiers méditerranéens paraissant quatre fois l'an*, n° 95, 1984, p. 5-23.

SARRAUTE Nathalie et SALLENAVE Danièle, « Sur la langue, l'écriture, le travail. Extraits d'entretiens », *Genesis (Manuscrits-Recherches-Invention)*, n° 5, 1994, p. 117-121.

Archives audiovisuelles

GARRIGOU-LAGRANGE Mathieu (producteur), Laurence Millet (réal.), « Nathalie Sarraute, épisode 1/4 : Fragments de vie », *La Compagnie des auteurs*, France culture, le 26 septembre 2016.

Réception : Nathalie Sarraute vue à travers la presse

BOUSQUET Joë, « Chroniques. Les livres. *Tropismes*, par Nathalie Sarraute », *Cahier du Sud*, janvier 1940, p. 68-69.

HERTZ Henri, *Europe*, le 15 août 1939, p. 654.

MOREMANS Victor, « Ce qu'on lit », *Gazette de Liège*, le 3 mars 1939 (reproduit dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1726).

Études biographiques et critiques sur Nathalie Sarraute

JEFFERSON Ann, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2019.

RYKNER Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991.

VI. Sur les écrivaines, les écrits de femmes et les femmes en littérature

Ouvrages critiques sur la question des femmes en littérature

CONSTANS Ellen, *Ouvrières de lettres*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.

DEJEAN Joan et MILLER Nancy K. (éds.), *Yale French Studies*, n° 75, « The Politics of Tradition. Placing Women in French Literature », 1988.

DESTAIS Alexandra, *Éros au féminin. D'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey*, Paris, Klincksieck, 2014.

---, « Vers un érotisme littéraire féminin ? », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.),

- Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 265-287.
- HEINICH Nathalie, *États de femme. L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Dictionnaire universel des créatrices* [en ligne], Paris, Des femmes, 2017 ; <https://www.dictionnaire-creatrices.com>.
- HUGHES Alex, « 1900-1969. Writing the Void », dans Sonya Stephens (éd.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 147-167.
- JEFFERSON Ann, « Female Friendship as a Literary Fact », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, p. 137-151.
- KERSHAW Angela, *Forgotten Engagements. Women, Literature and the Left in 1930s France*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.
- KRYKUN Anna, « Être une femme de lettres en France au XX^e siècle. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar », thèse de doctorat, Université Paris-Est, 2014.
- LASSERRE Audrey, « Les Femmes du XX^e siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, n° 4, décembre 2009, p. 38-54.
- , « Histoire d'une littérature en mouvement. Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2014.
- LASSERRE Audrey (éd.), *Fabula LHT*, n° 7, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010.
- LYONS Martyn, « Les Nouveaux Lecteurs au XIX^e siècle : femmes, enfants, ouvriers », dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (éds.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001, p. 393-430.
- MARINI Marcelle, « La Place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le XX^e siècle* [1992], Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 403-431.
- MCCALL Anne E., « Henri Carton, Gustave Lanson, Jean Larnac. Questions critiques » dans Martine Reid (éd.), *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 147-161.
- MILLIGAN Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford, Berg Publishers, 1996.
- NAUDIER Delphine, « La Cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de

consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2000.

---, « Assignation à “résidence sexuée” et nomadisme chez des écrivaines », dans Audrey Lasserre et Anne Simon (éds.), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelle, 2008, p. 51-62.

---, « Les Écrivaines et leurs arrangements avec les assignations sexuées », *Sociétés contemporaines*, n° 78, 2010, p. 39-63.

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, nouvelle édition révisée, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

REID Martine, *Des femmes en littérature*, Paris, Éditions Belin, 2010.

REID Martine (éd.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2020, 2 vol.

SAUVY Anne, « La littérature et les femmes », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française t. 4, Le livre concurrencé 1900-1950* [1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 269-281.

SWEATMAN Jennifer L., *The Risky Business of French Feminism. Publishing, Politics, and Artistry*, Lanham (Maryland), Lexington Books, 2014.

THÉRENTY Marie-Ève, *Femmes de presse, femmes de lettres*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

Sur la littérature dite « féminine »

BOULENGER Jacques, « La Littérature féminine », *Je suis partout*, le 29 octobre 1943, p. 6.

LARNAC Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.

La Table ronde, n° 99, « Psychologie de la littérature féminine », mars 1956.

NIZAN Paul, « Bonsoir, Thérèse par Elsa Triolet », *Ce soir*, le 15 décembre 1938, repris dans Paul Nizan, *Pour une nouvelle culture*, Paris, Grasset, 1971, p. 291-293.

Biographies, études spécifiques sur quelques écrivaines et intellectuelles du XX^e siècle

ADLER Laure, *Marguerite Duras* [1998], Paris, Gallimard, 2000.

BARTILLAT Christian de, *Clara Malraux. Biographie-témoignage*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986.

BATY-DELALANDE Hélène, « Militantes : quelles représentations de l'engagement au

féminin ? Sur *La Femme vierge* de Madeleine Pelletier, *Délivrance* de Louise Weiss et *Le Refus* d'Édith Thomas », dans Anne Mathieu et François Ouellet (éds.), *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 191-202.

BONA Dominique, *Clara Malraux* [2010], Paris, Grasset & Fasquelle, 2011.

BOURGAULT Sophie et DAIGLE Julie, « Introduction : Weil, Politics and Ideology », dans Sophie Bourgault et Julie Daigle (éds.), *Simone Weil Beyond Ideology?*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 1-20.

BOYER-WEINMANN Martine, « Drôle de guerre, drôle de dames. Colette, Beauvoir, Leduc moralistes de l'ambiguïté », *Cahiers Colette*, n° 31, 2009, p. 155-169.

DELRANC-GAUDRIC Marianne, « Elsa Triolet dans la Résistance », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 979-980, novembre-décembre 2010, p. 225-240.

EYCHART Marie-Thérèse, « Réception du prix Goncourt 1944 : Elsa Triolet ou la constitution d'une légende », *Recherches croisées Aragon/Triolet*, n° 5, 1994, p. 197-228.

FRIEDMAN Susan Stanford, « Virginia Woolf's Pedagogical Scenes of Reading. "The Voyage Out, The Common Reader", and Her "Common Readers" », *Modern Fiction Studies*, Spring 1992, vol. 38, n° 1, p. 101-125.

HARCHI Kaoutar, « L'Entrée d'Assia Djebar à l'Académie française. Réception politique d'un discours », *Sociologie de l'art*, n° 27-28, 2017, p. 109-127.

JEANNELLE Jean-Louis, « Simone de Beauvoir et Violette Leduc. Retour sur un parallèle biaisé de l'histoire littéraire », *Romanic Review*, vol. 107, n° 1-4, p. 153-172.

KAUFMANN Dorothy, *Édith Thomas. Passionnément résistante*, Paris, Autrement, 2007

KIEJMAN Claude-Catherine, *Clara Malraux l'aventureuse*, Paris, Arléa, 2008.

LIATARD Séverine, *Colette Audry 1906-1990. Engagements et identités d'une intellectuelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

LINDENBERG Daniel, « Politique de Simone Weil », *Esprit*, août-septembre 2012, p. 30-48.

MURAT Laure, *Passage de l'Odéon. Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 2003.

VII. Sur l'histoire des femmes

BARD Christine, *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.

---, « Lectures de *La Garçonne* », *Les Temps modernes*, n° 593, avril-mai 1997, p. 78-95.

---, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2003.

CHAPERON Sylvie, *Les Années Beauvoir 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000.

---, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Histoire, femmes et société* [en ligne], n° 13, 2001, sans pagination ; <https://doi.org/10.4000/cli0.135>.

CONDETTE Jean-François, « “Les Cervelines” ou les femmes indésirables. L'étudiante dans la France des années 1880-1914 », *Carrefours de l'éducation*, n° 15, 2003, p. 38-61.

FRAISSE Geneviève, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

GIORGIO Michela de, « La Bonne Catholique », dans Georges Duby et Michelle Perrot (éds.), *Histoire des femmes en Occident*, t. IV, *Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 203-239.

LAGRAVE Rose-Marie, « Une émancipation sous tutelle. Éducation et travail des femmes au XX^e siècle », dans *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le XX^e siècle* [1992], Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 581-623.

MAYEUR Françoise, « Le Temps de Jules Ferry », dans *Histoire de l'enseignement et de l'éducation en France*, t. III, *De la Révolution à l'École républicaine (1789-1930)*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2004, p. 581-636.

MAZENOD Lucienne (éd.), *Les Femmes célèbres*, Paris, Éditions d'art Mazenod, coll. « La Galerie des hommes célèbres », 1960, 2 vol.

NAUDIER Delphine, « Les Intellectuelles depuis les années 1960 », dans Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (éds.), *La Vie intellectuelle en France*, t. 2, *De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 461-469.

RACINE Nicole et TREBITSCH Michel (éds.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 2004.

THÉBAUD Françoise, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », *Histoire des femmes en Occident*, t. V, *Le XX^e siècle* [1992], Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 85-144.

VIII. Sur l'histoire de la littérature et de l'édition

BESSARD-BANQUY Olivier, « Le Livre érotique de 1945 à 1968. Tendance subversive », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature*

- française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 211-229.
- BOSCHETTI Anna, *Sartre et Les Temps modernes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- , « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 511-527.
- CERISIER Alban et FOUCHÉ Pascal (éds.), *Gallimard, un siècle d'édition 1911-2011*, Paris, Gallimard et Bibliothèque nationale de France, 2011.
- FLOWER John (éd.), *Autour de la Lettre aux directeurs de la Résistance de Jean Paulhan*, Exeter, University of Exeter Press et Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.
- FOUCHÉ Pascal, « L'Édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éds.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, *Le livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 210-268.
- KOSKAS Camille, « Le Rôle de Paulhan dans la légitimation de la littérature érotique dans les années 1950 », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 189-209.
- , « Un grand roman des années 1950 ? *Les Deux Étendards* selon Jean Paulhan », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119^e année, n° 3, juillet-septembre 2019, p. 653-670.
- , *Jean Paulhan après la guerre. Reconstruire la communauté littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- LAMY Jean-Claude, *René Julliard*, Paris, Julliard, 1992.
- La Nouvelle Revue française*, n° 588, février 2009, « Le Siècle de la NRF ».
- LOUETTE Jean-François, « 1928, année érotique ? Le Recevable et l'interdit », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 137-150.
- MOLLIER Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains. L'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- MURAT Michel, « Un érotisme aux couleurs de *La Nouvelle Nouvelle Revue française. Le Lis de mer* d'André Pieyre de Mandiargues », in Amélie Auzoux et Camille Koskas (éd.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 151-169.
- PAUVERT Jean-Jacques, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004.
- PAXTON Robert O., CORPET Olivier et PAULHAN Claire (éds.), *Archives de la vie*

littéraire sous l'Occupation. À travers le désastre, Paris, Tallandier et Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2009.

POULAIN Martine, « La Censure », in Pascal Fouché (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, p. 554-593.

RAIMOND Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013.

SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.

SIMONIN Anne, « L'Édition littéraire », dans Pascal Fouché (éd.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la librairie, 1998, p. 30-87

TOURET Michèle (éd.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. I. 1898-1940, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

URBAIN-ARCHER Anne, « Aux frontières de la liberté. Le Relâchement de la censure morale française (1960-1970) », dans Amélie Auzoux et Camille Koskas (éds.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 231-245.

IX. Ouvrages théoriques

Littérature et sociologie

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 1998.

BRISSETTE Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

---, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.

LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire. La Double Vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

MEIZOZ Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Éditions Slatkine, 2004.

---, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève Slatkine Érudition, 2007.

---, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

MOLINIÉ Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

ROHRBACH Véronique, « Singularité », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (éds.), *Le Lexique Socius* [en ligne] ; <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/164-singularite>.

Autres études théoriques sur la littérature

BRULOTTE Gaëtan, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan et Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1998.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

MARTENS David, « Un mode de signature minoritaire. Pseudonymie et différences sexuelles (George Sand & Marie d'Agoult / Prosper Mérimée & Pierre Louÿs) », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [en ligne], vol. 11, n° 1 ; <https://doi.org/10.7202/1066944ar>.

VAST Cécile, « Écrivains dans la Résistance en France », in Bruno Curatolo et François Marcot (éds.), *Écrire sous l'Occupation. Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; <https://doi.org/10.4000/books.pur.110861>.

X. Autres ouvrages d'autres auteures et auteurs consultés

Autres auteures et auteurs

ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle* [1959], t. 1, *La Leçon d'homme* et t. 2, *L'Anti-vierge*, Paris, Belfond, 2013.

---, *L'Hypothèse d'Éros*, Paris, Filipacchi, 1974.

AUDRY Colette, *La Statue*, Paris, Gallimard, 1983.

---, « Un itinéraire politique. Un entretien avec Colette Audry », propos recueillis par Michel Leymarie, *La Nouvelle Revue Socialiste*, n° 66, décembre 1983, p. 49-57.

---, « Simone de Beauvoir », *Cahiers du GRIF*, n° 34, 1986, p. 9-10.

- BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1961, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- BATAILLE Georges, *Roman et récits*, éd. Jean-François Louette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- DURAS Marguerite, *La Douleur* [1985], dans *Œuvres complètes*, t. IV, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- ERNAUX Annie, « Je suis toujours révoltée », *Marie Claire* [en ligne], n° 823, avril 2021 ; URL : <https://www.marieclaire.fr/annie-ernaux-interview-sexisme-feminisme-ivg-metoo-romans.1371731.asp>.
- MALLET-JORIS Françoise, *Le Rempart des béguines* [1951], Lausanne et Paris, L'Âge d'homme, 2014.
- MALRAUX Clara, *...Et pourtant j'étais libre* [1979], Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2006.
- MARGUERITTE Victor, *La Garçonne* [1922], préface de Yannick Ripa, Paris, Payot & Rivages, 2016.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- PAULHAN Jean, dans *Œuvres complètes*, t. IV, *Critique littéraire I*, éd. Bernard Baillaud, Paris, Gallimard, 2018.
- SACHS Maurice, *Le Sabbat* [1946], Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1960.
- THOMAS Édith, *Contes d'Auxois*, Paris, Éditions de Minuit, 1943.
- , *Ève et les autres* [1952], Paris, Mercure de France, 1970.
- , *Le Jeu d'échecs* [1970], Paris, Viviane Hamy, 2018.
- , *Pages de journal 1939-1944*, suivies de *Journal intime de Monsieur Célestin Costedet*, présenté par Dorothy Kaufmann, Paris, Viviane Hamy, 1995.
- , *Le Témoin compromis* [1995], Paris, Viviane Hamy, 2018.
- TRIOLET Elsa, « Préface à la clandestinité » et *Le Premier accroc coûte deux cent francs*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 5 et 6, Monaco, Jaspard, Polus & Cie et Paris, Robert Laffont, 1965.
- , *La Mise en mots*, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* t. 40, Monaco, Jaspard, Polus & Cie et Paris, Robert Laffont, 1973.

WOOLF Virginia, *The Common Reader. First Series* [1925], éd. Andrew McNeillie, Orlando (Floride), Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

---, *Le Commun des lecteurs*, trad. Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004.

Ouvrages ou articles critiques

ATTIAS-DONFUT Claudine, « Générations », dans Alain Bihl et Roland Pfefferkorn (éd.), *Dictionnaire des inégalités*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 176-181.

AUZÉPY-CHAVAGNAC Véronique, « La Jeune Droite Catholique (années 1930 et 1940). Histoire d'une différence », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 13, 1995, p. 81-102.

BOISDEFFRE Pierre de, *Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui 1938-1958* [1958], Paris, Librairie Académique Perrin, 1960.

BRÉCOURT-VILLARS Claudine, *Écrire d'Amour. Anthologie de textes érotiques féminins (1799-1984)*, Paris, Ramsay, 1985.

COHEN-SOLAL Annie, « Sartre avant Sartre. Le jeune homme et le roman », *Études sartriennes*, n° 16, 2012, p. 5-17.

GARCIN Jérôme (éd.), *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*, Paris, François Bourin, 1988.

MURAT Michel, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, 2017.

NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, 1. *Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992.

PAUVERT Jean-Jacques (éd.), *Anthologie des lectures érotiques de Félix Gouin à Emmanuelle*, Paris, Ramsay et Jean-Jacques Pauvert, 1980.

REBOUL Yves, « Lucien Rebatet : le roman inachevé ? », *Études littéraires*, vol. 36, n° 1, été 2004, p. 13-29.

Autres

BETHLÉEM Louis, *Romans à lire et romans à proscrire. Essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers (1500-1928)*, Paris, Éditions de la Revue des lectures, 1928 [consultable sur Gallica]

CHAPSAL Madeleine, *Envoyez la petite musique...*, Paris, Gasset & Fasquelle, 1984.

LOMBARD Michel, « L'Exposition n'est pas française », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

RICHELET Guy, « La Comédie de l'Exposition », *L'Insurgé*, n° 13, le 7 avril 1937.

Index des noms propres

ADAM Georges, 143, 167, 220

AEPLY Janine, 319

ALAIN (philosophe, de son vrai nom Émile-Auguste Chartier), 37, 96, 246

ALCAFORADO Mariana, 239

ALEXANDRE Didier, 228, 403

ALGREN Nelson, 274, 275, 280, 322, 333, 396

ALTMAN Meryl, 329, 396

AMROUCHE Jean, 144, 232

ANDERSEN Hans Christian, 61

ANTELME Robert, 168, 221

ANTHONY Susan B., 238

ANTOLIN Alexandre, 23, 340, 341, 342, 347, 363, 399

APOLLINAIRE Guillaume, 75, 83, 320

ARAGON Louis, 122, 206, 209, 210, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 260, 261, 262, 401, 409, 414

ARISTOTE, 281

ARLAND Marcel, 54, 61, 62, 63, 115, 116, 117, 130, 151, 152, 167, 190, 194, 195, 233, 396, 402, 404

ARNOTHY Christine, 336

ARSAN Emmanuelle, 359, 360, 364, 372, 413

ARTAUD Antonin, 122

ASTELL Mary, 238

ATTIAS-DONFUT Claudine, 13, 415

AUCLAIR Marcelle, 12

AUDOUX Marguerite, 96

AUDRY Colette, 12, 32, 168, 169, 170, 182, 183, 184, 187, 196, 197, 243, 244, 245, 247, 272, 289, 326, 336, 387, 404, 409, 413

AUDRY Jacqueline, 182

AULNOY (Marie Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'), 56, 70

AURIOL Vincent, 343

AURY Dominique, 1, 4, 6, 7, 10, 11, 18, 19, 20, 23, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 52, 54, 55, 60, 61, 63, 64, 66, 73, 76, 77, 78, 80, 84, 86, 87, 88, 91, 112, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 167, 168, 181, 190, 199, 200, 201, 202, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 247, 251, 257, 262, 267, 272, 317, 320, 331, 332, 340, 345, 356, 357, 363, 367, 368, 372, 374, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 391, 398, 400, 401, 402, 403, 432

AUZÉPY-CHAVAGNAC Véronique, 216

AUZOUX Amélie, 226, 317, 319, 320, 363, 406, 410, 411, 412

BABOUCHKA (grande-mère de Sarraute), 48, 78

BADRÉ Frédéric, 141, 226, 402

BAILLAUD Bernard, 357, 363, 414

BANVILLE Jeanne de, 55

BARBIER Charles-Henri, 37, 101

BARBUSSE Henri, 205

BARD Christine, 9, 29, 30, 323, 409

BARDÈCHE Maurice, 136, 137

BARRAULT Jean-Louis, 209

BARRÈS Maurice, 46, 58, 59, 60

BARTHÉLÉMY Clarisse, 228, 403

BARTHES Roland, 186, 414

BARTILLAT Christian de, 263

BARUZI Jean, 101

BASHKIRTSEFF Marie, 328

BATAILLE Georges, 147, 190, 320, 359, 360, 361, 363, 402, 414

BATCHEFF Denise (Denise Tual), 158, 274

BATY-DELALANDE Hélène, 208, 408

BAUDELAIRE Charles, 54, 145

BEACH Sylvia, 28, 29, 409

BEAUVOIR Simone de, 1, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 78, 80, 82,

83, 84, 86, 87, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 127, 131, 133, 135, 137, 140, 152, 155, 156, 158, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 176, 181, 182, 183, 184, 186, 197, 199, 200, 201, 202, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 266, 267, 271, 272, 274, 275, 280, 281, 285, 286, 287, 289, 290, 315, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 344, 346, 354, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 395, 396, 397, 407, 409, 410, 413, 432

BECK Béatrix, 6, 336

BELAVAL Yvon, 166

BELLETESTE Guillemette, 32, 397

BENDA Julien, 205, 328

BENMUSSA Simone, 77, 79, 80, 121, 124, 126, 129, 130, 405

BERBEROVA Nina, 128

BERNANOS Georges, 96, 136

BERTIN Célia, 12

BESSARD-BANQUY Olivier, 317, 410

BESSER Gretchen R., 264, 405

BESSETTE Hélène, 387

BETHLÉEM Louis, 53, 54, 63, 411

BIBESCO Marthe, 9

BIDENT Christophe, 116, 396

BIHR Alain, 13, 415

BLAKE William, 138, 400

BLANCHOT Maurice, 115, 116, 136, 190, 216, 219, 357, 396

BLANZAT Jean, 190

BLOY Léon, 136

BLUM Léon, 96, 216, 218, 219

BOCCACE, 65

BOISDEFFRE Pierre de, 95, 96, 97, 286, 415

BONA Dominique, 115

BOPP Léon, 357

BORDEAUX Henry, 157, 158

BORGHÈSE Pauline, 373, 374

BOSCHETTI Anna, 29, 46, 98, 129, 130, 183, 207, 231, 258, 411

BOSSUET Jacques Bénigne, 158

BOST Jacques-Laurent, 112, 168, 169, 171, 247, 252

BOST Pierre, 112

BOULENGER Jacques, 94, 95

BOUPACHA Djamila, 241

BOURDIEU Pierre, 15, 204, 270, 281, 412

BOURDOUXHE Madeleine, 94

BOURGAULT Sophie, 246, 409

BOURGET Paul, 46, 58, 157

BOURLA Jean-Pierre, 249

BOUSQUET Joë, 115, 116, 123, 396, 406

BOVE Emmanuel, 255

BOYER-WEINMANN Martine, 3, 213

BRASILLACH Robert, 136, 249, 250

BRETON André, 363

BRIOUDE Mireille, 23, 287, 291, 397, 399

BRISSETTE Pascal, 281, 284, 412

BRULOTTE Gaëtan, 318, 413

BRUNSCHVICG Léon, 36

BUSCH Wilhelm, 77

CAILLOIS Roger, 190

CAMPION Véronique, 182

CAMUS Albert, 84, 85, 118, 155, 167, 169, 171, 173, 190, 210, 258, 325, 357

CARDINAL Marie, 11

CARROLL Lewis, 145

CARTIER-BRESSON Henri, 285

CARTON Henri, 92, 93, 407

CASANOVA Giacomo, 65

CASTAING Madeleine, 173

CAVAILLÈS Jean, 249

CAVALLO Guglielmo, 53, 407

CECCATY René de, 23, 399

Cécile (personnage de *Bonjour tristesse* de Sagan),

38, 44, 161, 180, 183, 191, 192, 194, 196, 197,
210, 211, 251, 346, 353, 393, 413

CÉLINE Louis-Ferdinand, 122, 126, 136, 151, 362

CERF Alice, 167

CERISIER Alban, 112

CHALONGE Florence de, 13, 22

CHAMPIGNEULLE Jacques-Charle (Jacques,
cousin de Beauvoir, Jacques Laiguillon dans les
mémoires), 58, 63, 87, 105

CHAPERON Sylvie, 11, 12, 13, 21, 31, 92, 315,
323, 324, 331, 336, 410

CHAPSAL Madeleine, 103, 179, 180, 284, 395,
398, 415

CHAR René, 211

CHARLOT Edmond, 144

CHARTIER Roger, 8, 29, 53, 126, 407, 408, 411

CHATEAUBRIAND François René de, 71, 72, 288

CHATTERTON Thomas, 282

CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas, 262

CHOISY Maryse, 134

CHONEZ Claudine, 319, 336

CIXOUS Hélène, 11

CLAUDEL Paul, 58, 59, 60, 75

CLOTIS Josette, 134, 263

COCTEAU Jean, 58, 75, 80, 118, 157, 173, 289,
343, 363

COLETTE (Sidonie Gabrielle Colette), 6, 7, 9, 10,
30, 93, 94, 96, 114, 116, 128, 133, 188, 194, 197,
213, 239, 243, 244, 245, 247, 272, 287, 289, 326,
328, 336, 341, 387, 400, 404, 409, 413

CONSTANS Ellen, 8, 406

CONSTANT Benjamin, 83

CORNEILLE Pierre, 71, 217, 401

CORNIGLION-MOLINIER Édouard, 356

COTTEZ Henri, 172, 398

CRÉBILLON fils (Claude-Prosper Jolyot de
Crébillon), 65

D'AGOULT Marie, 96, 141, 413

D'ARGILA Raymond, 135, 136

D'EAUBONNE Françoise, 12, 187, 275, 336, 342,
343, 366, 388, 399, 403

D'HÉRICOURT Jenny, 238

D'IVOI Paul, 56, 70

DAIGLE Julie, 246, 409

DAUDET Alphonse, 58

DAVID Angie, 19, 23, 38, 39, 41, 135, 137, 138,
143, 219, 403

DE ST JORRE John, 376, 377

DEBARELLE André (père de Leduc), 42

DECOUR Jacques, 143

DEFORGES Régine, 4, 11, 64, 66, 148, 153, 154,
364, 366, 367, 375, 378, 402

DEHARME Lise, 319, 336

DEHOUS Ernest (demi-frère de Leduc), 43

DEJEAN Joan, 21, 406

DELARUE-MARDRUS Lucie, 133

DELLY (Jeeanne-Marie et Frédéric Petitjean de La
Rosière), 85

DELRANC-GAUDRIC Marianne, 260, 409

DÉMAR Claire, 238

DÉMÉRON Pierre, 285, 286, 398

DENIS Benoît, 204, 205, 413

DENOËL Robert, 120, 121, 122, 124, 126, 127,
167, 236

DEROIN Jeanne, 238

DESBORDES-VALMORE Marceline, 94

DESCARTES René, 217, 367, 401, 403

DESCLOS Anne Cécile (nom civile de Dominique
Aury. Voir aussi
AURY Dominique), 38

DESNOS Robert, 221, 249

DESTAIS Alexandra, 23, 318, 319, 359, 360, 364,
373, 376, 403, 406

DIAZ José-Luis, 15, 16, 412

DICKENS Charles, 77

DIDEROT Denis, 32, 145, 397

DJEBAR Assia, 188, 409

DOLTO Françoise, 12

DOSTOÏEVSKY Fiodor, 43, 44, 46, 79, 83, 85

DOUMERGUE Gaston, 244

DRIEU LA ROCHELLE Pierre, 206, 232
 DROUET Minou, 186, 187
 DU CHÂTELET Émilie, 238
 DUBY Georges, 53, 410
 DUHAMEL Georges, 72, 73, 74, 125, 225
 DULLIN Charles, 112
 DUMAS Alexandre, 61
 DUNCAN Isadora, 328, 329
 DUPRÉ Guy, 343, 344, 345, 399
 DURAS Marguerite, 13, 20, 23, 83, 96, 168, 221,
 387, 399, 408, 414
 DWORKIN Andrea, 367, 403
 EAUMONT Germaine de, 133
 ELIOT George, 99
 ELSEN Claude, 357
 ÉLUARD Paul, 83, 185, 195, 228, 229, 256
 ERNAUX Annie, 11, 388, 414
 ERVAL François, 124
 EYCHART Marie-Thérèse, 260, 409
 FABRÈGUES Jean de, 136, 216
 FARRÈRE Claude, 85, 231
 FAULKNER William, 83
 FAUTRIER Pascale, 257, 397
 FAÿ Bernard, 221
 FÉNELON, 39, 44, 48, 50, 61, 357
 FERNANDEZ Ramon, 118
 FERVAL Claude, 96
 FIDÉLINE (grande-mère de Leduc), 42, 165
 FITZGERALD Zelda, 263
 FLAUBERT Gustave, 61, 80, 271
 FLEURIOT Zénaïde, 56, 70
 FLOWER John, 229, 411
 FORT Pierre-Louis, 257, 397
 FOUCHÉ Pascal, 112, 126, 180, 316, 317, 412
 FOUCHET Max-Pol, 172
 FOURNIER Alain, 109
 FRAISSE Geneviève, 208, 410
 FRANTZ Anaïs, 23, 176, 291, 397, 399, 400
 GALLIMARD Gaston, 125, 185, 232, 280, 344
 GALSTER Ingrid, 97, 324, 325, 326, 327, 332, 333,
 396
 GALZY Jeanne, 9, 319
 GARCIN Jérôme, 303, 415
 GARÇON Maurice, 356
 GARNIER Huguette, 133
 GARRIC Robert, 58, 63, 87
 GARY Romain, 190, 255
 GÉGÉ (surnom de l'amie des sœurs Beauvoir,
 Géraldine Pardo), 167
 GENET Jean, 130, 285, 289, 315, 320, 343, 344,
 345, 363, 379, 387
 GENNARI Geneviève, 336
 GERASSI Fernand, 248
 GIDE André, 54, 58, 60, 63, 64, 66, 72, 73, 76, 79,
 83, 84, 85, 122, 136, 144, 206, 263
 GILBERT Nicolas, 282
 GIORGIO Michela de, 53
 GIRAUDOUX Jean, 80, 172, 235
 GIROUS Françoise, 12, 209, 366
 GLINOER Anthony, 15, 413
 GOLDMANN Lucien, 17
 GONCOURT (Edmond et Jules), 58
 GOUGES Olympe de, 238
 GOURNAY Marie de, 93, 238
 GRACQ Julien, 221
 GRASSET Bernard, 188
 GREEN Julien, 235
 GRÉGOIRE Ménie, 12, 336
 GRENIER Jean, 190
 GRENIER Nicole, 4, 23, 61, 221, 226, 356, 402
 GRIFFIN Susan, 367, 403
 GRIMM (frères), 56, 70
 GROSJEAN Jean, 357
 GROULT Benoîte, 11
 GUÉRIN Eugénie de, 100
 GUÉRIN Jacques, 275, 277, 278, 283, 286, 287,
 341, 354, 363
 GUILLON Arnaud, 141, 402
 GUILLOUX Louis, 167
 GUIMARD Paul, 366

GYP (Sibylle Riquetti de Mirabeau), 96
 HALIMI André, 226
 HALIMI Gisèle, 241
 HARCHI Kaoutar, 188, 409
 HARDOUIN Maria de, 328, 336
 HARRY Myriam, 8, 133
 HECQUET Michèle, 287, 347, 400
 HEIDEGGER Martin, 130
 HEINICH Nathalie, 9, 90, 111, 131, 132, 148, 200,
 270, 283, 407, 412
 HELLENS Franz, 357
 HELLER Gerhard, 232
 HEMINGWAY Ernest, 115
 HENRIOT Émile, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
 404
 HERTZ Henri, 123, 406
 HOFFENBERG Esther, 344, 399
 HOLMES Diana, 21
 HOOG Armand, 190, 327, 332
 HOPPENOT Éric, 116, 396
 HROMADOVA Céline, 24, 193, 265, 309, 310, 405
 HUGHES Alex, 9, 407
 HUGO Victor, 55
 HUPPERT Isabelle, 264
 HUSSERL Edmund, 289
 IVANOVNA Anna, 77
 JACOB Max, 122
 JAMMES Francis, 75
 JANSITI Carlo, 23, 42, 45, 70, 75, 166, 167, 173,
 287, 292, 341, 398, 400
 JAVET Pierre, 187
 JEANNELLE Jean-Louis, 4, 56, 242, 257, 287, 387,
 395, 397, 409, 413
 JEANSON Francis, 326, 336, 395
 JEFFERSON Ann, 19, 47, 49, 50, 51, 52, 79, 80,
 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 167, 168,
 264, 406, 407
 JOLAS (Maria et Eugene), 128
 JOUHANDEAU Marcel, 172, 173, 285
 JOUVE Pierre Jean, 362
 JOYCE James, 320
 JULLIARD René, 182, 185, 187, 411
 KAFKA Franz, 79
 KANTERS Robert, 190, 195
 KAUFMANN Dorothy, 33, 224, 234, 237, 238, 262,
 409, 414
 KAUPP Katia D., 285
 KEMP Robert, 158, 169, 170, 172, 190, 194, 195,
 399
 KERSHAW Angela, 208, 209, 407
 KESSEL Joseph, 362
 KINSEY Alfred, 330
 KOROLENKO Vladimir, 121
 KOSAKIEWICZ Olga, 113, 243, 253
 KOSKAS Camille, 226, 232, 317, 319, 320, 363,
 387, 406, 410, 411, 412
 KRISTEVA Julia, 257, 397
 KRYKUN Anna, 22, 407
 LA FONTAINE Jean de, 85, 172, 398
 LA ROCHEFOUCAULD Edmée de, 96
 LABÉ Louise, 93, 94, 116, 239
 LABICHE Eugène, 55
 LACLOS Pierre Choderlos de, 145, 191, 192, 193,
 197
 LAFAYETTE Madame de (Marie-Madeleine
 Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette),
 116
 LAGRAVE Rose-Marie, 271, 410
 LAHIRE Bernard, 271, 412
 LAJETCHNIKOV Ivan, 77
 LAMBERT Marquise de (Anne-Thérèse de
 Marguenat de Courcelles), 238
 LAMBRICHS Georges, 357
 LAMY Jean-Claude, 179, 182, 183, 187
 LANGE Monique, 289
 LANSON Gustave, 55, 92, 93, 94, 407
 LANZMANN Claude, 344, 345, 399
 LARNAC Jean, 92, 93, 94, 97, 407
 LASSERRE Audrey, 22, 91, 407, 408
 LAURIE ANDRÉ, 56, 70

LAWRENCE D. H., 320

LE BON DE BEAUVOIR Sylvie, 34

LE DŒUFF Michèle, 102, 397

LE GRIX François, 187

LEDUC Berthe (mère de Leduc), 42, 43, 46

LEDUC Violette, 1, 4, 6, 7, 13, 18, 19, 20, 23, 25, 31, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 55, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 82, 84, 86, 87, 88, 91, 128, 133, 134, 140, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 194, 199, 200, 201, 202, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 251, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 303, 311, 312, 317, 320, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 362, 363, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 392, 393, 397, 398, 399, 400, 409, 432

LEFEBVRE Henri, 37

LEHMANN Rosamond, 109, 158

LEIRIS Michel, 118, 322, 414

LEJEUNE Philippe, 23, 400

LELONG Lucien, 163, 164

LÉLY Gilbert, 357

LEMARCHAND Jacques, 340, 344

LENÉRU Marie, 96

LERBIER Monique, personnage de *La Garçonne* de Victor Marguerite, 9

LESCAUT Sonia, 285

LESUEUR Daniel, 8

LEVÉEL Éric, 113, 397

LÉVI-STRAUSS Claude, 37

LÉVY Yves, 172, 289

LIATARD Séverine, 244, 409

LILAR Suzanne, 336

LINDENBERG Daniel, 246, 409

LOMBARD Michel, 218, 416

LOSFELD Éric, 316, 359

LOTI Pierre, 85

LOUETTE Jean-François, 360, 362, 363, 411, 414

LYONS Martyn, 53, 407

MAHEU René, 37, 106

MALHERBE François de, 65

MALLET-JORIS Françoise, 83, 187, 388

MALOT Hector, 77

MALRAUX André, 83, 115, 134, 167, 182, 185, 186, 206, 211, 243, 247, 263, 266, 272, 385, 387, 408, 409

MALRAUX Clara, 12, 96, 115, 167, 182, 211, 257, 262, 263, 266, 272, 385, 387, 408, 409

MALRAUX Florence, 182

MANDIARGUES André Pieyre de, 320, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 368, 370, 371, 403, 411

MANN Thomas, 78

MARCEL Gabriel, 118, 157, 190, 194, 225

MARCELLIN Raymond, 317

MARGUERITTE Victor, 9, 414

MARIE DE FRANCE, 93, 239

MARIN Robert, 124

MARINI Marcelle, 91, 407

MARITAIN Jacques, 136, 216

MARTENS David, 141, 413

MARTIN Henri-Jean, 8, 29, 126, 408, 411

MARTIN-GOLAY Annabelle, 256, 397

MASCOLO Dionys, 221

MASSIS Henri, 216

MATHIEU Anne, 208, 409

MAULNIER Thierry, 19, 115, 116, 117, 118, 120, 127, 128, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 147, 167, 190, 201, 215, 216, 326, 384, 390, 396, 401

MAUPASSANT, 58

MAURIAC François, 118, 192, 193, 210, 235, 325, 326, 363, 375, 405

MAURICE Martin, 362

MAUROIS André, 235

MAURON Charles, 122

MAURRAS Charles, 136, 216, 228, 234

MAXENCE Jean-Pierre, 136, 137, 216

MAZENOD Lucienne, 10, 238, 239, 410
 MCCALL Anne E., 92, 93, 407
 MEIZOZ Jérôme, 7, 15, 16, 412, 432
 MERCIER Jeanne (professeure de philosophie de Simone de Beauvoir. Mlle Lambert dans les mémoires), 35
 MEREDITH George, 106
 MERLEAU-PONTY Maurice, 37, 185
 MERMOUD Albert, 145
 MILL John Stuart, 238
 MILLER Henry, 315, 320, 359
 MILLER Nancy K., 21, 367, 403, 406
 MILLERET Bernard, 219
 MILLIGAN Jennifer E., 22, 31, 407
 MINOGUE Valérie, 131
 MIRARCHI Valérie, 24, 183, 188, 190, 191, 405
 MISTACCO Vicki, 21
 MITCHELL Margaret, 239
 MERCIER Jeanne (professeure de philosophie de Simone de Beauvoir, 35
 MOI Toril, 32, 35, 102, 397
 MOLINIÉ Georges, 16, 413
 MONNEROT Jules, 357
 MONNIER Adrienne, 28, 29, 123, 409
 MONNIER Thyde, 336
 MONTAIGNE Michel de, 85
 MONTAND Yves, 209
 MONTHERLANT Henry de, 58
 MORAND Paul, 172
 MOREAU Hégésippe, 55
 MORELLO Nathalie, 24, 405
 MOREMANS Victor, 122, 123, 406
 MORGAN Claude, 143
 MÖSER Cornelia, 367, 403
 MOUNIER Emmanuel, 97, 326
 MUNIER Jacques, 38, 39, 41, 143, 146, 223, 229, 402
 MURAT Laure, 29, 409
 MURAT Michel, 320, 387, 411, 415
 NADEAU Maurice, 171, 172, 186, 190, 326, 399
 NAUDIER Delphine, 22, 91, 209, 210, 272, 273, 407, 410
 NAVARRE Yves, 83
 NÉMIROVSKY Irène, 128
 NERVAL Gérard de, 10, 145
 NIBOYET Eugénie, 238
 NICOLAS-PIERRE Delphine, 58, 59, 98, 104, 111, 117, 252, 256, 397
 NIETZSCHE Friedrich, 83
 NIZAN Henriette, 134
 NIZAN Paul, 37, 95, 106, 112, 134, 206, 248, 320, 408
 NOAILLES Anna de, 93, 94, 95, 96
 HERTGÈS Denise (amante de Leduc, 38, 44, 161, 180, 183, 191, 192, 194, 196, 197, 210, 211, 251, 274, 287, 346, 348, 349, 353, 393, 413
 NORA Pierre, 14
 OUELLET François, 208, 409
 PARAIN Brice, 112, 113, 167, 199, 201
 PARTURIER Françoise, 12
 PAULHAN Jean, 18, 19, 61, 65, 112, 114, 123, 124, 125, 127, 130, 142, 143, 144, 147, 153, 154, 167, 190, 201, 215, 219, 221, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 240, 356, 357, 362, 363, 365, 368, 372, 374, 376, 377, 380, 384, 387, 401, 402, 403, 411, 414
 PAUVERT Jean-Jacques, 4, 82, 147, 148, 193, 316, 317, 330, 344, 356, 357, 361, 363, 368, 375, 377, 380, 391, 402, 404, 411, 415
 PÉGUY Charles, 136
 PELLETIER Madeleine, 9, 208, 409
 PELORSON Georges, 123
 PÉRON Alison, 23, 291, 399, 400
 PERRAULT Charles, 56, 70
 PFEFFERKORN Roland, 13, 415
 PICARD Yvonne, 249
 PISAN Christine, 238
 PIZZHEY Erin, 367
 PLANTÉ Christine, 14, 22, 26, 178, 408
 PLANTIER Thérèse, 69

POLITZER Georges, 37

PONSON DU TERRAIL Pierre Alexis de, 77

POULAIN Martine, 316, 317, 343, 412

POULET Robert, 357

PRENANT Jeannette, 325

PRÉVERT Jacques, 300

PRÉVOST Jean, 211

PRÉVOST Marcel, 58

PROUST Marcel, 62, 64, 66, 75, 76, 78, 83, 85, 87, 118, 121, 136, 158, 195

QUENEAU Raymond, 118, 122, 123, 148, 340, 344, 391

QUOIREZ Françoise (voir aussi SAGAN Françoise), 81, 182

QUOIREZ Marie, 179

RABATÉ Dominique, 116, 396

RACHILDE (Marguerite Eymery), 328

RACINE Jean, 13, 44, 71, 83, 136

RACINE Nicole, 13, 410

RADIGUET Raymond, 188, 191, 194

RAIMOND Michel, 125, 412

RÉAGE Pauline (voir aussi AURY Dominique), 4, 6, 18, 19, 23, 61, 64, 65, 66, 132, 147, 148, 149, 153, 154, 199, 200, 222, 320, 355, 357, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 380, 386, 391

RÉAGE Pauline (voir aussi AURY Dominique), 4, 6, 18, 19, 23, 61, 64, 65, 66, 132, 147, 148, 149, 153, 154, 199, 200, 222, 320, 355, 357, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 380, 386, 391, 402, 403

REBATET Lucien, 225, 226, 227, 230, 320, 415

REBOUL Yves, 227, 415

REICHENBACH François, 275

REID Martine, 1, 7, 13, 22, 26, 92, 141, 202, 407, 408

RENARD Jules, 169, 170

RENARD Paul, 287, 347, 400

RENAUD Madeleine, 209

RICHELET Guy, 218, 416

RILKE Rainer Maria, 79, 121, 122

RIMBAUD Arthur, 84, 85, 229

RIVOYRE Christine, 388

ROCHEFORT Christiane, 11, 38, 388

ROHRBACH Véronique, 15, 413

ROLAND Pauline, 238, 373

ROLIN Céline, 319

ROLLAND Romain, 205, 229, 231

ROLLIN Dominique, 177, 336

ROMAINS Jules, 72, 73, 76, 125, 362

ROQUES Philippe, 221

ROSTAND Edmond, 55

ROUBAUT Jean, 149

ROUCH Marine, 337, 338, 397

ROUSSEAUX André, 169, 170, 173, 194, 195, 399, 405

ROUSSEL Nelly, 9

ROUSTANG Ève-Alice, 24, 405

ROY Claude, 216, 219

RUBENS Pierre Paul, 138

RYKNER Arnaud, 78, 122, 127, 406

SACHS Maurice, 82, 134, 155, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 166, 168, 201, 211, 212, 287, 289, 384

SADE Donatien Alphonse François de, 147, 315, 320, 345, 357, 359, 363, 375

SAGAN Françoise, 6, 7, 13, 18, 20, 23, 24, 25, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 96, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 264, 265, 266, 273, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 383, 385, 386, 388, 404, 405, 432

SAINT-AMAND Denis, 15, 413

SAINT-EXUPÉRY Antoine de, 96

SALLENAVE Danièle, 49, 50, 58, 113, 396, 397, 406

SAND George, 7, 96, 140, 141, 142, 413

SAPIRO Gisèle, 206, 208, 209, 230, 231, 258, 260, 412

SARRAUTE Nathalie, 13, 18, 19, 22, 23, 31, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 91, 96, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 140, 155, 160, 168, 172, 179, 181, 186, 199, 200, 201, 202, 263, 264, 266, 289, 383, 384, 405, 406, 407, 432

SARRAUTE Raymond, 48, 79, 126, 127, 201

SARTRE Jean-Paul, 19, 29, 37, 46, 56, 57, 79, 83, 98, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 127, 129, 130, 131, 135, 137, 161, 167, 171, 173, 176, 182, 183, 185, 186, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 241, 243, 244, 247, 251, 253, 256, 257, 258, 259, 265, 267, 274, 285, 289, 304, 320, 322, 329, 333, 337, 341, 343, 346, 354, 384, 387, 396, 411, 413, 415

SAUVY Anne, 8, 408

SCHLUMBERGER Jean, 225

SCOTT Walter, 61

SCUDÉRY Madeleine de, 238

SEGALEN Victor, 79

SÉGUR (Sophie Rostopchine, comtesse de), 56, 61, 69, 70, 77

SERVAN-SCHREIBER Jean-Jacques, 209

SHAKESPEARE William, 83

SIGNORET Simone, 209

SIMON Anne, 91, 180, 185, 186, 188, 408

SIMONIN Albert, 148, 391

SIMONIN Anne, 180, 185, 186, 188, 412

SIMONS Margaret, 102, 397

SOHN Anne-Marie, 29

SOLIER René de, 357

SOREL Georges, 216

SOROKINE Nathalie, 252

SOUSTELLE Jacques, 234

STAËL Germaine de, 7, 96

STAUDER Thomas, 113, 397

STEIN Gertrude, 79

STEKEL Wilhelm, 329

STENDHAL, 83

STEPHENS Sonya, 9, 21, 407

STOWE Harriet Beecher, 77

STRASSER Anne, 257, 397

SULLEROT Évelyne, 315

SUPERVIELLE Jules, 190

SWEATMAN Jennifer L., 366, 408

TADIÉ Jean-Yves, 23, 405

TAINÉ Hippolyte, 289

TASSENCOURT Marcelle, 137, 143

TCHÉKHOV Anton, 121

TÉRY Simone, 208

THÉBAUD Françoise, 9, 410

THÉRENTY Marie-Ève, 133, 134, 135, 141, 408

THÉRÈSE D'AVILA, 361

THOMAS Édith, 12, 19, 20, 33, 208, 224, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 244, 261, 262, 266, 272, 385, 387, 402, 409, 414

TILLION Germaine, 12

TINAYRE Marcelle, 9, 133

TOLSTOÏ Léon, 43, 44, 46

TÖPFFER (Rodolphe), 56, 70

TOURET Michèle, 29, 412

TREBITSCH Michel, 13

TRIOLET Elsa, 6, 10, 13, 20, 95, 128, 209, 211, 228, 236, 255, 260, 261, 263, 266, 385, 387, 408, 409, 414

TROUT HALL Colette, 287, 400

TURNER William, 138, 400

TWAIN Mark, 77

URBAIN-ARCHER Anne, 317, 412

VAILLAND Roger, 255

VALÉRY Paul, 58, 60, 80, 96

VALET Henriette, 208

VAN GOGH Vincent, 282, 283, 412

VAST Cécile, 210, 211, 251, 413

VÉDRINE Louise, 252

VÉRA (belle-mère de Sarraute), 48, 78

VERNE Jules, 56, 61, 70

VÉRONE Maria, 264
VIALA Alain, 16, 413
VIAN Boris, 315
VIGNY Alfred, 283
VILLIERS Marie-Louise, 289
VILLON François, 61, 138, 401
VILMORIN Louise de, 173, 387
VIOLETT Catherine, 23, 347, 348, 400
VIRCONDELET Alain, 183, 187, 405
VIVIEN Renée, 328, 341
VOGT Blanche, 133
VOILQUIN Suzanne, 238
VOLTAIRE, 54, 62, 82, 404
WEIL Simone, 96, 244, 245, 246, 247, 250, 409
WEILL-HALLÉ Marie-André Lagroua, 315
WEISS Louise, 104, 105, 133, 208, 409
WILLY (Henry Gauthier-Villars), 114
WINOCK Michel, 324, 337, 397
WITTIG Monique, 11, 319, 388
WOLLSTONECRAFT Mary, 238
WOOLF Virginia, 36, 56, 79, 121, 129, 150, 151, 152, 153, 160, 401, 409, 415
YOURCENAR Marguerite, 8, 13, 22, 31, 96, 387, 407
ZANTA Léontine, 33, 34, 100, 105
ZAZA (surnom de l'amie d'enfance de Beauvoir, Élizabéth Mabillo), 34, 35, 108, 109, 110
ZOLA Émile, 46, 54, 204, 217, 401
ZYLBERSTEIN Jean-Claude, 23, 61, 400

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
LISTE DES SIGLES.....	4
INTRODUCTION	5
I. SE FORMER ET LIRE	27
Préambule : Démocratisation de l'édition littéraire et de l'éducation.....	28
1. Étudiante pour devenir écrivaine ?.....	30
1.1 « Parmi ces érudits, ces savants, ces chercheurs, ces penseurs, j'étais à ma place » : le brillant palmarès de Simone de Beauvoir	31
1.2 Formation ou mariage ? Le cas de Dominique Aury.....	38
1.3 « Étudier, cela ne me semblait pas sérieux » : Violette Leduc, une élève médiocre ?	42
1.4 La formation cosmopolite de Nathalie Sarraute	47
2. Lectures nourricières	52
2.1 « Je me risquai en terrain interdit » : les lectures de jeunesse de Simone de Beauvoir.....	55
2.2 « La bibliothèque familiale était ouverte sans restriction ! » : Dominique Aury, une adolescence libre	60
2.3 Violette Leduc en transgression	66
2.4 « Ça me plaît ou ça ne me plaît pas » : Nathalie Sarraute jeune lectrice.....	77
2.5 « <i>Les Nourritures terrestres</i> à treize ans, <i>L'Homme révolté</i> à quatorze, les <i>Illuminations</i> à seize » : Françoise Sagan, lectrice à grande vitesse.....	81
De l'antichambre de lecture à la chambre d'écriture	86
II. VERS L'ÉCRITURE	89
Franchir les seuils.....	90
1. Beauvoir <i>avec</i> Sartre	98
1.1 Un sentiment de vocation	98
1.2 L'exercice du professorat.....	103
1.3 La vocation littéraire au détriment de la féminité ?	105
1.4 Galops d'essai.....	108
1.5 Vers la publication, le rôle de Sartre	111
1.6 « [J]'étais vraiment, soudain, un écrivain »	115
2. La première Sarraute <i>via</i> Sartre ou la non-compromission.....	120
2.1 Une amorce laborieuse	120
2.2 Les raisons de l'incompréhension.....	125
2.3 L'effet Sartre.....	129
2.4 L'intransigeance de l'œuvre.....	131

3.	L'entrée subreptice en littérature de Dominique Aury.....	132
3.1	Femmes de presse de l'entre-deux-guerres.....	133
3.2	Des bienfaits du divorce.....	135
3.3	Sous le mentorat de Thierry Maulnier.....	137
3.4	Le pseudonyme : d'Anne Desclos à Dominique Aury.....	140
3.5	« Ma vie a recommencé à quarante ans ».....	143
3.6	Aury/Réage.....	147
4.	Leduc sous emprise de Sachs et Beauvoir.....	155
4.1	La difficulté d'écrire.....	156
4.2	De l'amour à l'écriture : la nécessaire solitude.....	160
4.3	De Sachs à Beauvoir.....	164
4.4	La réception de <i>L'Asphyxie</i>	168
4.5	L'établissement de la posture leducienne.....	173
5.	Sagan ou la fulguration du commencement.....	179
5.1	« À force de mentir, j'ai fini par l'écrire » : la vocation précoce.....	179
5.2	L'aide discrète du réseau intellectuel féminin.....	181
5.3	Concordance avec la marque Julliard.....	185
5.4	Les critiques face à <i>Bonjour tristesse</i>	189
	Entrer en littérature.....	198
III.	LES ÉCRIVAINES FACE À LA GUERRE ET AU POLITIQUE.....	203
	Entre engagement et désengagement, responsabilité et impassibilité.....	204
1.	« Moi, chien galeux » : Violette Leduc entre culpabilité et irresponsabilité.....	211
2.	Dominique Aury entre Thierry Maulnier et Jean Paulhan : un virage de droite à gauche ?.....	215
2.1	« Je n'ai pas de politique ».....	215
2.1.1	Avec la droite : <i>L'Insurgé</i> et Thierry Maulnier.....	215
2.1.2	La Résistance, une conversion ? La « dualité politique » de Dominique Aury.....	219
2.2	La posture d'esthète.....	225
2.3	Concordance avec l'esprit de la NRF.....	230
2.4	Édith Thomas : un parcours antipodique.....	233
3.	La conversion tardive de Simone de Beauvoir.....	240
3.1	Une lente métamorphose.....	241
3.1.1	« [L]es affaires publiques nous assommaient ».....	241
3.1.2	« J'appris la solidarité ».....	248
3.1.3	« Par métier, par vocation, j'accorde une énorme importance aux paroles » : parler en tant qu'intellectuelle.....	249
3.2	Portrait de Beauvoir en <i>hapax</i>	251
3.2.1	« La période morale », l'engagement par la littérature.....	251
3.2.2	Beauvoir, une convergence de la littérature avec le politique.....	255
	La difficile conciliation de l'engagement et la littérature.....	260

IV. ENTRE RECONNAISSANCE LITTÉRAIRE ET SUCCÈS ÉCONOMIQUE	269
Prestige ou succès ?	270
1. Violette Leduc ou la mise en scène de la pauvreté d'une poète maudite	273
1.1 « Je pleure la nuit : on n'achète pas mon livre »	276
1.2 La poète malheureuse	281
1.3 « Je suis surtout désarçonnée, et un peu amère »	284
1.3.1 Violette Leduc dans les médias	284
1.3.2 Fascination pour le luxe, sentiment d'appartenance au peuple	286
1.3.3 <i>La femme au petit renard</i> , la figure de la femme pauvre dans la fiction	291
2. « Bonjour tristesse [...] me paya ma première voiture, une Jaguar » : Sagan, une success story ?	293
2.1 L'argent comme mythe saganien	295
2.1.1 Phénomène commercial et manque de légitimité littéraire	295
2.1.2 Le cynisme saganien	297
2.2 Jouer avec le masque : mise en scène du travail de l'écriture dans le texte autobiographique	302
2.2.1 De <i>Réponses à Répliques</i> : questions d'ordre littéraire	302
2.2.2 « La malheureuse écrivassière » dans <i>Des bleus à l'âme</i>	305
Négocier sa posture	311
V. QUAND LES FEMMES ÉCRIVENT LA SEXUALITÉ	314
Une période répressive	315
1. « [M]on public le plus sérieux, ce serait des femmes » : le succès de scandale du <i>Deuxième Sexe</i> ...	321
1.1 « On me reprocha tant de choses : tout ! » : <i>Le Deuxième Sexe</i> , un succès de scandale	322
1.1.1 La genèse dans le contexte historique	322
1.1.2 La réception du <i>Deuxième Sexe</i> en 1949	324
1.2 Le tabou de la langue scientifique sur la sexualité employée par une femme	327
1.3 Un livre fondateur sur la question des femmes	334
1.3.1 « On a forgé de moi deux images » : deux facettes complémentaires d'une écrivaine	334
1.3.2 Écrire pour des femmes	336
2. « C'est un assassinat »	339
2.1 La censure éditoriale de <i>Ravages</i>	340
2.2 Les conséquences de la censure	343
2.2.1 La réception de <i>Ravages</i> en 1955	343
2.2.2 La question de l'autocensure	346
2.3 L'expérience de la censure comme matière littéraire : les délires de Violette dans <i>La Chasse à l'amour</i>	351
3. Le paradoxe d' <i>Histoire d'O</i>	355
3.1 1954, <i>Histoire d'O</i>	355
3.1.1 Un livre condamné ?	355
3.1.2 Un érotisme noir soutenu par le milieu littéraire : la réception en 1954	358

3.1.3	Une œuvre innovatrice ou antiféministe ?	364
3.2	1969, l'évolution de la posture de Pauline Réage	368
3.2.1	Briser le rêve : <i>Retour à Roissy</i>	368
3.2.2	Recréer le mythe : « Une fille amoureuse »	372
3.2.3	« Je suis constamment en contradiction avec moi-même ».....	376
	Une période féconde, une phase de latence.....	378
	CONCLUSION	382
	ANNEXES.....	389
	BIBLIOGRAPHIE.....	394
	INDEX DES NOMS PROPRES	417
	TABLE DES MATIÈRES.....	428

Devenir écrivaine de 1945 à 1970 : Étude comparée de trois postures auctoriales féminines (Beauvoir, Leduc, Aury)

Résumé : Cette thèse vise à étudier les « postures » auctoriales des écrivaines en France de la période 1945-1970 à travers les exemples de Simone de Beauvoir (1908-1986), Violette Leduc (1907-1972) et Dominique Aury (1907-1998). Tout au long du XX^e siècle, parallèlement aux progrès réalisés en matière d'émancipation des femmes, les écrivaines ont progressivement gagné en visibilité et ont été intégrées aux institutions littéraires ; mais que représente pour une femme des années d'après-guerre le fait de devenir écrivaine ? Que pourrions-nous dire sur leur position dans le champ littéraire et le processus de leur légitimation, et comment ont-elles fabriqué leur singularité ? Pour aborder ces questions, cette étude mobilise la notion de « posture » telle que définie par Jérôme Meizoz, qui désigne la manière dont une écrivaine ou un écrivain occupe une position dans le champ littéraire. En nous intéressant aux écrivaines appartenant à la génération de Beauvoir, à savoir celles qui ont été actives après 1945, année où les Françaises ont obtenu leur droit de vote, et avant le MLF des années 1970, nous explorons les diverses postures des écrivaines et la fabrication de leur singularité à travers quatre pôles thématiques : leur entrée en littérature, leurs engagements politiques, la question du dilemme entre le succès économique et le prestige littéraire, et leurs écrits sur la sexualité face à la censure. Outre Beauvoir, Leduc et Aury qui constituent notre corpus principal, nous considérons également les exemples de Françoise Sagan et de Nathalie Sarraute comme corpus secondaire.

Mots-clés : littérature française, écrits de femmes, postures auctoriales, Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Dominique Aury, Françoise Sagan, Nathalie Sarraute

Becoming a Woman Writer (1945-1970) : A Comparative Study of Three Feminine Authorial Postures (Beauvoir, Leduc, Aury)

Abstract: This thesis aims to study the authorial “postures” of women writers in France during the period 1945-1970 through the examples of Simone de Beauvoir (1908-1986), Violette Leduc (1907-1972) and Dominique Aury (1907-1998). Throughout the twentieth century, along with the advancements of women’s emancipation, women writers have progressively gained visibility and been integrated into literary institutions; but what did it mean for a woman of the years after the Second World War to become a writer? What can we say about their positions in the literary field and the processes of their legitimation, and how did they create their own singularities? To consider these questions, this study mobilizes the notion of “posture” as defined by Jérôme Meizoz, which designates the way in which a writer occupies a position in the literary field. We focus particularly on women writers belonging to the generation of Simone de Beauvoir; that is, those that were active after 1945, the year French women obtained their right to vote, and before the MLF of the 1970s. We explore the diverse postures of women writers of this period and the making of their singularity through four major themes: their entry into literature, their political engagements, the question of the dilemma between economic success and literary prestige, and their writings on sexuality in relation to censorship. Apart from Beauvoir, Leduc, and Aury who constitute our main corpus, we also consider the examples of Françoise Sagan and Nathalie Sarraute as a secondary corpus.

Keywords: French literature, women’s writing, authorial postures, Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Dominique Aury, Françoise Sagan, Nathalie Sarraute